

Die Opera buffa in Europa: Verbreitungs- und Transformationsprozesse einer neuen Gattung (1740-1765)

Zedler, Andrea; Hoven, Lena van der; Knaus, Kordula

Veröffentlichungsversion / Published Version

Monographie / monograph

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Zedler, A., Hoven, L. v. d., & Knaus, K. (2023). *Die Opera buffa in Europa: Verbreitungs- und Transformationsprozesse einer neuen Gattung (1740-1765)*. (Vernetzen - bewegen - verorten: Kulturwissenschaftliche Perspektiven, 3).

Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839467039>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

VERNETZEN — BEWEGEN — VERORTEN
KULTURWISSENSCHAFTLICHE PERSPEKTIVEN

ANDREA ZEDLER,
LENA VAN DER HOVEN,
KORDULA KNAUS

DIE OPERA BUFFA IN EUROPA

VERBREITUNGS- UND
TRANSFORMATIONSPROZESSE
EINER NEUEN GATTUNG
(1740 – 1765)



[transcript]

Andrea Zedler, Lena van der Hoven, Kordula Knaus
Die Opera buffa in Europa

Editorial

Die interdisziplinäre und international orientierte Reihe widmet sich der Bewegung von Menschen, Dingen und Praktiken in kulturellen Räumen. In den Blick kommen Mobilität und Mobilisierung, die Akteure und Akteurinnen von kulturellem Transfer und dessen Medien. In kulturwissenschaftlicher und sozialgeschichtlicher Perspektive werden Migration von Menschen und Distribution von Waren, Ideen und Wissen sichtbar; der Schwerpunkt liegt auf Europa und seinen globalen Netzwerken im Zeitraum von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart.

Die Reihe wird herausgegeben von Martin Eybl, Eva-Bettina Krems, Annegret Pelz und Melanie Unseld.

Andrea Zedler ist im DFG-Transferprojekt »Materialität und ästhetische Transformation. Die Festa teatrale *L'Homme* auf der Bayreuther Opernbühne« an der Universität Bayreuth tätig. Sie studierte Musikwissenschaft an der Universität Graz sowie an der Università di Pavia. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Musikgeschichte der Frühen Neuzeit, Kulturtransfer- und Reiseforschung sowie Text- und Musikeditionen.

Lena van der Hoven ist Assistenzprofessorin für Musikwissenschaft an der Universität Bern. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die Hofmusik im 18. Jahrhundert, Oper und Musiktheater in Südafrika nach 1994 sowie digitale und audio-visuelle Medien in Opern und Musiktheaterkompositionen. Sie beschäftigt sich darüber hinaus mit Themenkomplexen zu Musik, Politik und Gesellschaft sowie transkulturellem und globalem Musiktheater.

Kordula Knaus ist Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Bayreuth. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen u. a. im Bereich der Barockmusik und der Musikkultur um 1900. Sie beschäftigt sich mit Fragen von Philologie und Performativität, Netzwerken, Mobilität und sozialhistorischen Aspekten der Musik sowie Gender und Intersektionalität.

Andrea Zedler, Lena van der Hoven, Kordula Knaus

Die Opera buffa in Europa

Verbreitungs- und Transformationsprozesse einer
neuen Gattung (1740-1765)

Mit einem Gastbeitrag von Tom Brökel und Heike Brökel

[transcript]

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) –
491183248 und 362114878

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Andrea Zedler, Lena van der Hoven, Kordula Knaus**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Theo Bartenberger unter Verwendung von Archivalien der Österreichischen Nationalbibliothek Wien

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839467039>

Print-ISBN 978-3-8376-6703-5

PDF-ISBN 978-3-8394-6703-9

Buchreihen-ISSN: 2749-8638

Buchreihen-eISSN: 2749-8646

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

1 Einleitung	9
Migration und Mobilität	12
Mapping und Netzwerke	15
Transformation und Transfer	16
Methodisches Vorgehen und Anlage des Buches	18
2 Die europäische Verbreitung der Opera buffa im Überblick	23
Der Sprung über die Grenze: Zur Chronologie der frühen außeritalienischen Verbreitung	25
3 »[T]oute l'Europe a recours à sa musique« Zum Repertoire der Buffa-Opern außerhalb Italiens (1740–1765)	43
4 Operisti Zum Personal der frühen Opera buffa-Aufführungen außerhalb Italiens	65
Impresari	67
Sängerinnen und Sänger	69
Tänzerinnen und Tänzer	73
Personal im Bereich Orchester, Bühne und Kostüm	78
5 Mobile Operntruppen	83
Formation der Truppe und Varianten ihres Engagements	86
Zentrale Tätigkeitsfelder des Impresarios rund um Buffa-Aufführungen	94
Von Mobilität und Stabilität – Anmerkungen zu Aufführungsorten und Personal der Operntruppe	99
6 Das Netzwerk der Operisti zwischen 1740 und 1765 Anmerkungen aus Sicht der Netzwerkforschung	105
Ziel, Datengrundlage und Methodik der Untersuchung	105

Die Konstruktion des Zusammenarbeitsnetzwerks	108
Die Analyse des Gesamtnetzwerkes und die Identifizierung der zentralsten Individuen	110
Entwicklung der Zentralitäten über die Zeit (kumuliertes Netzwerk)	114
Zentralitäten in spezifischen Zeitperioden (Moving-Window)	118
Strukturelle Veränderung des Gesamtnetzwerkes über die Zeit	121
7 Alberis, De Grandis Cattani, Santarelli Buini und Manelli	
Zentrale Sängerringen und Sängerringen der frühen außeritalienischen Opera buffa	125
8 Die Musikalien der Opera buffa und ihre Verbreitung	141
Die Überlieferungssituation	141
Der Musikalienmarkt Venedigs	145
Vertrieb italienischer Manuskripte	148
Außerhalb Italiens	150
Einrichtung der Manuskripte	153
Materialmigration und -manipulation	157
9 Aufführungsversionen von Operntruppen	
Zur Transformation der Commedia per musica <i>L'Orazio</i>	159
Chronologie und personelle Vernetzung der Aufführungsreihen von <i>L'Orazio</i>	160
Aufführungsreihen von <i>L'Orazio</i>	174
Transformation am Beispiel von Molinaris Prager Aufführungsreihen von 1764	194
10 Transformationen von Repertoire und Ensemble	203
Repertoire und Personal mobiler Truppen	204
Der Umbau von Repertoire und Opernensembles	209
Repertoireveränderungen und Geschmackswandel	218
11 Bambinis Truppe in Paris	
»Try and error« mit der dreiaktigen Opera buffa	221
12 Die Opera buffa	
im höfisch-kommerziellen Spannungsfeld	229
Produktionsbedingungen	230
Repräsentation	239
Elemente von Opera buffa-Aufführungen zur Repräsentation	242
Buffa-Aufführungen zu höfisch-repräsentativen Anlässen	247
Buffa-Repertoire im höfischen Kontext	250
Exkurs: Höfische Nichtetablierung	255
13 Schlussbetrachtung	265

Literaturverzeichnis	271
Abbildungsnachweis	291
Personenregister	293
Ortsregister	301
Ortsregister: Theater	305
Werkregister	307
Dank	311

1 Einleitung

Eine der folgenreichsten Veränderungen der Opernlandschaft im 18. Jahrhundert stellt die europaweite Verbreitung der dreiaktigen Opera buffa dar. Nach ersten vereinzelt Aufführungen in Lissabon (1740), Valletta (1742) und Wien (1744) gilt das Jahr 1745 als wichtige Schwelle für die breitere Etablierung der Gattung außerhalb Italiens. Die Opernunternehmer Angelo und Pietro Mingotti führten in diesem Jahr erstmals mit einer Truppe italienischer Sängerinnen und Sänger die Opere buffe *La finta cameriera*, *Orazio* und *La Fiammetta* in Graz, Prag(?), Leipzig und Hamburg auf. Es handelt sich dabei um Opern, die zuvor in den 1730er- und 1740er-Jahren von Neapel über Rom bzw. von Florenz nach Venedig gelangten und an diesen Orten großen Erfolg hatten.¹ In den nachfolgenden zwei Jahrzehnten konnte sich die zunehmend von venezianischem Repertoire geprägte komische Oper in ganz Europa etablieren.² Opere buffe wurden in London, Kopenhagen oder St. Petersburg ebenso aufgeführt wie in Prag, Wien oder Barcelona und verdrängten in der zweiten Jahrhunderthälfte zunehmend die Opera seria von den Spielplänen.

Diese Entwicklung systematisch zu untersuchen, war Ziel eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekts, das von Oktober 2017 bis Dezember 2020 an der Universität Bayreuth durchgeführt wurde («Opera buffa as a European Phenomenon. Migration, Mapping and Transformation of a New Genre«, Projektleitung: Kordula Knaus, Projektmitarbeiterinnen: Andrea Zedler und Lena van der Hoven). Wie die Opera buffa wann und aus welchem Anlass an welchen Ort gelangte, welche Akteurinnen und Akteure dabei maßgeblich waren, welche Netzwerke sich bildeten, wie sich die Gattung auf ihren Wegen durch Europa veränderte, wie sich ihr Verhältnis zur repräsentativen Hofoper gestaltete und welche Auswirkungen ihre Etablierung auf die Opernlandschaft insgesamt hatte, standen dabei als Forschungsfragen im Zentrum. Die vorliegende Pu-

1 Vgl. WEISS, La diffusione del repertorio operistico nell'Italia del Settecento; MACKENZIE, The creation of a genre und COTTICELLI und MAIONE, »Abilitarsi negli impieghi maggior«.

2 Eine außereuropäische Verbreitung der Opera buffa fand in diesem Zeitraum noch nicht statt.

blikation präsentiert – ergänzend zur online verfügbaren Datenbank³ – die Ergebnisse dieses Projekts.

Die Opera buffa erfuhr in den letzten Jahrzehnten vermehrt Aufmerksamkeit in der musikwissenschaftlichen Forschung. Dabei wurden Fragestellungen zur Verbreitung der Opera buffa meist orts- oder werkspezifisch untersucht. Detaillierte Informationen liegen etwa für die Etablierung der Opera buffa in Wien vor, die großteils aus dem Forschungsprojekt »Die Opera buffa auf der Wiener Bühne, 1763–1782« hervorgegangen sind.⁴ Auch weitere städtebezogene Publikationen zur Operngeschichte geben über die komische Oper an unterschiedlichen Orten Auskunft.⁵ Untersuchungen zur europaweiten Bearbeitungspraxis von Einzelwerken haben bspw. für Opern Baldassare Galuppi Giovanni Polin (*Il mondo della luna*, *Il filosofo di campagna*) und Kordula Knaus (*Le nozze*) sowie für Antonio Sacchini *L'isola d'amore* Martina Grempler vorgelegt.⁶ Die Libretti Goldonis sind zum Großteil bereits in moderner Edition vorhanden⁷ bzw. verschiedene Libretto-Versionen einzelner Opere buffe sind auch in der Datenbank des an der Universität Padova angesiedelten Projekts »Varianti all'opera« verfügbar.⁸ Darüber hinaus wurden in den letzten Jahren mehrere reisende Operntruppen erforscht, die für die Verbreitung der Opera buffa um die Jahrhundertmitte des 18. Jahrhunderts bedeutend

-
- 3 Die innerhalb des Projekts erstellte Datenbank sowie eine ausführliche Beschreibung derselben sind abrufbar unter www.operabuffa.uni-bayreuth.de.
 - 4 Vgl. GREMLER, Ensemblebearbeitungen in der Opera buffa an den Wiener Theatern der 1760er Jahre; DIES., Courtly Representation Play, Singspiel, Opéra Comique; DIES., Le rappresentazioni delle opere buffe di Galuppi a Vienna; DIES., Musik an den Habsburgerschlossern Schönbrunn und Laxenburg unter der Regentschaft Maria Theresias; SCHRAFFL, Le Pescatrici di Gassmann a Vienna; DIES., Kulturtransfer durch Bearbeitung; DIES., Italian Opera in Vienna in the 1770s. Vgl. die Projekthomepage: <https://muwidb.univie.ac.at/operabuffa/projekt.htm> sowie für weitere Forschungen zur Opera buffa in Wien: BRANDENBURG, Zur Rezeption des Buffa-Repertoires im deutschsprachigen Raum und CALELLA, La buona figliuola für die »Teatri Privilegiati«.
 - 5 Vgl. bspw. für Amsterdam: RASCH, Italian Opera in Amsterdam, 1750–1756; für Bonn: KEMPKENS, Die kurkölnische Sommerresidenz Brühl unter Kurfürst Clemens August von Bayern; für Dresden: MÜCKE, Wandertruppe und Hofoper; für Köln: RIEPE, Essential to the reputation and magnificence of such a high-ranking prince; für Leipzig: BÄRWALD, Italienische Oper in Leipzig, Bd. 1; DERS., Italienische Oper in Leipzig, Bd. 2; für Moskau und Prag: KORNEEVA, Il baule dell'impresario; JONÁŠOVÁ, Le rappresentazioni delle opere di Niccolò Piccinni a Praga; DIES., Die Sänger der Locatelli-Ära in Prag; für Triest: LUISI, Rappresentazioni galuppiane a Trieste nel triennio 1752–1754; für Warschau: PARKITNA, Opera in Warsaw, 1765–1830; ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, Granted Royal Wish, or Carlo Goldoni's La buona figliuola with Music by Niccolò Piccini and Il mercato di Malmantile with Music by Domenico Fischiotti, Staged in Warsaw in 1765.
 - 6 Vgl. POLIN, Tradizione e recezione di un'opera comica di meta '700; GREMLER, Courtly Representation Play, Singspiel, Opéra Comique; KNAUS, Über die Variabilität von Serial-Elementen in der Opera buffa.
 - 7 Die Bände führen nicht nur instruktiv in jedes Werk ein, sie geben auch Auskunft über die Verbreitungswege der Drammi comici vgl. URBANI (Hg.), Carlo Goldoni. Drammi comici per musica I. 1748–1751; DIES. (Hg.), Carlo Goldoni. Drammi comici per musica II. 1751–1753; DIES. (Hg.), Carlo Goldoni. Drammi comici per musica. III. 1754–1755; VENCATO (Hg.), Carlo Goldoni. Drammi comici per musica. IV. 1756–1758.
 - 8 www.variantiallopera.it. Hier sind bspw. die Libretto-Versionen der Opere buffe *L'Arcadia in Brenta*, *Il filosofo di campagna*, *Il mondo alla roversa*, *Il mondo della luna* (alle Baldassare Galuppi) und *Il negligente* (Vincenzo Ciampi) aufbereitet.

waren, bspw. jene von Angelo und Pietro Mingotti oder Giovanni Francesco Crosa.⁹ Punktuell ist Opera buffa auch Thema von Publikationen, die sich mit der Migration von Musikerinnen und Musikern sowie ihren Netzwerken in Europa beschäftigen.¹⁰ Häufig steht dabei sowie bei anderen Publikationen, die sich mit italienischer Oper im 18. Jahrhundert beschäftigen, allerdings die Opera seria im Fokus.¹¹

Wird die Verbreitung der Opera buffa in Europa demnach in einzelnen Studien immer wieder thematisiert, so ist eine systematische und umfassende Untersuchung dieses Themas bislang ein Forschungsdesiderat. Die vorliegenden Ergebnisse schließen diese Lücke insofern, als erstens alle durch Quellen bislang belegbaren Aufführungsserien der Opera buffa außerhalb Italiens zwischen 1740 und 1765 in einer Datenbank erfasst wurden und zweitens auf Grundlage der Analyse dieser Daten zahlreiche Fragen zur Verbreitung der Opera buffa in Europa bearbeitet und beantwortet werden konnten. Als Zugriffspunkt dienten dabei Schlüsselbegriffe wie »Migration«, »Mapping« oder »Transformation«. Im Folgenden werden die Begriffe sowie die grundlegenden Parameter der Untersuchung definiert und das methodische Vorgehen wie die Anlage des Bandes erläutert.

Um die Verbreitung der Opera buffa in Europa systematisch untersuchen zu können, ist es zunächst notwendig zu klären, wie und in welcher Form sich die Opera buffa als Gattung ausbreitete bzw. ausbreiten konnte. Dabei ist zu beobachten, dass die in Italien aufgeführten Opern (meist textlich und musikalisch modifiziert) an außeritalienischen Orten mit großteils italienischem Personal wiederaufgeführt wurden. Gerade in den Anfangsjahren kam es relativ selten vor, dass außerhalb Italiens vollständige Neukompositionen auf bereits existierende Libretti erfolgten oder komische Opern überhaupt textlich und musikalisch neu verfasst wurden.¹² Die Opera buffa ist daher – und zwar in deutlich höherem Ausmaß als die Opera seria der Zeit – ein italienisches Exportphänomen.

9 Vgl. THEOBALD, Die Opern-Stageioni der Brüder Mingotti, 1730–1766 sowie KING und WILLAERT, Giovanni Francesco Crosa and the first Italian comic operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–1750.

10 Vgl. bspw. STROHM, Italian Operisti North of the Alps, c. 1700–c. 1750; OTTENBERG UND ZIMMERMANN (Hg.), Musiker-Migration und Musik-Transfer zwischen Böhmen und Sachsen im 18. Jahrhundert; LEOPOLD UND EHRMANN-HERFORT (Hg.), Migration und Identität; ZUR NIEDEN UND OVER (Hg.), Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe; GOULET UND ZUR NIEDEN (Hg.), Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750) (vgl. dazu auch das HERA-Projekt »Music Migrations in the Early Modern Age«, www.musmig.eu); PIPERNO, Famiglie di cantanti e compagnie di opera buffa negli anni di Goldoni; BRANDENBURG (Hg.), Die Operisti als kulturelles Netzwerk, Bd. 1; DERS. (Hg.), Die Operisti als kulturelles Netzwerk, Bd. 2.

11 Vgl. dazu etwa auch die drei Bände BUCCIARELLI, STROHM und DUBOWY (Hg.), Italian opera in Central Europe, 1614–1780, 1. Institutions and Ceremonies; HERR u.a. (Hg.), Italian opera in Central Europe, 1614–1780, 2. Italianità: Image and practice; DUBOWY, HERR und ŽÓRAWSKA-WITKOWSKA (Hg.), Italian opera in Central Europe, 1614–1780, 3. Opera Subjects and European Relationships.

12 Als Beispiel sei hier das Drama giocoso *La nobiltà delusa* genannt, das Johann Friedrich Agricola 1754 für den preußischen Hof komponiert hat.

Migration und Mobilität

Ein wesentliches Merkmal des Verbreitungsprozesses der Opera buffa als Gattung ist somit, dass er mit vielfältigen Migrations- und Mobilitätsphänomenen einhergeht. Sie spielen in der vorliegenden Studie eine ganz zentrale Rolle, sei es in Bezug auf die Gattung insgesamt, Aufführungsmaterialien oder beteiligte Personen. Es gilt also zunächst zu klären, wie die Begriffe Migration und Mobilität für unterschiedliche Bewegungs- und Verbreitungsphänomene der Opera buffa verwendet werden können.

Die Historikerin Márta Fata schlägt für die Frühe Neuzeit in Anlehnung an die Soziologie zur Überbrückung der existierenden Definitionsdefizite die Verwendung des Doppelbegriffs »Mobilität und Migration« vor.¹³ Dennoch wird in der Musikwissenschaft die Differenzierung und Interferenz des Begriffs »Migration« zu Begriffen der »Mobilität« und »Zirkulation« fragmentär diskutiert,¹⁴ häufig wird ihr Gebrauch jedoch nur unpräzise erläutert.¹⁵ Wolfgang Gratzler plädiert daher für die Anlage eines Begriffsinventars zum Sammelbegriff der »Migration«, in dem »Formen, Funktionen, geographische Distanzen, Dauern bzw. Konstanz, Bedingungen, Auswirkungen variieren können und [bei dem] unterschiedliche Ausprägungen von Dynamik im Sinne einer skalaren Unterscheidung zwischen Fluiditäts- bzw. Viskositätsmerkmalen« zugelassen sind.¹⁶

Die Problematik, ob eine trennscharfe Definition der Begriffe überhaupt möglich und nötig sei und ob Mobilität dann als Dachbegriff für jede Form der Bewegung¹⁷ oder als Eingrenzung verwendet werden soll,¹⁸ spielt auch für die Untersuchung der Opera buffa des 18. Jahrhunderts eine Rolle. Folglich muss die Begriffswahl aufgrund der thematischen Vielschichtigkeit spezifisch für den Einzelfall gewählt werden.¹⁹ In der von Fata nach Personengruppen gegliederten Einführung in die Migrationsgeschichte der Frühen Neuzeit werden Musikerinnen und Musiker leider nicht behandelt. Wichtig ist aber, dass der Begriff der Migration bereits in früherer musikwissenschaftlicher Forschung zu

13 Vgl. FATA, *Mobilität und Migration in der Frühen Neuzeit*, S. 20.

14 Vgl. EHRMANN-HERFORT und LEOPOLD, *Vorwort*, S. 9.

15 Vgl. u.a. OTTENBERG und ZIMMERMANN (Hg.), *Musiker-Migration und Musik-Transfer zwischen Böhmen und Sachsen im 18. Jahrhundert*; MARVIN und DOWNING (Hg.), *Operatic migrations; Brandenburg verwendet den Begriff der Migration ausschließlich im Titel* vgl. BRANDENBURG, *Mobilität und Migration der italienischen Operschaffenden um 1750*; BRUSNIAK und KOCH (Hg.), *Probleme der Migration von Musik und Musikern in Europa im Zeitalter des Barock*; PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Migratory and Traveling Musicians at the Polish Royal Courts in the 17th Century*; LIPP, *Italienische Musiker am Wiener Kaiserhof zwischen 1712 und 1740*.

16 Vgl. GRATZER, *Musik und Migration*, S. 41.

17 Vgl. FATA, *Mobilität und Migration in der Frühen Neuzeit*, S. 20; GRATZER, *Musik und Migration*, S. 50.

18 Vgl. z.B. BEIER, *Mobilität der operisti um 1750*, S. 207–213; GRATZER, *Musik und Migration*, S. 42.

19 Gratzler empfiehlt im Einzelfall typologisch zwischen Migrationsformen, Anreizfaktoren und hybriden Formen zu differenzieren, ebd., S. 41. Ein Beispiel für eine spezifische typologische Zuordnung der Migrationsform, in diesem Fall der »Arbeitsmigration«, stellt Heike Müns für die böhmischen Musikanten im 18. und 19. Jahrhundert vor. Vgl. MÜNS, *Migrationsstrategien der böhmischen Musikanten im 18. und 19. Jahrhundert*.

Opern im 18. Jahrhundert nicht nur personenspezifisch, sondern auch für das Repertoire verwendet wurde.²⁰

Im heutigen Verständnis wird von Migration immer dann gesprochen, wenn der Wohnort außerhalb von dessen Grenzen »dauerhaft« gewechselt wird.²¹ Mobilität hingegen wird häufig durch temporäre und geographische Komponenten von Migration differenziert, in dem sie als kurzzeitig (bspw. tägliches oder wöchentliches Pendeln, Besuche, Reisen) oder durch einen kleinen Radius zum ursprünglichen Wohnort (bspw. Umzug in derselben Stadt) charakterisiert wird.²² Diese Kriterien werden in der Forschungsliteratur jedoch nicht einheitlich angewendet. So wird in der *Encyclopedia of Migration and Minorities in Europe* z.B. auch der Grand Tour in der Migrationstypologie genannt, obwohl er als Reise zur Mobilität gerechnet werden könnte.²³ Ein Grund für diese Typologisierung könnte zeitspezifisch sein; in Johann Heinrich Zedlers Universallexikon des 18. Jahrhunderts wird das Wort »Wanderung« unter dem Lemma »Reisen« als Synonym genannt.²⁴ Margret Scharrer unterscheidet in ihrem Aufsatz »Kavalierstouren und Musiktransfer am Beispiel ausgesuchter Prinzenreisen« die Reise als Mobilitätsform dadurch von der Migration, dass »Reisende aber im Normalfall wieder an ihren Ausgangspunkt zurück[kehren]«²⁵. Mit dem Blick auf mobile Operisti (damit sind die direkt am Produktionsprozess einer Oper beteiligten Personen gemeint) erscheint im Einzelfall differenziert werden zu müssen, ob sie jeweils an ihren Herkunftsort, oder ihr Herkunftsland zurückreisten und wie ausgeprägt jeweils der angesprochene temporäre Aspekt war. So spricht Michele Calella bei reisenden Truppen wegen ihrer dauerhaften, mehrjährigen oder saisonalen Komponente von Migration, ergänzt den Begriff jedoch durch den Terminus der Zirkulation.²⁶ Dabei muss jedoch bedacht werden, dass die Opernsaisonen ortsspezifisch unterschiedliche Längen aufweisen konnten. Die differenziertesten Ausführungen zu den verschiedenen Reisekonstellationen als Mitglieder von Wandertruppen oder als individuelle Virtuosinnen und Virtuosen oder

20 Vgl. ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, Music Library of the Warsaw Theatre in the Years 1788 and 1797, S. 103–116; MARVIN und DOWNING (Hg.), Operatic migrations, S. 2; KOKOLE, Migrations of Musical Repertoire, S. 341–377. Gesa zur Nieden hingegen spricht in diesem Zusammenhang von einem »Transfer musikalischer Gattungen, Werke und Aufführungspraktiken«. ZUR NIEDEN, Roads »which are commonly wonderful for the musicians«, S. 18. Auch Hans-Günter Ottenberg und Reiner Zimmermann unterscheiden zwischen »Musiker-Migration« und »Musik-Transfer«. Vgl. OTTENBERG und ZIMMERMANN (Hg.), Musiker-Migration und Musik-Transfer zwischen Böhmen und Sachsen im 18. Jahrhundert.

21 Die Zeitkomponente wird heute von den United Nations wie folgt definiert: Als Langzeit-Migrant gilt, wer seinen Hauptwohntort für mindestens ein Jahr in ein anderes Land verlegt, während als kurzzeitige Migranten Personen verstanden werden, die für mindestens 3 bis 12 Monate ins Ausland ziehen. Vgl. zur Begriffsdefinition https://unstats.un.org/unsd/publication/SeriesM/SeriesM_58rev1E.pdf, S. 10, abgerufen am 08.05.2019.

22 Vgl. HOERDER, LUCASSEN und LUCASSEN, Terminologies and concepts of migration research, S. XXVIII.

23 Vgl. ebd., S. XXIX.

24 Vgl. ZEDLER, Art. Reisen, Sp. 366; Siehe dazu auch FATA, Mobilität und Migration in der Frühen Neuzeit, S. 19.

25 SCHARRER, Kavalierstouren und Musiktransfer am Beispiel ausgesuchter Prinzenreisen, S. 151.

26 Vgl. CALELLA, Migration, Transfer und Gattungswandel, S. 171–181.

von reisenden Ehepaaren als Intermezzi-Duo finden sich in Reinhard Strohms Beitrag »Italian Operisti North of the Alps c.1700–c.1750«. ²⁷ Strohm führt dabei aus, dass mobile Opertruppen nicht nur als Reisende, sondern auch als Pendelnde angesehen werden können: »Many travelling operisti could be regarded as commuters – on very long routes – between home and various work-places abroad as well as in Italy.« ²⁸ In seinem Beitrag »Europäische Pendleroper. Alternativen zu Hoftheater und Wanderbühne« macht er schließlich nicht nur auf Grauzonen einer Systematik von Mobilität und Sesshaftigkeit der Hofoper und Impresario-Oper aufmerksam, sondern ergänzt nun auch den Begriff der »Pendleroper«. ²⁹ Beispielhaft werden Graz (1736–1745) und Kopenhagen (1748/49) für die Truppen der Mingotti-Brüder als Ankerpunkte ihrer Reisetätigkeit beschrieben. ³⁰ Motiviert wurde Mobilität meistens ökonomisch, längerfristige wirtschaftliche Erfolge an einem einzigen Ort waren insbesondere durch die Schlesischen Kriege und den Siebenjährigen Krieg in Teilen Europas unwahrscheinlich. Da mobile Truppen ein Risiko eingingen, dass an einem Ort anstatt eines Gewinns Schulden erwirtschaftet wurden, und sie daraufhin an den nächsten Ort ziehen mussten, wechselten Mitglieder der mobilen Truppen immer wieder in Anstellungen bei Hof und damit in temporäre Sesshaftigkeit. Gesa zur Nieden stellte bereits heraus, dass »[f]or most Early Modern Times musicians, whose regional or transregional movements can be documented, this principally involved mobility with the objective of migration.« ³¹

Die Verwendung des Begriffs Migration scheint für die Opera buffa in Bezug auf die Gattung insgesamt, das Repertoire oder Materialien wie z.B. Libretti oder Partituren insofern unproblematisch, als diese (wenn auch nicht unbedingt im materiellen, so doch im ideellen Sinne) dauerhaft an einen anderen Ort gelangten. ³² »Mobilität« hingegen ist für die vorliegende Untersuchung zentraler für den personellen Aspekt. Gerade bei den an der Verbreitung der Opera buffa teilhabenden Personen zeigen sich allerdings sehr unterschiedliche Bewegungsphänomene, für die die Terminologien in der bisherigen Forschungsliteratur uneinheitlich verwendet wurden. Die Bewegungsphänomene generieren sich dabei aus den Möglichkeiten für einen Aufenthalt und reichen sowohl für Einzelpersonen als auch für Opertruppen vom kurzfristigen Gastspiel über mehrwöchige Aufenthalte bei Messen oder bestimmten Feierlichkeiten bis hin zu saisonalen, jährlichen oder mehrjährigen Engagements an einem bestimmten Ort oder an mehreren Orten außerhalb Italiens nacheinander. Im Folgenden wird daher in Bezug auf die für die Opera buffa so prägenden reisenden Truppen weniger von Wandertruppen oder

27 STROHM, Italian Operisti North of the Alps, c. 1700–c. 1750.

28 Ebd., S. 24–25.

29 STROHM, Europäische Pendleroper.

30 Vgl. ebd., S. 22.

31 ZUR NIEDEN, Roads »which are commonly wonderful for the musicians«, S. 12.

32 Auch Heike Müns diskutiert in der Einführung, in dem von ihr herausgegebenen Sammelband »Musik und Migration in Ostmitteleuropa«, dass nicht nur Musiker und Musikerinnen migrieren, sondern auch Repertoire und Instrumente. Vgl. MÜNS (Hg.), Musik und Migration in Ostmitteleuropa.

Pendleroper gesprochen, sondern der Begriff »mobile Truppen« bevorzugt,³³ der die variablen Möglichkeiten der Engagements am besten fassen kann.

Mapping und Netzwerke

Ein weiterer wesentlicher Zugang zur Erforschung der Opera buffa, der eng mit Migration und Mobilität verknüpft ist, ist derjenige der Kartographie bzw. des Mappings. Er ist auch deshalb von zentraler Bedeutung, weil eine große Anzahl an Bewegungen zwischen Orten selbst in dem kurzen Zeitraum von nur 25 Jahren stattfand. Karten weisen jedoch nicht nur auf geographische Daten, sondern sind häufig auch Zeugnisse von Macht, Repräsentation und Narrativen und erzeugen Vorstellungen von Orten.³⁴ Aus diesem Grund wird der Begriff des Mappings mittlerweile nicht nur in der Geographie und Kartographie, sondern auch in vielen weiteren Disziplinen von der Geschichts-, über die Kultur- bis zur Sozialwissenschaft verwendet.³⁵ Auch in der Musikwissenschaft finden sich zahlreiche digitale Projekte zum Mapping.³⁶ In der vorliegenden Studie steht der Begriff des »Mappings« sowohl für eine geographische Visualisierung von Verbreitungsprozessen und Reiserouten sowie für die Identifizierung von Zentren der Opera buffa-Pflege als auch für eine breitere konzeptionelle Herangehensweise an soziale Räume und Netzwerke.

Mit dem Begriff des Mappings sind die Begriffe »space«/Raum und »place«/Ort eng verbunden.³⁷ Spätestens seit dem Aufkommen des »spatial turns« in den 1970ern werden Räume und Orte als Produkte sozialer Beziehungen,³⁸ oder wie Henri Lefebvre in *La production de l'espace* ausführte, als Produkte sozialer Aktionen und Akteure bzw. Akteurinnen aufgefasst.³⁹ Entsprechend wird der Begriff des Mappings nicht nur als Möglichkeit zur Indexierung und Darstellung von akkuraten, empirischen und quantitativen Daten verstanden, sondern ebenfalls als Methode zum Verständnis sozialer Räume und Netzwerke.⁴⁰

Innerhalb dieser Räume und zwischen ihnen prägten sich personelle Netzwerke aus, die die erfolgreiche Verbreitung der Opera buffa über den Kontinent hinweg überhaupt erst ermöglichten. Der Terminus »Netzwerk(e)« wird im Zuge dieser Studie als analytischer Begriff eingesetzt, der in erster Linie zur Untersuchung der Verbindungen

33 Schon Michael Walter plädierte für die Verwendung dieses Begriffs im Zusammenhang mit reisenden Truppen. Vgl. seinen Vortrag: Wandernde Operntruppen – Reisende, oder Migranten, gehalten im Zuge des International Musicological Symposium »Music Migrations«, Ljubljana 16. bis 19. April 2016.

34 Vgl. ENGEL, Deep Mapping, S. 214.

35 Vgl. MASSEY, Space, place, and gender; DIES., For space; LEFEBVRE, The production of space; CERTEAU, The practice of everyday life; SAID, Invention, Memory, and Place; TUAN, Humanistic geography; DERS., Space and place.

36 Siehe hierzu einen Überblick auf: <https://musicalgeography.org>.

37 Vgl. HICHRİ und MECHRI, Introduction, S. 1.

38 Vgl. EWALT, Mapping and Spatial Studies; MASSEY, Space, place, and gender.

39 Vgl. LEFEBVRE, The production of space.

40 Vgl. ENGEL, Deep Mapping; EWALT, Mapping and Spatial Studies.

der zentralen Personengruppe der Opera buffa, der Sängerinnen und Sänger, sowie deren Handlungsspielräumen dient.⁴¹ Anders als bei der Opera seria nämlich, für deren Etablierung außerhalb Italiens in erster Linie die Höfe verantwortlich zeichneten, die ihr Gesangspersonal aller Regel nach direkt aus Italien bezogen, lag die frühe Verbreitung der Opera buffa vorrangig in Händen von Impresari und ihren mobilen Operisti. Erst die Initiative dieser Opernunternehmungen führte zu einer steigenden Anzahl von Aufführungsserien jenseits Italiens. Daher ist bei der Erforschung der Opera buffa der Blick auf die personellen Konstellationen ein zentraler Ansatz, um u.a. Verbreitungswege sowie -mechanismen nachzuvollziehen und Transformationsprozesse zu untersuchen. Dabei vermag es die netzwerkanalytische Methode, die ursprünglich aus der Sozialwissenschaft stammt und in den letzten Jahren vermehrt auch von den Geisteswissenschaften eingesetzt wird, Erkenntnisse zu gewinnen, die zwischen der Analyse von Strukturen und individuellem Handeln vermitteln.⁴² Die Berechnungen von netzwerkanalytischen Maßzahlen wie etwa der Zentralität⁴³ lassen bspw. Akteurinnen und Akteure innerhalb des Netzwerks sichtbar werden,⁴⁴ die die zentralen Figuren zum einen für den außeritalienischen Transfer der Opera buffa und zum anderen zur Etablierung eines spezifischen Netzwerks außerhalb Italiens darstellten.

Transformation und Transfer

Der Begriff Transformation ist für die Beschreibung und Analyse der vielschichtigen Veränderungsprozesse, die im Zuge der Etablierung der Opera buffa in ganz Europa auftreten, besonders hilfreich. Die mittlerweile sehr ausdifferenzierten theoretischen Modelle der Transformationsforschung in den Sozial- und Geisteswissenschaften können dabei auf den Gegenstand der Opera buffa so angewendet werden, dass die genrespezifischen Transformationsprozesse adäquat untersucht werden können. Hartmut Böhme beschreibt Transformationen als »Wandlungsprozesse, die sich zwischen einem Referenz- und einem Aufnahmebereich vollziehen. Dabei wird nicht nur die Aufnahmekultur, sondern auch die Referenzkultur transformiert.«⁴⁵ Die Untersuchung von Wandlungsprozessen, die hier in Bezug auf die Geschichtswissenschaften und insbesondere die Antike-Forschung bezogen ist, fokussiert stark auf eine diachrone Transformation. Eine eher synchrone Perspektive verfolgt hingegen das Konzept des Transfers, das

41 Zur Definition von Netzwerken vgl. DÜRING und KERSCHBAUMER, Quantifizierung und Visualisierung, S. 31.

42 Die Netzwerkforschung wurde in den 1970er-Jahren zunächst von der Geschichtswissenschaft aufgegriffen und wird nun – maßgeblich unterstützt von den aktuellen Entwicklungen in den digital humanities – auch verstärkt in anderen geisteswissenschaftlichen Fächern eingesetzt. Vgl. zum Überblick den grundlegenden Aufsatz zur historischen Netzwerkforschung von GRAMSCH-STEHFEST, Von der Metapher zur Methode, darüber hinaus BIXLER und REUPKE, Von Quellen zu Netzwerken sowie die stärker an der Sozialwissenschaft orientierte Literatur zur Netzwerkforschung im Gastbeitrag, Kapitel 6.

43 Vgl. STARK, Netzwerkberechnungen.

44 Vgl. MAYER, Netzwerkvisualisierungen.

45 BÖHME, Einladung zur Transformation, S. 11.

seit den 1980er-Jahren insbesondere im Hinblick auf Praktiken des Kulturtransfers zwischen Deutschland und Frankreich von Michel Espagne und Michael Werner erforscht und auch theoretisiert wurde. Thomas Keller fasst verschiedene Untersuchungsaspekte zusammen:

Das Konzept des Transfers erfasst kulturelle Übertragungsprozesse in vielfältiger Hinsicht: Dokumente der anderen Kultur in Frankreich oder Deutschland, Mittlerinstitutionen, -gruppen und -personen, insbesondere bestimmte Berufsgruppen (Diplomaten, Kaufleute, Künstler, Handwerker, Buchhändler, Verleger, Übersetzer, Publizisten, Sprachlehrer, Germanisten in Frankreich, Romanisten in Deutschland...), Medien sowie diskursive Vorgänge der Aneignung und Transformation von Gütern, Handlungsweisen, Orientierungen, Texten, Diskursen.⁴⁶

Nicht zufällig enthält diese Zusammenschau gerade in Bezug auf kulturelle Produkte abermals den Terminus »Transformation«. Ist das Phänomen des Wandels und der Veränderung ein zentrales Thema für die Untersuchung der Etablierung der Opera buffa in Europa, so scheinen die genannten Ideen einer »Referenz- und Aufnahmekultur« oder eines »Transfers zwischen Kulturen«⁴⁷ gerade im Hinblick auf die Musik des 18. Jahrhunderts problematisch. Die italienische Oper war ein Kulturgut der europäischen Elite – sie wurde, ebenso wie etwa französisches Ballett, in einer überwiegend aristokratisch geprägten »Aufnahmekultur« nicht grundsätzlich als andere Kultur wahrgenommen.⁴⁸ Mit Bezug auf die bereits diskutierten Begriffe Migration, Mobilität und Mapping kann für die Opera buffa zwar festgehalten werden, dass Italien klar der Ausgangspunkt eines bestimmten Repertoires war, das sich von dort aus in ganz Europa verbreitete, die Opernkultur an sich war aber bereits eine europäische.

Wenn in diesem Band von Transformationen die Rede ist, so betrifft dies also weniger die Frage eines damit verbundenen Kulturtransfers als vielmehr die Analyse verschiedener Veränderungsprozesse, für die eine aus der Soziologie übertragene Gliederung in verschiedene Ebenen sinnvoll erscheint. Auf einer Makroebene zielt die Transformationstheorie zunächst auf eine Untersuchung des Wandels von Systemen ab.⁴⁹ Wird die Opernkultur des 18. Jahrhunderts als ein solches System aufgefasst,⁵⁰ können Transformationsprozesse dieser Kultur analysiert werden, die mit der Etablierung der Opera buffa einhergingen. Sie hatte zahlreiche Konsequenzen für das Produktionssystem und die Institutionen der Oper, wenngleich hier von einer simplen Ursache-Wirkung-Relation nicht die Rede sein kann. Die Verbreitung der Opera buffa ist, wenn auch ein gewichtiger, so dennoch nur einer unter mehreren, miteinander verflochtenen Faktoren, die im 18. Jahrhundert zu einem Wandel der Opernkultur beitrugen. Auf der Mesoebene sind die Organisationen und Institutionen in den Blick

46 KELLER, Kulturtransferforschung, S. 101.

47 Ebd., S. 102.

48 Dass und wie dies regional wiederum zu differenzieren wäre, hat Sonja Erhardt etwa für Russland untersucht, vgl. ERHARDT, Musikdiskurs und interdynastischer Kulturtransfer im 18. Jahrhundert.

49 Vgl. KOLLMORGEN, MERKEL und WAGENER, Transformation und Transformationsforschung.

50 Der Systembegriff ist auch zentral für die Musiksoziologie. Nach Christian Kaden erforsche diese »konkrete musikkulturell-soziale Systeme, und zwar Systeme materiell-dynamischen Charakters«, KADEN, Musiksoziologie, S. 50; vgl. auch KLUGE, Systemdenken.

zu nehmen, die die Verbreitung der Opera buffa beeinflusst haben. Das Spannungsverhältnis zwischen reisenden Truppen, stationären Opernunternehmen und Hofoper bestimmte ganz wesentlich die Transformationsprozesse der Oper um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Schließlich waren es auf der Mikroebene dann einzelne Individuen, die durch Interaktionen und Entscheidungen transformative Prozesse anstoßen konnten und letztlich auch im alltäglichen Handeln ausagierten. Die Operisti sind dabei ebenso in den Blick zu nehmen wie einzelne Entscheidungsträgerinnen und -träger am Hof oder in der höfischen oder städtischen Verwaltung bzw. Mittelspersonen. Hier spielen auch Aspekte von »Akteurstheorien« eine Rolle, wonach Transformationsprozesse »weniger von objektiven Umständen (Strukturen) oder Machtkonstellationen abhängig [sind,] als vielmehr von den subjektiven Einschätzungen, Strategien und Handlungen der relevanten Akteure.«⁵¹ Das trifft im vorliegenden Fall insbesondere auf die Opernunternehmerinnen und -unternehmer zu, die sich dafür entschieden, zu einem bestimmten Zeitpunkt mit einem bestimmten Repertoire aufzutreten bzw. dieses den Entscheidungsträgerinnen und -trägern an den Institutionen anzubieten.

Neben diesen lose an soziologische Transformationstheorien angelehnten Aspekten kann der Begriff der Transformation aber auch auf der Werkebene sinnvoll für die Opera buffa angewendet werden. Denn auf ihrem Weg durch Europa unterlagen die einzelnen gespielten Werke jeweils unterschiedlich starken Veränderungsprozessen. In der Opernforschung des 18. Jahrhunderts wird die geringe Werkstabilität (nicht nur der Opera buffa) häufig unter Zugriff auf den Terminus Bearbeitung untersucht.⁵² Sie impliziert als Konzept jedoch immer die Berufung auf ein Vorhergehendes, das von bestimmten Personen und mit bestimmten Intentionen verändert wird. Wie sich zeigen wird, sind die Veränderungsprozesse auf der Werkebene⁵³ im Bereich der Opera buffa aber auf ihren Reisen durch Europa von einer großen Dynamik geprägt, die mit dem eher prozesshaft gedachten Konzept der Transformation insgesamt adäquat beschrieben und analysiert werden kann, ohne den Bezug auf die Praxis der Bearbeitung im individuellen Fall dadurch zu verunmöglichen.

Methodisches Vorgehen und Anlage des Buches

Um die Opera buffa in Europa systematisch untersuchen zu können, ist es notwendig, eine möglichst breite und valide Datengrundlage über die aufgeführten Opera buffa-

51 MERKEL und WAGENER, Akteure, S. 65.

52 Vgl. bspw. KONRAD, RAAB und SIEGERT (Hg.), Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts oder für die Opera buffa: GREMLER, Ensemblebearbeitungen in der Opera buffa an den Wiener Theatern der 1760er Jahre. Weniger ausgeprägt ist der Begriff Adaption, der eher in Bezug auf eine Rekodierung (bspw. einen Medienwechsel oder eine Übertragung in eine andere Sprache) zum Einsatz kommt, vgl. HUTCHEON, A theory of adaptation.

53 Im Zuge dieser Untersuchung wird – Brandenburg folgend – ein den Produktionsbedingungen um die Mitte des 18. Jahrhunderts entsprechender breiter musikalischer Werkbegriff angewandt, der unterschiedliche Fassungen eines ursprünglich in Italien entstandenen Werkes subsummiert. Vgl. hierzu grundlegend BRANDENBURG, Works in transformation.

Produktionen zu erlangen. Gerade durch die ausgedehnte Mobilität, die teils wenig ausgeprägte Institutionalisierung der Opera buffa im 18. Jahrhundert und die mangelnde Dokumentation etwa von kurzen Gastspielen ist aufgrund der heute verfügbaren Quellen nicht feststellbar, wie viele Opere buffe an welchem Ort zu welchem Zeitpunkt tatsächlich aufgeführt wurden. Die Kombination aus Datenmaterial, das aus überlieferten gedruckten und handschriftlichen Libretti, Ankündigungen in Zeitungen und Akten der städtischen Administration (u.a. Suppliken und Ratsprotokolle) gewonnen werden konnte, liefert in einigen Fällen Informationen mit lediglich geringer Aussagekraft über bestimmte Aufführungen. So kann bspw. zwar die Tätigkeit der Crosa-Truppe in Augsburg belegt werden, unklar ist, mit welchem Repertoire das auf Buffa-Aufführungen spezialisierte Ensemble das Publikum unterhielt. In dem Bittschreiben um Spielgenehmigungen von Impresario Crosa an die Stadt werden lediglich »musicalische opera« erwähnt.⁵⁴ Insbesondere für kleinere Orte, die in der vorliegenden Studie zudem nicht mit umfassenden Archivstudien bedacht werden konnten, dürfte daher eine nicht unerhebliche Anzahl an Opera buffa-Aufführungen derzeit nicht (wissenschaftlich) dokumentiert sein. Aber auch in größeren Städten, deren musiktheaterspezifische Aktivitäten meist gut nachvollziehbar sind, ist durchaus nicht immer feststellbar, ob bzw. wie häufig Opera buffa gespielt wurde. Für die Reichsstadt Regensburg sind beispielsweise die einschlägigen Akten der städtischen Verwaltung für den Untersuchungsraum verloren, die über musiktheaterspezifische Aktivitäten Auskunft geben könnten.⁵⁵

Auch wenn somit davon auszugehen ist, dass Opera buffa im 18. Jahrhundert öfter dargeboten wurde, als heute bekannt ist, so liefern die identifizierten 501 Aufführungsserien an 57 Spielorten eine solide Datenbasis, auf deren Grundlage Aussagen über die zeitliche und geographische Verbreitung der Opera buffa in Europa, über Migrationsprozesse, Mobilität oder Netzwerke getroffen werden können.⁵⁶ Um eine quantifizierbare Datenbasis zu erlangen, mussten vor der Datenerhebung aber einige Entscheidungen getroffen werden.⁵⁷ So wurde zunächst definiert, dass die Verbreitung der Opera buffa in Europa über die Festlegung von »Aufführungsserien« untersucht wird. Dabei handelt es sich um eine in Italien uraufgeführte Opera buffa, die an einem Ort außerhalb Italiens mit einem in manchen Fällen von der Uraufführung abweichenden Titel in der Regel an mehreren Terminen aufgeführt wurde. Die erhaltenen Informationen zu den einzelnen Aufführungsserien sind unterschiedlich detailreich. Von manchen ist lediglich ein Werktitel, ein Ort und ein Aufführungsjahr überliefert, von anderen konnten einzelne Aufführungstermine, das beteiligte Personal (in der Regel Gesangspersonal), Notenmaterial usw. identifiziert werden.

54 D-Asa Theater und öffentliche Produktionen Nr. 2, Crosa an den Bürgermeister und den Stadtrat [o.D.]. Die Spielgenehmigung erfolgte am 14. August 1755. Vgl. D-Asa Rat, Protokolle, Ratsbuch Nr. 131, Ratsprotokolle 1755, S. 622f.

55 Vgl. zu dieser Problematik am Beispiel Regensburg MEIXNER, Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages.

56 Rechnet man die im Projekt ebenso erfassten Uraufführungen hinzu, lassen sich die Daten wie folgt zusammenfassen: 595 Aufführungsserien, 1.289 Personen-, 170 Orts- (inkl. Theater), 1.210 Zeit- und 748 Quelldaten.

57 Vgl. zum Aufbau der Datenbank und zur Datenstruktur die Ausführungen unter About the Database auf der Website der Onlinedatenbank: www.operabuffa.uni-bayreuth.de.

Ferner erfolgte eine Definition des Untersuchungsgebiets und -zeitraums. Die geographische Erstreckung ergibt sich prinzipiell aus dem Netzwerk jener Orte, an denen es zu Aufführungen von *Opere buffe* kam. Um die Gattung der komischen Oper als Exportphänomen untersuchen zu können, musste jedoch die Problematik der Grenzziehung nach Norden hin geklärt werden,⁵⁸ denn es wurden einige Aufführungsorte bei der Untersuchung berücksichtigt, die heute Teil des italienischen Nationalstaats sind, im 18. Jahrhundert aber (zumindest mit Blick auf die politischen Grenzen) nicht unter dem Begriff Italien⁵⁹ subsummiert waren. Das betrifft die Regionen und damit die vier Städte Brixen, Trient, Görz und Triest, in denen Opera buffa-Aufführungen nachgewiesen werden konnten. Görz war im 18. Jahrhundert Teil der Gefürsteten Grafschaft Görz und Gradisca, die der Provinz Innerösterreich angehörte, Triest und ihr umliegendes Gebiet waren reichsunmittelbar und zugleich bis Ende des Ersten Weltkrieges der Habsburgermonarchie angegliedert. Brixen und Trient lagen im Gebiet der Gefürsteten Grafschaft Tirol, die bis 1918 ebenfalls zu Österreich zählte. Daher wurden diese vier Orte der außeritalienischen Verbreitung der Opera buffa zugeordnet.

Als Untersuchungszeitraum wurde das Jahr 1740 als Beginn und das Jahr 1765 als Ende festgelegt. Für das Jahr 1740 konnte die früheste Opera buffa-Aufführung außerhalb Italiens nachgewiesen werden; bis 1765 hatte sich die Opera buffa im Wesentlichen in allen kulturellen Zentren Europas etabliert, sodass die Verbreitung sehr gut nachvollzogen werden kann. Sofern dies für einzelne Fallbeispiele relevant ist, wird es im Nachfolgenden aber auch immer wieder Ausblicke auf spätere Jahre geben.

Auf Grundlage der Erkenntnisse aus der quantitativen Analyse der gesammelten Daten wurden anschließend weitere Fragestellungen untersucht, wie etwa das Zustandekommen von Spielgenehmigungen, Vertragsverhältnisse, die Verbreitung von Musikalien, die Besetzungspraxis, Werkbearbeitungen oder das komplexe Verhältnis der Opera buffa zur höfischen Repräsentation. Dafür wurden wiederum eine Fülle sehr unterschiedlicher Quellen (u. a. handschriftliche Partituren, Korrespondenzen, städtisch-administrative Quellen wie Ratsprotokolle, höfische Quellen wie Verträge) ausgewertet. Die Bearbeitung erfolgte hier vielfach punktuell in Bezug auf bestimmte Fallbeispiele, bezogen etwa auf bestimmte Truppen oder Personen bzw. orts- oder werkbezogen.

Aus den Vorabdefinitionen, dem Zugriff über die genannten Schlüsselbegriffe und der Analyse der Datengrundlage ergibt sich die Anlage des gesamten Bandes: In der ersten Hälfte stehen die Verbreitungsprozesse im Vordergrund, in der zweiten die Transformationsprozesse. In den ersten Kapiteln erfolgen quantitative Analysen zu Migration, Mobilität und Mapping. Hier werden die Fragen beantwortet, wann die Opera buffa wohin gelangte, welche Zentren der Opera buffa-Produktion sich wann ausbildeten, welche Truppen wann für die Verbreitung maßgeblich waren, welche Werke und Komponisten dabei am häufigsten aufgeführt wurden und wie zeitnah zur italienischen Uraufführung sie jenseits Italiens rezipiert wurden. Darüber hinaus stehen die am Produktionsprozess beteiligten Personen (die sogenannten Operisti) und ihre Netzwerke im Zentrum. Ein

58 Vgl. zur Grenzproblematik STAUBER, »Auf der Grenzscheide des Südens und Nordens«; DERS., Der Norden des Südens.

59 Ansonsten wird der Definition gefolgt, wie sie bei Johann Heinrich Zedler unter dem Lemma Italien zu finden ist. Vgl. ZEDLER, Art. Italien.

Schwerpunkt liegt hier auf den maßgeblichen Opernunternehmern und -unternehmerinnen, die für die Verbreitung der Opera buffa sorgten. Die hierfür zentralen mobilen Opernunternehmungen werden identifiziert und anhand der Aktivitäten der Truppe von Giovanni Francesco Crosa werden das Zustandekommen von Engagements, Vertragsbedingungen, Truppenstabilität und Finanzierungsfragen geklärt. Ein Gastbeitrag von Tom und Heike Brökel liefert ergänzend zu den sonst im Buch vorherrschenden musikwissenschaftlichen Ansätzen netzwerkanalytische Perspektiven auf das Gesangspersonal der Opera buffa. Den Karrierewegen der aktivsten und am besten vernetzten Sängerinnen und Sänger wird anschließend nochmals im Detail nachgegangen. Nach diesen personenbezogenen Mobilitätsphänomenen wird die Verbreitung der Musikalien untersucht. Dabei geht es sowohl um die Frage, wie die weitgehend handschriftlichen Partituren an andere Aufführungsorte gelangten, als auch um die Materialität der Manuskripte und die Materialmanipulation im Sinne von heute noch erkennbaren Bearbeitungsspuren. Transformationsprozesse werden dann anhand des Fallbeispiels *L'Orazio* herausgearbeitet und die Aufführungsversionen von Operntruppen untersucht. Der Blick weitet sich in der Folge auf generellere Transformationsprozesse, indem die Frage beantwortet wird, wie sich Spielplanrepertoire und die Zusammensetzung von Opernensembles mit der Etablierung der neuen Gattung änderten. Dies betrifft insbesondere die möglichen Wechselwirkungen zwischen Opera seria und Opera buffa.⁶⁰ Abgerundet wird der Band mit der Diskussion der Etablierung der Opera buffa an Höfen, die damit ins Zentrum der strukturellen Transformation der Opernlandschaft des 18. Jahrhunderts führt.

Andrea Zedler verfasste die Kapitel 2, 3, 4, 5, 7 und 9, Lena van der Hoven das Kapitel 12 und Kordula Knaus die Kapitel 8, 10 und 11. Tom Brökel und Heike Brökel verfassten das Kapitel 6. Die Kapitel 1 und 13 wurden von den Autorinnen gemeinsam verfasst.

60 Eine systematische Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen Opera buffa und Opéra-comique hinsichtlich ihrer europaweiten Etablierung stellt nach wie vor ein Forschungsdesiderat dar, vgl. zur Opéra-comique in Europa grundlegend MARKOVITS, *Civiliser l'Europe*.

2 Die europäische Verbreitung der Opera buffa im Überblick

Der Großteil der Opern des hier untersuchten Repertoires fand nach ihrer jeweiligen Uraufführung recht zügig den Weg auf die Bühnen außerhalb Italiens: Für weit mehr als zwei Drittel kann nachgewiesen werden, dass sie spätestens zwei Jahre nach der Premiere in Städten wie Barcelona, London oder Dresden rezipiert werden konnten. Für den Rest, knapp 30 Opern, lagen zwischen Ur- und außeritalienischer Erstaufführung mindestens drei bis maximal 14 Jahre.¹ Vor ihrem Transfer zirkulierten sie in der Regel über einen längeren Zeitraum hinweg auf italienischem Terrain und konnten dabei in Teilen erheblichen Modifikationen im Bereich des Librettotexts wie auch der Musik unterliegen, die es bei Fragen zur Adaptionspraxis zu berücksichtigen gilt. Darüber hinaus kam es im Zuge der Anpassungen auch häufig zum Wechsel des Operntitels. Als Beispiel kann stellvertretend die 1739 in Neapel entstandene Oper *Amor vuol sofferenza* genannt werden, die 1744 für eine erneute Aufführung in dieser Stadt zu *La finta frascatana* umbenannt wurde. Mit diesem Titel sollte sie neun Jahre später unter Impresario Giovanni Francesco Crosa im Londoner King's Theater in the Haymarket auf die Bühne kommen.²

Die ältesten, außerhalb Italiens aufgeführten Werke des Untersuchungskorpus sind kurz vor 1740 entstanden: *Amor vuol sofferenza* (*La finta frascatana*), *La commedia in commedia*, *Madama Ciana*, *Il Gismondo* (*La finta cameriera*), *L'Orazio* und *La Zanina maga per amore*. Sie sind mit Ausnahme der Letztgenannten³ in Neapel oder Rom uraufgeführt worden, zu einem Zeitpunkt, als die Anfang des 18. Jahrhunderts in Neapel entwickelte mehraktige Musikkomödie⁴ die Grenzen des Königreiches bereits überschritten, im römischen

1 Siehe hierzu die detaillierteren Ausführungen im folgenden Kapitel.

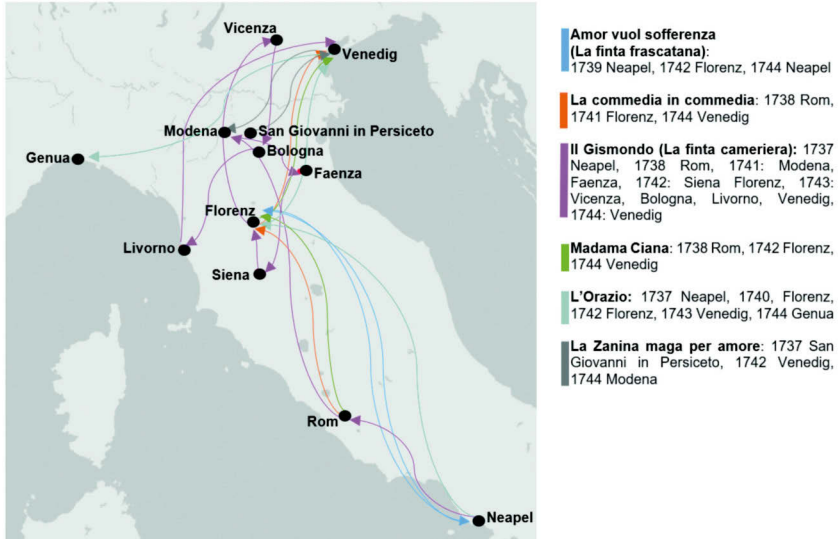
2 Vgl. *La finta frascatana*. Drama giocoso per musica, per il Teatro di S. M. B. London [1749]. Siehe zu Crosas Tätigkeiten in London Kapitel 5.

3 Die Oper wurde 1737 in Mittelitalien, genauer: in San Giovanni in Persiceto nahe Bologna, uraufgeführt.

4 Vgl. grundlegend zur Entwicklung der Gattung: ROBINSON, *Naples and Neapolitan opera*, S. 178–259; DEGRADA, *Origini e sviluppi dell'opera comica napoletana*; CAPONE, *L'opera comica napoletana* (1709–1749), S. 102–232; MAIONE, *Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa* (1707–1750); WEISS, *L'opera italiana nel '700*; BRANDENBURG, *Die komische italienische Oper*; HUCKE, *Die Entstehung der Opera buffa*.

Teatro Valle Fuß gefasst und im zeitlichen Umfeld die Bühnen Mittel- (u.a. Florenz, Siena, Bologna) und Norditaliens (Venedig, Mailand) erobert hatte.⁵

Abbildung 1: Inneritalienische Verbreitung des bis 1740 uraufgeführten Repertoires⁶



Visualisiert man die chronologische Folge der Aufführungsstationen der frühen Werke des untersuchten Repertoires und verfolgt dabei die inneritalienische Verbreitung, wird deutlich, dass Florenz Anfang der 1740er zu den »luoghi del primario innesto del nuovo ›prodotto-opera buffa‹ nella sua risalita dello stivale a nord di Roma« zählte, kurz bevor Venedig zum Zentrum der Rezeption wie auch der Produktion der Opern wurde.⁷ Tocchini führt dies – Piero Weiss und Franco Piperno folgend – zum einen auf die Tradition von Aufführungen komischer Werke (u.a. Intermezzi) im Großherzogtum zurück, zum anderen auf die Präsenz von Sängerinnen und Sängern im Teatro del Cocomero, die aufgrund der Aufführungspraxis auf das komische Genre spezialisiert waren. Als Beispiele sind die führenden Darsteller komischer Opern, Pietro Pertici und Filippo Laschi, zu nennen, die ab 1743 mit ihren Auftritten außerhalb der Toskana, genauer: im Teatro Tron di San Cassiano und im Teatro Giustinian di San Moisè auch mitverantwortlich für den Erfolg und damit für die Etablierung der Commedia per

-
- 5 Vgl. zum Repertoire des Teatro Valle grundlegend GREMLER, Das Teatro Valle in Rom 1727–1850 sowie zur frühen inneritalienischen Ausbreitung des Genres: MACKENZIE, The creation of a genre; PIPERNO, Il sistema produttivo, fino al 1780; TOCCHINI, Libretti napoletani, libretti toscoro-romani. Zur Rolle der Sängerinnen und Sänger in der frühen Ausbreitungsphase vgl. insbesondere MACKENZIE, The creation of a genre, S. 235–240 sowie PIPERNO, Buffe e Buffi.
- 6 Die Abbildung visualisiert die chronologische Abfolge der Aufführungsserien, nicht hingegen die Verbreitung der Werke auf Basis von Libretti oder Musikalien.
- 7 TOCCHINI, Libretti napoletani, libretti toscoro-romani, S. 384.

musica auf den Spielplänen der venezianischen Theater waren.⁸ Innerhalb nur weniger Jahre war der ernsten Oper in Venedig eine Konkurrentin um die Gunst des Publikums erwachsen, besonders ab dem Zeitpunkt als es aufgrund des Zuspruchs für Impresari wie Angelo Mingotti wirtschaftlich interessanter wurde, die Werke nicht mehr in die Lagunenstadt zu importieren, sondern gleich vor Ort in Auftrag zu geben. Die Dynamik dieser Entwicklung zugunsten der Produktion von Opere buffe zeigt sich insbesondere daran, dass ab 1749 die Anzahl der aus Venedig exportierten jene der importierten Werke zu übertreffen begann.⁹

Der Sprung über die Grenze: Zur Chronologie der frühen außeritalienischen Verbreitung

»their success is certainly not rapid«
(Horace Walpole, 1748)

Schauplätze der frühesten Rezeption von Opera buffa außerhalb Italiens waren Malta, Portugal und die österreichischen Erblande. Die 1738 in Rom uraufgeführte *Madama Ciana* Gaetano Latillas ist als das erste Werk zu identifizieren, das der Sprung über die Stadtgrenze der Ewigen Stadt gleich an den westlichen und südlichen Rand Europas führte: 1740 ist die erste Folgeaufführung nachweisbar, sie fand zur Karnevalszeit im königlichen Palast in Lissabon statt.¹⁰ Im Teatru Manoel in Valletta auf Malta wurde *Madama Ciana* dann zwei Jahre später in der Wintersaison gespielt. Als Impresario des Theaters zeichnet der Architekt Andrea Belli verantwortlich, der das Libretto dem Großmeister des Malteserordens, Manuel Pinto de Fonesca, widmete.¹¹ Gleich zwei beim Wiener Verleger Johann van Ghelen im Jahr 1744 gedruckte Libretti belegen Vorstellungen von Latillas *La finta cameriera* im Umfeld des Wiener Hofes.¹² Eine Bemerkung in den Tagebüchern

8 Vgl. zur Verbreitung der Commedia per musica in den venezianischen Theatern grundlegend MANCINI, Sulla diffusione dell'opera comica nei teatri veneziani, S. 177–184, darauf aufbauend mit Bezug zu Goldonis frühem Schaffen POLIN, Introduzione, S. 15–25.

9 Vgl. POLIN, Tradizione e recezione di un'opera comica di meta '700, S. 1–5; DERS., Il mondo della luna di Goldoni-Galuppi, S. 40f.; DERS., Introduzione, S. 24.

10 Vgl. das Libretto *Madama Ciana. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Real Palazzo di Lisboa per il Carnevale di quest'anno 1740*, Lissabon [1740]. Die Aufführung wird erwähnt in: DE BRITO, Opera in Portugal in the eighteenth century, S. 133. Vgl. spezifisch zu den Aufführungen von komischen Opern am portugiesischen Hof STIFFONI, La ópera cómica italiana en la corte portuguesa durante el reinado de João V (1728–1740).

11 Vgl. *Madama Ciana. Dramma giocosa [sic!] per musica da rappresentarsi nel Teatro [sic!] di Malta in questo Inverno dell'anno 1742*. Dedicata a sua altezza eminentissima Fr. D. Emanuele Pinto gran maestro della sacra Religione Gerosolimitana, Principe di Malta, e Gozo etc., Neapel 1742.

12 In den 1740er-Jahren wurden für Aufführungen im Burg- bzw. im Kärtnertheater in einigen Fällen zwei getrennte Libretti, einmal in italienischer und einmal in deutscher Sprache, gedruckt. Für *La finta cameriera* lassen sich beide Sprachversionen nachweisen: Der Librettodruck *La finta cameriera. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel privilegiato teatro di sua maestà reale, la regina d'Ungheria, e Boemia &c.* In Vienna l'Anno MDCCXLIV ist jedoch verschollen. Vgl. GOLTZ, Die Wiener Libretti-Sammlung des Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen und HAAS, Die Musik in der Wiener deutschen Stehgreifkomödie, S. 18. Van Ghelen war für die Übersetzung von

des Wiener Obersthofmarschalls, Johann Joseph von Khevenhüller-Metsch, legt nahe, dass im selben Jahr im Kärntertortheater mit Rinaldo di Capuas *La commedia in commedia*, ein weiteres Werk gegeben wurde.¹³ Diese frühen Einflechtungen der Buffa-Sparte in die von Joseph Carl Selliers verantworteten Aufführungen von *Drammi per musica* führten aber weder zu einer festen Verankerung der dreiaktigen Buffa-Opern im Repertoire der Wiener Theater¹⁴ noch hatten diese Strahlkraft für andere Orte.¹⁵ Der Befund für Wien trifft auch auf die frühen Stationen der Opera buffa in Lissabon und Valletta zu. Erst mit den durch Europa reisenden Operntruppen kam es ab 1745 zu einer weitläufigen Streuung des Genres, die im Folgenden in Fünfjahresschritten näher in den Blick genommen wird. Die Wahl der Abschnitte ist nicht an Ereignisgeschichtlichem orientiert, da Geschehnisse wie beispielsweise der Siebenjährige Krieg die Regionen Europas ganz unterschiedlich stark beeinflussten. Die Segmentierung in Halbdekaden lässt jedoch die Entwicklung in übersichtlicher Form erkennen und legt Tendenzen offen, die eine Weitung oder Verknappung der zeitlichen Rahmung nicht verändert hätten. Ziel dieses systematisierenden Zugriffs ist es aber nicht nur, die geographische Ausbreitung nachzuzeichnen, sondern auch mögliche Auslöser für die frühen außeritalienischen Aufführungen von *Opere buffe* zu identifizieren und statistische Besonderheiten an einzelnen Spielorten darzustellen.¹⁶

La finta cameriera (Die verstellte Cammer-Magd. Eine lustige musicalische Opera [...], Wien 1744) verantwortlich, vgl. den erhaltenen Librettodruck der deutschen Übersetzung in: D-WRz Sammlung Gottsched 0,9:327.

- 13 Khevenhüller-Metsch erwähnt in seinem Tagebuch einen Besuch der »Herrschaften incognito« im »Comodi Haus zum Kärnthner Thor, [um] die neue Opera, la commedia in opera genannt, zu sehen.« KHEVENHÜLLER-METSCH und SCHLITZER (Hg.), *Aus der Zeit Maria Theresias*, Bd. 1, S. 204. Für diese Aufführung lässt sich kein Libretto belegen.
- 14 Vgl. hierzu das chronologische Verzeichnis von Aufführungen im Burg- und Kärntertortheater bei ZECHMEISTER, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, S. 399–562. Die früheste Einschätzung zur Rezeption von *Opere buffe* in Wien ist wiederum bei Khevenhüller-Metsch zu finden: Selliers ließ 1747 *La Zannina maga per amore* aufführen, die »sehr abgeschmackt und ennuyante befunden worden« sei. KHEVENHÜLLER-METSCH und SCHLITZER (Hg.), *Aus der Zeit Maria Theresias*, Bd. 2 S. 174. Inwiefern die spärlichen Opera buffa-Aufführungen in Wien in den 1750er-Jahren auch mit der dortigen Förderung des französischen Theaters und der frühen Etablierung der *Opéra-comique* in Wien zusammenhängen, bedarf weiterer Forschungen. Zum französischen Theater in Wien vgl. MARKOVITS, *L'Europe française*; BROWN, *Gluck and the French Theatre in Vienna*.
- 15 Zumindest aber lässt sich eine Verbindung zwischen Wien und den im Folgejahr veranstalteten Aufführungen von *La finta cameriera* in Hamburg feststellen: Pietro Mingotti greift in der Hansestadt auf die deutsche Übersetzung von van Ghelen zurück. Vgl. die beiden Libretti *Die verstellte Cammer-Magd [...]*, Wien 1744, D-WRz Sammlung Gottsched 0,9:327 und *La finta cameriera [...]/ Die verstellte Cammer-Magd [...]*, Hamburg 1745, D-B 13 in: Mus T 8. Die Übersetzung wurde aber nicht eins zu eins übernommen, einige Passagen sind umgestellt oder gekürzt, neu eingefügte Arien wurden für Hamburg möglicherweise von Antonio Pereni übersetzt, der in anderen Mingotti-Libretti als Übersetzer genannt wird.
- 16 Für einige Orte können die exakten Aufführungstermine rekonstruiert werden, so dass auch die Aufführungsintensität erlesen werden kann. Die in diesem Kapitel angeführten Zahlen beziehen sich ausschließlich auf Opera buffa-Daten, die für die Projektdatenbank erhoben wurden. Aufführungen anderer Werke, auch Buffa-Opern, die ursprünglich nicht aus Italien stammen, wurden nicht berücksichtigt. Vgl. die Daten unter: www.operabuffa.uni-bayreuth.de.

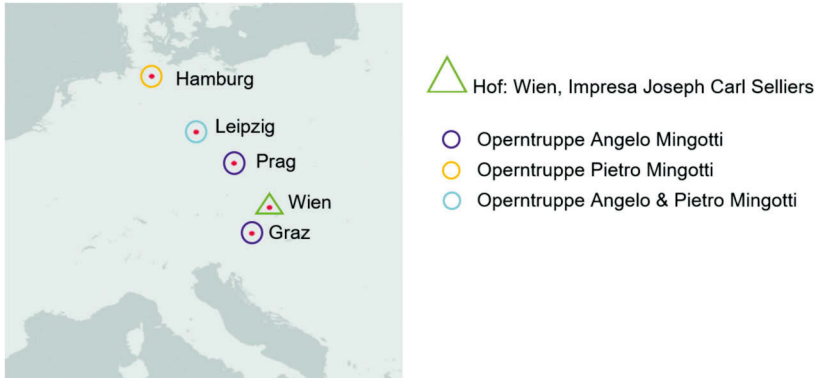
Als erste zentrale Akteure für die Verbreitung sind die Impresari Angelo und Pietro Mingotti zu nennen, die zunächst drei Buffa-Opern in das von Opere serie und Intermezzi dominierte Repertoire ihrer Operntruppe integrierten.¹⁷ Angelo setzte für den ersten außeritalienischen Transfer auf Werke, mit denen er in den beiden vorangegangenen Jahren in Venedig Erfolge gefeiert hatte.¹⁸ Er legt seine Motivation, diese nun jenseits der Grenzen Italiens aufzuführen, im Grazer Libretto von *La finta cameriera* offen:

Die allgemeine, und glückliche Guthaltung diser Poëtischen, obschon lächerlichen erfindungen, sowol in denen berühmtesten Städten in Welschland, als da seynd Rom, Neapel, und Venedig, wie auch in anderen Orten, alwo solche Schau-Spille seynd aufgeführt worden, und ein satsames Vergnügen wegen der neu-erfundenen Vorstellungs-Art, und meistentheils [sic!] aber wegen absonderlich auserlesenen Music deren berühmtesten Cappel-Meistern gefunden worden, hat mich ebenfals angetrieben das Welschland zu verlassen, und mich in dise Hauptstadt zu verfügen, wol annoch ingedenck deren jenen Gnaden und Freygebigkeit, welche ich in denen ersten zweyen Jahren¹⁹ mit Einführung deren Musicalischen Heroischen Operen zur hohen Gnad empfangen habe.²⁰

Neben *La finta cameriera* kamen im Grazer Karneval 1745 noch *L'Orazio* und *La Fiammetta* auf die Bühne, allesamt komische Opern, die sich vorab auf den Bühnen Italiens, besonders Venedigs, behauptet hatten und mit den Mingotti-Brüdern nun über Prag und Leipzig bis nach Hamburg gelangten.

-
- 17 Vgl. zur Aufführungschronologie der Werke, die von den Truppen der Mingotti im Jahr 1745 gespielt wurden, MÜLLER VON ASOW, Angelo und Pietro Mingotti, S. 32–45 sowie das auf Müller von Asow aufbauende und aktualisierte Verzeichnis von Mingottis Opern-Stagioni im Jahr 1745 THEOBALD, Die Opern-Stagioni der Brüder Mingotti, 1730–1766, S. 34–40.
- 18 1743 leitete Angelo Mingotti das venezianische Teatro Sant'Angelo, in dem im Mai 1743 *La finta cameriera* gegeben wurde. Vgl. ebd., S. 31. Gerolamo Zanetti berichtet, dass »l'opera ridicola nel teatro di S. Angelo incomincia a piacere all'eccesso« und dass Mingotti damit »300 e piu zechini« verdient habe. Herausgestochen sei der Bassist Francesco Baglioni, der die Rolle des Don Calacione so gut verkörperte, dass es »fa crepare la gente dalla risa«. Die *Memorie di G. Zannetti* sind abgedruckt in: HEARTZ, Vis comica, Appendix I. Baglioni hatte in dieser Rolle bereits bei der Uraufführung in Rom mitgewirkt. Vgl. zu seiner Biographie KUTSCH und RIEMENS (Hg.), Großes Sängerlexikon, Bd. 1, S. 205.
- 19 Angelo Mingotti spielt hier wohl auf die Jahre 1737 und 1738 an, in denen er vor und nach Pietros Operntruppe Werke auf die Grazer Bühne brachte u. a. *L'Arsace* von Geminiano Giacomelli. Vgl. THEOBALD, Die Opern-Stagioni der Brüder Mingotti, S. 22–24. Sein Bruder verantwortete nach 1743 keine weiteren *stagioni* mehr in Graz; er hatte das auf 500 Gulden geschätzte Theater mitsamt der in Pressburg verwendeten Dekorationen aufgrund nicht bezahlter Forderungen an seinen Hauptgläubiger Peter Picinelli übergeben müssen. Vgl. MÜLLER VON ASOW, Angelo und Pietro Mingotti, S. 22f. und FLEISCHMANN, Das steirische Berufstheater im 18. Jahrhundert, S. 47.
- 20 *La finta cameriera* [...] da rappresentarsi nel nuovo teatro al Tummel-Plaz in Graz [...] nel Carnevale dell'Anno 1745, Graz 1745, [S. 5].

Abbildung 2: Aufführungsorte von Opere buffe 1744/45



Die genannten Städte waren für die Mingotti-Brüder etablierte Stationen, die sie bereits seit den 1730er-Jahren bespielt hatten.²¹ Nach dieser ersten Versuchsphase 1745 setzten sie in den folgenden Spielzeiten jedoch wieder auf ihr erprobtes Repertoire. Nur zwei Mal finden sich nach 1745 bis zum Tod Pietros, 1759, Opera buffa-Aufführungen seiner Truppe. 1749 griff er für den Kopenhagener Hof erneut *L'Orazio* auf, 1751 ließ er während seiner Leipziger Impresa eine auf zwei Akte reduzierte Fassung der *Favola de' tre gobbi* spielen.²² Angelo wandte sich bereits 1747 wieder Italien zu und übernahm für sieben Jahre die Impresa des Teatro Giustinian di San Moisè.²³ In den folgenden Jahren war das venezianische Theater unter seiner Leitung Schauplatz zahlreicher (Ur-)Aufführungen des komischen Repertoires, darunter Werke aus der Feder Baldassare Galuppi und Carlo Goldonis wie *L'Arcadia in Brenta*.²⁴ Erst 1754 führte Angelo Mingottis Weg wieder Richtung Norden, und er fand sich mit einer Operntruppe zunächst in Hamburg ein. Opera buffa stand dort aber nicht auf dem Programm; drei Jahre später, 1757, sollte seine Truppe wieder komische Werke – diesmal am Bonner Hof – in den Mittelpunkt rücken,²⁵ zu einem Zeitpunkt als sich das Genre Opera buffa bereits seinen Weg auf dem ganzen Kontinent gebahnt hatte.

Es waren in den späten 1740ern vor allem die Operntruppen Eustachio Bambinis, Giovanni Francesco Crosas und Nicola Setaros, die die neue Sparte des Musiktheaters

21 In Leipzig und Prag war Angelo Mingotti seit 1732 tätig, 1736 kam es zu ersten Aufführungen unter Pietro in Graz, 1740 steuerte dieser erstmals Hamburg an. Vgl. THEOBALD, Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti, 1730–1766. Die in Teilen enge Zusammenarbeit der Brüder lässt es nicht für jeden Aufführungsort zu, zu klären, wer von den beiden als Impresario tätig war. In manchen Fällen sind sie gemeinsam als Impresari in Erscheinung getreten.

22 Vgl. die beiden Libretti: DK-Kk 56, -381 (*Orazio*) und RUS-Mrg In 72–23/188 (*La favola de' tre gobbi*).

23 Vgl. MANCINI, POVOLEDO und MURARO (Hg.), I Teatri del Veneto, Band 1: Teatri effimeri e nobili imprenditori, S. 178; POLIN, Art. MINGOTTI.

24 Vgl. zu Goldonis ersten Buffa-Libretti und die Rolle, die Angelo Mingotti für diese spielte POLIN, Introduzione, S. 15–31.

25 Aufgeführt wurden u.a. *L'Arcadia in Brenta* und *Il povero superbo*. Vgl. THEOBALD, Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti, 1730–1766, S. 71.

von Italien ausgehend bekannt machen. Abbildung 3 verortet nicht nur die innerhalb von fünf Jahren von fünf auf 13 angestiegenen Aufführungsstationen zwischen 1746 und 1750, sondern macht auch anhand der Punktgröße nachvollziehbar, an welchen Orten die höchste Anzahl an Opern gegeben wurde.

Abbildung 3: Aufführungsorte von *Opere buffe* 1746–1750



Wien und London lassen sich als erste Zentren identifizieren, wobei sogleich für beide Städte angemerkt werden muss, dass sich das Genre mit diesen Aufführungen à la longue noch nicht an den jeweiligen Theatern etablieren konnte. Dennoch stellten Rocco Lo Presti, Nachfolger des Pächters Selliers am Burg- und Kärntertortheater in Wien, sowie Giovanni Francesco Crosa²⁶, Impresario einer italienischen Operntruppe in London, in den künftigen Hauptspielstädten der Opera buffa die ersten Weichen für die Aufnahme beim Publikum. Die 1748 noch verhaltene Stimmung gegenüber den neuen Werken – Crosa eröffnete seine erste Stagione der im englischsprachigen Raum so bezeichneten »burlettas« mit *La commedia in commedia* – fängt Horace Walpole wie folgt ein: »The burlettas are begun, I think not decisively liked or condemned yet; their success is certainly not rapid, though [Pietro] Pertici is excessively admired.«²⁷ In ihrer Untersuchung zu Crosa kommen Richard King und Saskia Willaert demzufolge zum Schluss: »Although the audience appreciated the comic acting of the two performers [Pietro Pertici und Fil-

26 Vgl. zu Crosa grundlegend KING und WILLAERT, Giovanni Francesco Crosa and the first Italian comic operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–1750; WILLAERT, Italian Comic Opera at the King's Theatre in the 1760s. Zu den Aufführungen am King's Theatre vgl. NALBACH, The King's Theatre.

27 Horace Walpole an Horace Mann, 2. Dezember 1748, in: LEWIS, Horace Walpole's correspondence with Sir Horace Mann, S. 4.

ippo Laschi], the repertory as a whole does not seem to have pleased sufficiently: tellingly, half of the works presented were withdrawn after one or two performances.«²⁸

Rein quantitativ führten aber die Anzahl der gespielten Opern wie der rekonstruierbaren Spieltermine für London und Wien zu ersten Höhepunkten bei den Aufführungen von Opera buffa außerhalb Italiens: Lo Presti ließ sechs Werke an 47 Abenden zwischen Mai und November 1748 spielen, unter Crosa wurden von November 1748 bis Dezember 1750²⁹ mit sieben Opern am King's Theatre und am Little Theatre in the Haymarket knapp 60 Aufführungen gegeben. Nach Crosa kamen in London für vier Jahre keine weiteren aus Italien importierte Opere buffe auf die Bühne, in Wien war es erst 1759 mit den Aufführungen u. a. von *Il filosofo di campagna* unter Angelo Mingotti wieder soweit.

Eine dritte Stadt sollte sich ab 1750 mit einer London vergleichbaren Unterbrechung von vier Jahren (1754–1758) zu einem Hauptaufführungsort entwickeln: Barcelona. Nicola Setaro, 1748 ein Stammsänger Lo Prestis in Wien, stellte im Folgejahr in Italien, genauer: in der Lombardei, eine Truppe zusammen, mit der er 1750 in Barcelona mit Aufführungen begann. Eingeladen wurde die Truppe vom führenden Militär Kataloniens, Jaime Miguel de Guzmán-Dávalos y Spínola, der dem Impresario die (finanzielle) Unterstützung des Militärs zusicherte.³⁰ Die erste Aufführung des in der Doppelrolle als Sänger und Impresario in Erscheinung tretenden Setaros fiel in das Umfeld des Besuchs der Infantin Maria Antonia von Spanien, der *Il maestro di cappella* (ein anderer Titel für den bereits genannten *L'Orazio*) gewidmet wurde. Das »Dramma jocoso en lengua Italiana [...], que recità y cantò una Compania recien venida de Parma à esta Ciudad« wurde im »gran Salòn con toda su Real comitiva, Nobleza; y Oficiales de la Tropa« zu Ehren der Infantin gegeben.³¹ Mit der zweiten Oper, *Lo scolaro alla moda*, wechselte Setaro Ende Mai vom Palast des Capitán General ins Teatre de la Santa Creu. Letzteres sollte zum Hauptspielort der Opera buffa in Katalonien werden.³² Nach zwei Jahren beendete Setaro seine Aktivitäten in Barcelona, ließ einen Teil seiner Truppe unter Giuseppe Ambrosini dort aber weiterspielen und ging mit einem neu zusammengestellten Ensemble nach Jerez de la Frontera in der Provinz Cádiz.³³ Mit Setaro gelangten dann Werke wie *Il filosofo, chimico, poeta* erstmals an die Westküste Spaniens.

28 KING und WILLAERT, Giovanni Francesco Crosa and the first Italian comic operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–1750, S. 255.

29 Die Spielzeit in London wurde von einem Aufenthalt der Truppe im Sommer und Herbst 1749 in Brüssel unterbrochen, was zu einer personellen Veränderung des Ensembles für die nachfolgenden Aufführungen in London führte. Vgl. ebd.

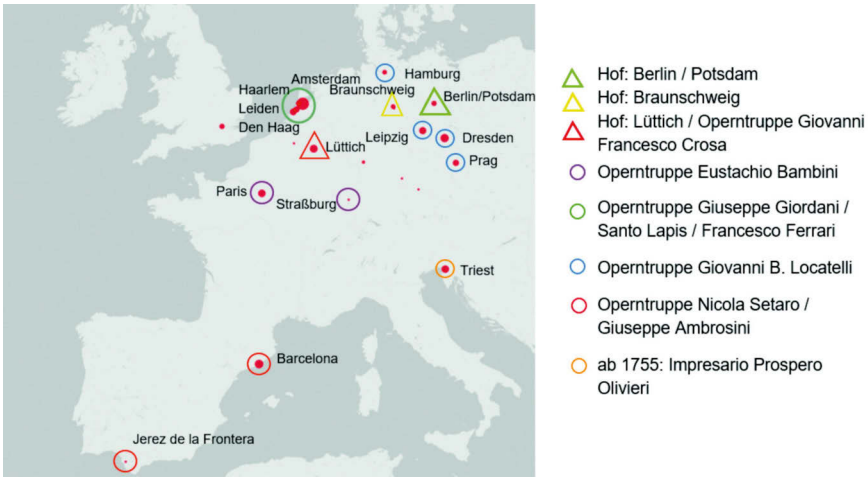
30 Vgl. RODRÍGUEZ SUSO, La trastienda de la ilustración, S. 249 sowie ALIER I AIXALÀ, L'opera a Barcelona, S. 91–93 und S. 127–134. Die Verbindung des Militärs mit den Aufführungen in Barcelona hat sich auch in den Librettodrucken niedergeschlagen. Zahlreiche Militärs werden in den Folgejahren als Widmungsträger genannt. Vgl. stellvertretend: *I Cicisbei delusi* (1753), gewidmet Don Carlos Miquel, Brigadier de los Exercitos de su Magestad, y Theniente Coronel del Regimiento de Dragones de Sagunto, E-Bbc C 400/200.

31 Relacion de los obsequios, que ha rendindo la ciudad de Barcelona, a la serenissima senora infanta, D.^a Maria Antonia Duquesa de Saboy, en su transito para Turin. Año de 1750, online verfügbar unter <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000089785&page=1>, abgerufen am 23.05.2020.

32 Vgl. ALIER I AIXALÀ, L'opera a Barcelona, S. 93.

33 Vgl. CARREIRA, Art. Setaro, Nicolà; RODRÍGUEZ SUSO, La trastienda de la ilustración, S. 249.

Abbildung 4: Aufführungsorte von Opere buffe 1751–1755



Die Jahre von 1751 bis 1755 sind gleich von mehreren Auffälligkeiten geprägt: Die augenfälligste Veränderung ist die deutliche Zunahme an Spielstätten. An 24 Aufführungsorten wurde in dieser Zeitspanne Opera buffa gegeben. Nicht mehr London und Wien sind die Zentren, es kommt vielmehr zu einer geographischen Verschiebung: Neben Paris ist eine Konzentration von Aktivitäten in den Niederlanden mit Amsterdam an der Spitze festzustellen, darüber hinaus in Lüttich sowie im deutschsprachigen Raum in den Städten Leipzig, Dresden und Prag. Verantwortlich für diese Schwerpunkte waren fünf Impresari: Santo Lapis, Francesco Ferrari (beide in den Niederlanden tätig), Giovanni Francesco Crosa (Lüttich), Eustachio Bambini (Paris) sowie Giovanni Battista Locatelli (Leipzig, Dresden, Prag).

Lapis war im August 1751 nach Amsterdam gekommen, wo er zunächst mit Konzertveranstaltungen begonnen und im Herbst 1752 eine Operntruppe formiert hatte, mit der er ab 29. Januar 1753, mit *L'Arcadia in Brenta* beginnend, eine Aufführungsserie von neun Opere buffe aufnahm. Knapp 60 Aufführungen wurden im Theater op de Overtoomseweg und ab 15. Mai 1753 im Amsterdamer Stadttheater realisiert.³⁴ Im Juli 1754 begann sein Nachfolger Ferrari als Impresario im Stadttheater und setzte die dichte Reihe an Aufführungen mit ebenfalls neun unterschiedlichen Opere buffe fort.³⁵ Anders als Lapis setzte Ferrari verstärkt auf Novitäten, so kam Giuseppe Scarlattis Oper *De gustibus non est disputandum* auf die Bühne, die erst im Jahr zuvor in Venedig ihre Premiere erlebt hatte. Fasst man Lapis' und Ferraris Aktivitäten zusammen,³⁶ so lassen sich zwischen Mai

34 Vgl. grundlegenden HAAS, Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg; RASCH, Italian Opera in Amsterdam, 1750–1756.

35 Von Juli 1754 bis November 1755 sind knapp 45 Aufführungen datierbar.

36 Diese Engführung der beiden Impresari ist hier ausnahmsweise möglich, da Ferrari Lapis' Spiel- lizenzen zunächst nutzte und sie dann noch um ein Jahr verlängerte. Bereits von Lapis verkaufte Eintrittskarten akzeptierte Ferrari anfänglich. Vgl. RASCH, Italian Opera in Amsterdam, 1750–1756, S. 133.

1753 und November 1755 über 100 Aufführungen in Amsterdam datieren; hinzu kommt, dass weitere knapp 30 Opera buffa-Aufführungen in den Jahren von 1752 bis 1755 in den benachbarten Städten Den Haag, Haarlem und Leiden in ihren Verantwortungsbereich fielen.

Weiter südwestlich lag in diesem Zeitraum der Wirkungsbereich von Bambini. Er war 1752 mit einer Operntruppe von Straßburg nach Paris gekommen, wo er im August in der Opéra mit zwölf Aufführungen begann. Bambini präsentierte bis 1754 neben Intermezzi wie Pergolesis *La serva padrona* in Teilen stark modifizierte Versionen von sieben Opere buffe, fünf davon in einer auf zwei Akte reduzierten Fassung. Aufführungen fanden in der Regel im Zwei- oder Dreitagesabstand statt, so dass Bambini es von September 1752 bis März 1754 auf über 90 Vorstellungen der sieben Werke brachte.³⁷ Nach dieser konzentrierten Phase sollte es für längere Zeit zu keinen weiteren Aufführungen von aus Italien importierten Opere buffe in Paris kommen.³⁸

Vergleichbar intensiv, wenngleich in den genannten Jahren nicht auf eine Stadt konzentriert, fällt das Aufführungsgeschehen unter Giovanni Battista Locatelli aus. Der Impresario trat aus geographischer Sicht in die Fußstapfen der Mingotti-Brüder, bespielte er doch mit Dresden, Leipzig, Hamburg und Prag dieselben Städte, die schon in den 1740ern auf der Mingottischen Route gelegen waren. Locatelli war bereits im Herbst 1748 Mieter des Kotzentheaters in Prag geworden und blieb dort Impresario, bis ihn der Siebenjährige Krieg zur Aufgabe seiner Tätigkeiten zwang. Von der Hauptstadt Böhmens ausgehend war sein Ensemble ab den 1750er-Jahren in den Sommermonaten in Dresden tätig, zu den Messezeiten war es im Frühjahr und Herbst in Leipzig aktiv. Eine Ausnahme von den regelmäßig aufgesuchten Aufführungsstationen außerhalb Prags stellt Hamburg dar, wo Locatelli mit seiner Truppe von November 1754 bis April 1755 zu Gast war.³⁹ Mit dem ab Mitte der 1750er erweiterten Aufführungsradius ging auch eine Verbreiterung des Repertoires und damit die Integration der Opera buffa in die Aufführungen der Truppe einher: Locatelli begann zur Ostermesse am 5. Mai 1754 in Leipzig mit einer Aufführungsserie von *Il mondo alla roversa*, die auch von Kurfürst Friedrich August II. und der mitgereisten Dresdener Hofgesellschaft besucht wurde.⁴⁰ Im selben Jahr noch wurden in den vier Städten vier Opere buffe an knapp 50 Tagen gespielt; im Folgejahr acht, für die knapp 60 Aufführungstermine rekonstruiert werden konnten.

37 Bambini leitete in dieser Zeit insgesamt 138 Aufführungen, am häufigsten, genauer: 35 Mal, wurde *Il maestro di musica*, eine auf zwei Akte reduzierte Fassung von *L'Orazio* gegeben. Vgl. zu Bambinis Aufenthalt in Paris FABIANO, *I 'buffoni' alla conquista di Parigi*, S. 23–48 und S. 237f.; CHARLTON, *Opera in the age of Rousseau*, S. 235–257; DERS., *New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754)* darüber hinaus DI PROFIO, *Projet pour une recherche*; TROLESE, *Orazio de Naples à Paris*. Zu der unter Bambini mit dem Titel *La scaltra governatrice (La maestra)* aufgeführten Version liegt eine Faksimileausgabe vor: BELLINA (Hg.), *Antonio Palomba – Gioacchino Cocchi. La maestra*.

38 Vgl. zu den Verwicklungen der Truppe in die Querelle des Bouffons die Ausführungen in Kapitel 11.

39 Vgl. JONÁŠOVÁ, Art. Giovanni Battista Locatelli; HAAS, Beitrag zur Geschichte der Oper in Prag und Dresden.

40 Vgl. zu den Opern während der Leipziger Ostermesse 1754 BÄRWALD, *Italienische Oper in Leipzig*, Bd. 1, S. 260–263; DERS., *Italienische Oper in Leipzig*, Bd. 2, S. 292 und S. 398–401 und zu den Aufhalten des Hofes in der Messestadt HOFMANN-POLSTER, *Der Hof in der Messestadt*, S. 177–185.

Parallel zum Anstieg der Aufführungsorte wie -zahlen lässt sich in den Jahren von 1751 bis 1755 ein gesteigertes Interesse der Höfe an der Opera buffa konstatieren. Nach Lo Prestis Aktivitäten im Umfeld des Wiener Hofes und Pietro Mingottis Engagement in Kopenhagen zählen Braunschweig (mit Salzdahlum, ab 1750), Potsdam und Dresden (beide: ab 1754) sowie Lüttich (1754) zu den frühen hofnahen bzw. höfischen Aufführungsorten.⁴¹ Während es in Braunschweig, Potsdam und Dresden ab den 1750er-Jahren zu regelmäßigen Vorstellungen kam, die lediglich in der Zeit des Siebenjährigen Krieges unterbrochen wurden, muss Lüttich als Ausnahme gelten. In der Residenzstadt des Fürstbischofs, Kardinal Johann Theodor von Bayern, sind lediglich für wenige Jahre einschlägige Aktivitäten festzustellen: 1753 war Francesco Ferrari in Lüttich tätig, der die Genehmigung der Stadt »de représenter à la salle de la comédie« erhielt. Ihm folgten Giovanni Francesco Crosa und Natale Resta, denen die Konzession erteilt wurde, im selben Theater bis Oktober 1754 zu spielen.⁴² Während Ferraris Repertoire für Lüttich gänzlich unbekannt ist, erwähnt Jules Martiny in seiner *Histoire du théâtre de Liège* eine Aufführung von *La finta cameriera* unter Crosa.⁴³ Dass eine erheblich größere Anzahl an Opern gegeben wurde, lässt die handschriftliche Sammlung von elf Libretti aus dem Nachlass des fürstbischöflichen Kammerherrn Giovanni Battista Conte Verità di Selva di Prognò vermuten,⁴⁴ deren Titelblätter auf die Aufführung der jeweiligen Oper im »Teatro di Liegi« hinweisen. Die in den Libretti verzeichneten Sängerinnen und Sänger waren Mitglieder der Operntruppe Crosas. Obwohl Crosa in den Libretti nicht explizit erwähnt wird, sprechen die Besetzung, das aufgeführte Repertoire und schließlich auch die Spielgenehmigung dafür, dass die Textbücher aus dem Besitz des Grafen Verità mit Crosa in Verbindung stehen.⁴⁵

Ein letztes Merkmal dieses Fünfjahresabschnitts steht im Zusammenhang mit den Gebieten des Habsburgerreiches. Waren in der Frühphase die deutschsprachigen Regionen erste Ankerpunkte für Aufführungen von Opera buffa, so ebte die Rezeption noch

41 Siehe hierzu das Kapitel 12.

42 Die Spielgenehmigung für Crosa und Resta ist abgedruckt bei VAN DER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, S. 70. Sie war mit dem Hinweis verbunden, dass sich das Theater im Besitz der Stadt befinde und »le grand greffier, ses substitus, sindic et mainbour« die Aufführungen gratis besuchen dürfen sollen.

43 Die Theatersituation um 1750 ist für Lüttich noch nicht eingehend untersucht, Hinweise finden sich bei MARTINY, *Histoire du théâtre de Liège depuis son origine jusqu'à nos jours*, hier z.B. die Spielerlaubnis für Ferrari: S. 18. Unbekannt ist, mit welchen Sängerinnen und Sängern Ferrari nach Lüttich gekommen war.

44 Einige Libretti sind mit einem Exlibris von Conte Verità versehen, das aus dem Jahr 1752 datiert. Das Exlibris markiert lediglich den frühestmöglichen Entstehungszeitpunkt der Libretti. Das Libretto zu *Il pazzo glorioso*, das ebenfalls Teil der Sammlung ist, wurde nämlich erst 1753 in einer Vertonung von Gioacchino Cocchi in Venedig uraufgeführt.

45 Vgl. die Sammlung in I-VEc Ms. 535 I-XI: *La finta cameriera* findet sich unter den erhaltenen Libretti, ebenso wie *La calamita de' cuori*, *Il finto principe*, *La maestra*, *Il mondo alla roversa*, *Il mondo della luna*, *L'Orazio*, *Il Pannicone*, *Il pazzo glorioso*, *I tre cicisbei ridicoli*, *Le tre pescatrici*. Die Besetzungslisten verzeichnen folgendes Gesangspersonal: Maria Consoni Bianchi, Giovanni Dalpini, Giustina Moretti Crosa, Francesco Bianchi, Ludovica Crosa, Adamo Reatz und Francesco Krafft. Siehe zur Operntruppe Crosas die Kapitel 5 und 9.

vor 1750 ab. Im Schnittpunkt des unter österreichischen und italienischen Einflusses gelegenen Triest hingegen entwickelte sich ab 1752 mit dem Teatro di San Pietro ein zentraler Ort für die Opera buffa-Rezeption.⁴⁶ Das nahe Venedig diente als Modell für Triest; die Stagione-Zeiten wurden übernommen und zahlreiche in der Lagunenstadt uraufgeführte Werke kamen im Teatro di San Pietro – durchaus mit demselben Gesangs- und Tanzpersonal – erstmals außerhalb der Lagunenstadt auf die Bühne. Bis Ende 1755 wurden 13 Opere buffe präsentiert, sechs davon aus der Feder Baldassare Galuppi.⁴⁷

In den folgenden fünf Jahren steigt die Anzahl der Aufführungsorte auf 29, besonders der deutschsprachige Raum wird wieder zunehmend Schauplatz der Opera buffa. Ein Grund hierfür liegt im beginnenden Repertoireumbau an den deutschsprachigen Höfen. Die komische wird nun neben der Seria-Oper nicht nur in Potsdam und Braunschweig, sondern u. a. auch an den Hoftheatern in Bonn und Mannheim gespielt; in Wien stehen 1759 erstmals nach über zehn Jahren wieder zwei Buffa-Opern unter Angelo Mingotti auf dem Spielplan.⁴⁸

46 Vgl. zu dem Theater noch immer grundlegend CURIEL, *Il Teatro S. Pietro di Trieste 1690–1801*; zum Kulturraum Triest: SANTI, *Zwischen drei Kulturen*.

47 Vgl. zum frühen Buffa-Repertoire in Triest LUISI, *Rappresentazioni galuppiane a Trieste nel triennio 1752–1754*.

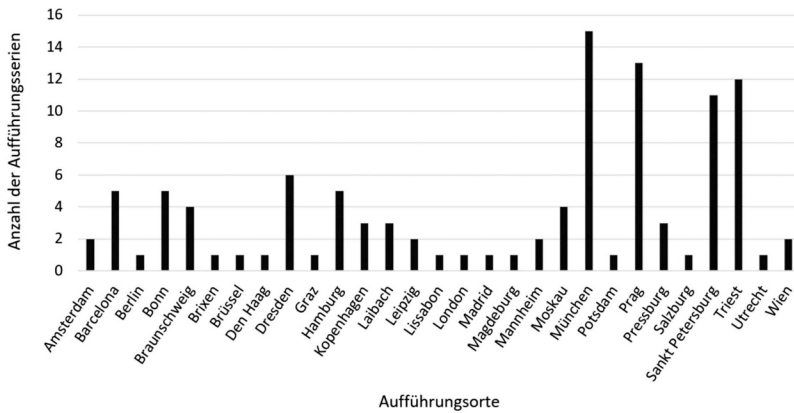
48 Vgl. THEOBALD, *Die Opern-Stagioni der Brüder Mingotti, 1730–1766*, S. 73.

Abbildung 5: Aufführungsorte von Opere buffe 1756–1760



In diesem Fünfjahresabschnitt kommt es, wie Abbildung 5 verdeutlicht, zu einer stärkeren Diversifizierung der Spielorte. Konzentrationen wie in den Jahren zuvor sind nicht vergleichbar stark ausgeprägt, d.h. es wurde an insgesamt mehr Orten Opera buffa gegeben, die Anzahl der Aufführungsserien lag aber bei gut zwei Drittel der Stationen noch unter fünf (siehe Diagramm 1).

Diagramm 1: Aufführungsorte und Anzahl der Aufführungsserien (1756–1760)



Mit 15, 13 und 12 Aufführungsserien vorzugsweise von Libretto-Vertonungen Goldonis war in München, Prag und Triest das abwechslungsreichste Programm geboten.⁴⁹ Die Anzahl der Aufführungsserien blieb damit seit 1752 in Triest stabil, stieg aber in Prag seit 1754 deutlich an, in München kam es ab 1758 erstmals zu einer großen Vielfalt von Buffa-Aufführungen. Mit beachtlichen elf Werken machte Locatelli das komische italienische Opernrepertoire insbesondere von Galuppi in Sankt Petersburg bekannt, nachdem er im September 1757 die Leitung der Hofoper übernommen hatte. Sein Engagement am russischen Kaiserhof führte dazu, dass die Rezeption dieses Genres innerhalb des Untersuchungszeitraums ihren nördlichsten, mit den von Locatelli im Jahr 1759 in Moskau organisierten Aufführungen den östlichsten Punkt erreichte.⁵⁰ Damit ist Locatelli als der Opernunternehmer zu klassifizieren, der den größten geographischen Ausbreitungsraum in diesen fünf Jahren bespielte.

Die kleinteiligere Verbreitung innerhalb Europas lässt auch die Anzahl der Impresari ansteigen, die mit der komischen Oper befasst waren. Unter den 15 namentlich bekannten finden sich erstmals Personen, die nicht aus Italien stammten, so hatte der Katalane José Lladó in Barcelona nach Giuseppe Ambrosini 1760 mit Buffa-Aufführungen im Teatre de la Santa Creu begonnen⁵¹, Johann August Koch war in diesen Jahren mit seiner Operntruppe in Hamburg und Den Haag tätig und sollte nach Ende des Siebenjährigen

49 Aufführungstermine sind in diesem Zeitraum und an diesen Orten nur vereinzelt zu eruieren, daher können hierzu keine vergleichbar detaillierten Aussagen wie im Vorgängerzeitraum erbracht werden.

50 Vgl. zu Locatellis Engagement am russischen Hof RITZAREV, *Eighteenth-Century Russian Music*, S. 62; JONÁŠOVÁ, Art. Giovanni Battista Locatelli. Erstmals wurden im Zusammenhang mit diesen Aufführungen Operne buffe ins Russische übersetzt, z.B. *La calamita de' cuori* von Yégor Boulatnitzky, einem Studenten der Moskauer Universität. Vgl. MOOSER, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au 18e siècle*, S. 304.

51 Vgl. RODRÍGUEZ GÓMEZ, *Las obras de Carlo Goldoni en España (1750–1800)*, S. 223.

Krieges am 16. Dezember 1763 mit Goldonis *I portentosi effetti della madre natura* im Berliner Schlosstheater den Karneval einläuten.⁵²

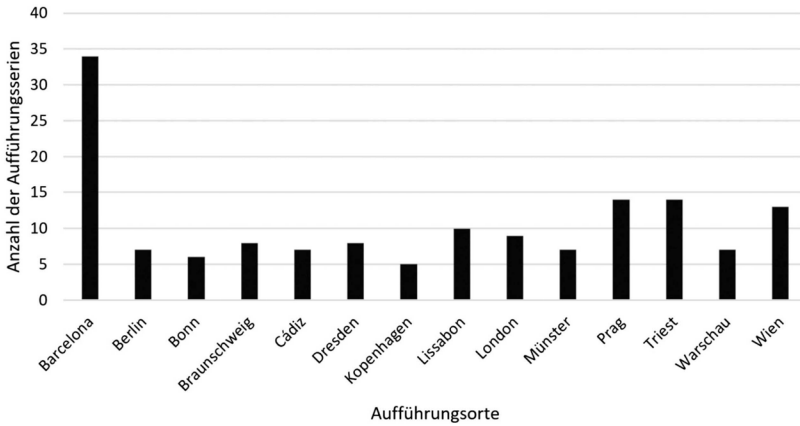
Abbildung 6: Aufführungsorte von Opere buffe 1761–1765



Im letzten Fünfjahresabschnitt des Untersuchungszeitraumes setzt sich der Aufwärtstrend bei der Verbreitung fort: 37 Orte wurden zwischen 1761 und 1765 in Europa mit Opera buffa bespielt, an bereits 14 Orten sind mindestens fünf Aufführungsserien feststellbar (siehe Diagramm 2).

52 Vgl. HENZE-DÖHRING, Friedrich der Große, S. 106; MANGUM, Apollo and the German muses, S. 234.

Diagramm 2: Aufführungsorte mit mind. fünf Aufführungsserien (1761–1765)



Im Jahr 1761 war das Genre erstmals in Dublin zu erleben: Antonio Minellis Operntroupe begann im Dezember mit der Aufführungsserie von *La cascina*.⁵³ Drei weitere Operntitel sollten folgen, und an insgesamt 25 Tagen wurden diese bis Mai 1762 im Theatre in Smock-Alley gespielt. Weiter östlich fand sich mit Warschau ebenfalls ein neuer Schauplatz für die Opera buffa. 1765 engagierte der frisch gewählte König Stanislaw August Poniatowski Carlo Tomatis für zwei Saisonen als Impresario des Theaters. Er sollte bis März 1767 18 Opere buffe auf die Bühne bringen, sieben davon wurden allein 1765 aufgeführt. Am Ende seines Engagements erzwangen die veränderten politischen Rahmenbedingungen eine Einstellung dieser Aktivitäten, erst Mitte der 1770er-Jahre wurden in Warschau wieder *Drammi giocosi* aufgeführt.⁵⁴

Anders als in der Stadt an der Weichsel entwickelte sich die Situation weiter westlich: Besonders auf der spanischen Halbinsel wurde das Genre intensiv rezipiert, gleich sechs neue Spielorte wurden erschlossen. Barcelona setzte sich mit dem sprunghaften Anstieg auf 34 Aufführungsserien von 32 Operntiteln in dieser Halbdekade an die europäische Spitze. Als stabil ist die Situation mit Ausnahme von München in jenen Städten einzuschätzen, die im zuvor liegenden Fünfjahresabschnitt als Aufführungszentren zu identifizieren waren. Die Opera buffa zählte im Prager Kotzentheater und im Triestiner Teatro di San Pietro mittlerweile zum etablierten Repertoire und sollte auch über 1765 hinaus eine Säule des Theatergeschehens bleiben. In München hingegen brachen Aufführungen der aus Italien importierten Opere buffe 1761 ab, erst mit Joseph Anton von Seeaus Enterprise setzten 1772 regelmäßige Aufführungen ein.⁵⁵ Auch der Aufschwung,

53 Vgl. GREENE, *Theatre in Dublin, 1745–1820*, Bd. 2, S. 752–788.

54 Vgl. PARKITNA, *Opera in Warsaw, 1765–1830*, S. 7–11 und S. 22; ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, *Granted Royal Wish, or Carlo Goldoni's La buona figliuola with Music by Niccolò Piccini and Il mercato di Malmantile with Music by Domenico Fischietti, Staged in Warsaw in 1765*.

55 Vgl. MÜNSTER, *Die Münchner Hofmusik bis 1800*, S. 381; RUDHART, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*, S. 140–165.

den die Opera-buffa-Aktivität unter Impresario Giacomo Maso ab 1763 in Wien nahm, sollte nur noch kurz, ausgelöst von der Hoftrauer (Tod von Kaiser Franz I. Stephan am 8. August 1765) und mehrfachem Impresario-Wechseln, ins Stocken geraten. Vergleichbar mit München ist ab 1770 die Opera buffa auch an den Wiener Theatern fest verankert.⁵⁶

Abbildung 7: Geographische Verbreitung und Zentren der Opera-Buffa-Rezeption mit mehr als 20 Aufführungsserien zwischen 1740 und 1765



Bereits in die erste Phase der von Neapel ausgehenden Verbreitung der komischen Oper am Apennin lassen sich auch die ersten Aufführungen außerhalb Italiens datieren. Innerhalb Europas verbreitete sich die Opera buffa zwischen 1740 und 1765 teils in Abhängigkeit, teils unabhängig von reisenden Operntruppen – mit Blick auf die West-Ost-Erstreckung des Kontinents – von Lissabon bis Moskau. Von Italien ausgehend wurde 1742 in Valletta, 1749 in Kopenhagen schon zu einem frühen Zeitpunkt im südlichen wie im nördlichen Europa die komische italienische Oper rezipiert, mit dem Engagement von Locatellis Opernkompanie auf russischem Terrain war 1758 mit Sankt Petersburg der nördlichste Punkt innerhalb des Untersuchungszeitraums erreicht.

⁵⁶ Vgl. zum Wiener Theaterbetrieb ab den 1770er-Jahren jüngst SCHRAFFL, Italian Opera in Vienna in the 1770s.

Insgesamt konnten 501 Aufführungsserien an 57 Orten nachgewiesen werden, von denen die überwiegende Anzahl zu den kulturellen Zentren Europas der Frühen Neuzeit zählte. Darunter sind Dreh- und Knotenpunkte zu verstehen, die auf eine bestimmte Region als (nicht nur) kulturelle Bezugsinstanz wirkten. Kaum eine Oper kam dabei an einem Ort zur Aufführung, der nicht über das Stadtrecht verfügte. Städte konnten zum einen der Sitz von Höfen sein, die für die (Teil-)Finanzierung der Theater aufkamen, sorgten zum anderen bei hofunabhängigen Vorführungen für eine ausreichende Verfügbarkeit an Publikum. Es verwundert daher nicht, dass Impresari wie Sängern und Sänger, die auf Opera buffa spezialisiert waren, von den damals einwohnerreichsten Städten⁵⁷ wie London (675.000), Paris (576.000), Amsterdam (210.000), Wien (175.000) und Sankt Petersburg (150.000) angezogen wurden. Für Amsterdam, aber auch im Speziellen für Prag fällt insbesondere der Faktor der kulturellen Ausstrahlung sowie ihre günstige geographische Lage ins Gewicht. Die Städte waren – das Beispiel Locatelli für Prag zeigt dies in den Jahren von 1754 bis 1756 klar – in eine Art Pendlersystem für Impresari und deren Gesangspersonal eingebettet.⁵⁸

Neben der Einwohnerzahl, der Existenz eines Hofes oder der Lage war das Messerecht ein wichtiges Kriterium für Opernensembles, um zu den jeweiligen Jahrmarktszeiten, die auswärtige Gäste anzogen, auch kleinere Städte wie Leipzig und Triest zu bespielen.⁵⁹ Die wenigen Ausnahmen betreffen Orte ohne Stadtrecht wie bspw. Salzdahlum, das um die Mitte des 18. Jahrhunderts als Sommerresidenz der Welfen diente. Solche Spielstätten – Laxenburg an der Grenze zu Wien wäre hier ein weiteres Beispiel – waren an einen explizit höfischen Kontext gebunden. Meist fanden dort nur vereinzelt, auf einen bestimmten Anlass bezogene Aufführungen von Opera buffa statt. So wurde Salzdahlum ausnahmsweise auf Grund des Geburtstags von Karl I. von Braunschweig-Wolfenbüttel am 2. August 1751 Schauplatz von *La finta cameriera*.⁶⁰

Mit Horace Walpoles Einschätzung, wonach der durchschlagende Erfolg der neuen Opernsparte nicht schnell eintreten werde, lässt sich abschließend die frühe Verbreitungsphase der Opera buffa außerhalb Italiens passgenau charakterisieren. Zwar steigt die Anzahl der Spielorte innerhalb der 25 Jahre stetig an, aber bei knapp der Hälfte der 57 Städte lag die Anzahl der Aufführungsserien unter fünf. An keinem Ort konnte von Beginn an ein starkes Anwachsen von Aufführungsserien festgestellt werden, gleichwohl kam es ab 1760 in Barcelona zu einem sprunghaften, in Triest und Prag eher zu einem

57 Vgl. zu den Einwohnerzahlen um 1750 VRIES, Urbanization.

58 Vgl. STROHM, Europäische Pendleroper.

59 Häufig finden sich auf den gedruckten Libretti Hinweise auf die Aufführung von Opern während der Messezeit. So beispielsweise wurde *L'Arcadia in Brenta* zur »Ostermesse in Leipzig, im Jahr 1755« gegeben. Vgl. das Titelblatt des Librettos *L'Arcadia in Brenta. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro della Cavallerizza nella fiera di Pasqua dell'anno 1755 in Lipsia/Die lustige Gesellschaft auf dem Lande. Ein musicalisches Lustspiel aufzuführen auf dem Theater im Reuth-Hause zur Ostermesse in Leipzig, im Jahr 1755, o. O. [1755].*

60 Vgl. das Libretto *La finta cameriera. Dramma giocoso da rappresentarsi per la prima volta sopra il rinnovato Teatro della Ducal Delizia di Salzdal per festeggiare il giorno natalizio dell'altessa serenissima di Carlo duca regnante di Bronsevigio Luneburgo etc. li 2 agosto 1751. [Braunschweig 1751].*

linearen Anstieg. Die Anzahl der Aufführungsserien verteilt sich im Untersuchungszeitraum in den Zentren der Opera buffa-Rezeption wie folgt: Barcelona (58), Triest (39), Prag (37), Amsterdam (25), Dresden (25), Wien (25), London (23) und München (22).⁶¹ In allen hier genannten Städten kam es aber vor einer permanenten Verankerung des Genres in den Spielplänen zu mehr oder minder langen Phasen ohne Aufführungen einschlägiger Werke.

Die Gründe für die Unterbrechungen sind vielgestaltig und können hier nur angedeutet werden: Unter organisatorische Ursachen sind Wechsel in der Verantwortlichkeit der Theater zu nennen. Sie führten häufig zu einer veränderten Schwerpunktsetzung im gespielten Repertoire. Als beispielsweise Johann Joseph von Kurtz das Prager Kotzentheater im Herbst 1760 übernommen hatte, musste er das Publikum »in Ermangelung eines eignen Opern-Impressario selbst mit wällischen Operis bedienen.«⁶² Er setzte hierbei ausschließlich auf ernste Opern wie *La clemenza di Tito*. Erst 1762 fand sich mit Impresario Gaetano Molinari ein Untermieter im Kotzentheater, der wieder Buffa-Opern aufführen ließ.⁶³ Auch spielten personelle Aspekte eine Rolle: Ob an einem bestimmten Ort eine Opera buffa besucht werden konnte, hing davon ab, ob dieser von einer Operntruppe aufgesucht wurde, bzw. ob auf das Genre spezialisierte Sängerinnen und Sänger überhaupt verfügbar waren. Stellvertretend sei hier Hamburg herausgegriffen: Als 1754 Locatelli mit *L'Arcadia in Brenta* und anderen Opern in der Stadt an der Elbe gastierte, lagen Pietro Mingottis *La Fiammetta*-Aufführungen bereits acht Jahre zurück. In der Zwischenzeit wurden in der Hansestadt keine aus Italien importierten Opere buffe aufgeführt. Auch die sich um die Jahrhundertmitte verändernden Rezeptionsbedingungen beeinflussten die Verbreitung des Genres wie auch dessen Aufführungsintensität. Positiv wirkte sich aus, dass immer mehr Höfe – insbesondere im deutschsprachigen Raum – die komische Oper förderten. Dennoch führten gerade im höfischen Kontext sich mitunter ändernde persönliche Vorlieben der Regierenden wie politische Umwälzungen wiederholt zu längeren Spielunterbrechungen. Beispielsweise wurden die zunächst maßgeblichen Bemühungen Friedrich des Großen um die Opera buffa jäh vom Einsetzen des Siebenjährigen Krieges unterbrochen. Erst mit Friedensschluss kehrte das Opernleben nach Preußen zurück, und in der ersten Karnevalsaison wurde am Hof ausschließlich Opera buffa gegeben.⁶⁴

61 An allen weiteren Orten liegt die Anzahl der Aufführungsserien unter zwanzig. Bei 41 der 57 Orte liegt sie unter zehn.

62 Zit. nach TEUBER, Geschichte des Prager Theaters, S. 235.

63 Vgl. JONÁŠOVÁ, Art. Gaetano Molinari; ZEDLER, Der bankrotte Impresario.

64 Vgl. HENZE-DÖHRING, Friedrich der Große, S. 105f. sowie die Ausführungen im Kapitel 12.

3 »[T]oute l'Europe a recours à sa musique«

Zum Repertoire der Buffa-Opern außerhalb Italiens (1740–1765)

Die ersten Opern, die den Gusto des europäischen Publikums an dem komischen Genre wecken sollten, stammen – so hat es das vorangehende Kapitel gezeigt – aus der von Mackenzie auf die Jahre 1737 bis 1743 eingegrenzten »first phase of migration«. ¹ *L'Orazio* und *Il Gismondo* (*La finta cameriera*) ragen unter den Werken dieser »first phase« auf besondere Weise hervor: Erstens zählen sie schon in der inneritalienischen Verbreitung zu den frühen Erfolgswerken, was sie für reisende Operntruppen und Impresari stehender außeritalienischer Bühnen attraktiv machte. Zweitens sollten sich beide zu den am häufigsten gespielten Opern außerhalb Italiens bis 1765 entwickeln, wenn man von den Werken absieht, die der Zusammenarbeit Goldonis mit Galuppi entstammen. Dazu passt, drittens, dass *L'Orazio* und *Il Gismondo* (*La finta cameriera*) bereits 1757 von einer zeitgenössischen Wiener Quelle als Paradebeispiele für die ebendort als Opera buffa bezeichneten Commedie per musica genannt werden. ² Doch wie betten sich die beiden Opern in das Gesamtbild ein? Wie viele und vor allem welche der in Italien uraufgeführten Buffa-Opern wurden jenseits der Apenninen-Halbinsel rezipiert? Wo wurden die Werke uraufgeführt? Welche Komponisten und Librettisten bestimmten das Geschehen und damit auch das Repertoire? Wie lange dauerte es, bis die Opern ihre jeweilige außeritalienische Erstaufführung erlebten, und wo sind diese und die nachfolgenden Aufführungen zu verorten? Und schließlich: Welche Opern waren am häufigsten auf den europäischen Bühnen außerhalb Italiens zu sehen? ³

1 Vgl. MACKENZIE, The creation of a genre, S. 135.

2 »L'Italie a aussi ses Opéra Comiques, qu'on nomme Opera Buffa. La Musique en fait tout le mérite. Il y en a de deux espèces; les uns font en trois actes, & forment un Spectacle entier, comme *l'Orazio*, *la Finta Cameriera*, &c. les autres sont appellés *Intermezzi*, comme *la Serva Padrona*, *il Giocatore*, &c. on ne jouë ceux ci que dans les entr'actes, ou à la fin des Operas, au lieu de Ballet, o. A., Repertoire des Theatres de la ville de Vienne depuis l'Année 1752. jusq'à l'Année 1757, o. S.

3 Bei der Frage nach Häufigkeiten ist hier darauf hinzuweisen, dass ausschließlich Aufführungsserien gezählt werden, nicht aber einzelne Aufführungstermine. Siehe hierzu die Definition zu Aufführungsserien in der Einleitung.

Die hier spezifisch zum Repertoire der Buffa-Opern aufgeworfenen Fragen legen es nahe, nach einem Überblick der einzelnen Werke mit einem statistischen Zugriff zu arbeiten und Uraufführungsorte, Librettisten und Komponisten in den Blick zu nehmen. Im Anschluss werden die Ergebnisse zu den Aufführungsserien mit geographischen Visualisierungen verknüpft, um die Lokalisierung der Buffa-Premieren und die ihnen folgenden außeritalienischen Aufführungsserien zu akzentuieren.⁴

Für den Zeitraum von 1740 bis 1765 konnten 94 Opern identifiziert werden, die nach ihrer Uraufführung in Italien auf unterschiedlichen Wegen ins Ausland transferiert wurden. Es handelt sich um folgende – hier chronologisch nach dem Jahr der Premiere geordnete – Werke.⁵

Tabelle 1: Buffa-Opern, die ab 1740 dem außeritalienischen Transfer unterlagen

Jahr, Ort der UA	Titel	Komponist/ Librettist	Jahr, Ort der EA
1737, Neapel	Il Gismondo (La finta cameriera)	Latilla, Gaetano/ Federico, Gennaro Antonio	1744, Wien
1737, Neapel	L'Orazio	Auletta, Pietro/ Palomba, Antonio	1745, Graz

- 4 Hier wird auf bereits vorliegende Ergebnisse zur inner- wie außeritalienischen Verbreitung einzelner Titel zurückgegriffen. Mit wenigen Ausnahmen, da sie zeitlich früher liegen, bauen alle im Folgenden genannten Publikationen auf Claudio Sartoris ab 1991 erschienenen siebenbändigen *Catalogo analitico* auf. Ausgewertet wurden zudem die Angaben folgender digitaler Plattformen: Carlo Goldoni. *Drammi per musica*: www.carlogoldoni.it; Opera buffa Napoli 1707–1750: www.operabuffaturchini.it/operabuffa/index.jsp; Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900 (Università di Bologna): <http://corago.unibo.it>; Varianti all'opera. Goldoni, Jommelli, Metastasio e Pergolesi sulla scena musicale europea (Università degli Studi di Padova, Università degli Studi di Milano, Università di Siena): www.variantiallopera.it. Für die frühe inneritalienische Verbreitung einzelner Titel wurden die Daten von MACKENZIE, The creation of a genre, einbezogen. Besonders zur Verbreitung der Buffa-Opern aus Venedig sowie zu Opern, die der Zusammenarbeit Baldassare Galuppi und Carlo Goldonis entstammen, liegen sehr detaillierte Daten vor, die innerhalb des Projekts ergänzt und evaluiert werden konnten. Vgl. die Angaben von POLIN, Tradizione e recezione di un'opera comica di meta '700, besonders die Tabelle, S. 183 sowie die Tabellenanhänge der Edizione nazionale von Goldonis *Drammi comici per musica* in: URBANI (Hg.), Carlo Goldoni. *Drammi comici per musica* I. 1748–1751; DIES. (Hg.), Carlo Goldoni. *Drammi comici per musica* II. 1751–1753; DIES. (Hg.), Carlo Goldoni. *Drammi comici per musica*. III. 1754–1755. Neben Polins Untersuchung zu *Il filosofo di campagna* finden sich aufführungsspezifische Angaben zu den Titeln *Il mondo alla roversa* und *L'Orazio*. Vgl. GEREMIA, *Il mondo alla roversa o sia Le Donne che Comandano* di C. Goldoni–B. Galuppi; WALKER, *Orazio*. Auf Walker aufbauend finden sich Rekonstruktionen der Aufführungsdaten von *L'Orazio* bei LANDMANN, *Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica und zu seiner Geschichte* in Dresden, S. 459; HUCKE, *Die Entstehung der Opera buffa*, S. 83f.; MACKENZIE, *The creation of a genre*, S. 55–57; TROLESE, *Orazio de Naples à Paris*, S. 105–109 und ZEDLER, *Orazio oder der verlassene Impresario*.
- 5 Zu der Liste ist anzumerken, dass es sich bei der Angabe zum Ort der außeritalienischen Erstaufführung um den frühest rekonstruierbaren Spielort handelt.

1737, San Giovanni in Persiceto	Zanina maga per amore	Buini, Giuseppe M./ Ders.	1747, Wien
1738, Rom	La commedia in commedia	Capua, Rinaldo di/ Vanneschi, Francesco	1744, Wien
1738, Rom	Madama Ciana	Latilla, Gaetano/ Barlocchi, Giovanni Gualberto	1740, Lissabon
1739, Neapel	Amor vuol sovverenza (La finta frascatana)	Leo, Leonardo/ Federico, Gennaro Antonio	1748, London
1740, Rom	La libertà nociva	Capua, Rinaldo di/ Barlocchi, Giovanni Gualberto (?)	1749, Straßburg
1740, Neapel	L'Origille	Parella, Antonio/ Palomba, Antonio	1752, Amsterdam
1741, Neapel	La Violante (Lo studente alla moda)	Logroscino, Nicola Bonifacio/ Palomba, Antonio	1754, London
1742, Neapel	Il chimico	Parella, Antonio/ Palomba, Antonio	1748, Wien
1743, Venedig	La contessina	Maccari, Giacomo/ Goldoni, Carlo	1751, Nürnberg
1743, Florenz	La Fiammetta	Orlandini, Giuseppe M. (?)/ s.n.	1745, Graz
1743, Florenz	Giramondo	Leo, Leonardo (?)/ Palomba, Antonio	1745, Hamburg
1744, Brescia	L'amor costante o sia Il Don Bertoldo (Emira)	s.n./s.n.	1747, Graz
1745, Florenz	La vedova accorta	Bertoni, Ferdinando/ Borghesi, Ambrosio (?)	1751, Barcelona
1746, Venedig	La fata meravigliosa	Scolari, Giuseppe/ Borghesi, Ambrosio (?)	1748, Wien
1747, Neapel	La maestra	Cocchi, Gioacchino/ Palomba, Antonio	1749, London
1747, Venedig	Il protettore alla moda	s.n./ Buini, Giuseppe Maria, s.n.	1748, Wien
1748, Bologna	Li tre cicisbei ridicoli	Resta, Natale/ Vasini, Carlo Antonio (?)	1749, London
1749, Venedig	L'Arcadia in Brenta	Galuppi, Baldassare/ Goldoni, Carlo	1751, Barcelona
1749, Venedig	Bertoldo, Bertoldino, e Cacasenno	Ciampi, Vincenzo, s.n./ Goldoni, Carlo	1750, Braunschweig
1749, Venedig	La favola de' tre gobbi	Ciampi, Vincenzo/ Goldoni, Carlo	1751, Leipzig
1749, Venedig	Il finto principe	s.n./ Goldoni, Carlo	1754, Lüttich

1749, Venedig	Il negligente	Ciampi, Vincenzo/ Goldoni, Carlo	1750, London
1749, Parma	Lo scolare alla moda	Buini, Matteo, s.n./ Palomba Antonio, s.n.	1750, Barcelona
1749, Venedig	Tra due litiganti il terzo gode	Pescetti, Giovanni Battista (?)/ s.n.	1750, Barcelona
1750, Pavia	Il conte di Culagna	s.n./s.n.	1752, Barcelona
1750, Neapel	Il gioco de' matti	Latilla, Gaetano/ Palomba, Antonio	1755, Valletta
1750, Venedig	Il mondo alla roversa	Galuppi, Baldassare/ Goldoni, Carlo	1752, Triest
1750, Venedig	Il mondo della luna	Galuppi, Baldassare/ Goldoni, Carlo	1751, Barcelona
1750, Venedig	Il paese della cuccagna	Galuppi, Baldassare/ Goldoni, Carlo	1764, Barcelona
1751, Venedig	Il conte Caramella	Galuppi, Baldassare/ Goldoni, Carlo	1753, Triest
1751, Venedig	Le donne vendicate	Cocchi, Gioacchino/ Goldoni, Carlo	1761, Valencia
1751, Venedig	Gl'impostori	Latilla, Gaetano/ s.n.	1752, Barcelona
1751, Venedig	La mascherata	Cocchi, Gioacchino/ Goldoni, Carlo	1757, Triest
1751, Venedig	L'opera in prova alla moda	Latilla, Gaetano/ s.n.	1753, Amsterdam
1751, Venedig	Le pescatrici	Bertoni, Ferdinando/ Goldoni, Carlo	1753, Brüssel
1752, Venedig	La calamita de' cuori	Galuppi, Baldassare/ Goldoni, Carlo	1754, Lüttich
1753, Venedig	Chi tutto abbraccia nulla stringe	Scolari, Giuseppe/ Vitturi, Bartolomeo	1762, Kopenhagen
1752, Venedig	I portentosi effetti della madre natura	Scarlatti, Giuseppe, s.n./ Goldoni, Carlo	1754, Triest
1752, Venedig	Le virtuose ridicole	Galuppi, Baldassare/ Goldoni, Carlo	1753, Triest
1753, Venedig	I bagni d'Abano	Galuppi, Baldassare, Bertoni, Ferdinando/ Goldoni, Carlo	1761, Sankt Petersburg
1753, Venedig	De gustibus non est disputandum	Scarlatti, Giuseppe/ Goldoni, Carlo	1755, Amsterdam
1753, Palermo	La finta sposa	Fischietti, Domenico (?)/ s.n.	1761, Amsterdam

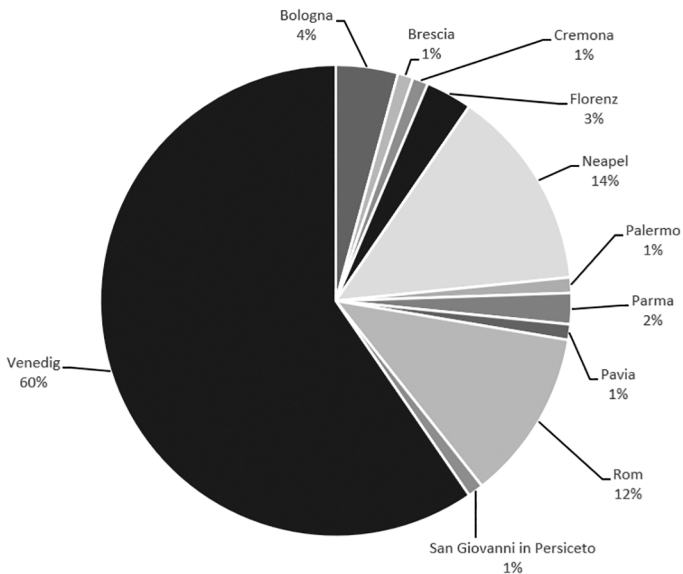
1753, Venedig	Il pazzo glorioso	Cocchi, Gioacchino/ Goldoni, Carlo	1754, Lüttich
1754, Venedig	Il filosofo di campagna	Galuppi, Baldassare/ Goldoni, Carlo	1755, Triest
1754, Venedig	I matti per amore	Cocchi, Gioacchino/ Goldoni, Carlo	1758, Hamburg
1754, Venedig	Lo speziale	Fischietti, Domenico/Pallavicini, Vincenzo/ Goldoni, Carlo	1755, Dresden
1755, Venedig	La cascina	Scolari, Giuseppe/ Goldoni, Carlo	1756, Dresden
1755, Venedig	La diavolessa	Galuppi, Baldassare/ Goldoni, Carlo	1756, Leipzig
1755, Neapel	Le gelosie	Piccinni, Niccolò/ Lorenzi, Giovanni Battista	1762, Barcelona
1755, Bologna	Le nozze	Galuppi, Baldassare/ Goldoni, Carlo	1757, Mannheim
1755, Venedig	Il povero superbo	Galuppi, Baldassare/ Goldoni, Carlo	1757, Bonn
1756, Neapel	Il curioso del suo proprio danno	Piccinni, Niccolò/ Palomba, Antonio	1762, Barcelona
1756, Venedig	La ritornata di Londra	Fischietti, Domenico/ Goldoni, Carlo	1756, Venedig
1757, Venedig	L'isola disabitata	Scarlatti, Giuseppe/ Goldoni, Carlo	1758, Bonn
1757, Venedig	Le statue	Brusa, Francesco/ Brusa, Giovan Battista	1758, Triest
1757, Parma	Il viaggiatore ridicolo	Mazzoni, Antonio/ Goldoni, Carlo	1760, München
1758, Venedig	La conversazione	Scolari, Giuseppe/ Goldoni, Carlo	1759, München
1758, Venedig	Il mercato di Malmantile	Fischietti, Domenico/ Goldoni, Carlo	1758, Bonn
1758, Neapel	La scaltra letterata	Piccinni, Niccolò/ Palomba, Antonio	1762, Barcelona
1758, Venedig	Il signor dottore	Fischietti, Domenico/ Goldoni, Carlo	1760, München
1759, Venedig	Buovo d'Antona	Traetta, Tommaso/ Goldoni, Carlo	1760, Barcelona
1759, Venedig	Il ciarlatano	Scolari, Giuseppe/ Goldoni, Carlo	1760, Kopenhagen
1759, Venedig	La serva scaltra	Scarlatti, Giuseppe/ s.n.	1760, Triest

1759, Venedig	Gli uccellatori	Gassmann, Florian/ Goldoni, Carlo	1760, Barcelona
1760, Venedig	L'amante di tutte	Galuppi, Baldassare/ Galuppi, Antonio	1761, Triest
1760, Venedig	Amor contadino	Lampugnani, Giovanni Battista/ Goldoni, Carlo	1761, München
1760, Venedig	L'amore artigiano	Latilla, Gaetano/ Goldoni, Carlo	1762, Kopenhagen
1760, Venedig	La buona figliuola	Perillo, Salvatore/ Goldoni, Carlo	1761, Triest
1760, Rom	La buona figliuola	Piccinni, Niccolò/ Goldoni, Carlo	1760, Brixen
1760, Rom	La fiera di Sinigaglia	Fischietti, Domenico/ Goldoni, Carlo	1761, München
1761, Venedig	Amore in caricatura	Ciampi, Vincenzo/ Goldoni, Carlo	1762, Kopenhagen
1761, Bologna	La buona figliuola maritata	Piccinni, Niccolò/ Goldoni, Carlo	1762, Barcelona
1761, Venedig	Il caffè di campagna	Galuppi, Baldassare/ Chiari, Pietro	1763, Barcelona
1761, Rom	La donna di governo	s.n./Goldoni, Carlo	1763, Prag
1761, Venedig	Li tre amanti ridicoli	Galuppi, Baldassare/ Galuppi, Antonio	1762, Barcelona
1761, Venedig	Il viaggiatore ridicolo	Perillo, Salvatore/ Goldoni, Carlo	1761, Triest
1761, Rom	Le vicende della sorte	Piccinni, Niccolò/ Petrosellini, Giuseppe	1765, Triest
1762, Venedig	L'astrologa	Piccinni, Niccolò/ Chiari, Pietro	1762, Barcelona
1763, Venedig	L'amore in musica	Boroni, Antonio/ Griselini, Francesco (?)	1764, Wien
1763, Rom	Il cavaliere per amore	Piccinni, Niccolò/ Petrosellini, Giuseppe	1764, Lissabon
1763, Venedig	La contadina in corte	Rust, Giacomo/ Tassi, Niccolò (?)	1764, Barcelona
1763, Venedig	Le contadine bizzarre	Piccinni, Niccolò/ Petrosellini, Giuseppe	1764, Triest
1763, Rom	Le donne vendicate	Piccinni, Niccolò/ Goldoni, Carlo	1763, Barcelona
1763, Neapel	La francese brillante	Cuglielmi, Pietro Alessandro/ Mililotti, Pasquale	1765, Barcelona
1763, Cremona	I matrimoni in maschera	Rutini, Giovanni Marco/ Casorri, Ferdinando	1764, Triest

1763, Venedig	Il puntiglio amoroso	Galuppi, Baldassare/ s.n.	1764, Triest
1763, Neapel	La pupilla	D'Avossa, Giuseppe/ Palomba, Antonio	1765, Barcelona
1763, Venedig	Il re alla caccia	Galuppi, Baldassare/ Goldoni, Carlo	1764, Barcelona
1764, Bologna	I francesi brillanti	Paisiello, Giovanni/ Mililotti, Pasquale	1765, Lissabon
1764, Rom	Gli stravaganti ossia La schiava riconosciuta	Piccinni, Niccolò/ s.n.	1765, Wien
1765, Rom	Il barone di Torreforte	Piccinni, Niccolò/ s.n.	1765, Barcelona
1765, Venedig	La partenza e il ritorno de marinari	Galuppi, Baldassare/ s.n.	1765, Dresden

Ordnet man die 94 Opern des gesamten hier zu betrachtenden Korpus ihren Premierenorten zu, so stellt sich die Verteilung der Herkunft wie folgt dar:

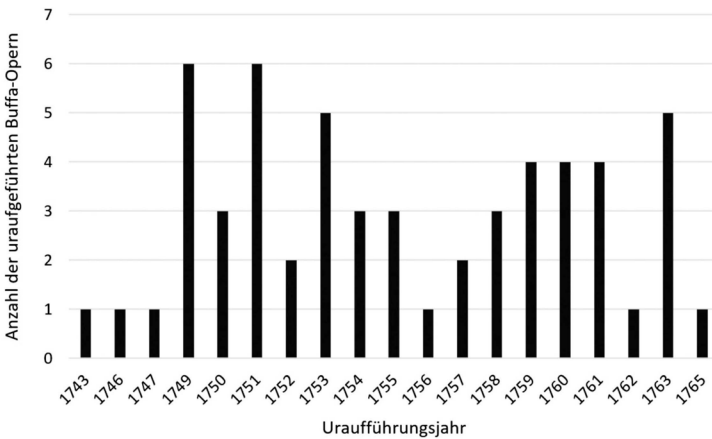
Diagramm 1: Verteilung der Opern nach Uraufführungsorten



Weit mehr als die Hälfte, genauer: 60 % des untersuchten Repertoires stammt aus der ab Mitte der 1740er-Jahre sich etablierenden Hauptstadt der Opera buffa – Venedig.

Knapp 30 % der Libretti sind weiter südlich in Neapel und Rom entstanden. Während für die römischen Theater der Großteil der Libretti (9 von 11) zwischen 1760 und 1765 geschrieben wurde, lässt sich für die 13 Libretti aus Neapel keine vergleichbare zeitliche Konzentration innerhalb des Untersuchungszeitraums feststellen; es finden sich hier die frühesten Libretti des Repertoires aus den späten 1730er-Jahren genauso wie Beiträge des Librettisten Antonio Palombas aus den nachfolgenden beiden Jahrzehnten. Ordnet man die in Venedig inszenierten Opern den Uraufführungsjahren zu, so zeigt sich – vergleichbar mit Rom – ebenfalls eine Konzentration bei den Entstehungsjahren. Das Gros der späterhin im Ausland rezipierten Stücke ist zwischen 1749 und 1763 entstanden.

Diagramm 2: Verteilung der in Venedig uraufgeführten Buffa-Opern nach Jahren

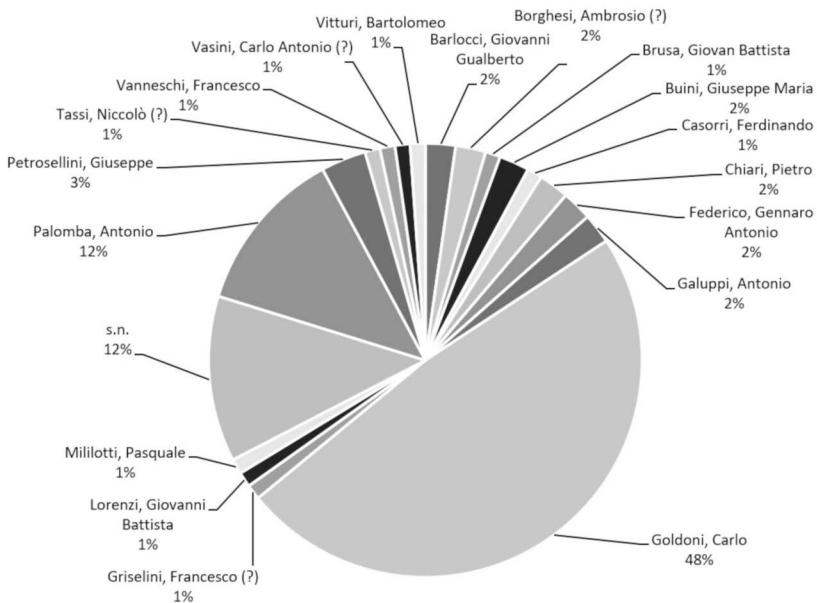


Die mit 1749 einsetzende Zunahme der Opernuraufführungen lässt unschwer den Beitrag Goldonis zu dem Genre erkennen, fällt das Jahr doch in den von Giovanni Polin zwischen 1748 und 1750 eingegrenzten »periodo [...] cruciale per l'intera produzione goldoniana«. ⁶ In dem Dreijahresabschnitt legte der Venezianer zwar nicht seine ersten, dafür aber die Opera buffa prägende Libretti vor, etwa *L'Arcadia in Brenta*, *Il mondo della luna* oder *Il negligente*. Betrachtet man Goldonis Œuvre auf dem Gebiet der Drammi giocosi per musica und vergleicht es mit dem Repertoire an Buffa-Opern, die bis 1765 ihren Weg auf die europäischen Bühnen fanden, ist festzustellen, dass für gerade einmal zwei Handvoll Operntexte aus seiner Feder keine außeritalienischen Aufführungen innerhalb des Untersuchungszeitraums aufzufinden sind. Zu nennen sind hier neben den drei frühen Werken *Aristide* (1735), *La fondazione di Venezia* (1736) und *Lucrezia Romana in Costantinopoli* (1737) folgende weitere Ausnahmen: *La scuola moderna* (1748), *Arcifanfano re de' matti* (1750), *Il festino* (1757), *Il conte Chicchera* (1759), *Filosofia ed amore* (1760), *La bella verità*

6 POLIN, Introduzione, S. 10. Vgl. zu Goldonis Drammi giocosi per musica EMERY, Goldoni as librettist; MARINELLI, Carlo Goldoni as experimental librettist.

(1762) und *La finta semplice* (1764). Mit 43 – teils mehrfach vertonten – Libretti ist Goldoni damit der zentrale Textautor des frühen exportierten Repertoires.⁷ Ihm folgt mit erheblichen Abstand Antonio Palomba, der für elf der 13 Libretti, die in Neapel uraufgeführt wurden, verantwortlich zeichnete;⁸ alle weiteren Textautoren, darunter der Sohn Baldassare Galuppi, Antonio, sind mit lediglich einem bis maximal drei Libretti vertreten, wie folgendes Diagramm verdeutlicht.

Diagramm 3: Verteilung der Librettisten

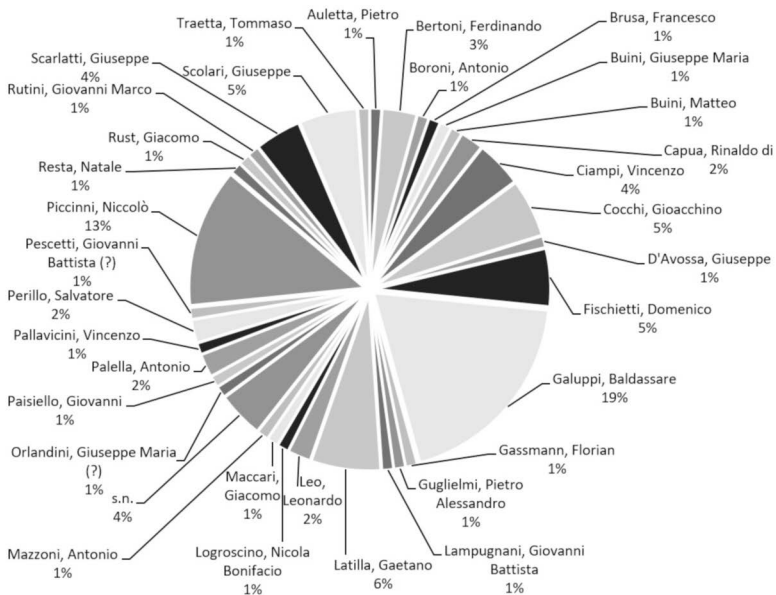


Weit disparater fällt das Bild für die Verantwortlichen der Vertonungen aus, sind doch insgesamt 33 Komponisten mit den Uraufführungswerken in Verbindung zu bringen. In acht Fällen ist die Autorschaft nicht gesichert bzw. waren mehrere Komponisten beteiligt, wie bei *I bagni d'Abano* (1753), an dessen Vertonung von Goldonis Text Baldassare Galuppi und Ferdinando Bertoni mitwirkten.

7 Gleichwohl gilt es darauf hinzuweisen, dass sein Name – wie auch jene der Komponisten – meist nicht auf den Libretti erscheinen, so dass dieser nur bedingt eine Bedeutung für die Rezeption der Werke hatte.

8 Vgl. zu Palombas Tätigkeit für die neapolitanischen Theater MELLACE, Art. PALOMBA, Antonio. Auch während Palombas längeren Abwesenheiten von der Stadt, gelang es ihm, seine Stücke mit Hilfe von Vertrauenspersonen wie Carlo Fabozzi auf die Bühne zu bringen.

Diagramm 4: Verteilung der Komponisten



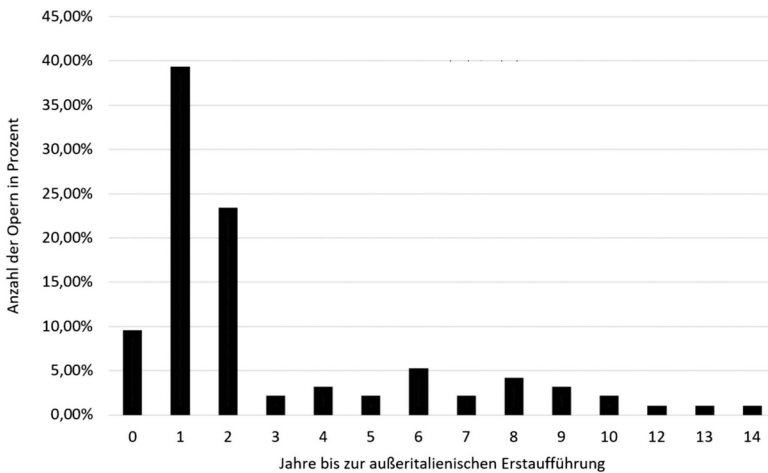
Die Kreissektoren machen die Relevanz der zentralen Komponisten Baldassare Galuppi und Niccolò Piccinni evident und erlauben es, deren Beitrag in Bezug zu anderen zu setzen: Gut ein Drittel der bis 1765 uraufgeführten Opern buffe entstammt dem Œuvre der beiden wichtigen Komponisten für das Genre. Mit größerem Abstand folgen Domenico Fischietti und Gaetano Latilla mit sieben bzw. sechs, Gioacchino Cocchi und Giuseppe Scolari mit jeweils fünf Opern. Während Galuppi in diesem Zeitraum hauptsächlich Libretti Goldonis für die Theater Venedigs vertonte, ist bei Piccinni weder eine vergleichbare Fokussierung auf einen Textdichter noch auf den Ort der Uraufführung feststellbar. Lag für Piccinni in den 1750er-Jahren der Fokus stärker auf den Theatern Neapels, für die er Texte Antonio Palombas und Giovanni Battista Lorenzis in Musik setzte, waren es ab 1760 die Theater Roms, Bolognas und Venedigs, an denen seine Vertonungen der Libretti Goldonis, Pietro Chiaris und Giuseppe Petrosellinis uraufgeführt wurden.

Wie lange dauerte es aber, bis diese Opern vom Publikum außerhalb Italiens rezipiert werden konnten, und wo lassen sich die Erstaufführungen verorten? Hierzu sei eine kurze semantische Bemerkung zum Terminus der außeritalienischen Erstaufführung vorangestellt. Diese darf nicht im heutigen Sinne als Premiere einer Opernnovität mit feierlichem Gestus verstanden werden, denn Erstaufführungen unterschieden sich in der Regel nicht von erstmaligen Aufführungen weiterer Opern unter demselben Impresario an einem bestimmten Ort. So wundert es auch nicht, dass einzelne Impresari Werke älteren Datums auch gerne als Novität anpriesen, auch wenn es sich aus heutiger Sicht nicht um eine solche handelte. Ein Beispiel sei hierzu herausgegriffen: Gaetano

Molinari verkaufte mit den Aufführungen von *Impressario abbandonato* in Prag 1764 alten Wein in neuen Schläuchen, als er »mi son potuto [t]rattene di procurare anche al presente nuovo Drama Giocosio, che ora mi dò l'onore di esporre su queste scene.«⁹ Unter dem »nuovo Drama Giocosio« verbirgt sich der 1737 in Neapel uraufgeführte *Orazio*. Die Oper hatte schon zahlreiche inner- und außeritalienische Aufführungsstationen durchwandert, als sie 1764 in Prag auf die Bühne kam, und selbst am Prager Kotzentheater erlebte sie in dem genannten Jahr nicht ihre Premiere, war sie dort doch bereits 1760 unter Angelo Mingotti gespielt worden. Dennoch ist die Frage nach den Erstaufführungen nicht nur erlaubt, sondern nachgerade notwendig, erweist sie sich doch als Gradmesser für die Verbreitungsgeschwindigkeit der Opern. Darüber hinaus wird an die Frage nach Erstaufführungen im Kapitel zu den Operntruppen angeknüpft, wenn es zu klären gilt, ob einzelne Werke und damit auch ihre Verbreitung stärker mit bestimmten Operntruppen assoziiert waren.

Gruppiert man die jeweils frühesten rekonstruierbaren Zeitpunkte der 94 Erstaufführungen nach Jahren, ergibt sich eine klare Tendenz: Über 70 % der Stücke fanden nicht lange, genauer: maximal zwei Jahre nach ihrer Uraufführung den Weg auf Bühnen außerhalb des Landes. Die zeitnahe Rezeption der Opernnovitäten ist für die frühe Opera buffa mithin ein zentrales Kennzeichen.

Diagramm 5: Prozentuale Verteilung der Opern in Bezug auf die Jahre bis zur außeritalienischen Erstaufführung



Dieses Ergebnis ist nun zum einen in Relation zur geographischen Verortung der Erstaufführungen zu setzen und bspw. zu klären, ob die geographische Distanz zum Uraufführungsort eine spezifische Rolle spielt. Im Anschluss daran gilt es zum anderen da-

9 *L'impressario abbandonato*. *Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Nuovo Regio Teatro di Praga il carnevale dell'anno 1764*, [Prag 1764], S. [4].

nach zu fragen, ob die zeitliche Entfernung zwischen Ur- und Erstaufführung in Beziehung zur Aufführungshäufigkeit gebracht werden kann.

Zunächst zur geographischen Verortung der Premieren außerhalb Italiens, für deren Analyse die Ur- mit den außeritalienischen Erstaufführungsorten vernetzt sind (siehe Abbildung 1). Keineswegs darf aus der folgenden und den drei weiteren Abbildungen geschlossen werden, dass die Werke auf direktem Weg vom Premieren- zum Erstaufführungsort gelangt sind. Wie bereits im vorangegangenen Kapitel deutlich gemacht, wurden die Opern vor der außeritalienischen Premiere teilweise an mehreren Orten Italiens (hauptsächlich Norditaliens) gegeben.

Abbildung 1: Mapping der Erstaufführungen außerhalb Italiens (hellgrau: Orte der Uraufführungen, schwarz: Orte der außeritalienischen Erstaufführung)



Nimmt man das gesamte Datenset in den Blick, so zeigt sich zwar eine Konzentration der Erstaufführungen in Zentraleuropa, doch sind sie auch an den europäischen Rändern feststellbar, von Lissabon im Westen bis Sankt Petersburg im Osten Europas. Wie bei der absoluten Zahl der Aufführungsserien, so ist Barcelona auch unter den 25 Orten der Erstaufführungen als Zentrum zu identifizieren; 23 von ihnen – und damit knapp ein Viertel aller möglichen Premieren – fanden bis 1765 in der katalanischen Stadt

statt. Ihr folgen Triest mit 15, Wien mit acht und München mit fünf außeritalienischen Erstaufführungen, allen weiteren Orten können maximal vier Erstaufführungen zugeordnet werden. Die größte Strahlkraft Richtung Spanien weist Venedig auf, bleibt aber nicht der einzige Bezugsort (siehe Abbildung 2).

Abbildung 2: Barcelona als Zentrum der Erstaufführung von Opere buffe



Betrachtet man die Erstaufführungen in Barcelona in der chronologischen Abfolge, so sind vier Aspekte hervorzuheben: Erstens lassen sich mit dem Jahr 1750 die frühesten Erstaufführungen in Spanien datieren. Zweitens hat die geographische Distanz zu Italien keinen nennenswerten Einfluss auf das Erstaufführungsgeschehen: 18 der 23 Erstaufführungen fanden binnen zwei Jahre nach der Premiere statt, man setzte in Barcelona bei den Erstaufführungen also verstärkt auf Opernnovitäten. Drittens ist augenfällig, dass ab 1755 Opern Piccinnis in den Fokus der Aufmerksamkeit rückten. Beginnend mit *Le gelosie* erlebten gleich sechs weitere seiner Opern in Barcelona ihre außeritalienische Erstaufführung, was die höchste Konzentration darstellt. Viertens verdichtete sich ab 1760 die Anzahl der Premieren erheblich: Knapp 70 % der Erstaufführungen lagen zwischen den Jahren von 1760 bis 1765. In Relation zur gesamteuropäischen Entwicklung außerhalb Italiens ist Barcelona in zeitlicher Hinsicht somit ein Sonderfall: Lag das Gros der Erstaufführungen hier, wie erwähnt, verhältnismäßig spät, stieg dann aber sprunghaft an, so ist im Rest Europas eine kontinuierliche Entwicklung ab Mitte der 1740er-Jahre festzustellen: Etwa 55 % Prozent aller in Italien uraufgeführten Opern wurden bereits vor 1760 außerhalb von dessen Grenzen erstaufgeführt. Von diesen wiederum stammten etwa 62 % aus Venedig, dem Zentrum der Opera buffa-Produktion, dessen Strahlkraft die folgende Abbildung veranschaulicht.

Abbildung 3: Geographische Verortung der Erstaufführungen von venezianischen *Opere buffe*

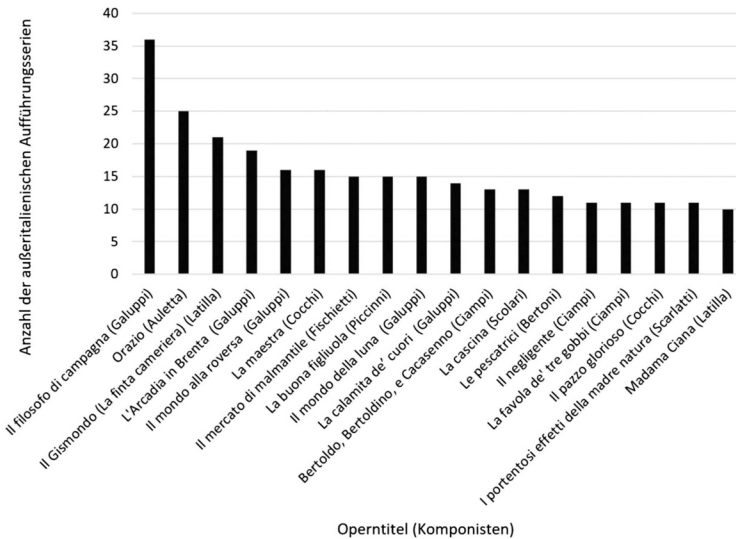
Ab 1748 werden Opern aus der Lagunenstadt erstmals außerhalb Italiens aufgeführt. Zunächst in Wien, bis 1765 kommen zwölf weitere Städte hinzu, wobei sich Triest mit dreizehn Erstaufführungen venezianischer *Opere buffe* knapp vor Barcelona mit zwölf einreicht. Ganz ähnlich wie in der Hauptstadt Kataloniens ist auch in Triest eine zeitnahe Rezeption der uraufgeführten Werke feststellbar; mit lediglich einer Ausnahme wurden die Opern – wiederum ab 1750 – spätestens zwei Jahre nach ihrer Premiere im Triestiner Teatro di San Pietro auf die Bühne gebracht; die geographische Nähe und das vergleichbare Stagione-System hat die rasche Rezeption sicherlich begünstigt. Entsprechend charakterisiert Maria Luisi den Aufführungsort: »Sono gli anni in cui Trieste diventa vero crocevia commerciale, città cosmopolita ma tutta italiana, che comincia a rappresentare un vero e proprio polo antagonista alla non lontana Venezia«. ¹⁰ Der Schwerpunkt lag bis 1755 auf Opern aus der Zusammenarbeit Galuppis mit Goldoni, *Il mondo alla roversa* oder *Il conte Caramella* sind hier als Beispiele zu nennen. Insgesamt sechs Buffa-Opern

10 LUISI, Rappresentazioni galuppiane a Trieste nel triennio 1752–1754, S. 86.

Galuppi wurden in Triest erstaufgeführt, sechs weitere in Barcelona, so dass diese beiden Städte für die außeritalienischen Premieren von Galuppi's Opern buffe bis 1765 als die zentralen Orte hervorzuhoben sind.

Abschließend gilt es, die Aufführungshäufigkeiten bezogen auf die Serienanzahl darzulegen, wobei auch die eingangs aufgeworfene Frage nach der Einbettung der ältesten Werke, *L'Orazio* und *Il Gismondo* (*La finta cameriera*) in das Aufführungsgefüge, aufgegriffen werden soll.¹¹ Von den 94 Opern erreichten 18 Werke zehn bis maximal 36 Aufführungsserien außerhalb Italiens:

Diagramm 6: Anzahl der Aufführungsserien der 18 meistgespielten Opern



Ausgewählte Opern buffe Galuppi's stechen insofern hervor, als sie sich unter die fünf meistaufgeführten Opern reihen. Der die Liste anführende Operntitel ist der 1754 uraufgeführte *Il filosofo di campagna*; in nur zehn Jahren erlebte dieses Werk innerhalb des Untersuchungszeitraums 36 Aufführungsserien außerhalb Italiens. Die folgenden Abbildungen geben unter der geographischen Verortung der Aufführungsserien einen Zeitstrahl wider. Der graue Balken entspricht dem Untersuchungszeitraum (1740–1765), schwarz ist der Aufführungszeitraum der jeweiligen Opera buffa hervorgehoben.

11 Hierbei wird es nicht um die in der Literatur gerne mit der Erhebung von Aufführungszahlen in Verbindung gebrachte »fortuna dell'opera« gehen. Es sei darauf hingewiesen, dass Aufführungsaktivitäten zwar ein Maßstab für den Erfolg von Opern gewesen sind, keineswegs aber der einzige. In Rechnung zu stellen wäre, um sich der Frage nach dem Erfolg anzunähern, etwa auch die Aufführungshäufigkeit in Relation zum Aufführungszeitraum, die Rezeption des jeweiligen Publikums vor Ort sowie Fragen der finanziellen Rahmenbedingungen der jeweiligen Aufführungen. Diese Aspekte können aufgrund der disperaten Quellenlage hier nicht einbezogen werden.

Abbildung 4: Geographische und zeitliche Verortung der Aufführungsserie von *Il filosofo di campagna*



In die Dekade der Aufführung dieser Oper fallen geographische wie zeitliche Konjunkturen: Die Höchststände an Aufführungsserien sind an den Polen des zeitlichen Verlaufs zu verzeichnen. Gleich im Jahr 1755 wurde die Buffa-Oper nach ihrer außeritalienischen Erstaufführung – unter Prospero Olivieri in Triest – in sieben weiteren Städten gegeben: Giovanni Battista Locatelli nahm sie in Dresden, Leipzig und Prag, Francesco Ferrari in Amsterdam, Leiden und Den Haag und Girolamo Bon in Frankfurt a.M. ins Programm. Zehn Jahre später sind sechs Aufführungsserien zu verzeichnen, die nun stärker als zuvor im höfischen Kontext verankert sind: Neben den Aufführungen an den Höfen in Berlin, Braunschweig und Münster sind unter Impresario Giuseppe Bustelli solche in Karlsbad und Dresden zu verzeichnen. Angelo Mingotti, der 1764 am Hof von Fürstbischof Maximilian Friedrich von Königsegg-Rothenfels in Münster tätig war, hatte – soweit rekonstruierbar – die meisten Aufführungsserien von *Il filosofo di campagna* verantwortet. Als sich ab 1760 der Aufführungsrhythmus dieser Oper in Italien deutlich verringerte,¹² verlagerte sich deren Rezeption unverkennbar außer Landes.

Abbildung 4 verdeutlicht den geographischen Schwerpunkt der Aufführungsserien bis 1765: Angeführt von Prag mit drei Aufführungsserien, liegt er durchgehend im deutschsprachigen Raum, seit dem Jahr 1760 ist zudem ein verstärktes Ausgreifen auf das englisch- und spanischsprachige Gebiet zu konstatieren. Es kam zu ersten Aufführungen von *Il filosofo di campagna* in London, die Charles Burney folgendermaßen

12 Vgl. POLIN, Tradizione e recezione di un'opera comica di meta '700, S. 182.

charakterisiert: »This burletta surpassed in musical merit all the comic operas that were performed in England, till the Buona figliola. And its success was proportioned to its merit.«¹³ Nach 1765 löste London Prag als zentralen Aufführungsort des *Filosofo* ab; bis 1774, dem letzten Jahr von Aufführungsaktivitäten der Oper, kam es dort zu vier weiteren Aufführungsserien.¹⁴

Werden die meistgespielten Opern zwar von Werken Galuppis dominiert, rangieren auf den Plätzen zwei und drei jedoch ältere Beiträge zum komischen Musiktheater: Pietro Auletta's *L'Orazio* und Gaetano Latilla's *Il Gismondo (La finta cameriera)*, wobei für *L'Orazio* innerhalb des Untersuchungszeitraums mit 25 die zweitgrößte Anzahl an Aufführungsserien feststellbar ist – wenngleich deutlich weniger als für *Il filosofo di campagna* (35).

Abbildung 5: Geographische und zeitliche Verortung der Aufführungsserien von *L'Orazio*



Die Aufführungen von *L'Orazio* erstrecken sich innerhalb des Untersuchungszeitraums auf 19 Jahre. In die Jahre von 1745 (dem Jahr mit den meisten Aufführungsserien, nämlich 4) bis 1764 fielen alle eruierten Aktivitäten zu der Oper, die an 20 verschiedenen Orten gegeben wurde. Auch in der Folgezeit brach das Interesse an der Commedia per musica bzw. ihrer Textgrundlage nicht abrupt ab. 1765 wurde eine zur Comédie mit eingemischten Arien umgewandelte Fassung von Mitgliedern der Comédie-Françai-

13 BURNEY, A general history of music, Bd. 4, S. 474.

14 Die Aufführungsserien fanden in den Jahren 1768, 1769, 1770 und 1772 jeweils im King's Theatre in der Haymarket statt.

se am Dresdner Hof in französischer Sprache aufgeführt, sechs Jahre später vertonte Florian Deller eine auf Palomba basierende Textgrundlage für das Wiener Burgtheater.¹⁵

Besonders die Mingotti-Brüder waren es, die *L'Orazio* jenseits des Apennins auf die Bühne brachten: Alle vier Aufführungsserien des Jahres 1745 (Graz, Prag?, Leipzig und Hamburg) fielen in ihre Verantwortung, 1749 ließ Pietro Mingotti sie zudem am Kopenhagener Hof aufführen und noch 1764 wurde sie unter Angelo im Auftrag des Kölner Fürstbischofs an dessen Bonner Hof gezeigt. Damit sind auch im Fall von *L'Orazio* die meisten Aufführungsserien mit dem Namen Mingotti verbunden. Die *Commedia per musica* wurde bis 1765 in allen, im vorangegangenen Kapitel als zentral identifizierten Aufführungsorten gespielt, wobei es in Barcelona zu den meisten Aufführungsserien, genauer: drei, kam. Neben Amsterdam, München und Prag mit je zwei Aufführungsserien sind jene in Frankreich (Paris und Straßburg, Impresario: Eustachio Bambini) hervorzuheben, da sie zu einem Zeitpunkt stattfanden, als versucht wurde, die italienische komische Oper – teils in stark veränderter und reduzierter Fassung – auch in Frankreich zu etablieren.¹⁶

Abbildung 6: Geographische und zeitliche Verortung der Aufführungsserien von *Il Gismondo* (*La finta cameriera*)



Auch *Il Gismondo* (*La finta cameriera*) findet sich unter den in Paris 1752 aufgeführten Stücken und zählt ganz generell zu den am frühesten rezipierten Opern außerhalb Italiens. Bereits 1744 wurde sie in Wien unter Joseph Carl Selliers gespielt, bevor sie von

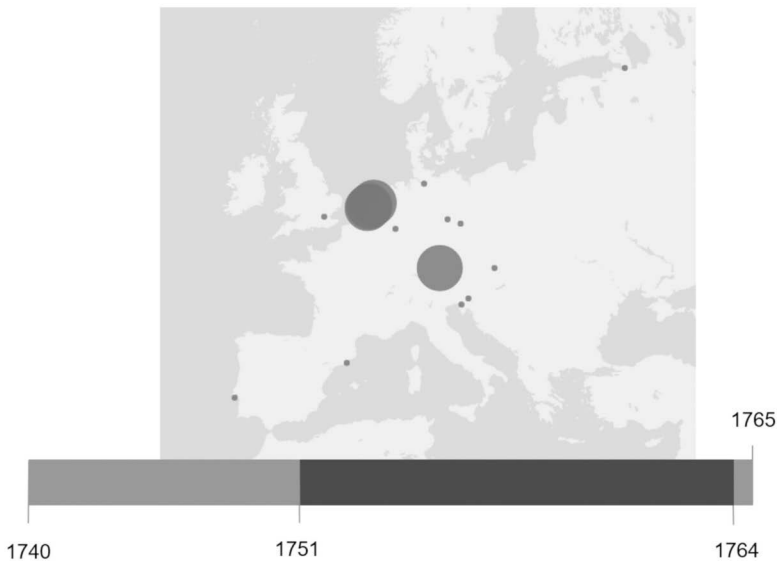
15 Vgl. zur französischen Fassung LANDMANN, Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica und zu seiner Geschichte in Dresden, S. 471–473; von Dellers Komposition sind noch sechs Arien erhalten, vgl. A-Wn Mus.HS. 17857.

16 Vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel 11 zum Fallbeispiel Paris.

Angelo und Pietro Mingotti von Venedig nach Graz, Prag(?), Leipzig, und Hamburg (alle 1745) transferiert wurde. Mit Amsterdam (1750, 1753) und Hamburg (1745, 1758) kam sie an zwei der 20 Spielorte im Laufe von 18 Jahren je zweimal auf die Bühne. Ihre Rezeption intensivierte sich insbesondere in den Jahren 1749 bis 1754 im Norden Europas: Gleich 14 der insgesamt 20 Aufführungsserien fanden in diesem Zeitraum statt, wobei für die Konzentration vor allem die Impresari Santo Lapis und Giovanni Francesco Crosa mit vier bzw. fünf und damit für die zahlenmäßig häufigsten Aufführungsserien sorgten. Beide Opernunternehmer waren in dem genannten Zeitraum in den Niederlanden tätig, Crosa zusätzlich noch in London (1749/50) und Lüttich (1754).

Ein ähnlich aktives Aufführungsgeschehen in Nordeuropa erlebte Galuppis *L'Arcadia in Brenta*. Nach der außeritalienischen Erstaufführung in Barcelona lagen ihre zentralen Spielstätten in Amsterdam, Leiden und Den Haag, die für je zwei der insgesamt 15 Aufführungsserien ihren Spielort boten. Den einzigen südlichen Gegenpol bildet München mit ebenfalls zwei Aufführungsserien.

Abbildung 7: Geographische und zeitliche Verortung der Aufführungsserien von *L'Arcadia in Brenta*

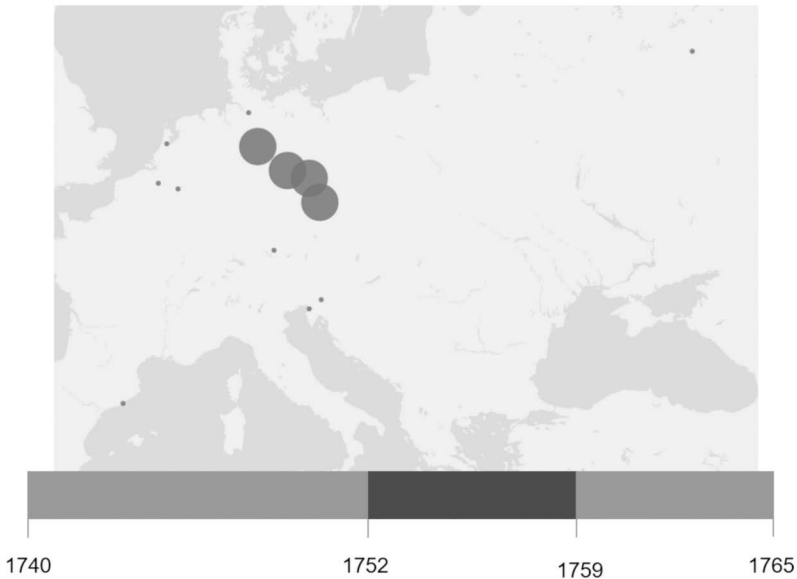


Während der dreizehn Jahre zwischen 1751 und 1764 bildete 1755 mit vier Aufführungsserien den Höhepunkt. Gleich drei von ihnen wurden von Giovanni Battista Locatelli realisiert, der die Oper 1759 mit Sankt Petersburg auch an den nordöstlichsten Punkt ihrer Aufführungschronologie führte. Neben Locatelli ist Santo Lapis mit ebenfalls vier von gesamt 20 am stärksten mit Aufführungsserien dieser Oper assoziiert. Mit *L'Arcadia in Brenta* ist auch Angelo Mingotti zentral verbunden, der 1749 nicht nur an der Uraufführung beteiligt war, sondern noch in den späten 1750er-Jahren an der Oper festhielt: Am

Bonner Hof kam das Stück 1757 auf die Bühne, und als letzte Oper der Frühlingstagione in Pressburg ließ Mingotti 1759 eine Version von ihr spielen, die Polin als »profondamente riadatta« einschätzt.¹⁷

Für die letzte hier hervorzuhebende Buffa-Oper, *Il mondo alla roversa*, schlug nach der außeritalienischen Erstaufführung in Triest unter Filippo Dessales vor allem zu Buche, dass sie um die Mitte der 1750er-Jahre im Repertoire der Truppe Locatellis zu finden war. Gleich sechs der insgesamt 16 Aufführungsserien innerhalb von sieben Jahren wurden von seinen Sängerinnen und Sängern in Hamburg, Dresden, Leipzig, Prag und Moskau bestritten und damit in immerhin fünf von dreizehn ihrer Spielstätten.¹⁸

Abbildung 8: Geographische und zeitliche Verortung der Aufführungsserien von *Il mondo alla roversa*



Das geographische Zentrum der Aufführungen von *Il mondo alla roversa* lag somit unverkennbar im deutschsprachigen Raum: Neben je zwei Aufführungsserien in Dresden, Leipzig und Prag trat diejenige in Braunschweig (1752). Im Jahr 1754 kam die Oper am häufigsten auf die Bühne (5 Aufführungsserien).

17 POLIN, Introduzione, S. 92.

18 Vgl. zu Locatelli als »testimonia del Mondo alla roversa« GEREMIA, *Il mondo alla roversa o sia Le Donne che Comandano* di C. Goldoni-B. Galuppi, S. 57–60, spezifisch zu den Aufführungen in Leipzig BÄRWALD, *Italienische Oper in Leipzig*, Bd. 1, S. 260–262.

Überblickt man das Korpus der Buffa-Opern, die sich innerhalb des Untersuchungszeitraums mitunter einer sehr regen außeritalienischen Rezeption erfreuten, so lassen sich sowohl bei der Textgrundlage als auch bei der musikalischen Ausführung zentrale Akteure ausmachen. Der direkte Vergleich der Autorschaft von Libretti und Kompositionen offenbart einen zentralen Unterschied: Während die Opernlibretti von Goldoni dominiert werden (48 % stammen aus seiner Feder), ist eine vergleichbare Vorherrschaft bei der Musik nicht festzustellen. Mit 33 Komponisten zu 18 Librettisten lassen sich – typisch für das Genre der Oper – im Bereich der Vertonung weit mehr Autoren benennen als bei der Textgrundlage. Keiner der Komponisten aber hebt sich mit Blick auf den quantitativen Beitrag in einem mit Goldoni vergleichbaren Abstand von den anderen ab. Immerhin lieferten Baldassare Galuppi (19 %) und Niccolò Piccinni (13 %) für gut ein Drittel der bis 1765 uraufgeführten Werke die Musik. Sie zählen somit zu den bedeutendsten Komponisten der frühen Verbreitungsphase der Opera buffa.

Da der Schwerpunkt von Goldonis und Galuppi's Wirken in dieser Zeit in der Lagunenstadt zu verorten ist, kann der Befund nicht weiter erstaunen, dass die meisten Buffa-Opern des hier untersuchten Repertoires auf dessen Bühnen uraufgeführt wurden. Bemerkenswert ist schon eher, dass sie von dort und weiteren Premierorten ausgehend den Sprung über die Grenzen Italiens recht zügig schafften. Die zeitnahe Rezeption der Opernnovitäten ist dabei unabhängig von der geographischen Distanz zum Premierort. Das belegt die erklecklich hohe Anzahl von rasch sich an die Premiere anschließenden Erstaufführungen in Barcelona: 18 der 23 dort erstaufgeführten Opern kamen binnen zweier Jahre nach der Uraufführung auf die Bühne.

Die Erhebung der meistgespielten Opern lässt erkennen, dass diejenigen Galuppi's (*Il filosofo di campagna*, *L'Arcadia in Brenta* und *Il mondo alla roversa*) hier zu den Spitzenreitern zählen. Unter die fünf Werke, die am häufigsten auf die Bühne gebracht wurden, mischen sich aber auch zwei ältere neapolitanische Musikkomödien (*L'Orazio* und *Il Gismondo*). Beide hatten sich bereits vor dem Transfer auf den Bühnen Italiens etabliert,¹⁹ kamen dann 1743/44 in Venedig zur Aufführung und wurden von dort gen Norden exportiert. Für diesen frühen Transfer waren die beiden Impresari Angelo und Pietro Mingotti die entscheidenden Akteure, wurden doch beide Werke 1745 von ihren Ensembles in mehreren Städten zwischen Graz und Hamburg aufgeführt. Da bei den Mingottischen Aufführungsserien des *Gismondo* (*La finta cameriera*) dasselbe Libretto²⁰ als Grundlage diente, wie bei der außeritalienischen Erstaufführung 1744 in Wien, ist es wahrscheinlich, dass die Impresari auch bei der seinerzeitigen Vermittlung des Werkes an

19 Der Erfolg von *La finta cameriera* in Venedig und weiteren Städten der Halbinsel diente Angelo Mingotti als Begründung zur Aufführung der Oper in Graz. Vgl. hierzu Kapitel 2.

20 Der Librettovergleich hat gezeigt, dass das Wiener Libretto der *Finta cameriera* mit allen Libretti des Jahres 1745 der Mingotti-Brüder in Verbindung steht. Ganz offensichtlich ist dies für das Hamburger Libretto (D-B 13 in: Mus T 8), da dort auf den Wiener Verleger Johann Leopold van Ghelen als Übersetzer direkt verwiesen wird. Die Übersetzung war 1744 für die Aufführung in Wien (D-WRZ Sammlung Gottsched 0,9:327) gedruckt worden. Die Verbindung zeigt sich aber auch am Material: Beispielsweise sind die Initialien des 1745 in Graz gedruckten Librettos (A-GI C 135450 I) gleichartig gestaltet wie jene des Wiener Exemplars. Gleichwohl sind die üblichen Anpassungen (u.a. Szenenkürzung, Arientausch) an den jeweiligen Spielorten festzustellen, die zu Unterschieden bei den Libretti geführt haben.

Joseph Carl Selliers involviert gewesen waren. Dass der Bekanntheitsgrad des Genres bzw. einzelner Werke stark mit den Aktivitäten einzelner Opernimpresari korrelierte, liegt auf der Hand. Bevor in den beiden Folgekapiteln diese stärker in den Fokus rücken, gilt es abschließend zu klären, ob einzelne Opernunternehmer intensiver als andere in das Erstaufführungsgeschehen der Werke verwickelt waren.

Insgesamt konnten innerhalb des Untersuchungszeitraums 50 Impresari und eine Impresaria identifiziert werden, aus deren Kreis 24 mit Aufführungsserien der Opern-*novitäten* befasst waren. Für 62 der 94 untersuchten Werke ließen sich die Impresari der Erstaufführung eruieren, wobei die statistische Auswertung Giovanni Francesco Crosa (8), José Lladó (8), Nicola Setaro (6) als zentrale Opernunternehmer hervortreten lässt. Mit Lladó und Setaro finden sich hier zwei, deren Tätigkeitsschwerpunkt ab den 1750er-Jahren im Zentrum der Opera buffa-Rezeption schlechthin lag – in Barcelona. Crosa hingegen brachte vier Opern erstmals außerhalb Italiens auf die Bühne, als er 1748 in London begann, komische Werke aufzuführen.

4 Operisti

Zum Personal der frühen Opera buffa-Aufführungen außerhalb Italiens

»Bisogna dunque credere, che tutta la Musica è partita d'Italia ed è andata a far villeggiatura in Germania ed in Olanda«
(Felice Giardini, 1763)

Die Träger der Bühnenergebnisse, die so genannten Operisti¹, gelten um die Mitte des 18. Jahrhunderts als eine gut vernetzte und mobile Gruppe von Personen.² Zwar stehen die meisten Aufführungsserien der frühen Verbreitungsphase in Verbindung mit konkreten Operntruppen wie jenen der Mingotti-Brüder oder von Giovanni Francesco Crosa; gleichwohl sollte dieser Umstand nicht kaschieren, dass einige der Operisti individuell oder im Familienverbund durch Europa reisten bzw. an Höfen angestellt waren und auf diese Art am Opera buffa-Geschehen teilhatten.³

Über das Bühnenpersonal hinaus benötigte man an den Orten, an denen sich einschlägige Spielmöglichkeiten für Opera buffa-Werke ergaben, spezifische institutionelle und personelle Rahmenbedingungen. Neben dem Aufführungsort (feste Theaterbauten oder temporäre Spielstätten) bedurfte es (politischer) Entscheidungsträger wie Fürsten, die Opere buffe auf ihren Hofbühnen aufführen ließen, oder lokaler Administrationen, die Konzessionen und Spielgenehmigungen erteilten sowie (meist adeligen) Finanziers oder zahlenden Publikums, um das Unternehmen rentabel zu halten.⁴ Bei all diesen Vorgängen interagierten Entscheidungsträger, Finanziers und Publikum auf verschiedenen

1 Unter den Begriff Operisti werden nicht nur Sängerinnen und Sänger subsummiert, sondern alle zur Realisierung des Bühnengeschehens beteiligte Personen. Vgl. STROHM, *North Italian operisti in the Light of New Musical Sources*, S. 423; DERS., *Italian Operisti North of the Alps*, c. 1700–c. 1750; BEIER, Mehr als nur die Nachtigall von Hohenasperg, S. 8.

2 Vgl. jüngst BRANDENBURG, *Wandertruppen als künstlerisches Netzwerk im 18. Jahrhundert*, S. 36.

3 Siehe hierzu die Ausführungen im Kapitel 5 und 7.

4 Die Spielerlaubnis oder Konzession (auch Privileg) war eine Grundbedingung für die Organisation von Operaufführungen unabhängig von der Organisationsform des Spielortes. Vgl. WALTER, *Oper*, S. 114–118 sowie die Ausführungen im Kapitel 5.

– selten gut dokumentierten – Wegen mit den Operisti.⁵ Sie kommen meist nur dann an die quellentechnische Oberfläche, wenn sie entweder als Widmungsträger im Libretto erscheinen oder in organisatorische wie finanzielle Angelegenheiten des Operngeschehens verwickelt waren. Erst solche Verbindungen ermöglichen mitunter den Nachweis ihres Engagements in höfischen oder städtischen Verwaltungsakten. Ihre Rolle wird in den nachfolgenden Kapiteln behandelt, wenn sie – wie bspw. Friedrich II. von Preußen – die Aufführungen von Opera buffa im höfischen Bereich förderten.

Zunächst aber wird der Schwerpunkt der Ausführungen auf den Operisti selbst liegen, da sie es waren, die das Genre von Valletta bis Kopenhagen und von Lissabon bis St. Petersburg bis an die Grenzen Europas trugen.⁶ Wiederum wird in diesem Kapitel ein statistischer Zugriff angewendet, um jene Personen zu identifizieren, die intensiver in das Aufführungsgeschehen verwickelt waren. Darüber hinaus werden die Aspekte Mobilität und Vernetzung der Operisti deutlicher in den Fokus gerückt, als das bislang in der Opernforschung geschehen ist.⁷ Wichtig ist im Zusammenhang mit den Daten der Hinweis, diese nicht als absolute Zahlen zu verstehen, da die Quellen zu einigen Aufführungsserien nur wenige oder gar keine Personendaten preisgeben bzw. mancherorts das aufgeführte Repertoire einer Opernunternehmung unbekannt ist, so dass sich keine Aufführungsserien rekonstruieren lassen und das Gesamtbild dementsprechend nicht vollständig ist.⁸ Trotzdem liegt eine gleichermaßen breite wie valide Datengrundlage vor, auf deren Basis die folgenden Fragen in den Mittelpunkt gerückt werden, die Impresari und Bühnenpersonal gleichermaßen betreffen und in den nachfolgenden Abschnitten geordnet nach ihren jeweiligen Funktionen behandelt werden: Wie viele Impresari, Sängerinnen, Sänger usw. waren an außeritalienischen Opera buffa-Aufführungen innerhalb des Untersuchungszeitraums beteiligt? Wer wirkte an den italienischen Premieren der später exportierten Opern mit? Wer war am aktivsten in das Aufführungsgeschehen eingebunden, und wo sind geographische Schwerpunkte der Aktivitäten zu verorten?

5 Ein Beispiel aus dem Bereich des Produktionssystems der Opera seria sei hier hervorgehoben: Die erhaltene Korrespondenz der Sängerin Marianne Pirker mit ihrem Ehemann, Franz, gibt Einblick in die Vernetzung der Operisti untereinander sowie mit Vertretern der Höfe oder der Diplomatie. Die Korrespondenz wurde bereits unter unterschiedlichen Blickwinkeln ausgewertet vgl. grundlegend BEIER, *Mobilität der operisti um 1750*; DIES., *Mehr als nur die Nachtigall von Hohenasperg*; BRANDENBURG, *Die Pirkers, Gluck und das Wandertruppenwesen*; DERS., *Wandertruppen als künstlerisches Netzwerk im 18. Jahrhundert*; DERS., *Italian operisti, Repertoire and the aria di baule*.

6 Nicht alle – und das gilt zuvorderst für die Sängerinnen und Sänger – waren dabei ausschließlich auf das komische Genre spezialisiert. Karrieren von Buffa-Sängerinnen und -Sänger, die auch außerhalb Italiens tätig waren, stehen bis dato nicht allzu stark im Fokus der Forschung, Ausnahmen betreffen Pietro Pertici, Anna Lucia de Amicis, Francesco Carattoli und Filippo Laschi. Vgl. die grundlegende Publikationen von CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, S. 39–159; BRANDENBURG, *Art. Carattoli, Caratoli, Francesco*; DERS., »Ad istanza del Sig. Francesco Baglioni e del Sig. Francesco Carattoli«; DERS., *Art. Laschi, Filippo*. Siehe hierzu auch das Kapitel 7.

7 Für Fragen nach der außeritalienischen Vernetzung und Mobilität liegt bis dato noch keine belastbare, d.h. für eine statistische Auswertung ausreichende, Datengrundlage vor.

8 Auf die einschlägige Problematik wird im Kapitel zu den Operntruppen am Beispiel der Kompanie Giovanni Francesco Crosas gesondert eingegangen.

Impresari

Den Kopf einer mobilen Operntruppe oder eines Ensembles an einem stehenden Theater bildete im Regelfall ein Impresario oder eine Impresaria.⁹ Er oder sie war für alle organisatorischen und finanziellen Abläufe im Zusammenhang mit den Aufführungsserien verantwortlich. Betrachtet man die frühe Verbreitungsphase der Opera buffa näher, so zeigt sich, dass sich zwar für die früheste Aufführungsserie außerhalb Italiens (*Madama Ciana*) im Lissaboner Hoftheater kein Verantwortlicher benennen lässt, für alle weiteren der ersten Dekade (1740 bis 1750) die Namen der Impresari aber bekannt sind. Damit lassen sich Tendenzen ablesen, wer in dieser aber auch in den späteren Dekaden am aktivsten in das Verbreitungsgeschehen verwickelt war.

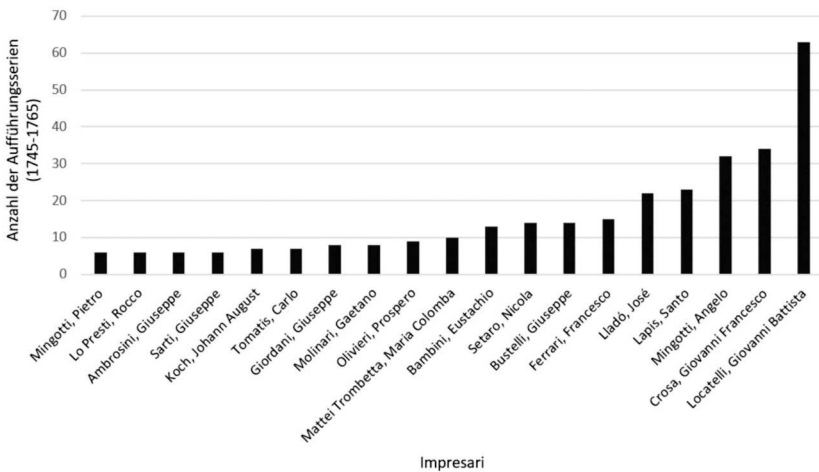
Im ersten Schritt gilt es indes, den vollständigen Untersuchungszeitraum in den Blick zu nehmen und die Aktivitäten der 51 erhobenen Impresari in Bezug zu den 595 Aufführungsserien zu setzen. 12 der 51 waren ausschließlich am Uraufführungsgeschehen beteiligt, drei weitere, Giuseppe Ambrosini, Angelo Mingotti und Prospero Olivieri, haben zusätzlich zu ihrer Tätigkeit im Ausland auch Uraufführungen von Opere buffe in Italien verantwortet. Mingottis Beitrag hierzu war erheblich, hatte er doch neun komische Opern in Venedig uraufführen lassen, die später auch außerhalb Italiens rezipiert wurden.¹⁰ Den drei zuletzt Genannten und den verbleibenden 36 Opernunternehmern und -unternehmerinnen konnten zusammen knapp 70 % der außeritalienischen Aufführungsserien zugeordnet werden, wobei ein Spezifikum deutlich zu Tage tritt: Nur ein kleiner Teil der 39 Impresari ließ über einen längeren Zeitraum von mehr als vier Jahren Opere buffe aufführen.¹¹ Für 20, und damit knapp die Hälfte, ist die Tätigkeit wie folgt zu charakterisieren: In einem Zeitraum von bis zu vier Jahren organisierten sie eine überschaubare Anzahl zwischen einer und fünf Aufführungsserien außerhalb Italiens. Unter den 19 Entrepreneurs mit mehr als fünf nachweisbaren Aufführungsserien (siehe Diagramm 1)¹² sticht Giovanni Battista Locatelli mit den meisten, insgesamt 63, innerhalb von acht Jahren (1754–1761) hervor. Ihm folgen mit 34 und 32 Aufführungsserien Crosa und Angelo Mingotti.¹³ Letzterer war von 1745 bis 1765 über die längste Zeitspanne hinweg mit Aufführungen von Opera buffa außerhalb Italiens befasst. Locatelli und Mingotti verbindet nicht allein die Quantität der Aufführungsserien, sie waren cum grano salis auch im selben geographischen Raum tätig. Dies lässt sich zeitweise ebenfalls für die Impresari Crosa und Lapis (23 Aufführungsserien) feststellen. Die Reihe

-
- 9 Es kam durchaus auch vor, dass sich zwei Entrepreneurs für einen bestimmten Zeitraum oder an einem bestimmten Ort zu einer Opernunternehmung zusammenschlossen, wie es bspw. bei den Mingotti-Brüdern in Leipzig 1745 der Fall war. Vgl. THEOBALD, Die Opern-Stagioni der Brüder Mingotti, 1730–1766.
- 10 Ambrosini ließ eine, Olivieri fünf Opere buffe uraufführen. Vgl. zu Mingotti die Ausführungen im Kapitel 2.
- 11 Zu den unterschiedlichen – oft finanziell prekären – Tätigkeiten der Impresari siehe das Kapitel 5.
- 12 Die statistische Auswertung stellt hier lediglich eine Annäherung dar. Bspw. konnten für Crosas Tätigkeiten in Antwerpen, Augsburg oder Brünn keine konkreten Aufführungsserien rekonstruiert werden. Siehe zu dieser Problematik die Ausführungen in der Einleitung bzw. das Kapitel 5.
- 13 Angelo Mingottis gemeinsam mit seinem Bruder verantworteten drei Aufführungsserien 1745 in Leipzig wurden hier nicht hinzugezählt.

der aktivsten Impresari wird mit José Lladó abgerundet (22 Aufführungsserien), der im Gegensatz zu den zuvor Genannten seine Tätigkeiten indes ausschließlich auf Barcelona konzentrierte.

Das folgende Diagramm visualisiert die Verteilung der Aufführungsaktivität auf Impresari mit mehr als fünf außeritalienischen Aufführungsserien. Es gilt hier zu berücksichtigen, dass einige – wie beispielsweise der erwähnte Impresario Angelo Mingotti¹⁴ – innerhalb des Untersuchungszeitraums zwischen Aufführungszeiten bspw. im deutschsprachigen Raum auch wieder in Italien tätig waren oder sich eine Zeit lang auf ein anderes Repertoire verlegten. Nicht mit Uraufführungen in Zusammenhang stehende Aktivitäten im Bereich der Opera buffa in Italien sowie solche anderer Genres wurden bei der statistischen Auswertung nicht berücksichtigt.

Diagramm 1: Anzahl der Aufführungsserien außerhalb Italiens und deren Impresari



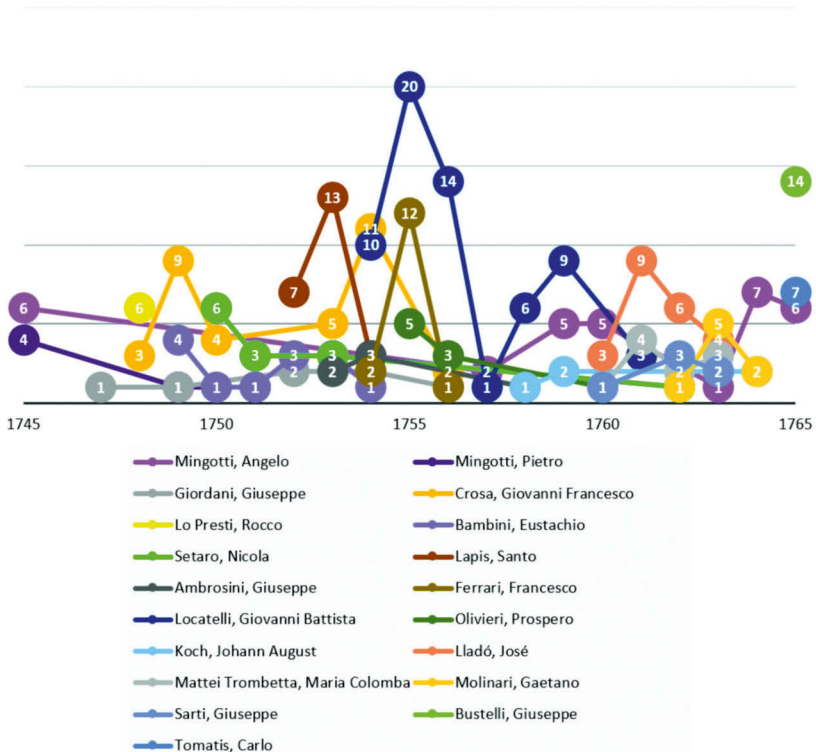
Die Visualisierung der Aufführungsserien im chronologischen Verlauf (siehe Diagramm 2) lässt die Intensivierung der Impresaria-Aktivitäten sichtbar werden.¹⁵ Nach den frühen Aufführungen der Brüder Mingotti (1745) nehmen ab dem Jahr 1749 Opernunternehmungen deutlich zu und erreichen mit Aufführungen von Crosa, Ferrari, Lapis und

14 Mingotti war nach den ersten Aufführungen von Opera buffa (1745) außerhalb Italiens 1747 nach Venedig zurückgekehrt; 1754 organisierte er in Hamburg Aufführungen (darunter das Drama *per musica L'eroe cinese*), erst ab 1757 stehen wieder Aufführungen von Opere buffe außerhalb Italiens mit ihm in Verbindung. Vgl. THEOBALD, Die Opern-Stageioni der Brüder Mingotti, 1730–1766, S. 67–71.

15 Die Anzahl der Serien je Impresario bzw. Impresaria ist in den Punkten visualisiert.

Locatelli zwischen 1753 und 1756 erstmals eine hohe Dichte. Diese wird in vergleichbarem Ausmaß erst wieder 1765 erzielt, bedingt von den (neuerlichen) Aktivitäten Angelo Mingottis, Carlo Tomatis' und Giuseppe Bustellis. Die Reduktion von Aufführungsserien außerhalb Italiens (pinke Linie), die sich bspw. aus Angelo Mingottis Tätigkeit in Venedig zwischen 1747 und 1756 ergibt, lässt sich hier ebenso ablesen wie der nur punktuelle Beitrag Rocco Lo Prestis (gelber Punkt) zum Aufführungsgeschehen in Wien (1748).

Diagramm 2: Chronologischer Verlauf der Impresa-Tätigkeiten



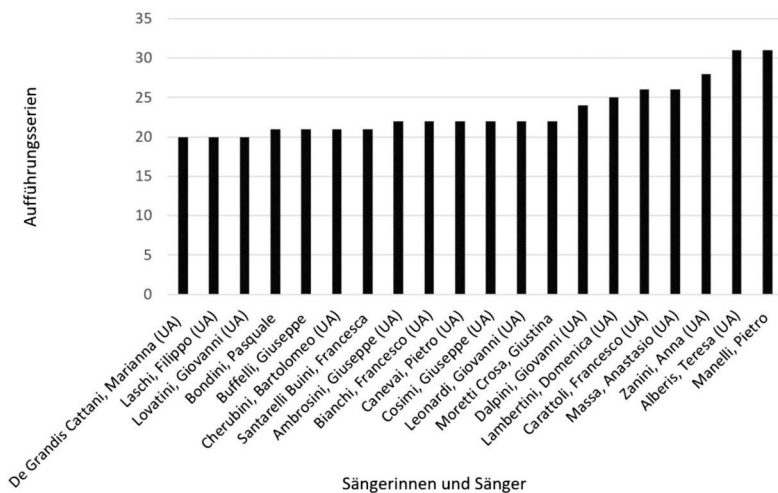
Sängerinnen und Sänger

Mit Hilfe erhaltener Libretti und zeitgenössischer Quellen wie Theaterzettel oder Zeitungen¹⁶ konnten für den Untersuchungszeitraum die Namen von 568 Sängerinnen und Sängern ermittelt werden. Sie lassen sich 391 der 595 Aufführungsserien zuordnen. Rund 30 % des erhobenen Gesangspersonals (171) war in Premieren von Werken involviert, die später außerhalb Italiens transferiert wurden, 18,5 % (104) der Akteurinnen und Akteure traten bei Ur- als auch bei außeritalienischen Aufführungen auf; und gut die Hälfte

16 Siehe zur Quellenproblematik die Ausführungen in der Einleitung.

des namentlich bekannten Personals, genauer: 51,5 % (293), sind Aufführungsserien außerhalb Italiens¹⁷ zuordenbar. Ermittelt man jene mit den häufigsten Involvierungen in Aufführungsserien insgesamt, so zeigt sich folgende Verteilung:

Diagramm 3: Sängerinnen und Sänger mit den häufigsten Beteiligungen an Aufführungsserien



In das Diagramm 3 wurden jene Personen aufgenommen, bei denen der Nachweis der Beteiligung an mindestens 20 der erhobenen 595 Serien gelungen ist, so dass von einer hohen Bühnenaktivität innerhalb des Untersuchungszeitraums gesprochen werden kann. Mit (UA) wurde die Beteiligung der Personen an Buffa-Uraufführungen des untersuchten Repertoires markiert; alle hier genannten Sängerinnen und Sänger mit Uraufführungsbeteiligung waren auch außerhalb Italiens tätig.

Die sich dergestalt herauskristallisierende Personengruppe weist mehrere Spezifika auf, die nachfolgend erörtert und gleichzeitig in Bezug zum gesamten Gesangspersonal gesetzt werden. Das erste Kennzeichen verweist auf die Bedeutung des Engagements an einer oder mehrerer Uraufführungen auf italienischem Terrain, denn drei Viertel der 20 Sängerinnen und Sänger traten neben den Aufführungen außerhalb der Grenzen Italiens auch in Premieren auf. Die damit verbundenen Aktivitäten in Italien mussten keineswegs chronologisch jenen außerhalb des Belpaese vorangestellt sein. Teresa Alberis beispielsweise konnte bereits auf Auslandserfahrungen mit der Truppe Bambinis (1749–1751) zurückblicken, als sie sich 1752 von Antonio Codognato an das venezianische Teatro San Samuele engagieren ließ. Dort sang sie bei den Premieren von *I portentosi effetti della madre natura* und *I bagni d'Abano*. Nach den darauffolgenden dreijährigen Tätigkeiten bei der Truppe Locatellis, die sie nach Hamburg, Leipzig, Dresden und

17 Aufführungsserien in Italien mit Ausnahme der Uraufführungen wurden nicht erhoben.

Prag geführt hatten, trat sie 1760/61 erneut bei Uraufführungen in der Lagunenstadt in Erscheinung. Im Teatro Sant'Angelo kamen zu diesem Zeitpunkt u. a. *Amor contadino* und *L'amore artigiano* erstmals auf die Bühne. Der Römer Francesco Carattoli zählt wie Alberis zu jenen Personen, die in- und außerhalb Italiens tätig waren. In der Personengruppe mit den häufigsten Beteiligungen an Aufführungsserien ragt er mit den meisten Premieren (17 Opere buffe des untersuchten Repertoires) heraus. Carattoli gilt als ein zentraler Sänger der von Mingotti in der Lagunenstadt organisierten Aufführungen. Im Gegensatz zu Alberis verlagerte sich bei ihm der Schwerpunkt seiner Tätigkeit erst gegen Ende der Karriere ins Ausland: 1763 wurde er nach Wien verpflichtet, wo er ein Jahr darauf am Burgtheater und im Hoftheater in Laxenburg u. a. als Tagliaferro in Niccolò Piccinnis *La buona figliuola* agierte, eine Rolle, die er 1760 im römischen Teatro delle Dame erstmals verkörpert hatte. In dieser brillierte er offensichtlich auch am Habsburger Hof, denn Oberstkämmerer Khevenhüller-Metsch erwähnt die Aufführung der *Buona figliuola* vom 19. Mai 1764 in seinem Tagebuch und schätzt Carattoli als einen »der besten Buffi« ein, »welchen ich noch gehöret«. ¹⁸ Insgesamt am häufigsten am Uraufführungsgeschehen beteiligt war mit 18 Aufführungsserien aber nicht Carattoli, sondern die Sängerin Serafina Penna. Anders als Carattoli zählt sie zu jenen 171 Sängern und Sängerinnen, die ausschließlich den Premieren zugeordnet werden konnten. Penna, deren Karriere ohne Ausnahme in Italien angesiedelt war, war an 18 Uraufführungen in der Lagunenstadt beteiligt. Betrachtet man das Diagramm 3 erneut, so fällt des Weiteren Pietro Manelli¹⁹ auf, der innerhalb des Untersuchungszeitraums zwar an keiner einzigen Premiere von Opern des untersuchten Repertoires beteiligt war, aber mit 31 Aufführungsserien im Ausland eine Spitzenposition bei der Aufführungsaktivität einnimmt.

Ein weiteres Kennzeichen der 20 Sängerinnen und Sänger des Diagramms stellt ihre Verbindung zu mindestens zwei Impresari dar. Giovanni Dalpini ist hier als einziger Akteur zu nennen, der gleich fünf verschiedenen Opernunternehmungen zwischen 1751 und 1764 angehörte. Weitet man schließlich den Fokus und bezieht in die Überlegungen zur Anbindung an eine Truppe bzw. eine Impresa an einem stehenden Theater alle Sängerinnen und Sänger ein, zeigt sich, dass an die 70 % von ihnen Mitglied mindestens einer Operntruppe waren. Dabei konnte sich ihre Zugehörigkeit in zeitlicher Hinsicht von nur einer einzigen Aufführungsserie bis zu mehreren Jahren erstrecken. Der Befund zu Dalpini bestätigt sich auch, wenn man das gesamte Gesangspersonal heranzieht; keine Person war in mehr Truppen eingebunden als der Bologneser.

Zu Beginn des Kapitels wurden die Operisti als mobil und gut vernetzt charakterisiert. Prüft man diese Annahme beispielhaft an den im Diagramm 3 verzeichneten Sängerinnen und Sängern, so gilt es, diesen Befund auszudifferenzieren: Die herausgegriffene kleine Gruppe (sie machen lediglich rund 3,5 % des Gesangspersonals aus) deckt ein

18 KHEVENHÜLLER-METSCH und SCHLITTER (Hg.), Aus der Zeit Maria Theresias, Bd. 6, S. 35. Vgl. zur Biographie des Sängers BRANDENBURG, Art. Carattoli, Caratoli, Francesco.

19 Die bei Sartori gelisteten Pietro Manelli und Petronio Manella wurden als eine Person erfasst und damit Di Profio gefolgt, der feststellt, »Sartori [...] dissocia: »Manelli (Manella) Petronio di Bologna et Manelli Pietro (sig. Manelli)«. Mais, il s'agit de toute évidence de la même personne.« DI PROFIO, Projet pour une recherche, S. 101.

erhebliches geographisches Spektrum ab (siehe Abb. 1).²⁰ Sie war an 29 der 57 Aufführungsorte außerhalb Italiens engagiert und bespielte damit über die Hälfte aller erhobenen Orte. Als Spitzenreiterin erweist sich wiederum Teresa Alberis, die an insgesamt neun Stationen tätig war; ihr folgen mit jeweils acht Anastasio Massa, Francesco Bianchi, Marianna De Grandis Cattani und Anna Castelli. Die geographische Spannbreite der Tätigkeiten dieser Gruppe deckt sich mit der weiträumigsten West-Ost-Erstreckung (Lissabon bis Sankt Petersburg), die bei der Verbreitung des Genres überhaupt festgestellt werden konnte. Schwerpunktmäßig waren sie an den im Kapitel zur Verbreitung der Opera buffa identifizierten Zentren Barcelona, Triest, Prag, Dresden und Wien tätig.

Abbildung 1: Verortung von Aufführungsserien der aktivsten Sängerinnen und Sänger



Erweitert man indes den Blick von diesem Schlaglicht einer recht exklusiven und mobilen Gruppe und bezieht alle Sängerinnen sowie Sänger mit Opera buffa-Aufführungsserien außerhalb Italiens ein, gilt es die These der hohen Mobilität zu modifizieren: Im statistischen Mittel trat das Gesangspersonal an zwei Orten jenseits der Grenzen Italiens auf. Noch aussagekräftiger als dieses Mittel ist indes die Abweichung: Knapp die Hälfte

20 Hier wurde lediglich ihre Aktivität außerhalb Italiens in den Blick gerückt. Zahlreiche Sängerinnen und Sänger waren (wie die Impresari auch) zwischen den Spielzeiten im Ausland in Italien tätig. Siehe hierzu auch das Kapitel 7.

der Sängerinnen und Sänger, genau: 48 %, war lediglich an einem einzigen außeritalienischen Ort für die Aufführungen von Opere buffe engagiert. Diejenigen, die nur an einem Spielort waren, blieben aller Regel nach über mehrere Jahre mit diesem verbunden, wie bspw. Luigi Torriani mit Barcelona. 16-mal konnte er dort zwischen 1762 und 1764 in Aufführungsserien nachgewiesen werden. Wie für ihn stellte Barcelona für zahlreiche weitere Buffa-Sängerinnen und -Sänger einen Ankerpunkt ihrer Tätigkeit dar, waren sie in der Hauptstadt Kataloniens doch meist mehrere aufeinanderfolgende Jahre tätig. Obwohl die Mobilität im Ausland für eine recht hohe Anzahl von Personen nicht allzu ausgeprägt ausfällt, ist ein Aspekt dennoch zu berücksichtigen: Betrachtet man die Beteiligung der Sängerinnen und Sänger an den Aufführungsserien im zeitlichen Verlauf, so lässt sich vor allem zwischen den Jahren 1761 bis 1765 eine deutliche Zunahme der außeritalienischen Aktivitäten feststellen. Es konnten zwischen 1761 bis 1765 882 Beteiligungen an Aufführungsserien im Ausland nachgewiesen werden; das entspricht einer Verdoppelung gegenüber dem davorliegenden Fünfjahresabschnitt. Die Zunahme der Tätigkeiten ging natürlich mit der Etablierung des Repertoires auf außeritalienischen Bühnen einher und ließ mehr und mehr Gesangspersonal Italien (zumindest für einen bestimmten Zeitraum) verlassen. Schon zeitgenössisch wurde der Effekt wahrgenommen: Impresario Felice Giardini, der in den genannten Jahren auf Suche nach Personal für das Londoner King's Theater war, stellte pointiert fest: »Mi stupisco di sentire che in Italia non si possa ritrovar soggetti come la Sartori e Giustinelli per quel prezzo: Bisogna dunque credere, che tutta la Musica è partita d'Italia ed è andata a far villeggiatura in Germania ed in Olanda«. ²¹

Damit nach der Mobilität zum zweiten zu Beginn des Kapitels angesprochenen Aspekt, zur Vernetzung: Auch diese sei hier wiederum anhand des exklusiven Kreises der 20 Sängerinnen und Sänger exemplifiziert, da auf das Netzwerk des Gesangspersonals im Kapitel 6 näher eingegangen wird. Grundsätzlich lässt sich bei der Gruppe der Aktivsten eine enge personelle Verflechtung feststellen. Jeder bzw. jede von ihnen stand im Laufe der Karriere mit mindestens einer der 19 weiteren Personen auf der Bühne, im Schnitt waren sie mit vier weiteren verquickt. Filippo Laschi weist innerhalb des Netzwerks der 20 Akteurinnen und Akteure mit acht die meisten Verbindungen auf. Gewiss können die zur Opera buffa erhobenen Daten – solange nicht alle Aufführungsserien der anderen Gattungen sowie diejenigen in Italien erfasst sind – lediglich erste Hinweise auf die Frage nach Mobilität und personeller Vernetzung geben, doch sind Tendenzen erkennbar. Sie verweisen auf die Notwendigkeit zu differenzierter Betrachtung, die in Kapitel 7 exemplarisch anhand einzelner Karrieren erfolgt.

Tänzerinnen und Tänzer

Für 229 und damit ca. 38 % der erhobenen 595 Aufführungsserien konnte eruiert werden, dass Tänzerinnen und Tänzer in das Bühnengeschehen eingebunden waren. Darüber hinaus gelang es auch, das Tanzpersonal und/oder die für die Choreographien verantwortlichen Maestri di balli namentlich zu identifizieren. Die Ausführenden waren –

21 Zit. nach PRICE, MILHOUS und HUME, *The impresario's ten commandments*, S. 56.

wie andere Operisti auch – entweder Teil mobiler Truppen (in diesem Fall also von Tanztruppen), individuell unterwegs oder sie waren fest an einem Hof engagiert.²² Manche kooperierten längerfristig mit einem Opernimpresario, wie beispielsweise der in einer Doppelfunktion als Tänzer und Tanzmeister agierende Agostino Bologna. Er war über Jahre hinweg zunächst mit Pietro Mingotti in Kopenhagen²³ und dann, ab den 1760er-Jahren, mit dessen Bruder Angelo in Prag, Bonn und Münster tätig. Im Regelfall wurden drei bis sechs Tanzpaare zur Realisierung der Choreographien benötigt, die zwischen den Akten der Opere buffe angesiedelt waren. Tänze konnten indes statt zwischen den Akten auch vor dem ersten Akt gesetzt sowie integraler und z.T. handlungstragender Bestandteil der komischen Oper sein.²⁴ Einige der Libretti geben den Titel und die Besetzung der Balli preis, wie etwa bei den Aufführungen von *I portentosi effetti della madre natura* (Berlin, 1763).²⁵ Die Darbietung der Oper wurde mit einem zehnköpfigen ballet »des Paisans« vor dem ersten Akt begonnen. Die ballets »des Chasseurs Grecs« und »des guerriers Espagnols« eröffneten die beiden weiteren Akte.

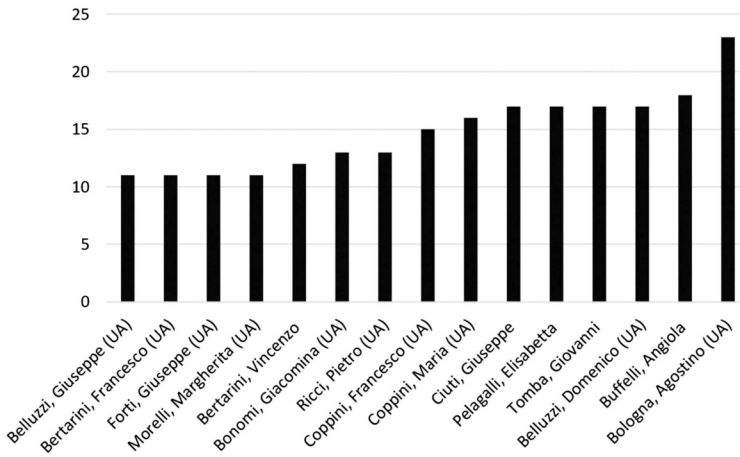
Dass Tanz über die 229 Aufführungsserien hinaus eine weit größere Rolle bei den komischen Opern spielte, als es die Quellen auf den ersten Blick offenlegen, lässt sich an zwei Beispielen zeigen, zunächst am Lissaboner Libretto von *Il dottore* (Karneval 1763): Die bei den »Mutazioni di Scene« lediglich als »Bosco« bezeichnete Waldszenerie ist an der einschlägigen Librettostelle am Beginn des zweiten Akts als »Bosco per il Ballo« ausgewiesen. Offensichtlich ging also der ersten Szene vor dem auf der »Galleria« vorgesehenen Auftritt der Contessa und Don Albertos ein Bühnentanz voraus. Ein weiterer einschlägiger Hinweis oder gar die Namen der Beteiligten lassen sich aber nicht ausmachen.²⁶ Das zweite Beispiel bezieht sich auf das – im Zusammenhang mit Francesco Carattoli bereits erwähnte – Libretto von *La buona figliuola* in Laxenburg 1764. Aus dem Textbuch selbst lässt sich kein Hinweis auf ein Tanzgeschehen ablesen, doch betont Khevenhüller-Metsch in seinem Tagebuch, dass »die Pièce [*La buona figliuola*] ohnedeme in etwas lang, so wurde der Ballet ausgelassen.«²⁷ Der Hinweis aus dem Lissaboner Libretto einerseits und dem Tagebucheintrag des Oberstkämmerer am Habsburger Hof andererseits legt mithin nahe, dass dem Tanz ein weit umfassenderer Anteil am Gesamtgeschehen der Opera buffa zukam, als es die Quellen heute erkennen lassen.

-
- 22 Vgl. zum Bühnentanz in Bezug auf mobile Truppen und Opera buffa WOITAS, Wandertruppen und Starsolisten; BRANDENBURG, Zu Tanz- und Bewegungsphänomenen in der Opera buffa. Besonders Woitas hebt in ihrer Publikation das Desiderat zur Erforschung der Tanzaktivitäten in Bezug auf die komische Oper hervor. Vgl. darüber hinaus HARRIS-WARRICK und BROWN (Hg.), *The grotesque dancer on the eighteenth-century stage* und jüngst FENBÖCK, *Getanzte Politik*.
- 23 Vgl. JÜRGENSEN, *Il balletto italiano nella Copenhagen del secolo XVIII*, S. 167, der Bolognas Tätigkeiten am Hof erst nach Mingottis Tätigkeiten in Kopenhagen datiert. Prüft man aber die Mingotti-Libretti der Kopenhagener Zeit, so taucht Bologna schon während Mingottis Wirken als Ballettmeister auf. Vgl. auch THEOBALD, *Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti, 1730–1766*, S. 71.
- 24 Vgl. zu den unterschiedlichen Arten der Bewegungsmomente in der komischen Oper BRANDENBURG, *Zu Tanz- und Bewegungsphänomenen in der Opera buffa*.
- 25 Vgl. *I portentosi effetti della madre natura*, *Dramma giocoso per Musica da rappresentarsi nel regio theatro di Berlino per ordine di sua maesta prussiana*, Berlin 1763.
- 26 Vgl. *Il dottore. Dramma giocoso per musica di Polisseno Fegejo Pastore Arcade da rappresentarsi nel Teatro Reale di Salva terra. Nel Carnovale dell'Anno MDCCLXIII*, Lissabon 1763.
- 27 KHEVENHÜLLER-METSCH und SCHLITZER (Hg.), *Aus der Zeit Maria Theresias*, Bd. 6, S. 35.

Gleichwohl konnten 434 Personen namentlich erfasst werden, die den 229 Serien als Tänzerin, Tänzer, als Tanzmeister oder Tanzmeisterin zuzuordnen sind. 174 der 229 Aufführungsserien sind außerhalb Italiens zu verorten. Knapp 55 % (238) des Tanzpersonals konnte ausschließlich zu außeritalienischen Aufführungen rubriziert werden, 14 % (61) traten neben ihren Engagements im Ausland auch bei Uraufführungen in Erscheinung. Die restlichen 31 % (135) waren bei Premieren von Opere buffe in Italien zu verzeichnen.

Wie beim Gesangs- so finden sich auch beim Tanzpersonal Akteurinnen und Akteure mit einer stärkeren Einbindung in das Aufführungsgeschehen. Da die Anzahl an Beteiligungen aber erheblich geringer als bei den Sängerinnen und Sängern ausfiel, wurden 15 Personen in das folgende Diagramm aufgenommen, die bei mehr als 10 (anstatt 20) Aufführungsserien nachweisbar waren.²⁸

Diagramm 4: Tänzerinnen und Tänzer mit den häufigsten Beteiligungen an Aufführungsserien



Der zuvor erwähnte Agostino Bologna führt in dieser Rubrik die Reihe mit 23 Aufführungsserien an; bei neun davon ist er als Choreograph dokumentiert. Aus dem Diagramm lässt sich ablesen, dass die Beteiligung an Uraufführungen auch ein Kennzeichen für das am aktivsten zu charakterisierende Tanzpersonal ist. Bei zwei Drittel dieser Personengruppe besteht ein Zusammenhang mit Premieren von Opere buffe in Italien.²⁹

Die tanzspezifischen Personendaten lassen des Weiteren die Verbindung zu Opernunternehmungen, d.h. einzelnen Impresari, ebenso sichtbar werden wie Mehrfachfunk-

28 Wiederum wurde die Beteiligung an Premieren mit (UA) gekennzeichnet. Alle hier genannten Tänzerinnen und Tänzer, die bei Uraufführungen mitwirkten, waren auch im Ausland tätig.

29 Die Balli selbst konnten, mussten bei den Opernpremierer aber nicht unbedingt Novitäten sein. Auf die Frage nach Tanznovitäten kann aufgrund der Ausrichtung des Bandes hier nicht näher eingegangen werden. Beteiligungen an Premieren von Opere buffe wurden wie bei den Sängerinnen und Sängern mit (UA) ausgewiesen.

tionen, die Tänzerinnen und Tänzer bei den Aufführungsserien übernahmen. 68 % (295) der 434 standen in Verbindung mit zumindest einer Opernunternehmung. Diese verteilt sich wie folgt:³⁰ mit maximal drei waren zehn, mit zwei 39 und mit einer Opernunternehmung 245 Tänzerinnen und Tänzer verbunden. Mit Choreographie befasst und aktiv am Tanz beteiligt waren 74 Personen. Nur zwölf waren bei den Aufführungsserien als Tanzende und Singende auf der Bühne zu erleben – mitunter auch bei ein und derselben Aufführung. Diese Doppelfunktion prägte so manchen Karrierebeginn von Sängerinnen, wie beispielsweise jenen von Rosa Boschetti. Ihre frühesten Auftritte lassen sich 1763 in Prag unter Impresario Gaetano Molinari verorten. Bei den Aufführungen von *L'impresario abbandonato (L'Orazio)* findet sie sich im Tanz- als auch im Gesangsensemble. Passend zum frühen Stadium ihrer Gesangskarriere, die sich bis Mitte der 1780er verfolgen lässt, schlüpft sie in der Prager Version des *L'Orazio* in die Nebenrolle des Mariuccio. Unter den 434 Personen sticht noch eine weitere mit einer besonderen Funktionskombination hervor: Filippo Dessales trat in Venedig als Tänzer auf und betätigte sich ebenfalls als »Impresario delle opere Buffe« wie er sich selbst in einem Brief an den Augsburger Stadtrat im Jahr 1768 bezeichnet.³¹ Jahre zuvor war er bereits einschlägig tätig, unter anderem als Impresario am Teatro San Pietro in Triest, wo unter seiner Führung 1752 die Aufführung von *Il mondo alla roversa* stattgefunden hatte.

Die Visualisierung der Tanzaktivitäten jener 55 % (238) des Tanzpersonals, die bei Aufführungen außerhalb Italiens mitwirkten, lässt die Relevanz der im Kapitel zur Verbreitung der Opera buffa identifizierten Zentren sowie jener Orte, an denen Höfe angesiedelt waren, für Tanzaktivitäten klar erkennen.

30 Details zu den Verbindungen lassen sich bei den jeweiligen Einträgen in der Datenbank ablesen. Siehe hierzu: www.operabuffa.uni-bayreuth.de.

31 D-Asa Theater und öffentliche Produktionen Nr. 2, Dessales an den Bürgermeister und den Stadtrat, o.D. [vor dem 4. August 1768 =Datum des Ratsbeschlusses].

Abbildung 2: Außeritalienische Aufführungsserien mit Tanzaktivitäten (1740–1765)



Barcelona ist diesbezüglich mit 43 Aufführungsserien erneut als Spitzenreiter zu klassifizieren, es folgen Triest mit 31 und Prag mit 21. Der in Barcelona tätige Impresario José Lladó steht am häufigsten mit Tanz in Verbindung. Für seine 22 organisierten Aufführungsserien, die innerhalb von lediglich drei Jahren, zwischen 1760 und 1763 stattfanden, waren gleich fünf Tanzmeister mit einem bis zu neunköpfigen Tanzensemble tätig: Gaudenzio Beri, Giuseppe Belluzzi, Francesco Benucci, Vincenzo Colli und Innocenzo Trabattoni. Unter den Aufführungsserien mit höfischem Bezug sind Lissabon und Dresden mit jeweils zehn Aufführungsserien führend, gefolgt von Sankt Petersburg mit sieben. Die Aufführungsserien mit Tanz in den beiden zuletzt genannten Städten sind mit Giovanni Battista Locatelli assoziiert. In Dresden war Giuseppe Ciuti als Tanzmeister für den Impresario tätig, am russischen Hof Carlo Belluzzi und Antonio Sacco. Da die Maestri di balli meist nicht nur für die Choreographien zuständig waren, sondern auch für deren Realisierung als Mitglied des Tanzkorps auf der Bühne standen, verwundert es nicht, dass Giuseppe Belluzzi und Giuseppe Ciuti sich auch unter der aktivsten Gruppe von Tänzerinnen und Tänzer ausmachen lassen.

Zu Fragen der Mobilität sowie der Auftrittsgebundenheit der Tänzerinnen und Tänzer an spezifischen Orten, der Größe und der Organisation der Tanztruppen, der Vernetzung des Tanzpersonals untereinander und mit den anderen Operisti können die für das Projekt erhobenen Daten lediglich erste Anhaltspunkte liefern. Hier bedarf es weiterer, über das in den Fokus gerückte Genre der Opera buffa hinausgehender Forschung, um die hier vorgelegten Ergebnisse zu ergänzen.

Personal im Bereich Orchester, Bühne und Kostüm

Der Terminus *Operisti* umfasst nicht nur die Personen auf der Bühne, sondern auch jene, die hinter ihr wirkten, also etwa mit Bühnenbauten, der Bühnenmaschinerie und Kostümen befasst oder als Ausführende Mitglieder des Orchesters waren. Im Vergleich zum Bühnenpersonal ließ sich diese Gruppe indes weit schlechter identifizieren, sodass gerade im Vergleich zu den bisher thematisierten Akteurinnen und Akteuren, Daten lediglich für eine geringere Anzahl an Personen erhoben werden konnten. Das hat vorrangig theaterpraktische Gründe: Musikernamen lassen sich nur im Ausnahmefall einer Aufführungsserie zuordnen, da sie aller Regel nach nicht Teil einer Operntruppe waren³² und am jeweiligen Aufführungsort rekrutiert oder – wenn es sich um eine höfischen Aufführungsort handelte – vom Hof gestellt wurden.³³ Gesichert namentlich zuordnen ließen sich im Falle der *Buffa*-Serien lediglich fünf Personen, die musikalische Leitungsfunktionen übernommen hatten, von denen wiederum vier außerhalb Italiens tätig waren: So leitete Johann Christian Bach die von Maria Colomba Mattei Trombetta am Londoner King's Theatre 1763 organisierten Aufführungen u. a. von *La calamita de' cuori* und *La cascina*. Vor ihm war unter der *Impresaria* Mattei der *Buffa*-Komponist Gioacchino Cocchi bei den Aufführungen von *Bertoldo*, *Bertoldino*, *e Cacasenno*, *Il filosofo di campagna* und *Le nozze di Dorina* tätig. Zwei weitere Komponisten lassen sich als musikalische Leiter von Aufführungen an einem spezifischen Ort, nämlich Braunschweig, nachweisen: Ignazio Fiorillo und Antonio Tozzi wirkten dort in den 1760er-Jahren und waren u. a. mit den Aufführungen von *Le nozze*, *La diavolessa* und *Il conte Caramella* befasst.³⁴

Für lediglich 15 % der Aufführungsserien sind die Bühnen- und Kostümbildner namentlich bekannt. Auf den Bereich Bühne entfallen 24 Personen, von denen neun außerhalb Italiens tätig waren. Die verbleibenden 15 ließen sich ausschließlich den *Opera buffa*-Premieren zuordnen, wirkten also wohl lediglich in Italien selbst. Ein ähnliches Bild ist für die Kostümbildner zu zeichnen: Von insgesamt 29 waren elf für Bühnenkleidung verantwortlich, die man auf den Bühnen Triests, Barcelonas, Cádiz', Lissabons, Prags und Straßburgs sehen konnte. Auch hier fertigten die restlichen 18 die Kostüme für die Premieren. Verortet man die Aufführungsserien, bei denen die Bühnenbildner bekannt sind, so trifft man vor allem auf Orte im höfischen Kontext: Angelo Carboni beispielsweise war unter *Impresario* Locatelli als Bühnenbildner am Hoftheater in Sankt Petersburg tätig, Gaetano Fanti wie Giovanni Maria Quaglio in Wien. Dass sie aus dem Bereich des Höfischen Kostüm- wie Bühnenbildner hervorstechen, kann nicht weiter verwundern,

32 Beispielsweise war Franz Pirker nicht nur als Übersetzer von Libretti, sondern auch als Violinist in der Truppe Angelo Mingotti tätig. Vgl. BEIER, Mehr als nur die Nachtigall von Hohenasperg, S. 57.

33 Beispielsweise konnte Pietro Mingotti bei seiner ersten Kopenhagener Saison auf elf »Hofviolinisten« zurückgreifen. Das Streicherensemble wurde vom Hof um sechs Musiker, genauer: um zwei Violinisten und vier Oboisten »zur Verstaerkung der Musik vom Dezember Monat bis den Maerzmonat 1748« erweitert. Bei der Folgesaison waren acht Musiker – darunter zwei Waldhornisten – über die Hofmusiker hinaus von Nöten. MÜLLER VON ASOW, Angelo und Pietro Mingotti, S. 78 und 98. Vgl. für das Beispiel Dresden auch MÜCKE, Wandertruppe und Hofoper, S. 142.

34 Auch Natale Resta, obwohl seine diesbezügliche Tätigkeit nicht explizit in den Libretti erwähnt wird, war für *Crosa* wohl als musikalischer Leiter der Aufführungsserien tätig. Siehe hierzu das Kapitel 5.

waren sie doch aller Regel nach längerfristig an die jeweiligen Theater gebunden und nicht etwa Teil einer reisenden Operntruppe.

Impresari, die nicht – wie bspw. Giovanni Francesco Crosa im Jahr 1750 – Dekorationen und Kostüme (oder zumindest Teile davon) mit sich führten,³⁵ konnten auch auf Bühnenbilder und -maschinerie zurückgreifen, wenn diese entweder im Besitz eines Hofes, der jeweiligen Stadt oder in dem eines Theaterverpächters war. So stellte der Dresdner Hof den Opernunternehmungen das Theatergebäude mitsamt den bühnen-spezifischen Materialien aus dem eigenen Fundus zur Verfügung.³⁶ In Graz war das Tummelplatz-Theater inklusive Dekorationen 1743 an den Gläubiger Pietro Mingotti übergegangen. In den darauffolgenden Jahren wurden diese, wie Krista Fleischmann feststellt, zum einen von durchziehenden Operntruppen wiederverwendet, aber auch von »Comoedianten« der Sparte des Sprechtheaters.³⁷ Wiederverwendung fanden aber nicht nur ganze Bühnenbilder und -maschinerie, sondern auch Teile davon sowie Kostüme. So bescheinigt Impresario Crosa am 30. Mai 1752 folgende Ausstattung leihweise von der Stadt Aachen für die dortigen Aufführungen empfangen zu haben:

- »1. un grande cortine bleu par devant
2. 5 petites pieces bleus comme des petites cortines
3. 58 chandeliers de muraille grandes avec 23 tout petites et 17 medians tout du fer blanc
4. une grand cortin du toil peinte appellé le domm avec 14 chaines du meme toile
5. 7 quaterolles de cuivre.«³⁸

Für ihre Kleidung waren Sängerinnen und Sänger in einem erheblichen Ausmaß selbst verantwortlich, wie es am Beispiel der Sängerinnen Marianne Pirker und Luisa Peruzzi³⁹ geradezu prototypisch nachzuvollziehen ist, als einer der Koffer mit Kleidung und Bühnenaccessoires bei der Abreise Marianne Pirkers 1748 aus London von ihrem Vermieter als Pfand einbehalten wurde. Dieser Umstand ließ sie im Zusammenhang mit einer Aufführung des Pasticcio *Bajazet* in Hamburg (1748) gegenüber ihrem Mann klagen: »ach hätte ich d[en] stikrok und mieder gehabt!«.⁴⁰ Luisa Peruzzi suchte im selben Jahr um einen Zuschuss für Bühnenkleidung bei Herzog Carl Eugen von Württemberg an, der ihr aber nicht gewährt wurde.⁴¹

35 Dass die Operntruppe Crosas mit einem Repertoire an Kostümen und Dekorationen reiste, kann man aus einem Hinweis ersehen werden, der im Zusammenhang mit der Festnahme des Impresarios 1750 in Amsterdam steht. Nachdem »[m]usic, costumes and decorations« Crosa als Pfand für dessen Schulden abgenommen worden waren, erbat er diese zurück, um Aufführungen zu organisieren. Mit den erhofften Einnahmen wollte er seine Schulden bezahlen, was ihm offensichtlich auch gelang. KING und WILLAERT, Giovanni Francesco Crosa and the first Italian comic operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–1750, S. 167.

36 Vgl. MÜCKE, Wandertruppe und Hofoper, S. 142.

37 Vgl. FLEISCHMANN, Das steirische Berufstheater im 18. Jahrhundert, S. 60.

38 D-AAa Allgemeine Akten Nr. 556, 30r. Vgl. auch PICK, Das Aachener Theater in reichsstädtischer Zeit, S. 462.

39 Luisa Peruzzi trat im Gegensatz zur Seria-Sängerin Marianne Pirker in Italien auch in Opere buffe auf.

40 Zit. nach. BEIER, Mehr als nur die Nachtigall von Hohenasperg, S. 127.

41 Vgl. ebd., S. 158.

Für die frühe Verbreitungsphase der Opera buffa konnten auf Basis der hier erhobenen Personendaten erste statistische Auswertungen vorgelegt werden, die insbesondere Operisti mit höherer Aufführungsaktivität sichtbar machen. Darüber hinaus ließen sich die Daten auch für Fragen nach Mobilität und Vernetzung, zumindest für die aktivste Gruppe der Sängerinnen und Sänger, fruchtbar machen. Da die Akteurinnen und Akteure der Bühnenergebnisse unterschiedliche Funktionen innerhalb des Aufführungsgeschehens übernommen haben, war es dabei unabdingbar, die Personendaten, beginnend mit den Impresari, getrennt nach ihrem jeweiligen Aufgabengebiet zu betrachten. Die wichtigsten Ergebnisse seien hier noch einmal bündig zusammengefasst: 39 der insgesamt 51 erhobenen Opernunternehmungen waren innerhalb des Untersuchungsraums jenseits der italienischen Grenzen tätig. Die Zahlen belegen eindrücklich, dass nicht alle Impresari gleichermaßen intensiv mit der Aufführung von Opere buffe befasst waren. Ziemlich genau die Hälfte, nämlich 19 von ihnen, setzten stärker auf die Opera buffa als die anderen 20. Es hebt sich eine Spitzengruppe von Impresari mit mehr als 20 Aufführungsserien ab, aus der wiederum zwei Personen hervorstechen: Giovanni Battista Locatelli konnten mit 63 die meisten Aufführungsserien zugeordnet werden; Angelo Mingotti ließ in einem Zeitraum von knapp 20 Jahren immer wieder Opere buffe im Ausland spielen und war somit am längsten mit einschlägigen Aufführungen befasst.

Wie bei den Impresari konnte auch beim Gesangspersonal eine Gruppe identifiziert werden, der eine hohe Aufführungsaktivität eigen war. Die Sängerinnen und Sänger (3,5 % der insgesamt ermittelten 568 Personen) waren an mindestens 20 (und maximal 31) Aufführungsserien beteiligt. Ihre Aktivität verteilt sich über den gesamten europäischen Raum und ist vor allem in den Zentren der Opera buffa-Rezeption (v.a. Barcelona, Triest, Wien, Prag) zu lokalisieren. Teresa Alberis und Pietro Manelli führen diese Liste an und sind – wie die anderen Personen der Gruppe – als mobiler im Vergleich zu dem restlichen Gesangspersonal zu charakterisieren. An Alberis zeigt sich das Kriterium der Mobilität besonders deutlich, war sie doch insgesamt neun außeritalienischen Aufführungsstationen zuzuordnen und absolvierte immer wieder Reisen nach Italien, wo sie sich auch am Uraufführungsgeschehen von Opere buffe beteiligte. Knapp die Hälfte der 568 Sängerinnen und Sänger hingegen war nur an einem einzigen außeritalienischen Ort engagiert – in Teilen dafür längerfristig. Als Spielstätte mit geringerer Fluktuation ist Barcelona zu nennen, verblieb das Gesangspersonal dort doch gerne über mehrere Jahre hinweg, ohne anderenorts aufzutreten. Die Thematik der personellen Vernetzung wurde lediglich für die Gruppe der 20 aktivsten Sängerinnen und Sänger zum Klingen gebracht, da sie, bezogen auf das Gesamtnetzwerk, im Kapitel 6 diskutiert wird. Filippo Laschi – zeitgenössisch als »edler Buffo«⁴² und in der jüngeren Forschung als »einer der Pioniere [...], die die italienische Musikkomödie weit über Italien hinaus bekannt machten«⁴³ geltend, ließ sich als Sänger mit der stärksten Vernetzung innerhalb dieser Gruppe identifizieren.

42 SONNENFELS, Briefe über die wienerische Schaubühne, S. 172.

43 Vgl. BRANDENBURG, Art. Laschi, Filippo.

Die erhobenen Daten konturieren darüber hinaus das Bild des Tanzgeschehens bei außerritalienischen Buffa-Aufführungen. Insgesamt ließen sich 434 Tänzerinnen und Tänzer 229 (ca. 38 %) der insgesamt 595 Aufführungsserien zuordnen. Theaterpersonal, das nicht auf der Bühne stand, lässt sich aufgrund der Quellen weit schlechter identifizieren, was vorrangig auf die damalige Theaterpraxis zurückzuführen ist: Musiker sowie Personal für Bühnenbauten, Bühnenmaschinerie und Kostüm waren nur im Ausnahmefall Teil einer (mobilen) Operntruppe. Aller Regel nach wurden sie vor Ort engagiert – oder im Fall einer höfisch assoziierten Spielstätte vom Hof gestellt –, ohne dass sich ihre Beteiligung an einer bestimmten Aufführungsserie in den Quellen niedergeschlagen hätte. Und ein weiterer Aspekt fällt in Bezug auf die personelle Identifizierung stark ins Gewicht: Bei Opera buffa-Aufführungen wurden Dekorationen und Kostüme wiederverwendet, wie dies die Beispiele Graz und Dresden anschaulich zeigen, und Sängerinnen und Sänger waren selbst für ihre Bühnenkleidung verantwortlich.

5 Mobile Operntruppen

An der frühen Verbreitung der Opera buffa außerhalb Italiens waren maßgeblich mobile Operntruppen beteiligt. Besonders in den zwei Jahrzehnten nach 1745 ist eine Intensivierung der Tätigkeiten von reisenden Operisti festzustellen, als sich neben den Mingotti-Brüdern Impresari wie Giovanni Francesco Crosa, Eustachio Bambini und Giuseppe Giordani der Aufführung komischer Opern außerhalb Italiens zuwandten. Die Wege der Truppen durch Europa wiesen mitunter unterschiedliche geographische Schwerpunkte auf, konnten von längeren Aufenthalten in Italien unterbrochen sein (zumindest auf Teile der Truppen traf dies zu) und auch die Verweildauer an den Spielorten variierte mitunter stark.¹ Das individuelle Gepräge der einzelnen Kompanien bringt es mit sich, dass die wenigsten in der frühen Verbreitungsphase völlig auf das Buffa-Repertoire fokussiert waren: Während beispielsweise Crosa im November 1748 mit einem Ensemble in London begonnen hatte, ausschließlich komische Opern aufzuführen, war Pietro Mingotti zur selben Zeit in Kopenhagen tätig. Zwar standen im Umfeld des dänischen Hofes ernste Opern im Fokus der Truppe, es kam aber auch hier zur ersten Aufführung einer Buffa-Oper, der ersten überhaupt in Dänemark. *Orazio*, den Mingotti bereits 1745 in Hamburg präsentiert hatte, wurde 1749 in Kopenhagen als einzige komische Oper neben sechs ernsten auf die Bühne gebracht.² Die Zusammensetzung des jeweiligen Spielplans der Truppen richtete sich nach ganz unterschiedlichen, vom Aufführungskontext bestimmten Kriterien, die im Kapitel *Transformationen von Repertoire und Ensemble* im Vordergrund stehen. Im Folgenden geht es stärker um die personellen Konstellationen und die Organisation der Buffa-Aufführungen mobiler Operntruppen sowie um Gründe, die ihre Mobilität sowohl fördern als auch hemmen konnten.

Bis dato ist die Unterscheidung von mobilen zu ortsgebundenen Truppen noch zu wenig untersucht, um verallgemeinerbare Aussagen zu treffen,³ da das Kriterium Mobilität an jeder Truppe – egal ob sie auf Seria- oder Buffa-Opern spezialisiert war oder

1 Das lag u.a. an der unterschiedlichen Länge der jeweiligen Opernsaisonen.

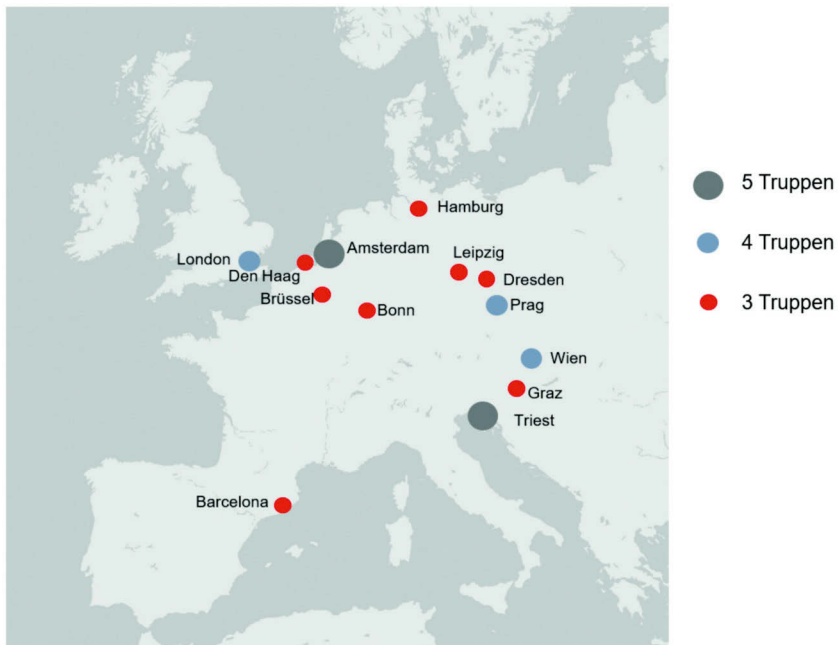
2 Vgl. THEOBALD, Die Opern-Stageioni der Brüder Mingotti, 1730–1766, S. 54.

3 Die Unterscheidung zwischen für auf das buffa-Repertoire spezialisierte »travelling« und »resident troupes« nimmt Rudolf Rasch im Zuge seiner Untersuchung zur Aufführungsstation Amsterdam vor. Vgl. RASCH, Italian Opera in Amsterdam, 1750–1756, S. 116.

beide Genres bediente – zunächst individuell ermessens werden muss. Dieses Kapitel hat zum Ziel, einen Beitrag zu mobilen Operntruppen zu leisten, gleichwohl kann dies – aufgrund des Fokus der Untersuchung – nur exemplarisch erfolgen. Für das Fallbeispiel wurde der schon frühzeitig als »Impress[ario] von Buffa Opern«⁴ bezeichnete Giovanni Francesco Crosa und seine Truppe herausgegriffen. Zusätzlich zu den truppenspezifischen Aufführungsserien wurden für das Fallbeispiel auch Aufenthaltsorte rekonstruiert, für die Quellen zu Aufführungen⁵ fehlen, was eine feinmaschigere Abbildung der Truppenroute durch Europa ermöglichte. Darüber hinaus galt es, Querverbindungen zu anderen Kompanien offenzulegen, da es sich bei den Ensembles keineswegs um stabile oder gar isolierte Gebilde handelte, sondern im Gegenteil ein reger – auch personeller – Austausch der Truppen untereinander festzustellen ist.

Abbildung 1: von Operntruppen auf Basis von rekonstruierbaren Aufführungsserien – Auf der Suche nach truppenübergreifenden Gemeinsamkeiten hilft zunächst der Blick auf die Verortung ihrer Tätigkeiten auf der Europakarte. Dabei wird ersichtlich, dass einige Städte in den ersten 25 Jahren der Verbreitung des Buffa-Genres außerhalb Italiens eine besondere Anziehungskraft auf Operntruppen ausübten. Zu nennen sind hier in erster Linie Amsterdam und Triest (siehe Abb. 1).

Abbildung 1: Mapping der Frequenz von Operntruppen auf Basis von rekonstruierbaren Aufführungsserien



4 BRANDENBURG (Hg.), Die Operisti als kulturelles Netzwerk, Bd. 1, Brief 27 (24. September 1748).

5 Diese Orte sind nicht in der projektspezifischen Datenbank abgebildet, da Spielorte nur verzeichnet sind, wenn Aufführungsserien rekonstruierbar waren.

Beide Städte wiesen eine günstige Lage zu weiteren Spielstätten auf, so dass Aufführungen bspw. in der Hansestadt recht unproblematisch mit solchen in den umliegenden Städten wie Den Haag kombiniert werden konnten (siehe Abb. 2). Schon Crosas Opernkompanie – von Rasch als »typical travelling troupe«⁶ klassifiziert – machte sich dies zu Nutze: Nachdem sie 1750 die 60-jährige Unterbrechung von Operaufführungen in Amsterdam beendete hatte, führte sie Aufführungen von Opern und Konzerten⁷ ebenso in Den Haag, Leiden und Utrecht durch (siehe auch Abb. 4).

Abbildung 2: Amsterdam und die umliegenden Spielstätten



Die Truppen von Santo Lapis und Francesco Ferrari, die auf Crosas Ensemble folgten und im Gegensatz zu dieser von Rasch als »resident troupes«⁸ bezeichnet werden, nutzten die vorteilhafte Lage Amsterdams in ähnlicher Weise: Neben ihren zwischen Mai

6 RASCH, *Italian Opera in Amsterdam, 1750–1756*, S. 116.

7 Mit der Aufführung von Konzerten überbrückte die Truppe die Zeit, als Impresario Crosa im Gefängnis saß. Siehe hierzu die Ausführungen weiter unten.

8 RASCH, *Italian Opera in Amsterdam, 1750–1756*, S. 116. Bei Rasch zeigt sich mit seiner Unterteilung in »travelling« und »resident troupes« das Problem der Kategorisierung der Truppen, wenn vor der spezifischen Zuordnung ihre Wege durch Europa noch nicht vollständig rekonstruiert vorliegen und lediglich – wie bei Rasch geschehen – ein einziger geographischer Raum als Vergleichspunkt herangezogen wird.

1753 und November 1755 über 100 Buffa-Aufführungen in der Hansestadt, organisierten sie etwa 30 weitere zwischen 1752 und 1756 in Den Haag, Haarlem, Leiden sowie Utrecht. Im Unterschied zu Crosa war ihnen in Amsterdam eine längere Ortsgebundenheit eigen, während die Truppe von Crosa in den weiter südlich gelegenen Raum zwischen Antwerpen, Brüssel, Aachen, Köln und Lüttich wechselte, den sie zwischen 1752 und 1755 in ähnlicher Weise alternierend bespielte wie zuvor die Hansestadt und ihre Umgebung.

Amsterdam lag – vergleichbar Triest mit seiner Nähe zu Venedig oder auch Prag mit den nahen Städten Leipzig und Dresden – in einen Kulturraum eingebettet, der den Truppen sowohl das zeitnahe Wechseln zwischen den Spielorten als auch das längerfristige Verweilen an einem spezifischen Standort ermöglichte. Reinhard Strohm fasst dieses Phänomen unter dem Begriff »Europäische Pendleroper« und sieht ihn als Ergänzung zum ortsgebundenen Hoftheater und zur mobilen Wanderbühne.⁹ Bemerkenswerterweise spielte das Pendeln aber auch für die in der Forschung als mobil gekennzeichneten Truppen – wie jene von Crosa – zumindest phasenweise eine Rolle. Erst der Blick auf die Organisation und die personelle Konstellation der Truppe lässt die Faktoren, die die Mobilität beeinflussten, sichtbar werden.

Organisatorisches lag vor allem in der Verantwortung des Kopfs der Truppe, der Impresaria bzw. des Impresarios, der daher – verbunden mit folgenden Fragen – in den Mittelpunkt der nachfolgenden Ausführungen rückt: Wie formierte sich Crosas Truppe, und wie veränderte sie sich im Laufe ihres Bestehens? Welche Route(n) wurden für die Aufführungen durch Europa gewählt, und welche Momente haben die Auswahl der einen oder anderen Aufführungsstation beeinflusst? Wie wurde der Kontakt mit dem jeweiligen Aufführungsort hergestellt? Wie erfolgte das Engagement der Truppe? Mit welchen Aufgaben und Schwierigkeiten war der Opernunternehmer bei der Organisation von Buffa-Aufführungen befasst?

Wie bereits erwähnt, sind die Truppen kein allzu stabiler, aber als vernetzt zu charakterisierender Personenverbund, daher ist der personelle Austausch unter den Truppen im Blick zu behalten. Das zeigt sich schon am Beginn des Unternehmens von Crosa, als sich seine Truppe in Norditalien zu formieren begann.

Formation der Truppe und Varianten ihres Engagements

Die früheste Quelle, die Crosa in Verbindung mit Opera buffa und gleichzeitig mit einigen Mitgliedern seiner später in London tätigen Truppe bringt, ist das Libretto zur Oper *Il giramondo*, die in der Herbstsaison 1746 im Teatro Ducale in Mailand gegeben wurde. Das Textbuch weist eine für Buffa-Libretti ungewöhnlich ausführliche Widmung Crosas an Giovanni Luca Pallavicini auf. Neben dem üblichen Lob des Widmungsträgers finden sich im Widmungstext Crosas auch Details zum Aufführungsanlass, die die theaterspezifischen Tätigkeiten des Impresarios um 1746 erhellen. Die Dedikation erfolgte am 16. September 1746, kurz nach der Rückkehr Pallavicinis als Gouverneur des Herzogtums Mailand. Im Jahr zuvor hatte er, der die österreichische Herrschaft über die Lombardei vor Ort vertrat, die Hauptstadt verlassen und nach Mantua fliehen müssen, da Philipp

9 STROHM, Europäische Pendleroper, S. 22.

von Bourbon Mailand im Österreichischen Erbfolgekrieg (1740–1748) beinahe den Habsburgern hatte entreißen können.¹⁰ Pallavicinis Wiedereinzug in die Stadt wie auch seine militärischen Aktivitäten – u. a. die Beteiligung an der Schlacht von Camposanto (1743) und weiteren Kämpfen gegen spanische Truppen auf lombardischem Gebiet – werden in Crosas Widmung explizit thematisiert. Dabei versäumt es der Impresario auch nicht, auf die Protektion Pallavicinis hinzuweisen, die er während der Truppenbewegungen in Italien genossen habe und die er auch nun wieder – jetzt auf dem Feld des Theaterwesens – wahrnehmen dürfe.¹¹

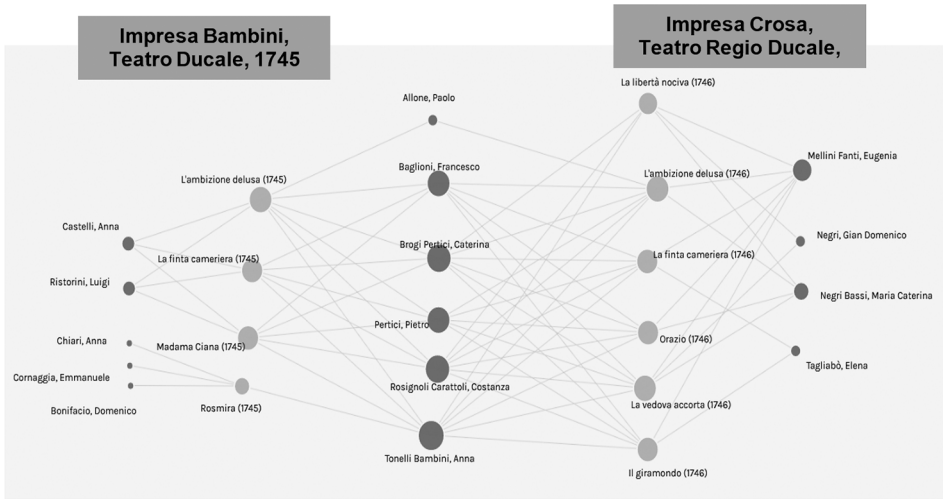
Für die Charakterisierung von Crosas Aktivitäten zentral ist die Bemerkung, wonach er die zuvor in Mailand gespielten Drammi giocosi noch nicht unter Pallavicinis Schirmherrschaft habe stellen können. Damit lassen sich mit hoher Wahrscheinlichkeit die im Frühling und Sommer 1746 erfolgten Aufführungen von *La libertà nociva*, *L'ambizione delusa* (*La commedia in commedia*), *La finta cameriera*, *Orazio* sowie *La vedova accorta*, die von *Il giramondo* abgeschlossen wurden, ebenfalls seiner Impresa zuordnen.¹² Für die Rubrizierung unter Crosa spricht auch, dass – mit wenigen Ausnahmen – dieselben Sängerinnen und Sänger bei den Darbietungen beteiligt waren wie bei *Il giramondo*.¹³ Bemerkenswert war der Großteil von ihnen auch schon im Jahr zuvor am Teatro Regio Ducale (siehe Abb. 3) tätig gewesen – wenn auch unter einem anderen Impresario. Es war Bambini, der vor Crosa die Impresa des Mailänder Theaters innegehabt hatte und von dem Crosa im Jahr 1746 offenkundig den Kern des Ensembles – sechs Sängerinnen und Sänger (siehe Mitte der Abb. 3) – engagierte: Paolo Allone, Francesco Baglioni, Caterina Brogi Pertici, ihr Ehemann Pietro Pertici, Costanza Rosignoli Carattoli und Anna Tonelli, Eustachio Bambinis Frau.

10 Vgl. zum Österreichischen Erbfolgekrieg die Überblicksdarstellungen von BROWNING, *The war of the Austrian succession* und ANDERSON, *The war of the Austrian succession, 1740–1748*.

11 Vgl. *Il giramondo*. *Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Regio Ducale Teatro di Milano l'autunno del corrente anno 1746*. Dedicato a sua eccellenza il signor conte Gio. Luca Pallavicini gentiluomo di camera e consigliere intimo attuale di stato di s.m. l'Imperatrice e Regina d'Ungheria e Boemia ec. [...] comandante della Fortezza di Mantova [...] generale comandante nella Lombardia Austriaca ec. ec., Mailand 1746.

12 Vgl. zur Chronologie der Opernaufführungen am Regio Ducale Teatro TINTORI und SCHITO, *Il Regio Ducale Teatro di Milano (1717–1778)*, hier besonders S. 44–47.

13 Die Besetzungen wurden auf Basis von SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Indici 2 sowie *Corago* rekonstruiert.

Abbildung 3: *Imprese Bambinis und Crosas in Mailand 1745/46*

Aus dem Kreis der sechs von Bambini übernommenen Akteurinnen und Akteure sollten drei in den späten 1740ern mit Crosa bzw. Bambini Italien verlassen, um Opere buffe jenseits der Alpen aufzuführen. Aber noch hatte sich Crosas Ensemble für London nicht endgültig formiert, und er hatte auch das künftige Engagement noch nicht in der Tasche. Nach den Aufführungen von *Il giramondo* sind keine weiteren Aktivitäten belegbar, möglicherweise setzte er seine Tätigkeit aber im Karneval 1747 in Turin fort. Dafür sprechen seine Herkunft aus Pinerolo nahe der piemontesischen Hauptstadt sowie das dort tätige Gesangspersonal, das zuvor unter ihm und Bambini in Mailand gesungen hatte und in Turin beinahe dasselbe Repertoire an Drammi giocosi zum Besten gab. Nach der Karnevalssaison 1747 stand mit Ausnahme Emmanuele Cornaggias ein Großteil der ehemals Mailänder Besetzung wieder unter der Leitung Bambinis, bestehend aus: Francesco Baglioni, Caterina Brogi Pertici, Eugenia Mellini Fanti, Pietro Pertici, Costanza Rosignoli Carattoli, Anna Tonelli Bambini und den neu hinzugekommenen Mitgliedern Margherita Cavalli und Giuseppe Ristorini. Bambini hatte sie für Aufführungen von komischen Opern in Ferrara und Mantua engagiert. Im Laufe des Jahres wurden die personellen Karten für das vormals Mailänder Ensemble endgültig neu gemischt: Ein Teil der noch in Mantua gemeinsam agierenden Personen war im Sommer 1747 am Bologneser Teatro Formagliari tätig, der andere im Herbst – erneut unter Bambini – in Verona. In Bologna lässt sich erstmals der Nukleus der Truppe fassen, den Crosa für London engagieren sollte. Ein zweiter Blick auf die personelle Besetzung des Bologneser Spielplans zeigt, dass der Impresario für seine künftigen Aktivitäten im Ausland gezielt auf Buffa-Personal setzte, das über teils gemeinsame Aufführungserfahrung auf (nicht nur) italienischem Terrain von genau jenen Opern verfügte, die dann in London gegeben wurden.

Drei am Teatro Formagliari engagierte Personen, Caterina Brogi Pertici, Pietro Pertici und Eugenia Mellini Fanti waren bereits 1746 für Crosa in Mailand tätig gewesen und hatten bei Bambini die Karnevalssaison 1747 in Mantua verbracht. Hinzu kamen die auf

Seria-Partien spezialisierte Angelica Saiz Cambi, die noch im Juli 1747 in Trient zu sehen gewesen war, sowie das im Frühjahr 1747 in Wien wirkende Ehepaar Filippo Laschi und Anna Maria Quercioli Laschi. Auch Bartolomeo Cherubini war jüngst aus dem Ausland von einem Engagement bei Pietro Mingotti nach Italien zurückgekehrt und während der Karnevalssaison 1747 in Florenz tätig gewesen, die die letzte im Bunde – Giustina Moretti, wohl Crosas spätere Ehefrau¹⁴ – in Cesena verbracht hatte. Das Ensemble führte im August 1747 *Orazio* und *La maestra* auf, im Karneval 1748 folgte mit *La commedia in commedia* just jene Oper, mit der Crosa im darauffolgenden Herbst seine erste Londoner Saison eröffnen sollte. Stellt man die Besetzungslisten einander gegenüber, so zeigen sich nur geringfügige personelle Abweichungen zwischen Bologna und London:

Tabelle 1: Besetzungslisten von *La commedia in commedia*

La commedia in commedia, Bologna 1748	Rolle	La commedia in commedia, London 1748
Cherubini, Bartolomeo	Marchionne	Bianchi, Francesco
Broggi Pertici, Caterina	Nobilia	Broggi Pertici, Caterina
Mellini Fanti, Eugenia	Celindo	Guadagni, Cosimo Gaetano
Laschi, Filippo	Fiorlindo	Laschi, Filippo
Moretti, Giustina	Vespino	Moretti, Giustina
Pertici, Pietro	Pandolfo	Pertici, Pietro
Quercioli Laschi, Anna Maria	Dorina	Quercioli Laschi, Anna Maria
Saiz Cambi, Angelica	Lucinda	Saiz Cambi, Angelica

Crosa wurde – so erhellt es der jüngste Quellenfund von Cheryl Duncan¹⁵ – von Charles Sackville, Earl of Middlesex, im Februar 1748 für die Saison vom 1. Oktober 1748 bis Ende Mai 1749 nach London engagiert. Festgehalten ist das Engagement in einem auf den 12. Februar 1748 datierten Vertrag, der vorsah, dass der Impresario auf eigene Kosten mit acht Sängerinnen und Sängern nach Großbritannien kommen und für die Aufführungen auch Natale Resta engagieren solle. Letzterer werde als Virtuoso auf dem

14 Bis dato konnte noch kein Quellennachweis erbracht werden, der die mutmaßlich eheliche Verbindung der Sängerin mit dem Impresario klärt. Ab 1754 ist sie als Moretti Crosa in den Libretti verzeichnet, im Salzburger Libretto von *La maestra* unterfertigt sie die Widmung an den Fürsterzbischof als »Giustina Crosa, natta Moretti«. *La maestra*. *Dramma giocoso per musica da rappresentarsi al teatro di S.A.R. Sigismondo Christofforo di Schratzenbac, Arcivescovo e Principe di Salisburgo* [...], Salzburg 1756.

15 Cheryl Duncan sei herzlich für den Austausch zu Crosa gedankt. Ihre Ergebnisse sind noch nicht veröffentlicht, daher wird ihr bei der Royal Musical Association, Manchester 11.–13. September 2019 vorgestelltes Paper Giovanni Francesco Crosa and opera in London 1748–50. New evidence from the Court of Exchequer hier und folgend zitiert.

Violoncello agieren bzw. bei den Opern den Cembalopart übernehmen.¹⁶ Der Opernunternehmer brachte aber nicht nur das bei der Londoner *Commedia in commedia* (siehe Tab. 1) gelistete achtköpfige Ensemble nach London, auch Eugenia Mellini Fanti war mit von der Partie, sodass Crosas Truppe – anders als vertraglich festgehalten – insgesamt neun Mitglieder umfasste.¹⁷ Einzig Bartolomeo Cherubini war nicht mit nach London gekommen, er verblieb für einige Jahre in Italien und ließ sich 1753 gemeinsam mit der bei Crosa in London tätigen Caterina Brogi Pertici nach Barcelona engagieren.¹⁸ Zwei weitere Sänger rundeten Crosas Londoner Truppe ab: der noch unbekannte und aus Mailand stammende Francesco Bianchi sowie der zwanzigjährige Kastrat Cosimo Gaetano Guadagni, der erst kurz zuvor seine Bühnenkarriere begonnen hatte und am venezianischen Teatro di San Moisè in Erscheinung getreten war.¹⁹

Crosa und Middlesex regelten vertraglich auch das zu spielende Repertoire – und zwar eines, das ausschließlich komische Opern vorsah. Genannt sind: *La commedia in commedia*, *La vedova accorta*, *La Fiammetta*, *Orazio*, *La maestra* und *La finta frascatana*. Sollten einige der Opern nicht verfügbar sein, würde der Impresario – so die Bestimmungen des Kontrakts – drei andere mit nach London bringen.²⁰ Und in der Tat wurden *La vedova accorta* und *La Fiammetta* mit *Don Calascione (La finta cameriera)* und *Il giramondo* ersetzt. Darüber hinaus wurde das Programm um Natale Restas *I tre cicisbei ridicoli* erweitert, die als siebente und letzte Oper der Saison ab März 1749 gegeben wurde.

Zusammenfassend lässt sich also die erste außeritalienische Verpflichtung Crosas wie folgt charakterisieren: Sie erfolgte gezielt von London ausgehend durch Earl Middlesex. Die Vereinbarungen wurden vertraglich geregelt und umfassten auch die finanziellen Rahmenbedingungen des Unternehmens.²¹ Crosa wählte für das Engagement ein – mit Ausnahme von Restas noch sehr jungem Werk²² – überwiegend bereits unter seiner Impresa in Mailand erprobtes Repertoire an Opern.²³ Damit bestätigt sich die These von

16 Der Vertrag ist nicht mehr erhalten, aber die Vertragsbedingungen sind in einem Bill of complaint Crosas im Zusammenhang mit Rechtsstreitigkeiten mit dem Tänzer Charles Poitier festgehalten. Vgl. DUNCAN, Giovanni Francesco Crosa and opera in London 1748–50.

17 Vgl. zu den Aufführungen Crosas am King's Theatre grundlegend KING und WILLAERT, Giovanni Francesco Crosa and the first Italian comic operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–1750, zur Besetzung insbesondere S. 274f.; zu den Operntruppen in London ROSENFELD, Foreign theatrical companies in Great Britain in the 17th and 18th centuries, zu Crosa im Speziellen S. 32–35.

18 Schon hier sei auf die personelle Flexibilität der Truppen hingewiesen, auf die weiter unten noch einzugehen ist.

19 Wie Crosa das Engagement der einzelnen Sängerinnen und Sänger für die Londoner Saison ausgestaltet hat, ist nicht bekannt. In Bezug auf Guadagni konnte Howard zwar die näheren Umstände des Engagements nicht klären, konnte aber eine »Licenzia per partenza di Gaetano Guadagni per Inghilterra« der Cappella di Sant'Antonio ausfindig machen. In Padua war Guadagni Mitglied des Chores der Basilica del Santo, von dessen Mitgliedschaft er mit der genannten »Licenzia« freigestellt wurde. Vgl. zu Guadagni grundlegend HOWARD, The modern castrato, zu seinen Tätigkeiten vor dem Londoner Engagement besonders S. 23–26.

20 Vgl. DUNCAN, Giovanni Francesco Crosa and opera in London 1748–50.

21 Vgl. ebd.

22 Die Oper war erst im April 1748 in Bologna uraufgeführt worden.

23 In Mailand waren bereits vier der Londoner Opern aufgeführt worden: *L'ambizione delusa* (= *La commedia in commedia*), *La finta cameriera*, *Orazio* und *Il giramondo*.

King und Willaert, wonach die Opern »introduced in London in 1748–49 thus formed a representative sample of a genre already well established in Italy«. ²⁴ Darüber hinaus ist bemerkenswert, dass das Gros der Sängern und Sänger bereits vor der britischen Episode über längere Zeit hinweg – zeitweise unter Crosa und seinem Impresariokollegen Bambini²⁵ – gemeinsam in den für London ausgesuchten Opern auf der Bühne gestanden und/oder in einzelnen Rollen schon Auftrittserfahrungen gesammelt hatte.

Spätere Engagements von Crosas Kompanie wurden nicht detailliert schriftlich festgehalten, so dass eine vergleichbar präzise Rekonstruktion der Rahmenverhältnisse keineswegs an allen Aufführungsstationen möglich ist. Dennoch können weitere Engagementmöglichkeiten von Truppen am Beispiel Crosa herausdestilliert werden, auf die nun einzugehen ist, bevor impresariospezifische Aufgaben und Problematiken im Umfeld von Buffa-Aufführungen zur Sprache kommen.

Nach den Londoner Aufführungen, die 1750 ihren Abschluss gefunden hatten, war Crosa ausschließlich auf dem Festland tätig. Vor allem der deutschsprachige Raum mit seinen zahlreichen Reichsstädten, die häufig zugleich Standorte von Messen und Jahrmärkten waren, zog die Impresarie und Impresari an. Um dort Aufführungen realisieren zu können, war im Regelfall ihre Initiative vonnöten. Der Kopf der Truppe richtete ein oder mehrere Schreiben (Supplikationen) an den Bürgermeister und/oder den Rat der jeweiligen Stadt. Diese erteilten direkt oder nach Einholung eines Gutachtens²⁶ eine Genehmigung, oder sie lehnten – was weit häufiger vorkam – das Gesuch ab.²⁷ Die diesbezüglichen Entscheidungen wurden üblicherweise in den städtischen Ratsprotokollen vermerkt. Häufig finden sich dort nicht nur die Verfügungen des Rates, sondern auch Hinweise zum Stand der wechselseitigen Verhandlungen. Daraus lässt sich ableiten, dass den städtischen Administrationen sehr daran gelegen war, die für sie bestmöglichen Konditionen zu erreichen, um kein Verlustgeschäft zu riskieren. Derartige Verhandlungen konnten sich durchaus hinziehen: Als sich beispielsweise Francesco Ferrari nach Crosas Aachener Aufführungen von 1752 Anfang des Jahres 1753 bei dem Bürgermeister der Stadt ebenfalls um eine Spielgenehmigung bemühte, folgten Forderungen seitens der Stadt. Ferrari ging auf diese – u.a. sollten zwölf Freikarten zur Verfügung gestellt werden – nicht ein, und so wurde sein Gesuch am 5. April, also nach einem Vierteljahr, mit der Begründung abgelehnt, dass das Theater nun einer anderen Truppe überlassen werde, die die Bedingungen akzeptiert habe.²⁸

Auch Crosa war an einigen Aufführungsorten gezwungen, längere Verhandlungszeiten zu überbrücken. Er wählte daher die Taktik, sich gleich in mehreren Städten zu be-

24 KING und WILLAERT, Giovanni Francesco Crosa and the first Italian comic operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–1750, S. 250.

25 Vgl. zu Bambini Kapitel 11.

26 Vgl. exemplarisch das Gutachten, das die Stadt Augsburg für Aufführungen der Truppe Gian Domenico Zamperinis anforderte. D-Asa Theater und öffentliche Produktionen Nr. 2, Deputierte über die Meistersinger an den Rat der Stadt, o.D. [vor dem 16. Juli 1765 =Datum des Ratsbeschlusses].

27 Die Einträge in den Nürnberger Ratsprotokollen, die von HAMPE, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806, für Theateraufführungen als Auszüge veröffentlicht wurden, zeigen beispielhaft wie häufig derartige Gesuche abgeschlossen wurden. Vgl. für den Untersuchungszeitraum besonders: S. 333–346.

28 Vgl. PICK, Das Aachener Theater in reichsstädtischer Zeit, S. 463.

werben: 1755 versuchte er, seine Truppe in Köln, Nürnberg und Augsburg zu platzieren. An allen drei Orten sollte er Genehmigungen erhalten, ob es aber in Köln nach Ostern zu Aufführungen kam, lässt sich einstweilen nicht verifizieren.²⁹ In den August fielen die Spielerlaubnisse in Nürnberg und Augsburg: Das Nürnberger Ratsprotokoll bemerkt zur Genehmigung recht nüchtern, dass »der operist Giovanni Francesco Grosa [...] sein conto alhier gewies nicht finden werde«, und in der Tat sah der Impresario von Aufführungen in der Reichsstadt ab,³⁰ offenkundig mangels (oder jedenfalls andernorts besserer) finanzieller Erfolgsaussicht. Seine Truppe hielt sich im August bereits in Augsburg auf, zu einem Zeitpunkt, als die Genehmigung dort noch gar nicht vorlag. Trotz mehrmaliger abschlägiger Antwort³¹ bewarb er sich erneut um eine »concession«, im Herrenstadel Opern aufführen zu dürfen und argumentierte gegenüber der Stadt, dass er eigentlich schon habe abreisen wollen, der hiesige Adel ihm aber ausdrücklich »befohlen« habe zu spielen. Die Konzession wurde dann am 14. August 1755 tatsächlich gewährt und am 26. August für sechs Wochen verlängert.³² Ein anderes Motiv, um eine Spielerlaubnis zu erwirken, führt Crosa 1757 in einem Schreiben an, das er erneut an den Augsburger Rat richtete.³³ Diesmal – so argumentiert er – würde die Reise der Truppe im Juli durch die Stadt führen, er hoffe daher auf die Möglichkeit, auch dort sein Repertoire zeigen zu dürfen, damit den »beschwerlichen Reyß-unkösten in etwas hiedruch beygetragen seyn würde«. ³⁴ Das Ansuchen des Impresarios wurde mit dem Verweis auf die »dermaligen zeitumständen« – gemeint ist der Siebenjährige Krieg – am 26. April 1757 abgewiesen.

Die kriegerischen Ereignisse beeinflussten die Aktivitäten und Ziele von reisenden Operntruppen ausnehmend stark, sie mobilisierten aber auch – und das muss als Ausnahme gesehen werden – das für Opera buffa zuständige Personal eines höfischen Theaters: So bot sich für den Münchner Hofmusik- und Hoftheaterintendanten Joseph Anton Graf Seeau die Gelegenheit, sich 1761 an die Stadt Augsburg mit dem Vorschlag zu wenden, Opera buffa aufzuführen. Im Frühjahr 1761 ging man nämlich allgemein noch davon aus, dort im Sommer einen Friedenskongress abzuhalten, der zahlreiche politische Vertreter und Gäste in die Reichsstadt führen sollte.³⁵ So verweist Seeau in seinem Schreiben darauf, dass sein Dienstgeber, der bayerische Kurfürst Max III. Joseph, »einige Zeit

29 Vgl. D-KNa Ratsprotokoll A 202, 70v.

30 Zit. n. HAMPE, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806, S. 338.

31 Vgl. das Ratsprotokoll vom 12. August 1755: »Auf deren sich so nennenden Hoff Musicanten S.r Hoheit des Prinzen Carls von Lothringen widerholtes bitten pro Concessione, ihre Musicalische opera einige woche dahier producieren zu dürffen, werden die Imploranten mehrmahlen und ein für allemahl abgewiesen.«, D-Asa Rat, Protokolle, Ratsbuch Nr. 131, Ratsprotokolle 1755, S. 615.

32 D-Asa Theater und öffentliche Produktionen Nr. 2, Crosa an den Bürgermeister und den Stadtrat [o.D.]. Welches Repertoire zur Aufführung kam, konnte nicht ermittelt werden. Die Spielgenehmigung erfolgte am 14. August 1755. Vgl. D-Asa Rat, Protokolle, Ratsbuch Nr. 131, Ratsprotokolle 1755, S. 622f. Die Verlängerung der Spielerlaubnis findet sich ebd., S. 673.

33 Anders als für weitere Reichsstädte sind in Augsburg die Suppliken aus dieser Zeit erhalten.

34 D-Asa Theater und öffentliche Produktionen Nr. 2, Crosa an den Bürgermeister und den Stadtrat, o.D. [vor dem 26. April 1757 =Datum des Ratsbeschlusses]. Vgl. auch das Ratsprotokoll: D-Asa Rat, Protokolle, Ratsbuch Nr. 133, Ratsprotokolle 1757, S. 246.

35 Vgl. zu den Planungen rund um den nicht realisierten Friedenskongress FÜSSEL, Der Preis des Ruhms, S. 338f.

ausser Dero Residenz sich auf zu halten gewüllet sind«. Als Zuständiger »des plaisirs« müsse er nun »die Tänzer als andern zur commedie gehörige persohnen in beständiger ubung [...] erhalten«. Daher wolle er in Augsburg »einige opera buffa aufführen«. Nach der Genehmigung des Augsburger Stadtrates setzte Seeau hierfür einiges in der Stadt in Bewegung: Es kam zum Neubau eines Opernhauses, als dessen Stifter er firmierte, und er ließ Garderobe wie Dekorationen von München nach Augsburg bringen. Als der Friedenskongress abgesagt wurde, nahm Seeau dann aber von den geplanten Aufführungen Abstand, da der Stadtrat die ursprüngliche Entscheidung zurücknahm und ausschließlich die Aufführung von »theologische[n] und moralische[n] Stücke« zulassen wollte.³⁶

1765 – der Krieg hatte zwei Jahre zuvor sein Ende gefunden, und mobile Truppen versuchten in Augsburg wieder häufiger ihr Glück – findet sich für die Reichsstadt erstmals eine auf die Musik verweisende Begründung, die mit der Bitte um eine Aufführungsgenehmigung an den städtischen Rat gerichtet wurde. Gian Domenico Zamperini hatte das Schreiben verfasst, als seine Truppe gerade in der Stadt angekommen war. Er bewarb sich darin mit einer »Venetianischen Gesellschaft Italiänischer Virtuosen«, die auf »Operetta in 4. Persohnen« spezialisiert war. Die (nicht näher spezifizierten) Werke³⁷ habe der Impresario bereits im »kays. königl. privilegirten Theater zu Wien«, im Ballhaus zu Salzburg »mit allergnädigst kays. beyfall und hochfürstl. salzburgl. wohlgefallen«, in Brünn, in Pressburg und zuletzt in München »vor S. Churfürstl. Durchl. in Bayrn« aufgeführt, was er sogar mit mitgesandten Theaterzetteln aus Wien und Salzburg³⁸ belegte. Zamperini hebt im Anschluss die musikalische Qualität des Vortrags der Sängerinnen und Sänger bei »Choren, Duetten, Finalen und Arien« hervor und zeigt sich überzeugt, dass die Aufführungen bei »Music Verständigen« sofort Anklang finden würden. Das von der Stadt eingeholte Gutachten bestätigte, dass »derlei operetten die Ohren der musickliebenden Zuhörer auf die angenehmste Art ergötzen« würden, und dementsprechend positiv fiel die Entscheidung des Stadtrats aus.³⁹

Weitet man den Blick über den Untersuchungszeitraum für Augsburg hinaus oder zieht weitere Städte mit ein, so finden sich die hier nur beispielhaft angeführten Argumente – vom »Spielbefehl« des ansässigen Adels oder der Bürgerschaft, über jenes, Reisekosten decken zu müssen bis zur Betonung der besonderen Art der musikalischen Veranstaltungen – in Suppliken immer wieder; besonders auf die Problematik der Reisekosten wird häufig verwiesen. Reise und Unterbringung des künstlerischen Personals lagen aller Regel nach in den Aufgabenbereichen der Opernunternehmerin bzw. des -unternehmers, die es dementsprechend im Folgenden in den Fokus zu rücken gilt.

36 Zit. n. LEGBAND, Münchner Bühne und Literatur im achtzehnten Jahrhundert, S. 145–147.

37 Lediglich für die hier aufgeführte Station Pressburg konnten die Aufführungserien von *Li tre amanti ridicoli* und *La campagna* (= *La cascina*) rekonstruiert werden.

38 Die Beilage ist nicht mehr erhalten.

39 D-Asa Theater und öffentliche Produktionen Nr. 2, Gutachten der »deputirten über die Meistersinger« an den Rat der Stadt, o.D. [vor dem 16. Juli 1765 = Datum des Ratsbeschlusses].

Zentrale Tätigkeitsfelder des Impresarios rund um Buffa-Aufführungen

Lag eine Spielgenehmigung oder Vertrag vor und befand sich die Truppe nicht bereits vor Ort, so galt es zunächst, den durchaus kostenintensiven Reiseweg⁴⁰ zu planen und für Unterkünfte zu sorgen. Am Beispiel Crosa lassen sich zwei Möglichkeiten einer solchen Organisation zeigen: Entweder reiste die Truppe geschlossen an den künftigen Aufführungsort, oder Teile von ihr fuhren voraus, um Spielmöglichkeiten auszuloten. Ein Beispiel für die erste Variante führt hierzu erneut nach London: Laut Vertrag mit dem Earl Middlesex hatte Crosa für die Anreise seiner Truppe aus Italien selbst zu sorgen und aufzukommen. Auf Basis der derzeitigen Quellen kann davon ausgegangen werden, dass die Mitglieder tatsächlich gemeinsam Richtung London aufbrachen. Wie die Tour vom Apennin ausgehend im Detail verlief, lässt sich nicht rekonstruieren, erst ab Dover wird Näheres greifbar: Crosa hatte die Sängerinnen und Sänger zunächst in der Hafenstadt zurückgelassen, um in London die Unterbringung zu organisieren.⁴¹ Für die Reise nach Dover erscheint es plausibel, dass er eine Route gewählt hat, die von Norditalien über den Brenner, Augsburg, Lüttich und Brüssel führte, lagen doch auf dieser nicht nur einige der später von seiner Truppe bespielten Orte, so dass die Durchreise für die Kontaktaufnahme und das Anbahnen künftiger Aufführungen genutzt worden sein dürfte. Darüber hinaus wurde die hier beschriebene Route – zumindest in Teilen – auch später von Musikern wie bspw. Mozart genutzt.⁴² Von Brüssel aus konnte man nach Dünkirchen oder Calais reisen, um dann über den Kanal nach England zu gelangen. Mehrmals täglich fuhren Paketboote, die auch den Personentransfer übernahmen, Richtung England, und unter günstigen Bedingungen konnte die Insel binnen weniger Stunden erreicht werden.⁴³

Die zweite Reisegestaltung sah vor, zunächst einen Teil der Truppe voraus zu schicken, wie es bei den Aufführungen von Crosas Kompanie in Brüssel der Fall war: Nach der turbulenten Saison 1748/49 in London⁴⁴ verließ Crosa mit Filippo Laschi Ende Juni 1749 die Insel.⁴⁵ Sie ebneten den Weg für die Aufführungen im Brüsseler Théâtre de la Monnaie, für die Crosa eine »permisione« des Generalgouverneurs der Niederlande, Karl Alexander von Lothringen, erhielt.⁴⁶ Auf die Spielgenehmigung verweist der Impresario in der Widmung der Oper *Don Calascione*, die im August 1749 mutmaßlich als erstes

40 Vgl. zu den Reisekosten beispielhaft die Kosten für eine Reise um 1720 von London nach Italien WALTER, *Oper*, S. 41–44. Walter errechnete, dass diese in etwa einer Jahresmiete für ein Haus in einer der besseren Londoner Wohngegenden entsprach.

41 Vgl. BRANDENBURG (Hg.), *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, Bd. 1, Brief Nr. 27 (24. September 1748).

42 Vgl. ANGERER (Hg.), *Mozart auf Reisen*.

43 Vgl. MORIEUX, *The Channel*, S. 288.

44 Vgl. KING und WILLAERT, *Giovanni Francesco Crosa and the first Italian comic operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–1750*, S. 253–255.

45 Vgl. BRANDENBURG (Hg.), *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, Bd. 2, Brief Nr. 183 (1. Juli 1749).

46 Die Spielgenehmigung wird in der Widmung des Librettos von *Don Calascione* erwähnt. Vgl. *Don Calascione. Drama giocoso per musica. Per il Gran Teatro di Brussella. Dedicata a sua altessa reale, il Seig^r Principe Carole di Lorena*, Brüssel [1749].

Werk vor Ort zur Aufführung kam. Davor war Crosa kurzfristig nach London zurückgekehrt, um die restliche Truppe für den Aufenthalt in Brüssel abzuholen,⁴⁷ der auf zwei Monate anberaumt war, denn gleich im Anschluss war die Truppe »obligée de retourner pour le mois de novembre à Londres«.⁴⁸ Schon in Brüssel hatten sich gegenüber der ersten Londoner Aufführungsserie personelle Veränderungen in Crosas Ensemble ergeben, und die zweite Londoner Saison sollte weitere Neuerungen mit sich bringen.

Bevor im Folgenden auf die Frage der jeweiligen personellen Konstellation der Truppe zu sprechen zu kommen ist, gilt es noch auf zwei zentrale, miteinander in Verbindung stehende Handlungsfelder der Impresaria bzw. des Impresarios einzugehen: Zum einen wird am Beispiel London die Problematik der Unterkunft der Sängerinnen und Sänger dargelegt, deren Finanzierung in der Regel in den Händen der Führung einer mobilen Truppe lag. Dabei konnten – wie zu zeigen sein wird – die personellen Verbindungen, die sich zwischen Ensemble und Unterkunftgeber vor Ort ergaben, auch Auswirkungen auf die aufgeführten Werke zeitigen.⁴⁹ Für welche finanziellen Aspekte die Impresa in Bezug auf Buffa-Aufführungen verantwortlich war, wird im Anschluss geklärt.⁵⁰

Dank eines genauen Beobachters der Situation rund um das King's Theatre in London – Franz Pirker⁵¹ – ist es möglich, die Unterbringung der Truppe Crosas in London zu rekonstruieren. Für den 28. September 1748 kündigt der Musiker die Ankunft der Truppe an.⁵² Sein Vermieter, so lässt Pirker seine in Hamburg weilende Frau wissen, schätze die Operntruppe sogleich als »raccaglie« ein, weil Crosa für drei Unterkünfte lediglich »4 schilinge per settimana« zu zahlen gewillt sei.⁵³ Wie viel die Miete tatsächlich betrug, lässt sich nicht mehr eruieren, der Blick auf Pirker, der ein den Truppenmitgliedern vergleichbares Mietverhältnis in London eingegangen war, zeigt, dass er als Einzelperson einen höheren Preis (5 Shillings pro Woche) zu zahlen hatte.⁵⁴ Als die Kompanie nur wenige Tage später tatsächlich in ihre Unterkünfte eingezogen war, berichtet der Musiker ausgesprochen ausführlich über die Quartierverteilung der »nuova compagnia«. Mit Crosa seien ein ihm unbekannter »soprano bello« (gemeint ist Guadagni), Laschi mit seiner Frau sowie sechs weitere Personen »apresso scola« untergebracht; bei dem nicht identifizierbaren »Capitano« würden Pertici und seine Ehefrau wohnen, in »casa Paradies« Natale Resta und Angelica Saiz Cambi.⁵⁵ Gleich bei zwei Musikerkollegen, den Komponisten Adamo Scola und Pietro Domenico Paradies, fanden die Mitglieder des Ensembles also ihr Quartier, was sich möglicherweise günstig auf den zu entrichtenden Obolus und sicher auf die musikalische Textur der Londoner Aufführungen auswirkte.

47 Vgl. BRANDENBURG (Hg.), Die Operisti als kulturelles Netzwerk, Bd. 2, Brief Nr. 197 (22. Juli 1749).

48 Zit. n. VAN DER STRAETEN, La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle, S. 72.

49 Diese werden im Kapitel 9 thematisiert.

50 Hier werden die für Opera buffa-Aufführungen immer ortsunabhängigen und zentralen finanziellen Problemfelder diskutiert.

51 Vgl. zu Pirkers Beobachtungen auch BRANDENBURG (Hg.), Die Operisti als kulturelles Netzwerk, Bd. 1, S. 10.

52 Vgl. ebd., Brief Nr. 27 (24. September 1748).

53 Ebd., Brief Nr. 32 (28. September 1748).

54 Vgl. ebd., S. 13.

55 Ebd., Brief Nr. 36 (1. Oktober 1748).

Miete war freilich nicht nur für die Unterkunft der Truppe, sondern auch für die bespielten Theater sowie für Beleuchtung und Dekorationen zu zahlen. Im diesem konkreten Fall hatte Crosa auf Basis der getroffenen vertraglichen Regelungen keine diesbezüglichen Kosten zu tragen,⁵⁶ anders sah dies für später aufgesuchte Spielstätten aus. In Aachen mietete er das Theater im April 1752 ohne Dekorationen für sieben Dukaten pro Woche. Zusätzlich war dem städtischen Magistrat eine Loge zur Verfügung zu stellen. Es lässt sich für Aachen darüber hinaus nachweisen, dass der Impresario von der Stadt Teile der Ausstattung lieh.⁵⁷ Vor allem Vorhänge und Beleuchtungsgegenstände werden in der »Specification des Decorations du Theatre« genannt, die für die Leihgabe an Crosa erstellt wurde. Die Gegenstände gingen mit vier Pistolen (Goldtaler) pro Woche sowie einer weiteren Loge für die Stadt zu Lasten des Opernunternehmers.⁵⁸

Weiterhin entstanden im Zusammenhang mit den Aufführungen Kosten für den Librettodruck, die im Regelfall von der Impresaria bzw. dem Impresario zu tragen waren, aber über den Verkauf der Textbücher (zumindest in Teilen) wieder wettgemacht werden konnten. Im Fall von London sah die vertragliche Regelung in Bezug auf die Libretti vor, dass die Übersetzungen des italienischen Operntexts von Middlesex veranlasst und von ihm auch die zweisprachig eingerichteten Libretti bezahlt würden.⁵⁹ Gagen der Künstlerinnen und Künstler zählten zu den größten Posten, die der Kopf der Opernunternehmung im Zusammenhang mit den Buffa-Aufführungen zu schultern hatte. In erster Linie fiel darunter – wie es Crosas Londoner Beispiel zeigt – die Bezahlung der Sängerinnen und Sänger, aber auch das Tanzpersonal bzw. Orchestermusiker mussten mancherorts in die Kalkulation eingeplant werden.⁶⁰ Aus einem rechtlichen Disput zwischen dem am King's Theatre tätigen Tanzmeister Michel Poitier und Crosa lässt sich ablesen, dass die finanziellen Verantwortlichkeiten für das Theaterpersonal keineswegs immer vor den jeweiligen Aufführungen klar geregelt waren und die diesbezüglichen Unstimmigkeiten durchaus Auswirkungen auf die Aufführungen zeitigen konnten. Duncans Nachforschungen haben ergeben, dass Poitiers Tanzensemble seine Tätigkeiten vorzeitig, am 29. April 1749, also ca. sechs Wochen vor Saisonsende am King's Theatre, einstellte. Der Impresario hatte nämlich im Frühjahr 1749 die Bezahlung des Tanzpersonals mit dem Hinweis verweigert, dass Middlesex »promised to indemnify Crosa, upon all Accounts touching the Actors and Dancers at the said Opera house, save only and Except the said Singers and M^r Natale Resta«; in diesem Sinne sei auch bereits ein Teil des Betrages von Middlesex' Agenten bezahlt worden. Für die Auseinandersetzung beschriften Poitier und Crosa

56 Vgl. DUNCAN, Giovanni Francesco Crosa and opera in London 1748–50.

57 Siehe die Auflistung der geliehenen Gegenstände in Kapitel 4.

58 D-AAa, Reichsstädtisches Archiv, Allgemeine Akten Nr. 556, Reichsstädtische Zeit, Theater in Aachen (auch Seiltanz), Laufzeit 1683–1794, 29r–30r.

59 Vgl. DUNCAN, Giovanni Francesco Crosa and opera in London 1748–50, S. 4. An einigen Orten wurden bereits gedruckte Libretti von den Truppen wiederverwendet. Bärwald hat dies am Beispiel der von den Mingotti-Brüdern veranlassten Librettodrucke sehr anschaulich nachgezeichnet. Vgl. hierzu BÄRWALD, Italienische Oper in Leipzig, Bd. 1, S. 53–63.

60 An manchen Aufführungsorten wurde das Tanzpersonal bzw. die Musiker bspw. vom Hof gestellt. Vgl. Kapitel 4.

schließlich den Rechtsweg, der gegen den Impresario entschieden wurde und diesen zur Zahlung zwang.⁶¹

Die Finanzierungsfrage war für die Impresarie und Impresari häufig die Drängendste, war sie doch gepaart mit einem hohen Risiko einer Schuldenfalle,⁶² in die sie vielerorts tappten – und infolge ausbleibender Gage die Sängerinnen und Sänger mit ihnen.⁶³ Auch hier sei knapp auf die besondere Konstellation Crosas in London verwiesen:⁶⁴ Schon Ende November 1748, also kurz nach dem Start in die erste Londoner Theatersaison berichtet Pirker von £ 2.000 Schulden, die der Impresario angehäuft habe.⁶⁵ Ein weiterer Hinweis des Musikers macht die enorme Höhe der (wenn auch nur als Gerücht aufgekommenen und nicht belegbaren) Schuldensumme anschaulich. Am 28. Februar 1749 wurde die Oper *La maestra* zu Crosas Gunsten gegeben. Sie spielte »bey einem mittelmässigen Haus« £ 164 und damit nur einen geringen Teil der genannten Schuldensumme ein, die bis Februar 1749 wohl kaum kleiner geworden sein kann.⁶⁶ Darauf deuten die Forschungsergebnisse von King und Willaert, die Crosas Theaterunternehmung in den Jahren 1748 bis 1750 beleuchten. Für Crosa endete diese zunächst im Bankrott, der zu seiner Gefangennahme führte. Es gelang ihm, sich aus dem Arrest zu befreien und 1750 in Amsterdam erneut als Impresario tätig zu werden. Lange sollte seine Freiheit allerdings nicht währen, wurde er doch alsbald auf Veranlassung von John Eyles, dem Direk-

-
- 61 DUNCAN, Giovanni Francesco Crosa and opera in London 1748–50, S. 5. Poitier hatte im Sommer 1748 nicht mit Crosa, sondern mit Francesco Vanneschi, Librettist und Theateragent von Middlesex, einen mündlichen Vertrag für 50 Vorstellungen abgeschlossen, der von Poitiers Frau, Adamo Scola und der Tänzerin Catherine Roland bezeugt worden war. Dieser sah vor, dass die Tanztruppe £ 16 pro Vorstellung bekam und eine Opernaufführung zu ihren finanziellen Gunsten durchgeführt werden sollte. Vgl. ebd. Tatsächlich wurde der am 7. März 1749 aufgeführte *Orazio* zu Gunsten der Tanztruppe gegeben. Vgl. KING und WILLAERT, Giovanni Francesco Crosa and the first Italian comic operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–1750, S. 274. Die Streitigkeiten zwischen Poitier und Crosa werden auch von Pirker erwähnt. Vgl. BRANDENBURG (Hg.), Die Operisti als kulturelles Netzwerk, Bd. 1, Brief Nr. 177 (24. Juni 1749). Offensichtlich stand Crosa, nicht wie von Brandenburg im Themenkommentar (S. 697) angegeben Poitier, unter der Protektion des savoyardischen Gesandten Giuseppe Antonio Osorio Alarçon, die den Impresario zunächst noch vor einem Arrest schützte.
- 62 Crosa stellt hier keineswegs die Ausnahme dar. Vgl. beispielsweise die Anklage gegen Impresario Gaetano Molinari wegen nichtgezahlter Gagen in der Saison 1763/64 am Prager Kotzentheater ZEDLER, Der bankrotte Impresario.
- 63 In Pirkers Worten spiegelt sich die klamme Finanzsituation, in der die Operisti gemeinsam mit ihrem Impresario zuweilen steckten: Über eine Aufführung unter Crosa berichtete er: »Verwichenen Samstag war eines der allervollsten Häusern in der Opera, 5 od[er] 6 solche könten Hofnung zur Bezahlung machen.« BRANDENBURG (Hg.), Die Operisti als kulturelles Netzwerk, Bd. 1, Brief Nr. 108 (18. Februar 1749).
- 64 Vgl. hierzu besonders KING und WILLAERT, Giovanni Francesco Crosa and the first Italian comic operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–1750 und DUNCAN, Giovanni Francesco Crosa and opera in London 1748–50. Die Schuldenproblematik rund um das King's Theatre und Earl Middlesex erhellen auch die einschlägigen Erläuterungen in der Einleitung zur Pirker-Korrespondenz. Vgl. BRANDENBURG (Hg.), Die Operisti als kulturelles Netzwerk, Bd. 1, S. 8–12.
- 65 Vgl. ebd., Brief Nr. 78 (28. November 1748).
- 66 Ebd., Brief Nr. 114 (11. März 1749). Vgl. zur finanziellen Konstellation auch die Ausführungen in der Einleitung des zitierten Bandes, besonders S. 11.

tor des »Fleet prison«, aus dem Crosa entflohen war, erneut festgesetzt.⁶⁷ Er traf nun mit Eyles und weiteren in den Fall verwickelten Personen eine Vereinbarung, die ihm weitere Operndarbietungen ermöglichte.⁶⁸ Offensichtlich konnte sich Crosa von den Schulden befreien, zumindest sind an den anderen Aufführungsorten keine einschlägigen Finanzproblematiken festzustellen. Im Gegenteil, im September 1756 war der Impresario in Brunn mit seinen Aufführungen derart erfolgreich, dass er »an [Felix] Kurtz eine ganz ausgiebige Entschädigungssumme für die Ueberlassung des Opernhauses zahlte«.⁶⁹

Unklare Verantwortlichkeiten in der Organisation der Theater und damit zusammenhängende finanzielle Schwierigkeiten, wie sie sich während Crosas Unternehmung in London zeigen,⁷⁰ wirkten sich – es wurde bereits angedeutet – auch auf die personelle Zusammensetzung der mobilen Truppen aus. Schließlich waren nicht nur die Kreditgeber von Crosas Geldmangel betroffen, sondern auch seine Sängerinnen und Sänger. So berichtet Pirker im Juli 1749, »Crosa bleibt ihm [= Pietro Pertici] noch darzu schuldig, muß also in Geduld stehen bis er ihn zahlet«⁷¹, was offensichtlich nicht eintrat.⁷² Pietro Pertici hatte sich in London während der ersten Saison Crosas auf die Seite von Middlesex' Theateragent Francesco Vanneschi geschlagen und strebte selbst eine Impresa am Londoner King's Theatre an, die nicht realisiert wurde.⁷³ Pirker, der im Frühjahr 1749 Zeuge des Zwistes zwischen dem Sängerpaar Pertici einerseits und Crosa andererseits wurde, notierte, »Crosa |veri/se ne parti senza di loro con il resto della Compagnia«.⁷⁴ Für die Auftritte der Truppe im Sommer 1749 war Pertici also nicht mehr eingeplant worden, obwohl sein Name im Brüsseler Libretto von *Don Calascione* noch genannt ist.⁷⁵ Der Hinweis von Pirker und das Fehlen von Pertici und seiner Frau in den anderen Brüsseler Libretti lässt es mithin plausibel erscheinen, dass das Ehepaar die Truppe vor und nicht – wie von King und Willaert festgestellt – während des Brüsseler Aufenthalts verlassen hatte.⁷⁶ Das personelle Gefüge geriet also bereits innerhalb der ersten Opernsaison ins Wanken, weitere Veränderungen sollten auf dem Weg durch Europa erfolgen.

Dieser Weg, die Aktivitäten von Crosas Ensemble, sollen im Folgenden auf der europäischen Landkarte verortet und in den Fokus gerückt werden. Dabei gilt es zu klä-

67 Vgl. KING und WILLAERT, Giovanni Francesco Crosa and the first Italian comic operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–1750, S. 264–269.

68 Vgl. ebd., S. 267.

69 RILLE, Aus dem Bühnenleben Deutsch-Österreichs, S. 14.

70 Vgl. BRANDENBURG (Hg.), Die Operisti als kulturelles Netzwerk, Bd. 1, S. 10f.; KING und WILLAERT, Giovanni Francesco Crosa and the first Italian comic operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–1750, S. 254; DUNCAN, Giovanni Francesco Crosa and opera in London 1748–50.

71 BRANDENBURG (Hg.), Die Operisti als kulturelles Netzwerk, Bd. 2, Brief Nr. 183 (1. Juli 1749).

72 Pirker berichtet, »Perticci non fu pagato dal Crosa, e deve qu[i] d'impresito di denaro per poter ritornare in Italia.« Ebd., Brief Nr. 199 (29. Juli 1749).

73 Vgl. die diesbezüglichen Bemerkungen Pirkers, ebd. in den Briefen Nr. 135, 167, 183 sowie 197.

74 Ebd., Brief Nr. 197 (22. Juli 1749).

75 Vgl. Don Calascione. Drama giocoso per musica. Per il Gran Theatro di Brussella. Dedicata a sua altessa reale, il Seig' Principe Carole di Lorena, Brüssel [1749].

76 Vgl. KING und WILLAERT, Giovanni Francesco Crosa and the first Italian comic operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–1750, S. 256. Das Ehepaar verließ zeitnah London und Pietro Pertici »ottenne una vantaggiosa scritturazione dalla corte di Parma«. CICALI, Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento, S. 61.

ren, wo die Truppe nach ihren ersten Engagements in London und Brüssel tätig war, wann und wie lange dem Ensemble angehörte. Die Beschäftigung mit dem personellen Setting der Truppe dient als Grundlage für die Untersuchung der Werkadaptionen, die insbesondere von Besetzungsänderungen an spezifischen Aufführungsorten ausgelöst wurden.

Von Mobilität und Stabilität – Anmerkungen zu Aufführungsorten und Personal der Operntruppe

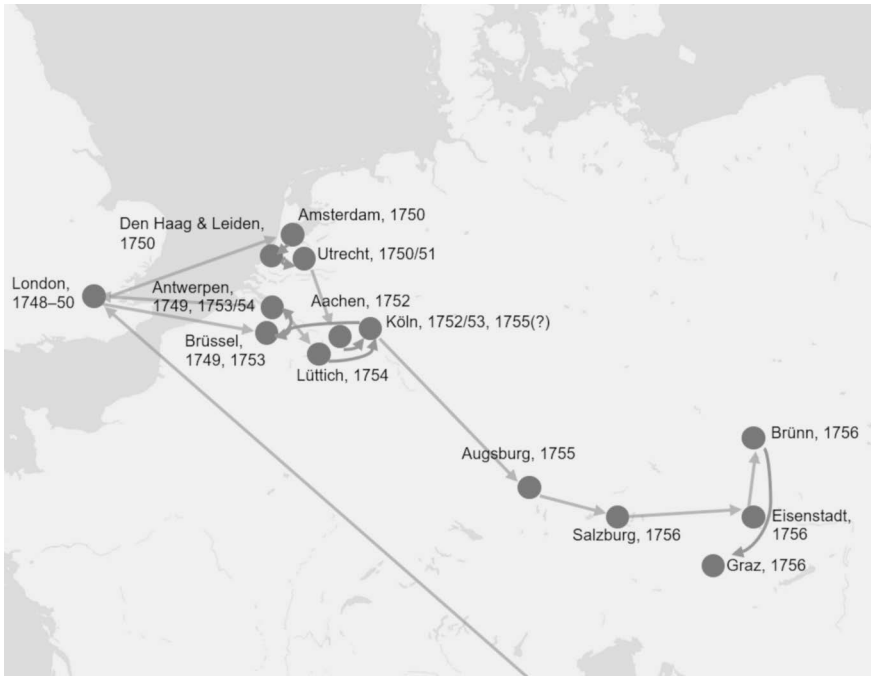
Crosas Opernensemble lässt sich außerhalb Italiens von der ersten Londoner Opernsaison im Herbst 1748 bis Ende des Jahres 1756 in Graz verfolgen. An 15 Stationen war die Truppe in einem Zeitraum von knapp neun Jahren außerhalb Italiens aktiv (siehe Abb. 4)⁷⁷, wobei sie zunächst den west- und mitteleuropäischen Raum zwischen London, Amsterdam, Köln und Lüttich bespielt hat. Zwischen 1749 und 1755 suchte sie Städte wie Antwerpen, Brüssel und Köln mehrfach auf. Die Nähe von Brüssel und Antwerpen ließ es zu, die Orte jeweils innerhalb einer Opernsaison (Sommer 1749 und Winter 1753/54) zu bespielen, wohingegen Crosa ansonsten versuchte, sein Ensemble jeweils eine vollständige Saison an einem Ort unterzubringen. Der Sommer 1755 führte ihn sowie seine Truppe in das südliche mitteleuropäische, vornehmlich deutschsprachige Gebiet. Obwohl Crosa anderes versuchte,⁷⁸ wurden die Städte in diesem geographischen Raum nicht mehrfach, sondern nacheinander von der Truppe bespielt.⁷⁹

77 Die Reiseroute – hier mit Pfeilen gekennzeichnet – stellt lediglich eine erste These dar, weitere Quellenfunde zur Truppe werden die Abfolge der aufgesuchten Städte sicher noch präzisieren.

78 Mehrfach stellte er beispielsweise Ansuchen um Spielgenehmigungen an die Stadt Augsburg.

79 In diesem Zeitraum lässt sich lediglich die Aufführung von *La maestra* in Salzburg nicht exakt datieren. Aufgrund der personellen Zusammensetzung des Ensembles dort, liegt es nahe, die Aufführung vor jenen in Eisenstadt einzuordnen.

Abbildung 4: Aufführungsstationen von Crosas Operntruppe (1748–1756)



Nicht in allen der hier verzeichneten Orte kam es zu Opera Buffa-Aufführungen. In Leiden und Den Haag standen nicht etwa Opern, sondern Konzerte von Truppenangehörigen auf dem Programm, in Den Haag etwa von Filippo Laschi organisiert, nachdem Crosa im Oktober 1750 wieder in Gefangenschaft gekommen war und es für die Truppe grundlegende existentielle Bedürfnisse zu befriedigen galt.⁸⁰ Die weiteren 13 Orte wurden mit Opern bespielt, wiewohl es nicht möglich war, das Repertoire flächendeckend zu rekonstruieren. Lediglich für sieben Aufführungsstationen ließen es die Quellen zu, konkrete Operntitel zu ermitteln.⁸¹ Der Fokus der Truppe ist dabei klar auf das komische Genre gerichtet. Die einzige Ausnahme betrifft die zweite Londoner Opernsaison (1749/50). Mit den Seria-Opern *Adriano in Siria* sowie *Il trionfo di Camilla* und der Sere-nade *Peace in Europe* erweiterte Crosa das Repertoire seines Ensembles. Die Entscheidung über die Spielplanergänzung begründen King und Willaert mit der »desperate reply to thin houses« auf die wenig erfolgreichen Buffa-Aufführungen der zweiten Londo-

80 Auf dem Programm standen Opernduette und Ensemblestücke mit größerer Besetzung. Vgl. KING und WILLAERT, Giovanni Francesco Crosa and the first Italian comic operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–1750, S. 265.

81 Aus diesem Grund werden für die Truppe Crosas nur jene sieben Stationen in der Datenbank genannt, für die Aufführungsserien rekonstruiert werden konnten. Vgl. die Angaben zur Truppe TR-0003 <http://operabuffa.uni-bayreuth.de/#/events/detailsTroupe/3>, abgerufen am 15.05.2021.

ner Saison.⁸² Für die Seria-Aufführungen mussten zusätzlich Margherita Giacomazzi und Giulia Frasi engagiert werden, aber schon im Sommer davor waren personelle Veränderungen eingetreten. Das Ehepaar Pertici hatte aus den oben geschilderten Gründen die Truppe verlassen, so dass sich Crosa gezwungen sah, die Rollen für die Brüsseler Aufführungen 1749 neu bzw. umzubesetzen.⁸³ Das Ehepaar Laschi übernahm von den Perticis die zentralen Buffa-Rollen Lamberto und Lauretta in *Orazio*, Francesco Lini und Maria Consoni kamen neu hinzu. Die beiden begleiteten die Truppe wohl nicht bei deren Rückkehr nach London, waren dann aber ab 1750 wieder für Crosa auf dem Kontinent tätig – Consoni sollte sich langfristig der Truppe anschließen, Lini 1754 Mitglied der Truppe Giuseppe Giordanis werden.

Die ersten Aufführungen von Crosas Ensemble in Brüssel banden einzelne Mitglieder längerfristig an den dort residierenden Gouverneur Karl Alexander von Lothringen: Im Brüsseler Libretto zu *Orazio* werden Anna Maria Quercioli und Filippo Laschi erstmals als »Virtuosa« bzw. »Virtuoso di Camera di S. A. R. il Principe Carlo Duca di Lorena, e di Bar etc.« bezeichnet.⁸⁴ Ab 1756 reiht sich ein weiteres Truppenmitglied, Francesco Bianchi, den Virtuosi von Karl Alexander ein.⁸⁵ Die Nähe der Truppe zum Generalgouverneur der Niederlande drückt sich auch in der Bezeichnung Crosas als »ihro Königlichen Hoheit des H^m Hertzog Carl von Lothringen bestellten Directoren Musicæ«⁸⁶ aus, die sich in den Kölner Ratsprotokollen aus dem Jahr 1752 finden lässt. 1756 firmierte gleich Crosas gesamte Truppe unter der Bezeichnung »Li musici Italiani di S.A.R. il Prencepe Carlo Duca di Lorena e di Bar &«.⁸⁷

Das Jahr 1750 brachte nach dem Abgang der Perticis den zweiten größeren Einschnitt für die Zusammensetzung der Truppe: Die Opernkompanie war von Sommer dieses Jahres an ausschließlich auf dem Kontinent tätig und musste sich personell neu ausrichten, besonders als nach den Aufführungen im Herbst in Amsterdam das Ehepaar Laschi sich dazu entschieden hatte, Crosa zu verlassen, um nach Italien zurückzukehren.⁸⁸ Weitere

82 KING und WILLAERT, Giovanni Francesco Crosa and the first Italian comic operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–1750, S. 259.

83 Vgl. die Besetzungslisten für die Aufführungsserien von *Orazio* OB-1004 und OB-1007 in der Opera buffa-Datenbank.

84 Vgl. das Libretto *Orazio*. Drama giocoso per musica. Per il Gran Teatro di Brussella, Den Haag [1749]. Nicht nur außerhalb auch in Italien werden die Titel von den Laschis weiterverwendet. Vgl. bspw. das Libretto *Gl'impostori*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di San Moisè l'autunno 1751, Venedig 1751.

85 Vgl. das Libretto *La maestra*. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi al teatro di S.A.R. Sigismondo Christofforo di Schrattenbac, Arcivescovo e Prencepe di Salisburgo [...], Salzburg 1756.

86 Vgl. D-KNa Ratsprotokoll A 199, 112v. Wann Crosa diesen Posten übernommen hat, bzw. in welchem Verhältnis die Truppe zu Karl Alexander von Lothringen stand, stellt noch ein Desiderat der Forschung dar. Möglicherweise irrte man sich aber auch bei der Zuordnung des Titels im Ratsprotokoll aufgrund eines ähnlichen Namens, war doch Henri-Jacques de Croes seit 1744 in der Hofkapelle von Karl Alexander von Lothringen tätig, 1746 er übernahm deren Direktion. Vgl. SCHOUTEDEN-WÉRY, Charles de Lorraine et son temps, S. 303.

87 Vgl. das Libretto zu *Il finto principe*. Dramma giocoso per musica da rapresentarsi nell'augusta città di Gratz nel autunno dell'anno 1756. Dedicato al merito impareggiabile delle dame di detta città, Graz 1756.

88 Vgl. zu Filippo Laschi BRANDENBURG, Art. Laschi, Filippo sowie PIRANI, Art. LASCHI, Filippo.

personelle Verluste waren schon vor dem Austritt der Laschis eingetreten: Guadagni, der 1749 Georg Friedrich Händels Aufmerksamkeit erregt hatte, verblieb in London und war ab Frühjahr 1750 bei Oratorienaufführungen engagiert, die im Covent Garden gegeben wurden.⁸⁹ Auch Angelica Saiz Cambi war vor den Operndarbietungen in Amsterdam aus der Truppe ausgeschieden, sie trat im September 1750 in Lyon als »musicienne de S. A. R. le Prince Charles de Lorraine« in einem Konzert auf, kehrte dann nach Italien zurück und war ab 1753 in Spanien tätig.⁹⁰ Noch nicht in den Brüsseler Opernlibretti von 1749, bemerkenswerter Weise aber spätestens ab 1753 (hier auf spanischem Terrain) wird auch sie als »Virtuosa di Musica« des Lothringer Prinzen be- und verzeichnet.⁹¹

Die Mitglieder der Truppe Crosas lassen sich erst wieder vier Jahre nach den Amsterdamer Tätigkeiten namentlich fassen. Die Lütticher Libretti (1754) listen acht Sängern und Sänger auf. Da die Spielgenehmigung nicht nur Crosa, sondern auch Natale Resta erteilt wurde, ist davon auszugehen, dass der Komponist noch immer Teil der Kompanie und überdies mit organisatorischen Angelegenheiten befasst war.⁹² Des Weiteren zeigt sich hier, dass die Truppe seit 1750 über einen stabilen personellen Kern verfügte: Francesco Bianchi und Giustina Moretti stammten noch aus der Anfangsformation; Maria Consoni stand seit 1749 mit der Truppe in Verbindung. Neu zuordenbar sind Ludovica Crosa (wohl eine Verwandte des Impresarios), Giovanni Dalpini, Francesco Krafft, Alberto Nelva und Adamo Reatz. Sie sollten mit Ausnahme von Reatz nun bis inklusive der Aufführung von *La maestra* in Salzburg 1756 gemeinsam auf der Bühne stehen. Lediglich der Bologneser Dalpini konnte zum Zeitpunkt des Engagements in Lüttich aus dem Kreis der neu Hinzugekommenen auf eine längere Bühnenkarriere zurückblicken und war noch im Karneval 1754 in Cremona tätig gewesen.

An der letzten nachweisbaren außeritalienischen Station von Crosa, als der Impresario das Theater auf dem Tummelplatz in Graz im Herbst des Jahres 1756 bespielen ließ, wurde die dort als »musici Italiani di S.A.R. il Principe Carlo Duca di Lorena e di Bar etc.« bezeichnete Truppe um den Salzburger Franz Anton Spitzeder und Antonio Minelli verstärkt.⁹³ Darüber hinaus traten zwei langjährige Ensemblemitglieder in den Bund der Ehe: Maria Consoni und Francesco Bianchi heirateten am 19. Dezember 1756. Der diesbezügliche Eintrag im Trauungsbuch der Pfarre zum Heiligen Blut gibt zwei aufschlussreiche Informationen zur Truppe Crosas Preis: Consoni ist hier als Tochter von Rosa, einer geborenen Resta, ausgewiesen,⁹⁴ was eine verwandtschaftliche Beziehung zu Natale Resta plausibel erscheinen lässt, der wiederum lange in Verbindung mit der Truppe gestanden war. Möglicherweise war es Resta, der die Sängerin 1749 in das Ensemble geholt

89 Vgl. HOWARD, *The modern castrato*, S. 44.

90 Zit. n. VALLAS, *La musique à l'Académie de Lyon*, S. 87.

91 Vgl. bspw. das Libretto *Il re pastore*. *Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro della molto illustre città di Barcellona nell'anno 1753. Dedicata al molto illustre Signore D. Manuel Pacheco [...]*, Barcelona 1753.

92 Vgl. VAN DER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, S. 70.

93 Minelli war späterhin selbst als Impresario tätig – u.a. in Dublin. Vgl. die diesbezüglichen Einträge zur Truppe TR-1014 in der Opera buffa-Datenbank: <http://operabuffa.uni-bayreuth.de/#/events/detailsTroupe/1014>.

94 Ob er allerdings in Graz noch für Crosa tätig war, ließ sich nicht eruieren.

hatte. Des Weiteren gibt das Trauungsbuch Auskunft über die Hochzeitszeugen: Neben Dalpini wird »Renatus Crosa eines impresorij Sohn«, also wohl Crosas Sohn, genannt.⁹⁵

Auch nach den Aufführungen in Graz traten Mitglieder des Ensembles gemeinsam auf u. a. in den Opern *L'impero delle donne* und *La maestra* 1757 in Laibach.⁹⁶ Ob Crosa 1757 ebenfalls gen Süden aufbrach, und Laibach nicht etwa Graz als die letzte seiner bis dato rekonstruierbaren außeritalienischen Stationen gelten kann, muss offen bleiben. Möglicherweise hatte er sich nach Graz von den Sängerinnen und Sängern getrennt, denn im April 1757 richtete er erneut ein Ansuchen um Spielgenehmigung an den Augsburger Rat. Er bezeichnet sich in dem Schreiben aber nicht – wie er es 1755 getan hatte – als Impresario der »Printz Carlischen Hof Musicanten«, sondern lediglich als »Capo einiger welscher operisten dermahlen in Franckfurth«.⁹⁷ Das Ansuchen wurde abgelehnt, und der von ihm selbst deklarierte Aufenthalt in Frankfurt im selben Jahr konnte ebenfalls nicht belegt werden. Erst 1759 ist Crosa wieder greifbar – Willaert konnte ihn als Impresario von Aufführungen der Oper *Madama Ciana* in Brescia verorten.⁹⁸

Resümierend lässt sich festhalten, dass Crosas Opernunternehmung typische Merkmale einer mobilen, auf Buffa-Aufführungen um die Mitte des 18. Jahrhunderts spezialisierten Operntruppe vereinigt: Es handelt sich um einen überschaubaren Personenkreis von insgesamt 20 Sängerinnen und Sängern, die zwischen 1748 und 1756 mit der Truppe assoziiert waren. Die Kompanie formierte sich nicht erst außerhalb, sondern bereits in Italien, genauer: in Norditalien, wo ihre Mitglieder in großen Teilen schon gemeinsame Aufführungserfahrung in jenen Opern gesammelt hatten, die dann auch an der ersten außeritalienischen Aufführungsstation auf dem Programm stehen sollten. Im weiteren Verlauf des Truppenbestehens bildete sich ein stabiler Kern von drei Personen (Bianchi, Consoni, Moretti Crosa); im Regelfall war der Impresario mit acht Sängerinnen und Sängern bei der jeweiligen Aufführungsstätte zugegen, weitere wurden – wie ausnahmsweise für die Saison 1749/50 in London – für spezifische Aufführungen zusätzlich engagiert. Von Beginn an setzte Crosa auf eine Mischung aus arrivierten Akteurinnen und Akteuren (die Ehepaare Pertici und Laschi) und einem jungem, noch wenig erfahrenen Bühnenpersonal (u. a. Guadagni und Bianchi). Vor allem finanzielle Probleme des Impresarios brachten es mit sich, dass im Buffa-Fach arrivierte Sängerinnen und Sängern wie die Perticis oder die Laschis recht zügig das Unternehmen wieder verließen (im Falle Crosas

95 Vgl. das Trauungsbuch der Pfarre Graz-Hl. Blut XII, 1751–1760, 19. Dezember 1756, A-Gdab 542, S. 467.

96 Vgl. auch SIVEC, *Opera na ljubljanskih odrih od klasicizma do 20. stoletja*, S. 14.

97 D-Asa Theater und öffentliche Produktionen Nr. 2, Crosa an den Stadtrat, o.D. [vor dem 26. April 1757 = Datum des Ratsbeschlusses].

98 Vgl. WILLAERT, Art. Crosa [Croza], Giovanni Francesco. Vom Februar 1771 datiert ein letzter Hinweis auf Crosa in einem Brief Leopold Mozarts an seine Frau, der den Impresario mit einem seiner ehemaligen Sänger in Verbindung bringt: »Sage dem H: Spizeder, wenn er seinen ehemahligen impressario Crosa sehen will, kann er ihn in Mayland antreffen; wo er elend gekleidet mit einem langen Bart betteln gehet al.so Strafft Gott die betrüger!« BAUER und DEUTSCH (Hg.), *Mozart Briefe und Aufzeichnungen*, Brief 231 (13. Februar 1771).

gingen sie zunächst alle nach Italien zurück). Weniger etablierte Akteurinnen und Akteure blieben hingegen über Jahre hinweg in einer Art Schicksalsgemeinschaft mit dem Impresario verbunden, sofern sie nicht, wie Guadagni, abgeworben wurden.

Als eine zentrale Zutat für die personelle Stabilität mobiler Truppen entpuppten sich Familienbände. Diese zeigen sich im hier untersuchten Fallbeispiel in der Beteiligung seiner (mutmaßlichen) Frau, einer weiteren Verwandten (Ludovica Crosa) sowie in der ehelichen Verbindung der langjährigen Mitglieder Consoni und Bianchi. Die Truppe Crosas steht in dieser Beziehung lediglich *pars pro toto* für weitere gleichartig familiär verzahnte Truppenkonstellationen: Beispielsweise stand der Impresario Gian Domenico Zamperini mit seinen Töchtern⁹⁹ in Pressburg auf der Bühne; der für Crosa in Graz tätige Antonio Minelli übernahm in Dublin 1761 die Leitung der Truppe von Domenico Antonio De Amicis, die insgesamt vier Mitglieder der Familie De Amicis aufwies. Auch Giuseppe Giordanis Truppe, die es 1754 wieder mit Opera Buffa-Aufführungen in London versuchte, war zu diesem Zeitpunkt (mit der Ausnahme von Crosas ehemaligem Sänger Francesco Lini) eine reines Familienensemble.

99 Über diese besonderen personellen Konstellationen auf der Bühne wurde auch in den Zeitungen berichtet: »Den 26^{ten} wurde alhier eine italienische Opera Buffa von der Familie des Sig. Zamperini mit grossem Beyfalle aufgeführt.« oder »Den 29^{ten} dieß ward auf dem hiesigen privilegierten Stadttheater, vom Herrn Johann Domeniko Zamperini, und seinen zwo Töchtern, das erste italiänische intermezzo aufgeführt«. Preßburger Zeitung, 32^{tes} Stück (31. Oktober 1764) und 49^{tes} Stück (29. Dezember 1764).

6 Das Netzwerk der Operisti zwischen 1740 und 1765

Anmerkungen aus Sicht der Netzwerkforschung

Ein Gastbeitrag von Tom Brökel und Heike Brökel

Ziel, Datengrundlage und Methodik der Untersuchung

Das vorliegende Kapitel greift die im Projekt erarbeiteten Daten zum Gesangspersonal heraus und erstellt ein Netzwerk, das sich aus der Zusammenarbeit von Sängerinnen und Sängern bei Opera buffa-Aufführungen außerhalb Italiens zwischen 1740 und 1765 ergibt. Primäres Ziel ist es dabei, mit Hilfe eines netzwerkanalytischen Zugriffs nicht nur die Entwicklung der personellen Verflechtung innerhalb der zeitlichen Pole zu beleuchten, sondern vor allem auch Individuen zu identifizieren, die für die Verbreitung der Gattung von zentraler Bedeutung waren.

Aus der im Projekt erstellten Datenbank wurden für die Untersuchung folgende Daten herangezogen: die Namen der an den Aufführungsserien beteiligten Sängerinnen und Sänger (insgesamt handelt es sich um 568 Individuen), das Geschlecht, die Beteiligungen des Gesangspersonals an den 501 erhobenen Aufführungsserien, das Aufführungsjahr, der Spielort, der Titel der jeweiligen Aufführungsserie sowie die Zugehörigkeit des Gesangspersonals zu Operntruppen oder Imprese.¹ Die Personengruppe ist – und das spielt für das Netzwerk eine wichtige Rolle – als mit spezifischem Expertenwissen ausgestattet zu klassifizieren, das Voraussetzung für die erfolgreiche Durchführung von Aufführungen auf den Bühnen war. Zentral für die nachfolgenden Überlegungen ist dabei die Idee des Austauschs von Wissen und Praktiken bei Proben- und Aufführungssituationen, aber auch von Material (z. B. Opernpartituren oder einzelne Arien), das im Umfeld von performativen Akten geteilt wurde. Die *Opere buffe* unterlagen im Laufe der Zeit zahlreichen Adaptionen, die u. a. von den Sängerinnen und Sängern ausgelöst wur-

1 Vgl. hierzu auch die netzwerkspezifischen Ausführungen auf der Website des Projekts: <http://operabuffa.uni-bayreuth.de/#/network>. Die im Verlauf des Kapitels gezeigten Abbildungen zum Netzwerk sind auf der Website als dynamische Varianten mit Filtermöglichkeiten realisiert.

den.² Aus den Performance Studies, als auch aus der Lern- und Innovationsforschung ist bekannt, dass derartige Veränderungen sehr häufig aus dem Zusammenführen unterschiedlicher Eindrücke, Erlebnisse und Expertisen resultierten. Da jede Truppe, aber auch jede Aufführungsserie ihre Besonderheiten hatten, konnten Individuen, die entweder Teil verschiedener Truppen waren bzw. an verschiedenen Aufführungen teilgenommen haben, erproben, welche Elemente besonders gut funktionierten (z. B. vom Publikum als positiv aufgenommen wurden bzw. von den Künstlerinnen und Künstlern als positiv bewertet wurden). Einige sammelten in Teilen jahrelange (häufig auch gemeinsame) Aufführungserfahrungen, die sie in spätere Darbietungen einfließen ließen und lösten mit ihrer Expertise so manche Adaption aus: Arien oder Ensembles, die nicht aus dem ursprünglich in Italien uraufgeführten Werk stammten, beim Publikum in anderem Aufführungszusammenhang aber gut ankamen, wurden integriert, bzw. stellte der interpersonelle Austausch über Erfolge, Misserfolge, Ideen, Praktiken etc. für die beteiligten Operisti eine wertvolle Informationsquelle und eine Grundlage für Anpassungen (oder gar Verbesserungen) dar. Nur wenige Quellen geben über derartige Prozesse Auskunft,³ daher kann die Netzwerkanalyse hier Licht auf Individuen werfen, über die besonders viele Verbindungen gelaufen sind und die nicht nur für die Verbreitung der Gattung, sondern auch für die Weitergabe von aufführungsspezifischem Wissen wichtig waren.

Wie also sah dieses interpersonelle Wissensnetzwerk für die frühe Verbreitungsphase der Opera buffa außerhalb Italiens aus, und wie hat es sich im Ablauf der ersten 25 Jahre entwickelt? Welche Personen bestimmten die Ausbildung des Netzwerkes der Operisti und waren damit wichtige Säulen zur frühen europaweiten Verbreitung der Opera buffa? Wer zählt zu den entscheidenden Schnittstellen (»Gatekeeper«), die den Informationsaustausch begünstigten und Verbindungen zwischen verschiedenen Gruppen etablierten, so dass sich Ideen und Erkenntnisse verbreiten konnten? Welche Sängerinnen und Sänger prägten die spätere Phase der Verbreitung, und stehen sie in Übereinstimmung mit jenen, die mit Blick auf den gesamten Untersuchungszeitraum zentral für das Netzwerk waren?

Zur Beantwortung der Fragestellungen wird auf das Konzept der »Zentralität« zurückgegriffen, mittels dessen die (theoretische) Wichtigkeit von Knoten in einem Wissensnetzwerk für die (potenzielle) Wissensintegration und -weitergabe quantifiziert werden kann. Im vorliegenden Fall sind die Knoten im Netzwerk die Individuen (Sängerinnen und Sänger), die miteinander verbunden sind. Grundsätzlich wird in der Netzwerkforschung bezüglich der Zentralität von Knoten zwischen zwei Arten von Maßen unterschieden. Lokale Maße geben an, wie gut ein Knoten in das Netzwerk eingebunden ist. Knoten, die stark eingebunden sind, haben eine größere Chance von anderen Knoten (insbesondere solchen die »benachbart« sind, d. h. zu denen sie eine direkte Verbindung haben), Wissen oder Praktiken vermittelt zu bekommen bzw. an

2 Vgl. hierzu Kapitel 8.

3 Als ein Beispiel sei die Korrespondenz von Franz mit Marianne Pirker genannt, die exemplarisch die enge Verbindung der Operisti mit Berufskolleginnen und -kollegen wie auch mit Impresari und Impresarie transparent macht. Vgl. hierzu die Einleitung in BRANDENBURG (Hg.), *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, Bd. 1.

diesen zu vermitteln. Sie können den Ausfall einer Verbindung zwischen einzelnen Knoten oder eines benachbarten Knotens eher problemlos »verkräften«. Im Kontext des *Opera buffa*-Projekts bedeutet das, dass Individuen mit einer hohen Einbindung weniger abhängig von einem oder mehreren anderen Individuen sind, was ihren Zugang bzw. ihre Verbindung zum Netzwerk betrifft. Gleichzeitig weisen sie viele Interaktionen mit anderen Individuen auf und die Wahrscheinlichkeit ist erhöht, dass sie Neues erfahren bzw. lernen sowie dieses weitergeben. Selbst wenn einer ihrer Kontakte ausscheidet, bleiben ihnen durch ihre starke Eingebundenheit noch ausreichend Möglichkeiten des Kontaktes mit dem übrigen Netzwerk. Die wichtigste Kennzahl, die diese Ideen abbildet, ist die sogenannte Degree-Zentralität.⁴ Im einfachsten Fall ist die Degree-Zentralität eines Knotens gleich der Anzahl der direkten Verbindungen, die er zu anderen Knoten hat. Da hier nur die Anzahl der direkten Verbindungen betrachtet wird, spielt die Positionierung eines Knotens über diese ersten Verbindungen hinaus keine Rolle. Allerdings sind nicht alle Beziehungen gleich »intensiv«, denn wiederholte Interaktionen von Individuen bedeuten mehr Chancen sich auszutauschen und voneinander zu lernen. Um diesem Aspekt Rechnung zu tragen, wird im Folgenden auf die Kennzahl der gewichteten Degree-Zentralität als lokales Zentralitätsmaß zurückgegriffen. Diese berücksichtigt nicht nur die Anzahl der Verbindungen zu anderen Knoten, sondern auch ihre Intensität (Frequenz der Interaktion). In diesem Fall entspricht sie der aufsummierten Intensität aller jener Verbindungen, an denen ein Knoten beteiligt ist.

Im Gegensatz zu der Kennzahl der lokalen Zentralität geben globale Maße an, wie zentral ein Knoten im Gesamtnetzwerk eingebettet ist. Wenn etwas im Netzwerk fließt (z.B. Wissen) sind solche Knoten essenziell, um den Fluss zu lenken und die Kontinuität zu erhalten. Sie stellen zudem Verbindungen zwischen verschiedenen Teilen des Netzwerkes her, die ohne sie nur schwach oder eventuell gar nicht miteinander verbunden wären. Kern dieser globalen Maße ist, dass nicht nur direkte Verbindungen zwischen zwei Knoten als wichtig angesehen werden, sondern auch indirekte. Zum Beispiel kann Individuum A etwas von Individuum C lernen, auch wenn die beiden nie direkten Kontakt hatten. Voraussetzung dafür ist z.B. ein Individuum B, das sowohl mit A als auch mit C interagiert hat und bei seiner Interaktion mit A dann Wissen weitergibt, das es vorher von C (kennen-)gelernt hat. Als globales Maß kommt hier die Betweenness-Zentralität zur Anwendung.⁵ Diese gibt an, auf wie vielen sogenannten kürzesten Verbindungen im Netzwerk ein Knoten liegt, also wie »zentral« ein Individuum im Netzwerk positioniert ist. Die kürzeste Verbindung ist dabei der Weg zwischen zwei Knoten im Netzwerk mit direkten oder indirekten Verbindungen, welche die wenigsten anderen Knoten involviert. Im Kontext dieses Beitrages stellen Individuen, die über eine hohe globale Zentralität verfügen, jenes Gesangspersonal dar, das Kontakte zu verschiedenen Communities (z.B. Truppen) sowie Orten hat und entsprechend Verbindungen schafft, die für die Verbreitung der Opern entscheidend waren.

Für beide Maße (Degree- und Betweenness-Zentralität) gibt es eine abgewandelte Form, die ihre Grundkonzeption auf die Betrachtung eines gesamten Netzwerkes überträgt. Diese als Degree-/Betweenness-Zentralität bezeichneten Maße geben an, wie

4 Vgl. FREEMAN, Centrality in social networks conceptual clarification.

5 Vgl. ebd.

stark ein Netzwerk insgesamt auf einige wenige Knoten (im Extremfall sogar nur einen einzelnen) fokussiert ist. In die visuelle Dimension übertragen meint dies, wie sehr ein Netzwerk einem »Stern« ähnelt, bei dem sich ein (oder einige wenige) Knoten in der Mitte befindet bzw. befinden und alle anderen Knoten ausschließlich Verbindungen vorweisen, die strahlenförmig auf diese Mitte zulaufen. Stark zentralisierte Netzwerke haben für gewöhnlich den Vorteil einer relativ hohen Diffusionsgeschwindigkeit von z. B. Wissen, aber auch einer großen Abhängigkeit von den besonders zentralen Knoten, ohne die der Wissensfluss vollständig zum Erliegen kommen würde. Inwieweit dieses auf das hier betrachtete Netzwerk zutrifft, wird im letzten Teil des Kapitels betrachtet.

Die Konstruktion des Zusammenarbeitsnetzwerks

Wie oben ausgeführt, kann aus heutiger Sicht nur noch eine Annäherung an die Frage erfolgen, inwieweit es zwischen Individuen zum Wissensaustausch und dadurch zu Anpassungen von Werken gekommen ist. Wissensaustausch ist dann besonders effektiv, wenn die beteiligten Individuen persönlich miteinander interagieren. Performative Praktiken, Interaktionen und Beobachtungen zählen daher, gerade wenn das Wissen über bspw. Adaptionsprozesse kaum kodifiziert wird, zu den wichtigsten Wegen der Wissensweitergabe.⁶ Aufbauend auf dieser Problematik wird im Nachfolgenden das Zusammenarbeitsnetzwerk als eine der wesentlichsten Wissensweitergabestrukturen der Operisti angesehen und entsprechend bewertet.

Die oben genannten Daten des *Opera buffa*-Projekts ergeben folgendes Netzwerk: Jeder Knoten stellt ein Individuum (Sänger oder Sängerin) dar. Zwei Personen werden verbunden, wenn sie an demselben Ereignis teilgenommen haben.⁷ Anders ausgedrückt: Haben zwei Individuen an derselben Aufführung mitgewirkt, gehen wir nachfolgend davon aus, dass sie sich potenziell ausgetauscht haben und voneinander gelernt bzw. performatives Wissen miteinander geteilt haben. Nicht nur für performative Praktiken ist es dabei wichtig, dass der Austausch nicht immer ein bewusster und aktiver Vorgang gewesen sein muss. Theoretisch reicht auch das unbewusste Beobachten einer anderen Person bei einer Tätigkeit zur Wissensgenerierung und -übertragung. Da sich alle hier betrachteten Individuen aktiv an den Aufführungen beteiligt haben, wird davon ausgegangen, dass sie miteinander geprobt, sich gegenseitig beobachtet wie aufeinander abgestimmt haben und es demnach zum wechselseitigen Austausch von Wissen und Praktiken gekommen ist. Die Wahrscheinlichkeit dieses voneinander Lernens bzw. dieser Einflussnahme potenziert sich natürlich, wenn sie tatsächlich miteinander kommuniziert haben, oder sogar aktiv gelehrt haben (was wir aber nicht sicher wissen). Auf jeden Fall betrachten wir die gemeinsame Teilnahme an einer Aufführung als »ungerichtete« Beziehung, was für die Ermittlung der netzwerkanalytischen Kennzahlen wichtig ist, da

6 Siehe für eine ausführliche Diskussion BROEKEL, Wissens- und Innovationsgeographie in der Wirtschaftsförderung.

7 Unter Ereignis wird hier die Aufführungsserie eines Operntitels an einem bestimmten Ort verstanden. Die Daten der einzelnen Aufführungstermine wurden jeweils dem Jahr der Aufführung untergeordnet.

hier zwischen gerichteten (A lernt von B, aber B nicht von A) und ungerichteten (A lernt von B und B lernt von A) unterschieden werden kann. Allerdings sinken Wahrscheinlichkeit und Intensität dieser Beziehung mit der Anzahl der Personen, die an einer Aufführung beteiligt waren. Entsprechend wird die Verbindung, die aus der gemeinsamen Teilnahme an einer Aufführung resultiert, invers-proportional zur Anzahl der daran beteiligten Personen gewichtet.⁸ Wie bereits angeklungen, erhöht sich die Intensität aber, wenn Personen mehrfach an denselben Aufführungen beteiligt waren.⁹

Das so erstellte Zusammenarbeitsnetzwerk wird nachfolgend aus drei Perspektiven betrachtet. In der ersten Version wird die zeitliche Abfolge der Aufführungen (der Ereignisse) ignoriert, und es werden alle Verbindungen, die im Zeitraum 1740 bis 1765 entstanden sind, zusammengefasst. Diese (sehr starke) Vereinfachung ermöglicht es, Individuen zu identifizieren, die für die Gesamtentwicklung des Netzwerkes entscheidend waren, da sie entweder verschiedene heterogene Gruppen und Communities integriert und somit kritische Verbindungen etabliert haben (globale Zentralität) oder, alternativ, an sehr vielen Aufführungen beteiligt waren und darüber mit vielen anderen Individuen in Kontakt gekommen sind und somit potenziell zur Verbreitung des Wissens beigetragen haben. Dieses statische Netzwerk wird nachfolgend als Gesamtnetzwerk bezeichnet. Komplementär dazu wird die Entwicklung des Netzwerkes aus dynamischer Sicht auf zentrale Individuen hin analysiert. Hierbei bleibt die Sequenz der Aufführungsserien erhalten und die Entwicklung des Netzwerkes wird als kumulativer Prozess modelliert. Das bedeutet, dass z. B. für das Netzwerk im Jahr 1745 alle Ereignisse (Aufführungsserien) berücksichtigt werden, die vor und inklusive des Jahres 1745 stattgefunden haben. Diese Analyse des kumulierten Netzwerkes eignet sich dafür, Erkenntnisse über den Aufbau des Netzwerkes über die Zeit hinweg zu erlangen und bspw. Individuen zu identifizieren, die für die Verbreitung der Opera buffa bzw. ihrer Praktiken über den gesamten Zeitraum essenziell gewesen sein könnten. Im Gegensatz zur Betrachtung des Gesamtnetzwerkes, wird hier der Zeitdimension Rechnung getragen.

Noch höhere Ansprüche an die Verlässlichkeit der Informationen zu Zeitpunkten werden bei der dritten Art der Konzeption des Netzwerkes gestellt. Hierbei wird eine als Fünfjahres-Moving-Window bekannte Aggregation der Netzwerkdaten verwendet. Konkret werden die Daten in Fünfjahresabschnitte aufgeteilt, um individuelle Perioden der Entwicklung vergleichen zu können. So werden für das Netzwerk im Jahr 1755 alle Ereignisse berücksichtigt, die zwischen 1751 und 1755 stattgefunden haben. Obwohl diese Konzeption, auf die nachfolgend als Moving-Window-Netzwerk referenziert wird, auf den ersten Blick der Realität am nächsten zu kommen scheint, da sie Veränderungen im Zeitablauf präzise abbilden kann, ist sie aufgrund der Aggregation der Daten auf Fünfjahrescheiben mit der höchsten empirischen Unsicherheit behaftet. Weiterhin lässt sie die Möglichkeit unberücksichtigt, dass ein Individuum Wissen weitergibt, das es während einer Aufführung gelernt hat, die vor mehr als fünf Jahren stattgefunden hat. Ent-

8 Vgl. NEWMAN, Who Is the Best Connected Scientist?

9 Aus netzwerktechnischer Sicht handelt es sich hierbei um ein zweimodales Akteurs-Ereignis-Netzwerk, das mittels einer einmodalen Projektion in ein Akteurs-Akteurs-Netzwerk umgewandelt wird. Vgl. ebd.; OPSAHL u. a., Prominence and control.

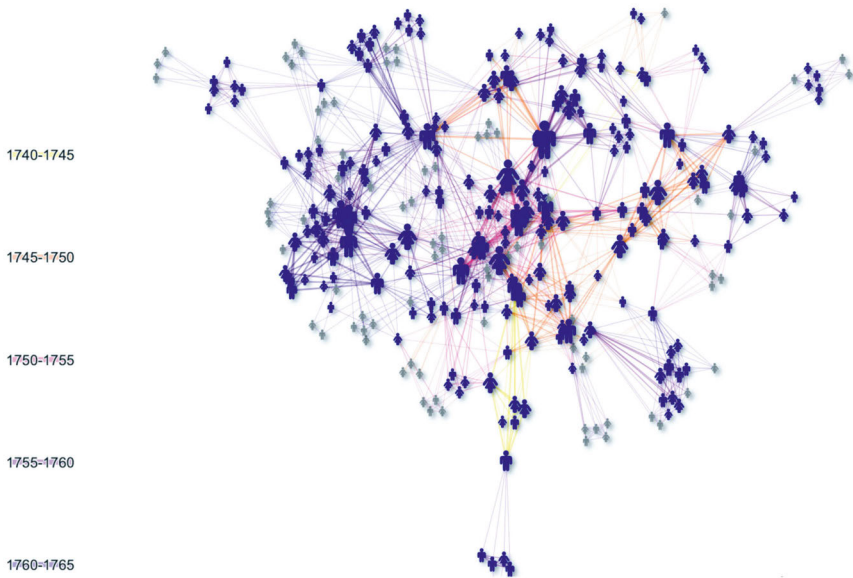
sprechend sind alle drei Arten der Netzwerkkonstruktion als komplementär zueinander anzusehen, deren Vor- und Nachteile analytisch berücksichtigt werden müssen.

Die Analyse des Gesamtnetzwerkes und die Identifizierung der zentralsten Individuen

Abbildung 1 visualisiert das Gesamtnetzwerk mit allen gemeinsamen Beteiligungen an Aufführungen über den gesamten Untersuchungszeitraum. Darin enthalten sind die 1.537 Verbindungen von 317 Individuen. Die Größe des jeweiligen Piktogramms (Knoten) repräsentiert die Anzahl der Teilnahmen dieses Individuums an verschiedenen Aufführungsserien. Zur Darstellung des Geschlechts wird ein weibliches bzw. männliches Piktogramm verwendet. Frauen sind mit 171 Individuen etwas stärker vertreten als Männer (146).

Die Stärke der Verbindung symbolisiert die Anzahl der gemeinsamen Ereignisse zweier Individuen. Die Farben der Verbindungslinien spiegeln verschiedene Zeiträume wider, in denen die gemeinsamen Aufführungen stattgefunden haben, wobei jüngere Ereignisse die Informationen der älteren Ereignisse ersetzen. Die Farbe des Knoten zeigt an, ob es sich um eine der 221 Personen mit mindestens zwei Ereignissen (blau) handelt, oder um eine der 96 Personen mit nur einer Beteiligung an einer Aufführungsserie (grau). Es fällt weiterhin auf, dass sich die Individuen grob in drei Gruppen einteilen lassen. Die erste Gruppe sind die 96 Individuen mit nur einer Verbindung (und damit Teilnahme an nur einer Aufführungsserie). Die zweite Gruppe ist die größte; sie umfasst 180 Individuen, die zwischen zwei und zehn Verbindungen aufweisen. Die 35 Individuen der letzten Gruppen haben jeweils mehr als zehn Verbindungen und stellen die zentralen Integrierten des Netzwerkes dar.

Abbildung 1: Das Zusammenarbeitsnetzwerk



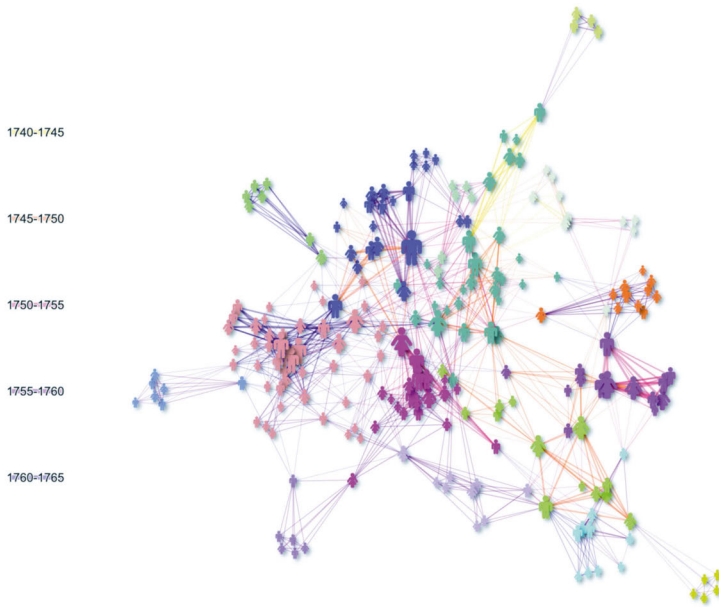
Durch die große Anzahl an Ereignissen, an denen viele Individuen beteiligt waren, entsteht ein visuell dichtes Netzwerk. Das täuscht allerdings darüber hinweg, dass dabei nur ca. 3 % aller potenziell möglichen Verbindungen zwischen Individuen auch realisiert worden sind. Leider fehlt es an geeigneten Vergleichsnetzwerken, um einschätzen zu können, ob es sicher hierbei um ein dichtes oder eher schwach verbundenes Netzwerk handelt. Unabhängig davon fällt aber auf, dass, zumindest visuell, gerade die Sängerinnen über zahlreiche Verbindungen verfügen.

Um die Grundstruktur des Netzwerkes übersichtlicher darzustellen, bietet Abbildung 2 eine alternative Visualisierung an. Hierfür wurde das Gesamtnetzwerk auf die 221 Individuen reduziert, die an mindestens zwei Aufführungsserien teilgenommen haben. Diese Individuen unterscheiden sich von ihren Pendanten darin, dass sie mindestens eine direkte Möglichkeit nutzen konnten, Wissen an andere weiterzugeben. Sie stellen die Grundlage für den Wissensfluss im Netzwerk dar und ihr Netzwerk, das Influencer-Netzwerk, entspricht dem Rückgrat des Gesamtnetzwerkes. Unter Verwendung eines Community-Detection-Algorithmus¹⁰ wurden die sogenannten Communities eingefärbt. Knoten einer Community zeichnen sich durch eine stärkere Vernetzung untereinander aus als Knoten außerhalb ihrer Community. Durch die Konzentration auf die Netzwerker und Netzwerkerinnen lichtet sich das Gesamtbild etwas und die Einfärbung der Communities verdeutlicht erste Strukturmerkmale des Netzwerkes. So gibt es einige größere Communities (farblich: hellbraun, bordeaux, lila, dunkelgrün und dunkelblau),

10 Es kam der Walktrap-Community-Detection-Ansatz von Pons und Latapy zur Anwendung. Vgl. PONS und LATAPY, Computing Communities in Large Networks Using Random Walks.

die das Innere des Netzwerkes dominieren. Diese Communities setzen sich aus Individuen zusammen, die sich wiederholt in ähnlichen Konstellationen bspw. als Operntruppe zusammengefunden haben, aber gleichzeitig offen für neue Kontakte waren, z.B. für Individuen aus anderen Truppen.¹¹

Abbildung 2: Das Zusammenarbeitsnetzwerk der Netzwerker



Spannend wäre es daher zu analysieren, welche Gründe zur Herausbildung dieser Communities innerhalb dieser Expertengruppe der italienischen Sängerinnen und Sänger geführt haben. Das untersuchte Netzwerk weist schon per se viele Gemeinsamkeiten auf, z.B. die Herkunft der Personen aus Italien, Italienisch als Muttersprache bzw. als lingua franca der Bühne, und für viele verlief der Ausbildungsweg in ähnlichen Bahnen. Zur Ausbildung von Communities in Netzwerken weist die Netzwerkforschung insbesondere auf Homophilie als Faktor für die Herausbildung solcher intensiven Verflechtungen hin.¹² Als mögliche Erklärungen hierfür könnten ein (oder mehrere) gemeinsame Bekannte oder Familienmitglieder in Frage kommen.¹³ Das bedeutet, dass gerade Individuen mit Gemeinsamkeiten eine höhere Wahrscheinlichkeit haben, miteinander zu interagieren und solche Communities zu formen. Letzteres ist auch als »Clustering«

11 Siehe zu den personellen Konstellationen von mobilen Operntruppen Kapitel 5.

12 Vgl. MCPHERSON, SMITH-LOVIN und COOK, *Birds of a Feather*.

13 Auffällig viele Ehepaare wie die Perticis oder Laschis finden sich in diesen Communities bzw. weisen viele Truppenmitglieder verwandtschaftliche Beziehungen auf. Vgl. zu den mobilen Operntruppen Kapitel 5.

bzw. »Transitivität« in der Netzwerkforschung bekannt.¹⁴ Zukünftige Forschung könnte mittels schließender Netzwerkanalysen verschiedene Gründe des Clusterings bezüglich ihrer relativen Wichtigkeit evaluieren und bspw. Fragen in den Blick nehmen, in wie weit die truppenübergreifenden Verbindungen eben nicht nur auf Homophilie innerhalb des Zusammenarbeitsnetzwerks zurückzuführen sind, sondern eventuell auch auf strategische Entscheidungen für individuelle Karrieren der Sängerinnen und Sänger.

Neben der Existenz dieser großen Communities zeichnet sich das Gesamtnetzwerk auch durch eine ganze Reihe von Individuen aus, die Brücken zwischen diesen schlagen. Sie stellen die sogenannten Gatekeeper dar und binden ganze Communities oder Gruppen von Personen ins Netzwerk ein, bzw. stellen die entscheidenden Kontakte zwischen einzelnen Gruppen oder Communities her. Im Regelfall besitzen diese Gatekeeper viele direkte Kontakte und interagieren generell sehr stark, womit sie eine relative hohe Betweenness-Zentralität (wichtige Brückenkontakte) und eine hohe Degree-Zentralität (viele Kontakte) aufweisen. Bemerkenswerterweise trifft das im Falle dieses Netzwerkes nicht so sehr zu. In vielen Fällen sind die Gatekeeper nicht unbedingt diejenigen mit den meisten Teilnahmen an Aufführungsserien – die Piktogramme sind im Schnitt vergleichsweise klein. Das deutet darauf hin, dass sich diese Individuen eher durch wenige, dafür aber für das Netzwerk strukturell wichtige Verbindungen auszeichnen. Deutlich wird diese Beobachtung bei der Betrachtung der zehn Individuen mit der insgesamt höchsten Betweenness- und Degree-Zentralität, die in den Abb. 3 und 4 aufgeführt werden.¹⁵

Abbildung 3: Höchste lokale Zentralitäten (gewichtete Degree-Zentralität) im Gesamtnetzwerk



14 Vgl. UZZI, Social Structure and Competition in Interfirm Networks.

15 Die gewählten Schattierungen dienen hier lediglich zu optischen Differenzierbarkeit der Ränge.

Abbildung 4: Höchste globale Zentralitäten (gewichtete Betweenness-Zentralität) im Gesamtnetzwerk



Beim Vergleich der zehn Individuen mit den höchsten lokalen Zentralitäten, mit jenen mit den höchsten globalen Zentralitäten fällt auf, dass nur zwei Personen zu beiden Gruppen gehören: Marianna De Grandis Cattani und Nicola Setaro. Beide zeichnen sich dadurch aus, dass sie sowohl viele direkte Verbindungen aufweisen, was auf ihre Partizipation in mehreren und relativ großen Truppen zurückzuführen ist, als auch, dass sie für das Gesamtnetzwerk entscheidende Verbindungen geschlossen haben. Allerdings haben sie dieses zu verschiedenen Zeitpunkten getan, wie im nächsten Abschnitt noch weiter ausgeführt wird. In Bezug auf die Integration des Netzwerkes zeichnet sich Francesca Santarelli Buini durch die höchste Betweenness-Zentralität aus. Sie hat es somit stärker als jede andere Person geschafft, mit ihrer Teilnahme an Aufführungsserien, Verbindungen zwischen Communities herzustellen, die ohne sie kaum oder gar nicht verbunden worden wären. Ihr kommt entsprechend eine Schlüsselrolle für die Weitergabe und Integration verschiedener Praktiken und Ansätze der Buffa-Aufführungen zu. Darüber hinaus sei noch angemerkt, dass die ungefähr gleiche Verteilung beider Geschlechter in den beiden Gruppen exemplarisch ist, was auch bei der Visualisierung ins Auge fällt: Das Netzwerk ist aufgrund der Besetzungsmöglichkeiten innerhalb der Opera buffa ungefähr gleichstark von Frauen und Männern geprägt worden.

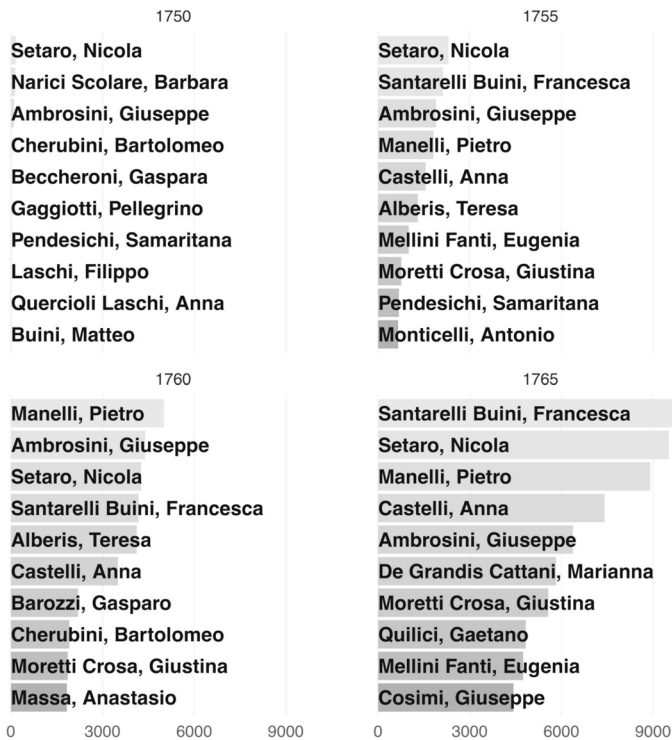
Entwicklung der Zentralitäten über die Zeit (kumuliertes Netzwerk)

Wie im Anfangsabschnitt diskutiert, ignoriert die Aggregation der Aufführungen die Zeitdimension und insbesondere die Reihenfolge der Aufführungen. In diesem Abschnitt wird daher komplementär die alternative Konstruktion des Netzwerkes als dynamische, sich über die Zeit aufbauende, soziale Interaktionsstruktur betrachtet.

Das bedeutet, dass das Netzwerk zu verschiedenen Zeitpunkten analysiert wird und dabei zum Beispiel für das Jahr 1745 alle Aufführungsserien berücksichtigt werden, die vor und inklusive des Jahres 1745 stattgefunden haben.

Da für die Entwicklung des Gesamtnetzwerkes Individuen mit einer höheren globalen Zentralität eine größere Bedeutung zukommt (Gatekeeper), werden sie im Folgenden fokussiert. Abbildung 5 stellt die zehn (global) zentralsten Individuen im Netzwerk zu verschiedenen Zeitpunkten dar.

Abbildung 5: Die höchsten globalen Zentralitäten (gewichtete Betweenness-Zentralität) im kumulativen Gesamtnetzwerk

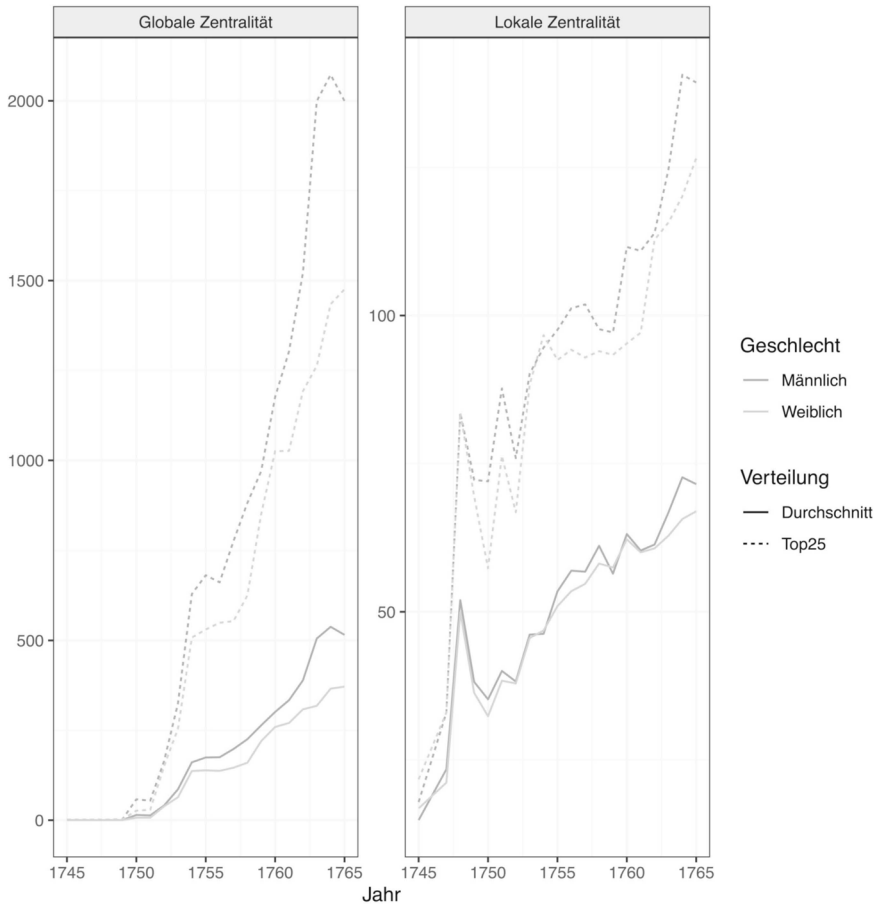


Die steigenden Werte der Betweenness-Zentralität spiegeln hier das (kumuliert) wachsende Netzwerk (mehr Knoten und Verbindungen) wider und sollten daher nicht vergleichend über Zeitperioden interpretiert werden. Im Gegensatz dazu können die Rangplätze in den Listen verglichen werden. Die Betrachtung dieser Listen zu verschiedenen Zeitpunkten scheint auf den ersten Blick für eine wechselnde Bedeutung von Individuen für das Netzwerk über die Zeit zu sprechen. So gibt es keine stabile Rangfolge, das Netzwerk ist sehr dynamisch mit wechselnden Personen an zentralen Positionen. Allerdings ist eine Gruppe von Individuen zu (fast) allen Zeitpunkten im Ranking zu finden, wenn man die erste Zeitperiode (1750) außer Acht lässt: Nicola Se-

taro, Francesca Santarelli Buini, Giuseppe Ambrosini, Pietro Manelli, Giustina Moretti Crosa und Anna Castelli. Diese sechs Individuen prägten entsprechend die Wissens- und Praktikendiffusion im Netzwerk fast über den gesamten Zeitraum hinweg. In Teilen ist diese Konstante der kumulativen Konstruktion des Netzwerkes geschuldet, so z.B. bei Nicola Setaro, der nach 1754 nur noch während einer Aufführungsserie 1762 in Porto verzeichnet ist. Mit seiner zentralen Position im Netzwerk in den ersten Jahren legte er die Grundlage des Gesamtnetzwerkes, das in den nachfolgenden Jahren stetig wuchs und sich in mehrere Communities ausdifferenzierte. Einige der Communities blieben aber über die vergangene gemeinsame Arbeit mit Nicola Setaro verbunden. Trotz der Ausdifferenzierung des Netzwerkes blieb seine Grundstruktur erhalten, die die konstant hohe Zentralität von Setaro verdeutlicht. Umso bedeutender ist es daher, wenn es Individuen, wie z.B. Marianna De Grandis Cattani, die hauptsächlich in Aufführungsserien nach 1760 außerhalb Italiens auftrat, dennoch schaffte, eine sehr hohe Platzierung in der letzten Periode zu erreichen, ohne dass sie in den vorherigen schon über eine hohe Zentralität und Aktivität verfügt hätte. Dies deutet darauf hin, dass sie besonders im letzten Fünfjahresabschnitt eine sehr wichtige Rolle für die Integration verschiedener Gruppen und Communities im Netzwerk gespielt hat. Erneut fällt wieder die starke Position von Francesca Santarelli Buini auf, die seit 1755 Beziehungen zu verschiedenen Communities durch die Teilnahme an Aufführungsserien aufbaute und damit für eine anhaltende Verbundenheit des Netzwerkes sorgte.

Die Konstruktion des kumulierten Netzwerkes erlaubt ebenfalls, einzelne Gruppen von Individuen hinsichtlich ihrer Bedeutung für das Netzwerk zu vergleichen. Exemplarisch wurde dies hier für beide Geschlechter durchgeführt. Abbildung 6 zeigt die durchschnittlichen Zentralitäten (lokal und global) aller Frauen und Männer im Zeitablauf, sowie den Durchschnitt der Top 25 zentralsten Individuen.

Abbildung 6: Zentralitäten (links: gewichtete Betweenness-Zentralität; rechts: gewichtete Degree-Zentralität) nach Geschlecht im Zeitablauf



Die Abbildung verdeutlicht einige Unterschiede, auch wenn Frauen und Männer im Durchschnitt grundsätzlich eine relativ ähnliche Zentralität und Entwicklung zeigen. So weisen Männer im Schnitt eine höhere lokale Zentralität auf, d.h., sie haben mehr direkte Kontakte zu anderen Personen. Trotzdem sind Frauen aus globaler Perspektive kaum weniger zentral, und es gelingt ihnen, mit weniger direkten Kontakten eine ähnliche Brückenfunktion zwischen verschiedenen Teilen des Netzwerkes zu realisieren. Unabhängig vom Unterschied zwischen Männern und Frauen verdeutlicht diese Darstellung die Herausbildung einer sogenannten Kern-Peripherie-Struktur («Rich-Club») des Netzwerkes.¹⁶ Das bedeutet, dass der Unterschied zwischen den zentralsten Individuen (Top 25) und dem Durchschnittsindividuum immer größer wird (ihre Zentralitätswerte klaffen immer stärker auseinander). Diejenigen, die schon zu Beginn der Entwicklung

16 Vgl. z.B. OPSAHL u.a., Prominence and control.

des Netzwerkes relativ zentral waren, konnten im Laufe der Zeit ihre Zentralität deutlicher steigern, als alle anderen, die nicht so zentral verankert waren. Damit nimmt die Integrationsfunktion der zentralen Individuen im Zeitablauf zu, was allerdings gleichbedeutend damit ist, dass alle anderen Akteurinnen und Akteure immer stärker von ihnen in Bezug auf den Zugang zum Wissensfluss im Netzwerk abhängig wurden.¹⁷

Zentralitäten in spezifischen Zeitperioden (Moving-Window)

Um die Bedeutung von Individuen in einzelnen Zeitperioden besser herauszukristallisieren, werden die obigen Berechnungen für den Moving-Window-Ansatz wiederholt. Entsprechend bleiben Interaktionen in vorangegangenen Zeitabschnitten unberücksichtigt. Wie bei der vorherigen Betrachtung verändern sich auch hier wieder die Werte der betragsmäßigen Zentralitäten (Abb. 7 und 8). Das liegt in diesem Fall allerdings nicht am kumulativen Charakter des Netzwerkes, sondern ausschließlich an der größeren Anzahl an Aufführungen, die mehr und mehr Sängerinnen und Sänger ins Ausland zogen. Allerdings steigen die Zentralitätswerte nach 1760 nicht mehr stark an. Das bedeutet, dass das Netzwerk sich in Bezug auf Größe (Anzahl Knoten) und Dichte (Anzahl der Verbindungen) ab diesem Zeitpunkt nur mehr wenig verändert.

17 Zahleiche Sängerinnen und Sänger waren vor ihren Auftritten jenseits der Grenzen Italiens auch am Uraufführungsgeschehen in Italien beteiligt und brachten damit auch Wissen und Aufführungspraxis aus der direkten Kooperation mit Librettist und Komponist ins Netzwerk ein. Siehe zu den Operisti mit Uraufführungsbeteiligung Kapitel 4.

Abbildung 7: Höchste lokale Zentralitäten (gewichtete Degree-Zentralität) im Zeitablauf

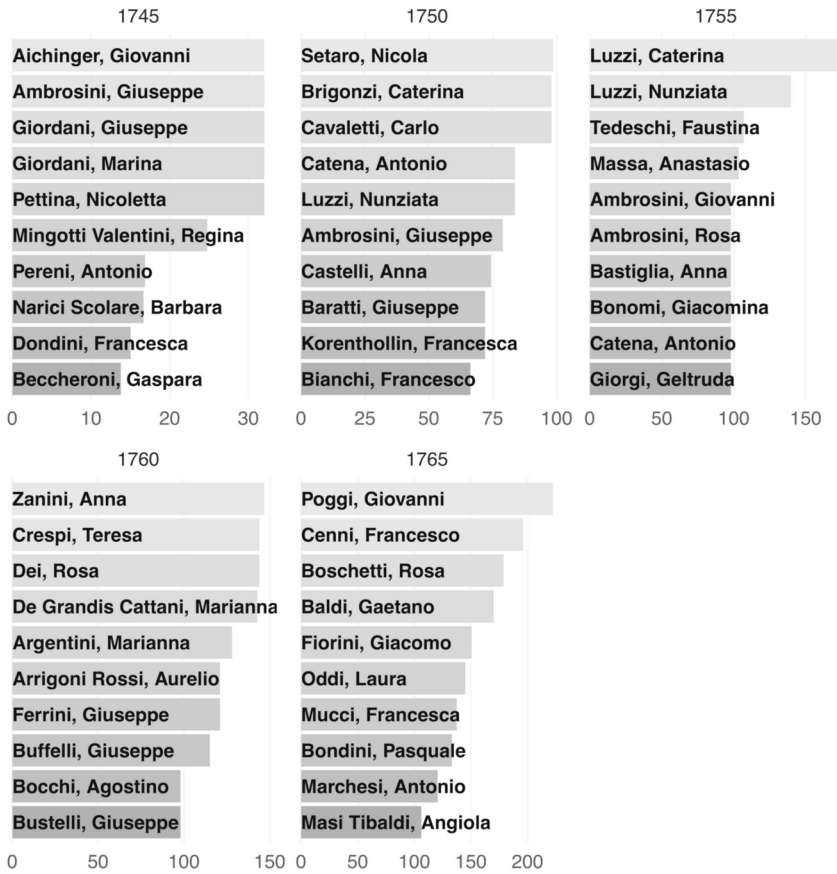


Abbildung 8: Höchste globale Zentralitäten (gewichtete Betweenness-Zentralität) im Zeitablauf



Naturgemäß sind die Rankings nicht stabiler als diejenigen, die im Netzwerk kumulativ über die Zeit ermittelt wurden. Einzelne Aufführungsserien und Beteiligungen an Truppen haben offensichtlich größere Bedeutung. Das große Gefälle in der Höhe der Zentralitätswerte (lokal und global) zwischen Platz 1 und Platz 10 deutet darauf hin, dass die Verbindungen im Netzwerk stark auf wenige Personen konzentriert sind, die das Ranking anführen. Bei dieser Betrachtung zeigt sich auch, wann welches Individuum sich besonders in Bezug auf ihre Netzwerkposition hervorgetan hat. So ist sehr gut abzulesen, dass der »Aufstieg« von Marianna De Grandis Cattani als wichtige Gatekeeperin (Betweenness-Zentralität) schon 1760 begonnen hatte. Positiv beeinflusst wurde dies auch dadurch, dass sie in diesem Zeitraum an sehr vielen neuen Verbindungen im Netzwerk teilhatte (hohe Degree-Zentralität). Im Gegensatz dazu taucht z.B. Nicola Setaro nur in der Periode von 1750 bis 1755 als Gatekeeper auf, was ähnlich wie bei De Grandis Cattani auf eine starke Einbindung (Degree-Zentralität) in dieser Zeit zurückzuführen ist. Auch wenn er nach 1754 nur noch einmal, 1762, in *Il trascurato* in Porto als Filberto auftrat, ist sein Einfluss aus netzwerktheoretischer Sicht allerdings so nachhaltig, dass

er im Modell der globalen Zentralität ein zentraler Gatekeeper bleibt, ohne sich notwendigerweise nach 1754 an vielen neuen Verbindungen zu beteiligen (siehe den Vergleich mit Abb. 3 und 4). Damit liegt es nahe, dass sich das Netzwerk aus und um diese ersten Knoten und Verbindungen herum entwickelt bzw. dass es sich danach ausdifferenziert hat und »nur« die ersten Gatekeeper (die vielleicht zu späteren Zeitpunkten nicht mehr aktiv am Geschehen beteiligt waren) die gemeinsamen Ursprünge und Verbindungen der zunehmend sich differenzierenden Communities waren.

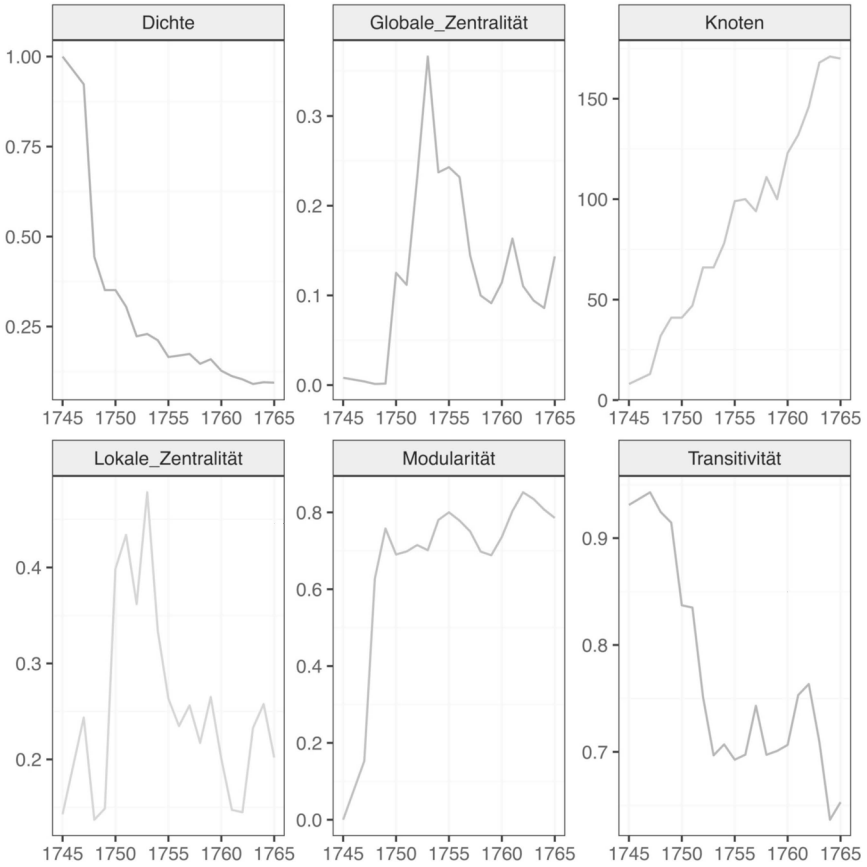
Strukturelle Veränderung des Gesamtnetzwerkes über die Zeit

Ebenfalls aufbauend auf dem Moving-Window-Ansatz erlaubt die Netzwerkperspektive einen Einblick in die Veränderungen der Struktur des Netzwerkes. Dafür wird auf eine Reihe von netzwerktheoretischen Kennzahlen zurückgegriffen, die Strukturveränderungen auf der Ebene des Gesamtnetzwerkes abbilden. Dazu gehört die Anzahl der Knoten, welche die Größe des Netzwerkes beschreibt. Die Dichte gibt an, wie intensiv die Verbindungen der Individuen im Netzwerk sind. Sie ist als Anzahl der empirisch beobachteten Verbindungen zu der Anzahl an potenziell möglichen Verbindungen definiert. Wie im Methodenabschnitt schon beschrieben, können die beiden Zentralitäten auf das Gesamtnetzwerk übertragen werden, was als Zentralität (Ähnlichkeit mit einer »Stern-Struktur«) bezeichnet wird. Die Kennzahl der Transitivität misst, wie stark sich im Netzwerk kleine und sehr intensiv verwickelte Gruppen herausbilden.¹⁸ Falls das Netzwerk sich stärker ausdifferenziert und es größere Communities an Individuen gibt, die stark vernetzt sind, aber wenig (oder keine) Verbindungen zwischen diesen Communities existieren, spiegelt sich das in der Kennzahl der Modularität wider.¹⁹

18 Vgl. NEWMAN, Who Is the Best Connected Scientist?

19 Vgl. z.B. KIM und WILHELM, What is a complex graph?

Abbildung 9: Veränderung der Netzwerkstruktur im Zeitablauf



Die Entwicklungen der Kennzahlen sind in Abbildung 9 visualisiert. Die Darstellung der Entwicklung der Netzwerkdichte (Dichte) zeigt, dass diese mit zunehmender Anzahl an Knoten abnimmt, was typisch für diese Kennzahl ist: bei einer linearen Zunahme der Netzwerkknoten steigt die Anzahl der potenziellen Verbindungen überlinear und einzelne Knoten müssten ihre Anzahl an direkten Verbindungen ebenfalls überlinear erhöhen, um die Dichte konstant zu halten, was normalerweise unmöglich ist.

Weitere Evidenz für die Herausbildung einer Kern-Peripherie-Struktur findet sich in der Zunahme der Zentralisierung des Netzwerkes (Abb. 9: Globale_Zentralität, Lokale_Zentralität). Dies ist allerdings nur bis ca. 1755 der Fall, danach schwächt sich diese Struktur wieder etwas ab, was im Zusammenhang mit zeitgeschichtlichen Ereignissen wie dem Siebenjährigen Krieg stehen könnte. Das bedeutet, dass in den späteren Zeitabschnitten das Netzwerk zwar noch immer deutlich um einen Kern herum zentralisiert ist, dieser allerdings größer wird und damit die Ungleichheit der Zentralität im Gesamtnetzwerk im Mittel wieder schwächer wird. Die Entwicklung der Modularität präzisiert dieses (Abb. 9: Modularität). So scheint sich das Netzwerk nicht nur um einen, sondern

um eine wachsende Zahl an eng vernetzten Communities herum zu organisieren. Darin zeigt sich, dass sich das Netzwerk eher stärker fragmentiert und zunehmend modularer wird. Möglicherweise repräsentieren diese Netzwerkmodule geographisch definierte Communities an Individuen, die stark innerhalb, aber aufgrund der geographischen Distanz weniger untereinander verbunden sind. Die abnehmende Transitivität scheint diesem etwas zu widersprechen (Abb. 9: Transitivität), da sie darauf hindeutet, dass sich tendenziell weniger kleine geschlossene Gruppen bilden. Allerdings bewegt sich der absolute Wert der Kennzahl trotz der Abnahme noch immer auf einem sehr hohen Niveau. Entsprechend ist es eher als leichte Abschwächung dieser Tendenz zur Bildung von kleinen engvernetzten Gruppen zu sehen als ein Abklingen der dahinterliegenden Prozesse. Insgesamt verdeutlicht diese Analyse aber, dass sich das Netzwerk aus struktureller Sicht nicht unerheblich wandelt. Einiges davon ist dem Wachstum des Netzwerkes geschuldet (kumulativer Aufbau; die Knotenanzahl nimmt im Zeitablauf nur zu). Anderes, wie z.B. der Wandel der Zentralisierung, deutet aber eher auf eine Veränderung der Prozesse hin, die das Netzwerk formten. So könnte eine zunehmende Zentralisierung auf das Wirken von »Preferential Attachment«-Prozessen hindeuten.²⁰ Demzufolge werden neue Knoten (neue Individuen) mit einer größeren Wahrscheinlichkeit mit den zentralsten Knoten interagieren (z.B. Teil ihrer Truppen werden) als mit solchen, die eher in der Peripherie des Netzwerkes verortet sind. Um dieses jedoch explizit zu untersuchen, müssten dynamische Netzwerkanalysemethoden zur Anwendung kommen, die den Rahmen dieses Kapitels sprengen würden.²¹

Das Kapitel hatte es sich zum Ziel gesetzt, exemplarisch die Anwendung der Netzwerkperspektive für die Untersuchung der Entwicklung des personellen Settings der an Opera buffa-Aufführungsserien beteiligten Sängerinnen und Sänger aufzuzeigen. Aufbauend auf den innerhalb des Projekts erhobenen Daten wurde ein Netzwerk der Zusammenarbeit von Individuen erstellt. Dieses repräsentiert das Potential des Austausches von Wissen und praktischer Erfahrung der an Opera buffa-Aufführungen beteiligten Individuen. Dabei galt es Fragen zu klären, welche Individuen zu welchem Zeitpunkt aus netzwerktheoretischer Sicht große Bedeutung für die außeritalienische Verbreitung der komischen Oper hatten. Gleichzeitig wurde danach gefragt, wie sich das Netzwerk strukturell gewandelt hat. Zwei Beobachtungen haben sich als besonders augenfällig erwiesen. Das Netzwerk scheint sich um die ersten Knoten entwickelt und sich danach ausdifferenziert zu haben. In der netzwerktheoretischen Untersuchung ließen sich diese ersten Gatekeeper identifizieren, die zum Teil nur in der frühen Verbreitungsphase und nicht mehr zu späteren Zeitpunkten aktiv am Geschehen beteiligt waren (z.B. Nicola Setaro). Dennoch bildeten diese Gatekeeper die gemeinsamen Ursprünge und Verbindungen der zunehmend sich differenzierenden Communities. Hieran schließt sich die zweite Beobachtung an, dass sich in dem bereits stark durch Gemeinsamkeiten geprägten Netzwerk entweder aus strategischen, karrierebedingten Gründen oder aus unbe-

20 Vgl. BARABÁSI u.a., Evolution of the social network of scientific collaborations.

21 Vgl. z.B. BROEKEL und HARTOC, Determinants of cross-regional R&D collaboration networks.

kannten Gründen der Homophilie Communities über die einzelnen Truppen hinaus ausbildeten. Allerdings schafften es einige Personen über den gesamten betrachteten Zeitraum integrativ Verbindungen zwischen ansonsten eher unabhängigen Communities aufrechtzuerhalten (Santarelli Buini), oder zu späteren Zeitpunkten, solche Verbindungen neu zu schaffen (De Grandis Cattani). Sie stellen den Kern des Wissensnetzwerkes dar und entfalteten damit das größte Potential, auf die Aufführungen der Opera Buffa einzuwirken. Insgesamt zeigt die Analyse der Entwicklung des Netzwerkes, dass sich eine zentrale Gruppe von Individuen herauskristallisierte, die einen Community-übergreifenden Wissensaustausch ermöglichte und um die herum sich das Netzwerk im Zeitablauf aber immer stärker ausdifferenzierte.

Die empirischen Ansätze ermöglichen es dabei, statistisch untermauerte Rückschlüsse auf Prozesse zu liefern,²² die für die Verbreitung der Opera buffa in Raum und Zeit verantwortlich waren, die sich eben nicht (oder nur sehr bedingt) aus klassischen Quellen der musikwissenschaftlichen Forschung erschließen und begründen lassen. Damit hofft der Beitrag auch zukünftige Forschung zu motivieren, die diese Perspektive einschlagen und damit die Verbindung zwischen musikwissenschaftlichen Fragestellungen mit jenen der Netzwerkforschung zu stärken.

22 Vgl. BROEKEL u.a., Modeling knowledge networks in economic geography; SNIJDERS, VAN DE BUNT und STEGLICH, Introduction to stochastic actor-based models for network dynamics.

7 Alberis, De Grandis Cattani, Santarelli Buini und Manelli

Zentrale Sängerinnen und Sänger der frühem außeritalienischen Opera buffa

»Et je choisis pour mon Envoyé, Manelli mon serviteur, & je le retire de la boue & je lui donne des souliers & je lui dis : Quitte tes sabots & quand tu auras couru les provinces d'Allemagne pour avoir ton pain à manger & ton eau à boire, je t'enverrai là où la louange t'attend & où tu feras ma volonté«.

(Friedrich Melchior von Grimm, 1753)

Die Trägerinnen und Träger der Buhnenereignisse standen bereits in den Kapiteln zu den Operisti und zu den personellen Netzwerken im Blickpunkt der Untersuchung. Galt es dort, auf Basis statistischer und netzwerkspezifischer Betrachtungen die zentralen Sängerinnen und Sänger zu ermitteln, wird in diesem Abschnitt die individuelle Prägung von Karrieren der frühem Verbreitungsphase der Opera buffa außerhalb Italiens im Vordergrund stehen. Die Auswahl der drei Sängerinnen und des Sängers ist dabei wie folgt zu begründen: Teresa Alberis und Pietro Manelli konnten innerhalb des Untersuchungszeitraums am häufigsten mit Aufführungsserien von Buffa-Werken auf außeritalienischen Bühnen assoziiert werden. Für die weiteren zwei Sängerinnen, Marianna de Grandis Cattani und Francesca Santarelli Buini, war weniger das Kriterium der Häufigkeit als das ihrer netzwerkspezifischen Position ausschlaggebend: Santarelli Buini nämlich war insgesamt am stärksten im Geflecht des außerhalb Italiens wirkenden Gesangspersonals verankert, de Grandis Cattani gilt – so zeigte es die Analyse im vorangegangenen Kapitel ab 1760 – als Gatekeeper des Zusammenarbeitsnetzwerks.

Für die Charakterisierung der Karrieren der genannten Personen wurden ihre Tätigkeiten inner- und außerhalb Italiens rekonstruiert.¹ Insgesamt waren sie an über 200 Aufführungsserien an 40 unterschiedlichen Spielstätten beteiligt. Der geographische Schwerpunkt ihrer Auftritte (siehe Abb. 1) lag dabei in Norditalien; bemerkenswert ist, dass lediglich zwei Städte, Venedig und Triest, von allen vier aufgesucht wurden. Sankt Petersburg, wo nur Santarelli Buini Auftritte absolvierte, war der am nordöstlichsten gelegene Spielort, der deutschsprachige Raum stellt das Zentrum mit den meisten außeritalienischen Aufführungsorten der vier Operisti dar. In Barcelona, dem Hauptort der frühen Opera buffa jenseits der Grenzen Italiens waren gleich drei tätig: Santarelli Buini (1750–1752) wirkte bei den frühesten dort nachweisbaren Aufführungen mit, De Grandis Cattanis Tätigkeiten (1753/54) schlossen sich direkt an die ihrer Sängerringenkollegin an, Manelli war in den 1760er-Jahren in Barcelona tätig.

Abbildung 1: Aufführungsorte von Alberis, Manelli, Santarelli Buini und De Grandis Cattani



1 Die rekonstruierten Aufführungsserien beziehen sich auf alle Gattungen. Dabei wurden die erhobenen Projektdaten, sowie Einträge in *Corago* wie auch in *SARTORI, I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, Indici 2* herangezogen.

Nach der allgemeinen geographischen Verortung der Aufführungsserien Alberis', Santarelli Buinis, De Grandis Cattanis und Manellis sollen im Folgenden die individuellen (Karriere-)Wege der einzelnen betrachtet werden. Dabei gilt es zu klären, mit welchen Impresari oder Impresarie die Sängerinnen und der Sänger zusammenarbeiteten, ob sie ausschließlich auf das Buffa-Repertoire konzentriert waren oder ob sie öfters zwischen den Genres wechselten. Zu welchem Zeitpunkt ihrer Karriere traten sie erstmals außerhalb Italiens auf? Gab es Phasen, in denen sie dort länger tätig waren, oder waren ihre Reisen von (raschen) Wechseln zwischen Italien und Resteuropa geprägt? Lassen sich Opern identifizieren, die ihr Auftrittsrepertoire besonders prägten, und gab es spezifische Rollen, die sie häufig verkörperten bzw. mit denen sie reüssierten?

Vor dem Hintergrund dieser Fragen wird zunächst die Karriere des eingangs (im Friedrich Melchior von Grimm'schen *Le petit prophète de Boehmischbrod*) erwähnten Sängers Pietro Manelli behandelt. Manelli, ab 1749 Mitglied der Truppe Eustachio Bambinis, war mit dieser 1752 nach Paris gekommen. Obwohl er dort in den weitläufig erforschten Querelle des Bouffons involviert war und Grimm² ihn in dieser kulturellen Auseinandersetzung als Gewährsmann für die italienische Oper instrumentalisierte, ist bemerkenswert wenig über sein Leben bekannt.³ Das ist umso erstaunlicher, als er auch von Maurice Quentin de La Tour in einem Bühnenkostüm portraitiert wurde (siehe Abb. 2)⁴ und an den Sänger in der von Ambroise Thomas komponierten Opéra-comique *La Tonelli* (1853) erinnert wird.⁵

-
- 2 Vgl. zu Grimms Erwähnung von Manelli HEARTZ, Grimm's *Le petit prophète de Boehmischbroda*, S. 214–222.
 - 3 Schon in Gustav Schillings *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst* wurde dieser Umstand beklagt und noch in jüngerer Zeit wird bemerkt, dass kaum Einzelheiten der Karriere des Sängers bekannt seien. Vgl. o. A., Art. Manelli, Pietro, S. 514; KUTSCH und RIEMENS, Art. Manelli, Pietro, S. 2885.
 - 4 Vgl. zum Portrait jüngst FRIPP, *Portraiture and Friendship in Enlightenment France*, S. 47, 51 sowie CZERWENKA-PAPADOPOULOS, *Typologie des Musikerporträts in Malerei und Graphik: Textband*, S. 114. Es handelt sich – den Angaben aus der genannten Literatur folgend – wohl um das Bühnenkostüm Colagiannis aus der zu *Il maestro di musica* umgearbeiteten Oper *L'Orazio*. David Charlton indes ordnet das Bühnenkostüm der Rolle Bacoccos aus dem Intermezzo *Il Giocatore* zu. Vgl. CHARLTON, *Opera in the age of Rousseau*, S. 243. Bei dem Potrait handelt es sich um einen Ausnahmefall, weitere bildliche Darstellungen der anderen hier behandelten Sängerinnen konnten nicht aufgefunden werden.
 - 5 Das Libretto thematisiert eine Episode zwischen der Sängerin Anna Tonelli und Pietro Manelli vor ihrer Abreise nach Paris. Vgl. Thomas-Marie-François Sauvage (Libretto) und Ambroise Thomas (Musik), *La Tonelli, Opéra-comique, en deux actes*, Paris 1853.

Abbildung 2: Maurice Quentin de La Tour: Der Sänger Manelli in einem Bühnenkostüm

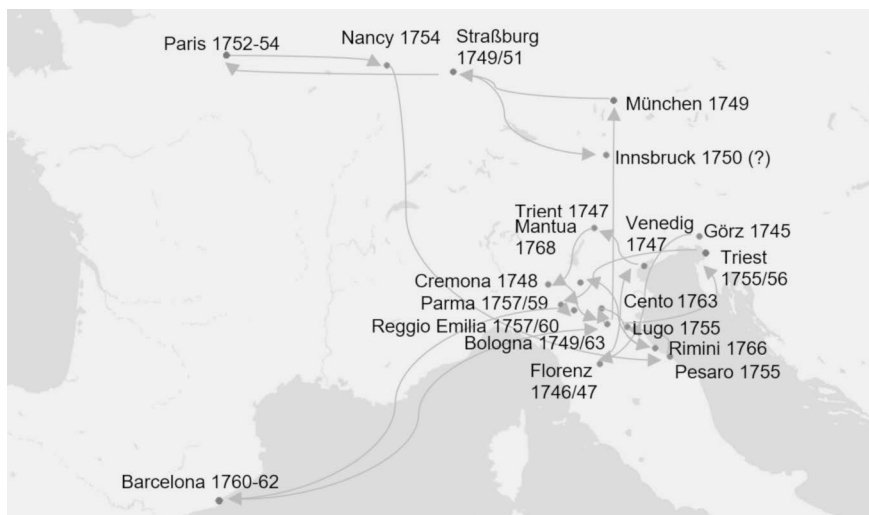


Schon der Karrierebeginn des Sängers lässt sich nicht exakt eruieren, da seine Lebensdaten unbekannt sind. Lediglich die Libretti verweisen auf seine Herkunft aus Bologna. Seine ersten Auftritte sind im Görzer Karneval von 1745 zu verzeichnen, wo er im Intermezzo *Il giocatore*, das zwischen den Akten von *Ambleto*⁶ gegeben wurde, auftrat. Obwohl Manellis Weg ihn im folgenden Jahr in die Toskana (siehe Abb. 3) führte, ist schon in Görz der erste Kontakt mit Anna Tonelli, der späteren Frau des Impresarios Bambini, festzustellen. Sie verkörperte Veremonda in *Ambleto* und sollte später an der Seite Manellis in Paris mit Giovanni Battista Pergolesis *La serva padrona* Erfolge verzeichnen.⁷

6 Vgl. *Ambleto*. *Dramma per musica da rappresentarsi in Gorizia nel carnevale dell'anno 1745* [...], Udine 1745.

7 Siehe zu den von Impresario Bambini organisierten Aufführungen die Ausführungen im Kapitel 11.

Abbildung 3: Manellis Aufführungsstationen



Bevor der Sänger aber mit der Truppe Bambinis länger ins Ausland ging, hatte er in *La serva padrona* 1747 in Trient Aufführungserfahrung gesammelt und sein Debüt im venezianischen Teatro Giustinian di S. Moisè in der Buffa-Oper *La finta pazza* begangen. Nach einem kurzen Aufenthalt im Karneval 1749 in seiner Heimatstadt, wurde er für mehrere Jahre Mitglied der Truppe Bambinis, die im genannten Jahr die Sommer-saison in München absolvierte; es folgten Auftritte in Innsbruck und Straßburg, bis der Impresario mit seiner Kompanie für drei Jahre in Paris spielte. Über Nancy ging es 1754 für Manelli wieder zurück nach Italien. In der Karnevalssaison 1754/55 trat die Truppe in Bambinis Heimatstadt Pesaro auf. Alle dort gespielten Werke – darunter *I viaggiatori* – waren zuvor von Bambinis Ensemble in Frankreich gegeben worden und verweisen auf den Titelblättern der Libretti auf die einschlägigen Pariser Aufführungen.⁸ Nach der Karnevalssaison trennten sich die Wege Bambinis und Manellis. Letzterer ging nach Lugo, wo er mit einem gänzlich neuen Ensemble wie schon in Paris als Pancrazio in *I viaggiatori* im August 1755 auf der Bühne stand. Die folgende Herbst- und Karnevalssaison wurde er von Prospero Olivieri ans Triestiner Teatro di San Pietro engagiert, es folgten in den Jahren zwischen 1757 und 1760 Auftritte in den einander benachbarten Städten Parma und Reggio Emilia. Mit der neuen Impresa José Lladós am Teatre de la Santa Creu⁹ findet sich Manelli ab spätestens Ostern 1760 in der westlichsten Aufführungsstadt seiner Karriere: in Barcelona. Wie das Engagement des Sängers nach Spanien erfolgte, ist bis dato nicht bekannt, auch lassen sich keine früheren Verbindungen zu Sängerinnen und Sängern herstellen, mit denen er in der katalanischen Hauptstadt in insgesamt 14 Opern buffe und in einem Intermezzo agierte. Zum Karneval 1763 kehrte Manelli wohl end-

8 Vgl. beispielsweise das Libretto *I Viaggiatori*. *Dramma giocoso per musica*. Da rappresentarsi in Pesaro nel Carnevale dell'anno 1755. Dopo essere stato fatto nel 1754 in Parigi [...], Pesaro 1755.

9 Vgl. zur ersten Opernsaison Lladò ALIER I AIXALÀ, *L'opera a Barcelona*, S. 168f.

gültig nach Italien zurück. Bologna, Cento und Rimini waren die Aufführungsstationen des Sängers, bis er 1768 das letzte Mal in Mantuaner Aufführungen von *Ifigenia in Tauride* nachweisbar ist.

In der Zusammenschau der hier skizzierten Aktivitäten lässt sich festhalten, dass der Sänger im Vergleich zu seinen drei Kolleginnen mit den meisten, nämlich 20 verschiedenen Aufführungsorten aufwartet und bei insgesamt vier namentlich bekannten Impresari¹⁰ tätig war. Der örtliche Akzent seiner Tätigkeiten lag in Nord- und Mittelitalien und ist von einem raschen Wechsel der Aufführungsstationen gekennzeichnet. Im Ausland war Manelli jeweils über längere Phasen hinweg engagiert, die offenbar von keinen Reisen nach Italien unterbrochen worden sind. Die längste Zeit, genauer: fünf Jahre, verbrachte er als Mitglied von Bambinis Truppe jenseits der Grenzen Italiens.

Überblickt man Manellis Bühnenaktivitäten, so zeichnet sich ein klares Bild von dessen Ausrichtung auf das Buffa-Repertoire ab: Von seinen ersten nachweisbaren Engagements im Intermezzo *Il giocatore* (Görz 1745) an trat er im Laufe seiner Karriere in mindestens 47 verschiedenen Opere buffe bzw. Intermezzi und deren Bearbeitungen auf.¹¹ Lediglich in Straßburg, als Bambini 1750 zwei Seria-Opern aufführen hatte lassen, übernahm er ausnahmsweise Rollen in ernsten Werken: Er trat als Siffrido in *Ambleto* und Manfredi in *La pravità castigata* auf. Bei drei weiteren Beteiligungen in Seria-Opern, darunter seine letzte nachweisbare Aufführungsserie 1768 in Mantua, war er als Chorist tätig. Manellis Repertoire umfasste die parti buffe in frühen, ins Ausland transferierten komischen Opern neapolitanisch-römischer Prägung ebenso wie solche in Werken Galuppis und Piccinnis, an deren Aufführungen er zeitnah nach deren jeweiligen Premieren beteiligt war; so etwa an *Il filosofo di campagna* 1755 in Triest oder an *La buona figliuola* in Barcelona 1761.

Der Sänger weist ein breitgefächertes Repertoire auf; kein Werk, mit dem er auf der Bühne stand, dominiert klar. Am häufigsten lassen sich Auftritte in Bearbeitungen der 1737 uraufgeführten Commedia per musica *L'Orazio* nachweisen. Insgesamt vier Mal sang er die Rolle des Colagianni, in Barcelona verkörperte er 1761 den Gesangslehrer Lamberto. Manellis Bühnendarbietungen werden von der zeitgenössischen Kritik als abwechslungsreich (»de variété«) gelobt, in der Rolle des Colagianni wird seine Natürlichkeit hervorgehoben.¹² Die gemeinsamen Auftritte mit Anna Tonelli während Bambinis Impresa fanden in den Zeitungsberichten besondere Erwähnung, so war man beispielsweise mit der Darbietung der *Serva padrona* »trés content de la maniere dont il sont exécuté les duo«, darüber hinaus habe Manelli »chantè fort plaisamment l'Ariette, Ah! che risa.«¹³

Bevor Manelli mit Bambini nach Paris reiste, war – um zum zweiten Fallbeispiel überzuleiten – seine Bühnenkollegin Teresa Alberis noch Teil der Truppe, doch sollte sie diese mit deren Wechsel nach Paris verlassen. Alberis, aus Vercelli stammend, lässt sich

10 Neben Bambini, Lladò und Olivieri war er 1766 noch für Francesco Bresciani tätig.

11 In Paris trat Manelli auch in einer für ihn ungewohnten Bühnensprache auf: Er übernahm die Rolle des Orgon in der französischsprachigen Opera bouffon *Le jaloux corrigé*. Siehe hierzu das Kapitel 11.

12 Vgl. *Mercure de France*, November 1752, S. 169

13 *Mercure de France*, Oktober 1752, S. 166.

vergleichbar häufig wie Manelli bei Aufführungsserien von Buffa-Opern außerhalb Italiens nachweisen, ihre bis 1766 verfolgbare, bis dato nicht erforschte Karriere¹⁴ verläuft aber nicht nur in diesem speziellen Fall, sondern grundsätzlich in andersgelagerten Bahnen wie jene ihres Bühnenkollegen.

Abbildung 4: Alberis' Aufführungsstationen



Alberis' Karrierebeginn steht in direkter Verbindung mit den ersten außeritalienischen Aktivitäten Bambinis in München. Dort trat sie mit Manelli gemeinsam im Sommer 1749 auf die Bühne und wirkte in *L'impresario abbandonato*, *La commedia in commedia*

14 Die Sängerin ist immerhin mit einem kurzen Eintrag in dem Band *Le grandi donne del Piemonte* bedacht. Vgl. FLORIO, *Le grandi donne del Piemonte*, S. 238. Dort ist ihr Geburtsjahr mit »verso il 1727« angegeben.

und *Madama Ciana* vor allem in Rollen mit ernstem Charakter mit. Nach dem Aufenthalt von Bambinis Truppe in Straßburg (1750) verließ Alberis das Ensemble – womit sich auch die Wege Manellis und der Sängerin trennten. Das Ausscheiden aus der Kompanie kann von mehreren Faktoren beeinflusst worden sein: Neben geographischen – möglicherweise wollte Alberis das nähere Umfeld Italiens nicht verlassen – mag auch Bambinis Repertoireauswahl für Paris damit zusammenhängen. In Frankreichs Hauptstadt setzte der Impresario auf eine andere Werkauswahl als noch in Straßburg. Seria-Opern fehlten gänzlich, aber auch parti serie in Buffa-Werken spielten für die Aufführungen in Paris keine besondere Rolle. Möglicherweise sah Bambini daher schlichtweg keine Engagementmöglichkeit für die Sängerin während seiner Pariser Impresa. Ein weiterer Grund für das Verlassen der Kompanie mag in einem Angebot aus Venedig liegen: Alberis wurde nämlich von Antonio Codognato 1752 an das Teatro di San Samuele u.a. für die Premiere von Scarlattis *I portentosi effetti della madre natura* engagiert. Als Intermezzo-Sängerin war sie dann 1753 in Prag gemeinsam mit Anastasio Massa tätig. Beide wurden in diesem zeitlichen Umfeld Mitglieder der Truppe Giovanni Battista Locatellis. Prag, Dresden, Leipzig und Hamburg waren die damaligen Spielstätten des Impresarios, der bis 1757 sein Hauptstandbein am Prager Kotzentheater hatte.¹⁵ Als Locatelli mit seiner Truppe nach Russland engagiert wurde, wechselte Alberis nach Triest, um dort 1757/58 in *La mascherata* und *Le statue* aufzutreten. Das Veneto und die Lombardei waren im Anschluss bis 1765 die Zielgebiete ihrer Tätigkeiten. Lediglich einmal, 1763, ist sie in der Nähe ihrer Heimatstadt zu finden; sie trat in *Amor contadino* in Novara auf. Die letzte nachweisbare Station ihrer Karriere ist 1766 Laibach, wo sie in Galuppis *Lamante di tutte* die Clarice sang.

Resümiert man den Karriereweg Alberis', so kann dieser in zwei größere Phasen eingeteilt werden. Die erste ist von Tätigkeiten gekennzeichnet, die sie bis 1758 überwiegend ins Ausland führten. Ihr venezianisches Engagement unter Codognato unterbrach dabei die jeweils dreijährigen außeritalienischen Engagements bei den Impresari Bambini (1749–1751) und Locatelli (1753–1756). Bei weiteren vier Opernunternehmern¹⁶ war Alberis ausschließlich in Italien – jeweils aber kürzer als bei den beiden genannten Impresari – tätig. Mit Locatelli führte sie der Weg zu ihrer nördlichsten Aufführungsstation Hamburg, darüber hinaus waren die Auftritte mit diesem Impresario von häufigen Ortswechseln zwischen Leipzig, Dresden und Prag gekennzeichnet. In der zweiten Karrierephase, ab den Aufführungen 1759 in Bergamo¹⁷, lag der Schwerpunkt ihrer Tätigkeiten in Norditalien, lediglich Venedig zog sie mehrmals an. In allen weiteren Städten scheint sie – soweit bis dato bekannt – nur in jeweils einer Saison aufzutreten zu sein. In sieben Jahren agierte sie auf Bühnen von acht Städten, den Abschluss der rekonstruierbaren Auf-

15 Vgl. JONÁŠOVÁ, Art. Giovanni Battista Locatelli., S. 396.

16 Es waren dies der bereits erwähnte Codognato, Prospero Olivieri, Francesco Piccoli und Francesco Puttini.

17 Vgl. zu diesen mit knapper Erwähnung von Alberis FANTAPPIÈ, »Per teatri non è Bergamo sito«, S. 75f., 347. Nur im Zusammenhang mit der Aufführung in Bergamo wird Alberis als »Virtuosa« des polnischen Königs bezeichnet, ein Titel, den sie ev. im Zuge der Aufführungen mit Locatelli erworben hat. Vgl. I due vecchi rivali. Drama giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro della magnifica città di Bergamo [...], Bergamo 1759.

führungsserien bildeten die Laibacher Aufführungen von 1766. Anfang (München) und Ende (Laibach) ihrer Karriere lassen sich damit jeweils außerhalb Italiens verorten.

Die Mitwirkung der Sängerin an Aufführungen von 37 verschiedenen Werken und deren Bearbeitungen kann nachgewiesen werden, wobei Alberis am häufigsten Rollen in Galuppis Operen buffe übernahm. Gleich fünf Mal stand sie als Cintia in Galuppis *Il mondo alla roversa* auf der Bühne, drei Beteiligungen an ernstern Opern (alle unter Bambini in Straßburg aufgeführt) sind eruierbar. War sie am Beginn ihrer Karriere noch mehr mit ernstern (Neben-)Rollen befasst und lassen sich immerhin drei Operen serie in ihrem Repertoire nachweisen, so verlagerte sich ihr Wirken ab den Prager Intermezzi-Aufführungen stärker auf parti buffe. Dennoch ist sie keineswegs vergleichbar stark wie Manelli auf komische Rollen festgelegt, im Gegenteil: ihre Stärke schien in ihrer Rollenflexibilität zu liegen. Um lediglich ein Beispiel herauszugreifen: Alberis trat bei der venezianischen Premiere von *I bagni d'Abano* im Karneval 1753 in der parte seria Monsieur la Flour auf, im selben Jahr war sie als ausgewiesene Intermezzo-Sängerin in Prag tätig und übernahm dort die Rollen Ruspolina (*Amor mascherato*) und Lisetta (*Li due semplici innamorati*). Die Konventionen von parti serie und buffe beherrschend, war Alberis nachgerade ideal für die Besetzung von Rollen, die hochsensible Damen karikieren.¹⁸ Solche übernahm sie bspw. als Madama Lindora in *L'Arcadia in Brenta* und als Clarice in *L'amante di tutte*.¹⁹

Francesca Santarelli Buinis Weg durch Europa zeigt sich als am raumgreifsten, vor allem, wenn die West-Ost-Erstreckung in den Blick rückt (siehe Abb. 5). Die aus Rom stammende Sängerin, deren Biographie noch weitgehend im Dunkeln liegt,²⁰ war erstmals als Fiametta im Intermezzo *Li dispetti amorosi* auf der Bühne zu sehen. Die Aufführung fand im Karneval 1749 im Teatro Marsigli Rossi in Bologna statt und war gleichzeitig die Premiere des Werkes. Santarelli Buinis Bühnenpartner war Pietro Manelli, mit dem sie im Laufe ihrer Karriere erneut zusammentreffen sollte. Während es Manelli nach den Bologneser Aufführungen mit Impresario Bambini in den Norden zog, war ein anderer Bühnenpartner wohl ausschlaggebend dafür, dass die Sängerin nach Aufführungen in Mantua Italien für einige Zeit verließ.²¹ Sie war in Lugo neben Matteo Buini – ihrem künftigen Ehemann²² – mit Nicola Setaro aufgetreten, der dort auch als Impresario firmierte. In den Jahren von 1750 bis 1752 war die Sängerin dann für ihn in Barcelona am Teatre de la Santa Creu tätig.²³

18 Vgl. zu den Ähnlichkeiten beider Rollen KNAUS, Über die Variabilität von Seria-Elementen in der Opera buffa, S. 245.

19 Die Sängerin war an den Aufführungen von *L'Arcadia in Brenta* in Leipzig und Hamburg 1755 sowie von *Amante di tutte* in Brescia (1761), Vicenza (1764) und Laibach (1766) beteiligt.

20 Wiederum sind es die Libretti, die über ihre römische Herkunft Auskunft geben. So beispielsweise das Libretto *Li dispetti amorosi*. Intermezzo per musica di Pasquale Valerio Napolitano da Rappresentarsi in Bologna Nel Teatro Marsigli Rossi Il Carnevale dell'Anno 1749, o. A. 1749.

21 Ob dies zu einem frühen Zeitpunkt ihrer Karriere erfolgte, ist unklar, da die Lebensdaten der Sängerin nicht bekannt sind.

22 Diesen heiratete sie wohl nach den gemeinsamen Auftritten in Barcelona und Parma, da ab den Aufführungen in Mailand 1753 ihr Name erweitert mit Santarelli Buini verzeichnet ist. Vgl. das Libretto *L'opera in prova alla moda*. Drama giocoso per musica da rappresentarsi nel regio-ducal teatro di Milano, nella primavera dell'anno 1753 [...] Mailand 1753.

23 Vgl. zu den Tätigkeiten Setaros ALIER I AIXALÀ, *L'opera a Barcelona*, S. 89–112.

Abbildung 5: Santarelli Buinis Aufführungsstationen



Von Barcelona ging es gemeinsam mit Setaro zurück auf den Apennin: Nach Aufführungen von *Il paese della Cuccagna* und *Arcifanfano re de' matti*, die im Herbst 1752 in Parma erfolgt waren, wechselte sie zu Francesco Baglioni nach Mailand, der dort Buffa-Opern im Regio ducal Teatro auf die Bühne brachte. Über Bologna (1754) führte sie der Weg – gemeinsam mit ihrem Mann – nach Padua. Bemerkenswert ist, dass die gut vernetzte Sängerin²⁴ bei ihrer nächsten Station, Triest (1755/56), unter Impresario Prospero Olivieri wieder mit ihrem frühen Bühnenpartner Manelli zusammentraf. Nach Triest war sie erneut in Mailand tätig, wo sie wieder mit Antonia Fascitelli auf der Bühne agierte, mit der sie nicht nur in der Hauptstadt der Lombardei, sondern bereits zuvor auch in Lugo und Parma Bühnenerfahrung gesammelt hatte. Die Rolle der Lena verknüpft Aufführungen von *La cascina* 1756 in Mailand mit Sankt Petersburg (1759), der nordöstlichsten Station der Sängerin. Nach Russland wurde sie 1758 gemeinsam mit ihrem Mann von Impresario Locatelli engagiert. Das Gesangsensemble dort war ihr – vergleichbar

24 Siehe hierzu die Ergebnisse der Netzwerkanalyse im Kapitel 6.

mit Mailand – ebenfalls nicht gänzlich neu, sie traf Angiola Candi wieder, mit der sie bereits in *Il mondo della luna* 1755 in Padua aufgetreten war. Nach der Aufführung des *Componimento drammatico Le Cinesi*, das zum Jubiläum der Thronbesteigung Elisabeth I. am 7. oder 8. Februar 1761 gegeben wurde,²⁵ verlieren sich die Spuren der Sängerin, bis sie 1763 u. a. in Galuppis *Il filosofo di campagna* in Wien nachweisbar ist. Giacomo Maso hatte sie für Aufführungen in diesem Jahr ans Wiener Burgtheater engagiert. Bereits für den darauffolgenden Karneval 1764 streckte Santarelli Buini ihre Fühler wieder Richtung Italien aus. An den venezianischen Theatern San Benedetto sowie San Samuele wirkte sie in den folgenden Jahren (Aufführungen sind bis 1766 nachweisbar) u. a. auch in *Seria-Opern* wie *Didone abbandonata* mit, die lediglich zu einem früheren Zeitpunkt ihrer Karriere in Barcelona verstärkt in den Fokus ihrer Tätigkeit gerückt waren. Die Hauptstadt Katalonien ist es auch, für die die meisten Auftritte Santarelli Buinis in unterschiedlichen Werken belegt werden konnten. Sie zählt damit neben Mailand, Venedig und Triest zu den Hauptstationen des Karrierewegs der Sängerin.

Ihr Repertoire weist knapp 40 unterschiedliche Werke sowie deren Bearbeitungen auf, wobei die Beteiligung an Aufführungsserien, die der Gattung der *Opera buffa* – vor allem aus der Feder Galuppis – zuzurechnen sind, im Laufe der Karriere weitaus überwogen. Nur gelegentlich übernahm sie auch Rollen in ernstern Opern.²⁶ Unverkennbar ist damit, dass Santarelli Buini im komischen Fach beheimatet war und häufig auch die zentralen *Buffa*-Rollen eingenommen hat. Bei keinem der Werke lassen sich aber Auftritte in mehr als drei Aufführungsserien nachweisen. Ihr Repertoire im Bereich der *Opera buffa* ist damit als vielfältig zu charakterisieren, ein Fokus auf eine spezifische Rolle ist nur in Ansätzen bei *Il filosofo di campagna* feststellbar: Drei Mal verkörperte sie die Rolle der *prima buffa* Lesbina, erstmals in Triest 1755, später 1758 in Sankt Petersburg und noch 1763 in Wien.

Da sich die Sängerin als besonders gut vernetzt zeigt, sei nun auf die personelle Konstellation in ihrem Umfeld eingegangen. Schon der Blick auf ihre Kontakte mit den *Impresari* kann als Beleg für ihre guten personellen Verbindungen gewertet werden: Santarelli Buini war für neun namentlich bekannte *Impresari*²⁷ aktiv, was schon im Vergleich zu Manelli und Alberis eine Verdoppelung an Kontakten zu den *Entrepreneurs* darstellt. Setaro und Locatelli sind als jene *Unternehmer* in ihrem Umfeld zu identifizieren, mit denen sie am längsten außerhalb Italiens zusammenarbeitete. Bei allen weiteren *Impresari* war sie – auch in Italien – im Regelfall nur für eine Saison tätig. Mit dem ebenfalls gut vernetzten Nicola Setaro,²⁸ und das stellt eine Ausnahme dar, war sie bereits vor ihrem nachweislich ersten außeritalienischen Engagement in Kontakt gewesen und kehrte mit ihm nach den Tätigkeiten in Spanien auch wieder nach Italien zurück. Aus den über 45 Aufführungsserien, an denen ihre Beteiligung belegt werden kann, lässt sich ein Korps an 84 Sängerinnen und Sängern rekonstruieren. Am häufigsten und damit auch inner- wie außerhalb Italiens stand sie mit ihrem Mann, dem Tenor Matteo Buini, auf

25 Vgl. MOOSER, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au 18e siècle*, S. 302.

26 37 Aufführungsserien sind der *Opera buffa*, sieben der *Opera seria* zuzurechnen.

27 Es waren dies: Francesco Baglioni, Onofrio D'Aquino, Filippo Dessales, Giacomo Gueta, Giovanni Battista Locatelli, Giacomo Maso, Prospero Olivieri, Venenzio Pengo und Nicola Setaro.

28 Vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel 6.

der Bühne; es folgen – zählt man die Häufigkeit – gemeinsame Auftritte mit Geltruda Giorgi und Nicola Setaro. Mit einigen Sängerinnen und Sängern traf sie im Laufe ihrer Karriere immer wieder zusammen. Eine langanhaltende Verbindung lässt sich mit dem Bühnenkollegen Giovanni Lovatini nachweisen. Die frühesten gemeinsamen Auftritte sind in Padua 1755 zu verorten. Weitere Stationen der beiden waren Brescia (1756), Mailand (1756) sowie Venedig (1766). Je drei Aufführungsorte teilte die Sängerin mit Antonia Fascitelli (Lugo 1749, Parma 1752, Mailand 1753/1756), Francesco Baglioni (Parma 1752, Mailand 1753, Bologna 1754) sowie Francesco Carattoli (Parma 1752, Mailand 1753, Bologna 1754).

Als weit ausgeprägter als bei Santarelli Buini entpuppt sich die Festlegung der letzten hier zu betrachtenden Sängerin, Marianna de Grandis Cattani, im Seria-Fach. Die Römerin, deren Biographie auch noch nicht eingehend untersucht ist,²⁹ lässt sich erstmals in der Rolle von Mitrane in Vincenzo Pallavicinis *Il Demetrio* auf der Bühne nachweisen. Die Aufführung – gleichzeitig Premiere dieses Werks – fand im Karneval 1751 im Teatro dell'Accademia degli Erranti in Brescia statt.

29 Wiederum sind es die Libretti, die auf ihre römische Herkunft verweisen. So beispielsweise das Libretto *Il mercato di malmantile*. *Dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Vienna nel Teatro privilegiato la primavera del 1763*, Wien 1763.

Abbildung 6: De Grandis Cattanis Aufführungsstationen



Nach Brescia war de Grandis Cattani im Veneto tätig: Auf Aufführungen in Verona folgten solche in Venedig, wo die Sängerin bspw. an der Uraufführung von Giuseppe Scolaris *Chi tutto abbraccia nulla stringe* (1753) mitwirkte. Im selben Jahr führte sie der Weg zu ihrem ersten längeren Auslandsaufenthalt nach Spanien.³⁰ Der neue Opernunternehmer am Teatre de la Santa Creu, Giuseppe Ambrosini – selbst Buffa-Sänger –, übernahm von seinem ehemaligen Impresario Nicola Setaro die Tätigkeit in Barcelona. Er setzte auf ein Ensemble, das sowohl dort bereits etablierte wie neue Sängerinnen und Sängern umfasste, sowie hinsichtlich der Stücke auf ein Repertoire aus Seria- und Buffa-Opern. Wie das Engagement de Grandis Cattanis nach Barcelona zustande kam, lässt sich bis dato nicht klären. Die besonders ab 1760 gut vernetzte Sängerin³¹ hatte bis Barcelona lediglich mit Caterina Masi gemeinsame Bühnenerfahrung gesammelt und zwar in Verona (1752) und Venedig (1753/54). Damit traf sie in der Hauptstadt Kataloniens auf ein für sie

30 Ob dies zu einem frühen Zeitpunkt ihrer Karriere erfolgte, ist unklar, da die Lebensdaten der Sängerin nicht bekannt sind.

31 Siehe hierzu die Ergebnisse der Netzwerkanalyse im Kapitel 6.

wohl gänzlich neues Gesangsensemble. Von Spanien kehrte sie recht rasch wieder nach Venedig zurück, nach Aufführungen 1754 in der Lagunenstadt führte sie ihr Weg von Cremona über Faenza und (erneut) Brescia nach Triest (1759). Es folgten im Anschluss Jahre, die die Sängerin überwiegend außerhalb Italiens verbrachte. 1760 von Angelo Mingotti nach Prag engagiert, trat sie wiederum in ernsten und komischen Opern auf, nach den Aufführungen von *La buona figliuola* unter Francesco Puttini in Brixen im September 1760 ist der Verbleib der Sängerin für ein paar Jahre allerdings unklar. Erst 1763 ist sie wieder nachweisbar: Giacomo Maso hatte sie für die Aufführungen u. a. von Galuppi *Il filosofo di campagna* nach Wien geholt. Ihre nördlichsten Aufführungsstationen, Bonn und Münster, erreichte sie im Folgejahr mit Angelo Mingotti, als der Impresario an den beiden Residenzen von Kurfürst-Erbbischof Maximilian Friedrich Graf von Königsegg-Rothenfels für Opernaufführungen sorgte, die sich bis ins Jahr 1765 datieren lassen. Bereits im Frühjahr desselben Jahres hatte de Grandis Cattani ihre Fühler wieder Richtung Italien ausgestreckt. Sie unterzeichnete einen auf den 20. April 1765 datierten Vertrag mit den »Cavalieri Direttori delle Opere« am Regio Teatro von Turin, der sie verpflichtete – wohlgemerkt auf ihre eigenen Reise- und Unterhaltskosten –, spätestens Mitte November 1765 am Theater ihren Aufgaben nachzukommen. Sie wurde als *seconda donna* für 160 *gliati*³² und der Ausstattung des »piccolo Vestiario secondo lo stile di d.° Reg.^{io} Teatro« für Auftritte in *Seria*-Opern engagiert.³³ Am Turiner Theater lassen sich bis dato die letzten Auftritte ihrer Bühnentätigkeit nachweisen. Die Lücken in ihrer Karriere erschweren einen abschließenden Befund über de Grandis Cattanis Wechsel zwischen außer- und inneritalienischen Theaterhäusern. Lediglich für die frühe Karriere lässt sich festhalten, dass sie hauptsächlich in Norditalien tätig war. Venedig zählte darunter zu ihren Hauptstationen, und ihr erstes Auslandsengagement in Barcelona war von Auftritten in der Lagunenstadt umsäumt.

30 unterschiedliche Werke sowie deren Bearbeitungen umfasste das Repertoire der Sängerin, wobei die Beteiligung an Aufführungsserien von Galuppi-Opern überwogen.³⁴ Unverkennbar ist aber, dass de Grandis Cattani im *Seria*-Fach beheimatet war. Hierzu passt, dass sie von den vier dargestellten Fallbeispielen mit den meisten Beteiligungen an *Seria*-Produktionen aufwartet. Besetzungstechnisch entspricht sie hierbei ganz dem Typus einer grundsätzlich im *Buffa*-Genre verankerten Sängerin, ist sie doch in den *Opere serie* im Regelfall als *seconda donna* oder in einer für hohe Stimme vorgesehene männlichen Rolle eingesetzt worden³⁵. Überblickt man ihre Rollenausrichtung in *Buffa*-Opern, so zeigt sich, dass sie durchgehend auch *Seria*-Partien übernommen hatte, so beispielsweise in Wien die Eugenia in *Il filosofo di campagna*. Bei keinem der Werke lassen sich Auftritte in mehr als zwei Aufführungsserien nachweisen. Ihr Repertoire ist damit als breit zu charakterisieren, ein Fokus auf eine spezifische Rolle ist nicht feststellbar.

Die gute Verankerung der Sängerin im Zusammenarbeitsnetzwerk lässt sich – wie bei Santarelli Buini – an ihren Kontakten mit den Opernunternehmern ablesen: De

32 Vgl. BUTLER, *Operatic reform at Turin's Teatro Regio*, S. 293.

33 Ebd., S. 319.

34 22 Aufführungsserien sind der *Opera buffa*, 13 der *Opera seria* zuzurechnen.

35 Vgl. hierzu die Ausführungen im Kapitel 10.

Grandis Cattani war bei sieben namentlich bekannten Impresari³⁶ tätig, wobei Angelo Mingotti als zentraler Entrepreneur zu nennen ist, bei dem sie mit einer längeren Unterbrechung insgesamt zwei Mal engagiert war; zunächst in Prag (1760) und später in Bonn und Münster (1764/65). Bei den 35 Aufführungsserien, an denen sie beteiligt war, stand sie mit über 80 Sängerinnen und Sängern auf der Bühne. Am häufigsten und damit auch inner- wie außerhalb Italiens war sie im Verbund mit Francesco Maria de Grandis³⁷ zu sehen, wobei die frühesten gemeinsamen Auftritte in Barcelona 1753 zu verorten sind. Weitere Stationen der beiden waren Cremona (1755), Brescia (1758), Triest (1759) sowie Bonn und Münster (1764/65). Ebenfalls regional übergreifend, aber ausschließlich außerhalb Italiens war sie mit Giuseppe Buffelli verbunden. Buffelli und die Sängerin waren 1760 bei Mingotti in Prag tätig und dann erneut unter dem venezianischen Impresario in Münster und Bonn engagiert. Eine vergleichbar gelagerte Verbindung bestand zwischen de Grandis Cattani und Rosa Dei bzw. Anna Zanini. Die beiden Erstgenannten sind durch Aufführungen 1759 in Triest und 1760 in Brixen verbunden. Zanini war ebenfalls in Triest tätig, stand im Anschluss aber mit de Grandis Cattani nicht in Brixen, sondern in Prag (1760) auf der Bühne. Ausschließlich in Seria-Opern trat die Sängerin gemeinsam mit Francesca Dondini auf: In Cremona 1755 waren sie an Niccolò Jommellis *Caio Mario romano* beteiligt, 1757 am Teatro dell'Accademia dei Remoti in Faenza in Aufführungen von Galuppis *Artaserse* und von Davide Perez' *Didone abbandonata*.

Schon anhand des ersten Fallbeispiels, der Karriere Manellis, wird ein Merkmal sichtbar, das für das Buffa-Gesangspersonal der frühen Verbreitungsphase bedeutsam war: War der Sänger bis in die frühen 1750er-Jahre noch stärker an eine Rolle (hier: Colagianni) und neben Beteiligungen an wenigen Opern buffe auf Auftritte in Intermezzi gebunden, verbreiterte sich sein Buffa-Repertoire ab 1753 erheblich.³⁸ Auch bei seinen Kolleginnen, die ihre Karrieren ein paar Jahre später starteten, lässt sich ab den 1750er-Jahren keine besonders ausgeprägte Fokussierung mehr auf bestimmte Werke feststellen. Weder Alberis noch Santarelli-Buini oder de Grandis Cattani tourten über einen längeren Zeitraum mit nur einer geringen Anzahl an Opern buffe im Gepäck durch Europa oder waren auf nur ein oder zwei Rollen festgelegt. Werkspezifische Flexibilität war somit eine wichtige Zutat, die die Karrieren kennzeichnen.

Aber auch die geographische Beweglichkeit entpuppte sich als entscheidendes Kriterium für die Laufbahnen. Beruflicher Erfolg und Verbreitung des Genres interagieren hierbei aufs Engste. Den vier Karrieren ist ein breiter geographischer Aktionsraum eigen, der noch dazu eine Gemeinsamkeit aufweist: Der Schwerpunkt der Tätigkeiten ist mit 18 Aufführungsstationen in Norditalien verankert. Von dort aus starteten die vier

36 Es waren dies: Giuseppe Ambrosini, Giacomo Maso, Angelo Mingotti, Francesco Puttini, Angelo Tamiazzo, Giovanni Battista Franchi sowie Antonio Triulzi.

37 Das wohl verwandtschaftliche Verhältnis konnte nicht eindeutig geklärt werden.

38 Auch bei anderen Sängerinnen und Sängern war dies der Fall, vgl. zum Gesangspersonal das die frühe Verbreitung von *L'Orazio* thematisierende Kapitel 9.

Operisti zum einen ihre Auslandstätigkeit, kehrten aber zum anderen zwischenzeitlich immer wieder für Auftritte zurück, was – das Beispiel Alberis zeigt dies in idealer Weise – das Kennenlernen von neuen Werken, aber auch neue personelle Kontakte beförderte. Dass einzig in Venedig Aufführungen auf italienischem Terrain von allen vier Personen nachweisbar sind, verwundert indes nicht, war doch die Lagunenstadt innerhalb des Untersuchungszeitraums nicht nur die zentrale Produktionsstätte der Opera buffa geworden, sondern ein Engagement auf venezianischen Bühnen galt auch als wichtiger Meilenstein innerhalb von Gesangskarrieren. Außerhalb Italiens bespielten die vier Operisti mit 18 die nicht geringe Zahl von über 30 % der insgesamt erhobenen Aufführungsorte. Im Unterschied zu den beiden zentral vernetzten Sängerinnen mit 13 bzw. 12, zeigte sich, dass es Manelli (20) und Alberis (17) waren, die an insgesamt mehr Orten Auftritte zu verzeichnen hatten. Santarelli Buinis Bühnenaktivität, die Aufführungen in Sankt Petersburg genauso umfasste wie in Barcelona, führte die Sängerin hingegen am weitesten durch Europa. Die Karrieren der vier Operisti sind damit insgesamt von einem hohen Grad an geographischer Flexibilität gekennzeichnet.³⁹

Obwohl auch Alberis und Manelli besonders in den 1750er-Jahren als gut vernetzt gelten,⁴⁰ ist schon mit Blick auf die Anzahl der Kontakte zu den Imprese feststellbar, dass Santarelli Buini und De Grandis Cattani zu den zentralen Säulen des Netzwerks zählen. Sie hatten zum einen zu mehr Impresari Kontakt und hielten diese Verbindungen zum anderen über längere Zeiträume aufrecht, wie etwa De Grandis Cattani mit Angelo Mingotti. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass keine der vier Personen auf einen Impresario oder eine Impresaria fixiert war. Darüber hinaus zählte es genauso zur Karriere, sich auf neue Gesangspartnerinnen und -partner einzustellen, wie auch intensive Kontaktpflege zu betreiben, die in großen Teilen über europaweit verlaufender Korrespondenz aufrechterhalten werden musste.⁴¹

39 Vgl. hierzu die Ausführungen im Kapitel 4 im Abschnitt zu den Sängerinnen und Sängern.

40 Siehe hierzu die Entwicklung der Zentralitäten des Zusammenarbeitsnetzwerks in Kapitel 6.

41 Die Identifizierung und Auswertung von Selbstzeugnissen von Sängerinnen und Sängern zählt noch zum Desiderat der Opernforschung. Wie wichtig die briefliche Kommunikation zwischen den Operisti war, wird besonders am Fallbeispiel der Pirkers sichtbar: vgl. BRANDENBURG (Hg.), *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, Bd. 1; DERS. (Hg.), *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, Bd. 2.

8 Die Musikalien der Opera buffa und ihre Verbreitung

Die Aufführung der italienischen Opera buffa außerhalb Italiens setzt voraus, dass Notenmaterial an die neuen Aufführungsorte gelangte. In der Regel handelte es sich dabei um handschriftlich überlieferte Partituren, da Opere buffe als Notenausgaben im 18. Jahrhundert kaum je oder nur unvollständig gedruckt wurden. Daran knüpfen sich mehrere Forschungsfragen an: Wie und durch wen kam das Material an den neuen Aufführungsort? Wurden Partituren direkt aus Italien importiert? Waren dabei die ersten Aufführungsorte der Opern der wichtigste Umschlagplatz für Partituren, bildeten sich in Italien gewisse Zentren, oder waren es jeweils individuelle Verbindungen über bestimmte Personen, die zu einer Migration des Materials führten? Spielten Opernzentren außerhalb Italiens eine Rolle bei der weiteren Verbreitung verschiedener Werke? Die spezifischen Reisewege des Materials sind aufgrund mangelnder Quellen in vielen Fällen nicht genau nachvollziehbar. Dennoch liefert die Zusammenschau des Vorhandenen ein differenziertes Bild über die Verbreitung von Musikalien zur Opera buffa in Europa.

Die Überlieferungssituation

Die Anzahl der überlieferten Musikalien komischer Opern ist im Verhältnis zur großen Anzahl an Aufführungsserien inner- und außerhalb von Italien als eher gering einzustufen. Für viele Opern sind heute keine musikalischen Quellen oder nur noch einzelne Arien vorhanden. Proportional zur jeweiligen Verbreitung eines Werkes steigt zwar für gewöhnlich auch die Anzahl der vollständig überlieferten Partituren, jedoch zeigt sich auch hier eine große Diskrepanz. So stehen den 44 nachgewiesenen Aufführungsserien des häufig gespielten *L'Orazio* lediglich drei Partituren gegenüber.¹ Für die beliebteste Opera buffa der 1760er- und 1770er-Jahre, Baldassare Galuppi's *Il filosofo di campagna*, konnte Giovanni Polin von 1754 bis 1777 insgesamt 72 Aufführungsserien nachweisen, jedoch sind aus dem 18. Jahrhundert nur 19 Partituren der Oper überliefert.² Die am wei-

1 Die Partituren befinden sich heute in D-DI, D-Wa und I-Fc. Daneben existieren einige Ariensammlungen sowie überlieferte Einzelarien.

2 Vgl. POLIN, *Tradizione e recezione di un'opera comica di meta '700*, S. 6, 140f.

testen verbreitete Opera buffa der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Niccolò Piccinnis *La buona figliuola*, erlebte zumindest 126 Aufführungsserien bis zum Jahr 1800.³ Francesco P. Russo konnte in seiner kritischen Edition 25 vollständige handschriftliche Partituren nachweisen,⁴ womit für *La buona figliuola* eindeutig das umfangreichste überlieferte Notenmaterial einer im Untersuchungszeitraum europaweit verbreiteten Opera buffa vorliegt.

Partituren des zwischen 1740 und 1765 außerhalb Italiens gespielten Opera buffa-Repertoires sind heute in zahlreichen Bibliotheken Europas vorhanden, jedoch kristallisieren sich einige wenige Standorte mit besonders dichter Überlieferung heraus. Zahlenmäßig sind dies mit je zehn oder mehr Partituren Wien (A-Wn), Neapel (I-Nc), Wolfenbüttel (D-Wa), Dresden (D-Dl), Modena (I-MOe), Lissabon (P-La), Berlin (D-B) und Paris (F-Pn), wobei Wien mit 29 Partituren⁵ den derzeit größten Bestand aufweist. Klar zeigt sich, dass sich die heutigen Bestände überwiegend aus Sammlungs- und Aufbewahrungstraditionen verschiedener Höfe und Dynastien speisen und damit beispielsweise nur eine geringe Aussagekraft über die kommerziell orientierten Opernunternehmungen oder die von reisenden Operntruppen verwendeten Materialien zulassen. Einige Bestände stehen heute noch in unmittelbarem Zusammenhang mit Aufführungsserien vor Ort. So sind die in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrten Partituren zum Großteil mit dem in Wien gespielten Repertoire in Verbindung zu bringen.⁶ Selbiges trifft auf Partituren im Niedersächsischen Landesarchiv Wolfenbüttel zu, die Aufführungsserien im Theater der Opera Pantomima Braunschweig zugeordnet werden können. In anderen Fällen sind die Bestände eines bestimmten Aufführungsortes später an einen anderen Ort gelangt, wie etwa diejenigen in der Biblioteca Estense in Modena. Opera buffa-Partituren aus den Beständen der Bonner Kurfürsten, die Hinweise auf entsprechende Aufführungen in Bonn enthalten, sind durch die dynastischen Verbindungen von Kurfürst Maximilian Franz mit der Familie der Este dahin gelangt.⁷

In vielen Fällen steht die Überlieferung jedoch in gar keinem Zusammenhang zu einer intendierten Aufführung der Oper an einem bestimmten Ort. Zahlreiche Höfe und Residenzen (aber auch Privatpersonen) sammelten Opernpartituren aus Italien. Sie wurden möglicherweise in der alltäglichen privaten Musikpflege verwendet oder Einzelarien wurden als Einlagearien in die Aufführung anderer Opern integriert oder es wurde um des Sammelns willen gesammelt.⁸ Am portugiesischen Hof legte José I. eine Sammlung

3 Vgl. SURIAN, *La buona figliuola di Goldoni-Piccinni*, S. 70–72.

4 Vgl. RUSSO (Hg.), Niccolò Piccinni. *La buona figliuola*, S. 471–482.

5 Für einige wenige davon sind lediglich ein oder zwei Akte der dreiaktigen Oper vorhanden.

6 Vgl. dazu das FWF-Forschungsprojekt *Die italienische Opera buffa auf der Wiener Bühne (1763–1782)*, online verfügbar unter <https://muwidb.univie.ac.at/operabuffa/projekt.htm>, abgerufen am 12.12.2021, sowie das FWF-Forschungsprojekt *Paper and Copyists in Viennese Opera Scores, 1760–1775*, online verfügbar unter https://www.mdw.ac.at/imi/ctmv/p_und_c/index.html, abgerufen am 1.8.2022.

7 Maximilian Franz vermachte die Sammlung seinem Neffen Maximilian Joseph von Habsburg-Este, durch den sie wiederum an dessen Bruder Francesco IV., Herzog von Modena gelangte. Vgl. REISINGER, RIEPE und WILSON, *The operatic library of elector Maximilian Franz*, S. 5.

8 Vgl. bspw. EYBL, *Die Opern- und Ariensammlung der Erzherzogin Elisabeth von Österreich (1743–1808)*.

italienischer Opernpartituren an, die er durch Vermittlung des portugiesischen Konsuls in Genua Niccolò Piaggio aus Italien ankaufte.⁹ Sie befindet sich heute in Lissabon (P-La) und umfasst für die Opera buffa eine hohe Anzahl von Werken, die am Hof nie auf die Bühne kamen. So wurde beispielsweise von den acht in der Sammlung enthaltenen Partituren von Opere buffe Baldassare Galuppi,¹⁰ nur eine in Lissabon aufgeführt (*L'inimico delle donne* im Jahr 1774). Als einzige weitere Opera buffa Galuppi wurde 1766 *La calamita de' cuori* im Teatro da Rua dos Condes gegeben. Dazu ist allerdings wiederum keine Partitur erhalten. Die Sammlung in P-La ist nicht nur wesentlich umfangreicher als das tatsächlich ab 1763 am portugiesischen Hof gespielte Opera buffa-Repertoire, sie weicht auch – wie nicht nur dieses Beispiel zeigt¹¹ – deutlich davon ab.

Partituren bilden damit einen nicht prinzipiell auf Aufführungsserien zu beziehenden Quellenkorpus, der die Opernforschung gerade im Hinblick auf eine mögliche Zuordnung zu Aufführungsserien sowie die Frage, was im 18. Jahrhundert denn tatsächlich in einem Opernhaus erklingen ist, immer wieder vor große Herausforderungen stellt.¹²

Mit 16 aufgeführten Werken ist Baldassare Galuppi der Komponist, dessen Opere buffe das in Europa gespielte Repertoire der 1750er- und 1760er-Jahre klar dominierten.¹³ Im Folgenden soll daher zunächst die Überlieferungslage dieser Opern näher betrachtet werden. Die Ergebnisse sind dabei durchaus repräsentativ für einen Großteil des Repertoires dieser Zeit.¹⁴

Der Transfer musikalischer Materialien zum Zwecke einer erneuten Aufführung an einem anderen Ort lief – wie bereits erwähnt – zum überwiegenden Teil über handschriftlich kopierte Partituren. Drucke oder handschriftliche Ariensammlungen existieren zwar auch zu den Opere buffe Galuppi, sie haben jedoch andere Zwecke als eine Wiederaufführung des gesamten Werkes. So wurden etwa zu zahlreichen Opern Galuppi, die in London aufgeführt wurden, Ariensammlungen mit Begleitung eines Continuo-instruments unter dem Titel *The favourite songs in the opera call'd ...* gedruckt und vertrieben.¹⁵ Handschriftliche Partituren ohne Rezitative dokumentieren meist ebenfalls eine bestimmte Aufführungsserie.¹⁶ Zu den 16 Opern Galuppi, die bis 1765 nachweislich eine Aufführung außerhalb Italiens erlebten, sind bislang 81 überlieferte handschriftliche

9 Vgl. DE BRITO, Opera in Portugal in the eighteenth century, S. 31–32.

10 *Il conte Caramella, L'amante di tutte, Li tre amanti ridicoli, Il caffè di campagna, Il marchese villano, L'uomo femmina, Il re alla caccia und L'inimico delle donne.*

11 Vgl. die Spielplanübersicht in DE BRITO, Opera in Portugal in the eighteenth century, S. 121–175 mit Angaben zu den erhaltenen Musikalien. Zwei der von Galuppi erstvertonten Libretti Carlo Goldonis wurden in Lissabon von anderen Komponisten vertont: *L'Arcadia in Brenta* von João Cordeiro da Silva und *Il mondo della luna* von Pedro António Avondano.

12 Vgl. KNAUS, Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende, S. 234–254.

13 Vgl. zur Dominanz von Galuppi Werken die Ausführungen im Kapitel 3.

14 Zur Überlieferung jener Opern, die vor allem in den 1740er-Jahren in Europa Verbreitung fanden vgl. Kapitel 3.

15 Bspw. *The favourite songs in the opera call'd Il mondo nella [sic!] luna*, London [ca. 1761]; *The favourite songs in the opera call'd Il filosofo di campagna*, London [ca. 1761]; *The favourite songs in the opera call'd La Calamita de' Cuori*, London [ca. 1763]. Zu *Il mondo alla roversa* erschienen Arien mit Begleitung durch ein Tasteninstrument 1758 bei Breitkopf in Leipzig.

16 Rezitative fehlen in *Il mondo alla roversa* in F-Pc (D 4285 und 11696) und I-Rac. Die in F-Pc überlieferten Partituren dokumentieren Aufführungen der Operntruppe von Giovanni Battista Locatelli.

Partituren des 18. Jahrhunderts bekannt, wobei in seltenen Fällen nur einzelne Akte überliefert sind.¹⁷ Hier ist von Überlieferungslücken oder Pasticcio-Praktiken¹⁸ auszugehen.

Spielten am Beginn der europäischen Verbreitung der Opera buffa reisende Operntruppen eine zentrale Rolle, die aus unterschiedlichen (nord-)italienischen Städten kamen, so etablierte sich Venedig Ende der 1740er-Jahre als das Zentrum der Verbreitung des internationalen Opera buffa-Repertoires.¹⁹ 56 der 94 Werke, die bis 1765 in ganz Europa aufgeführt wurden, erlebten in Venedig ihre Uraufführung. Seit der ersten Aufführung von *L'Arcadia in Brenta* am 14. Mai 1749 im Teatro di S. Angelo in Venedig dominierten dabei die Opern Baldassare Galuppi den Spielplan, meist in Zusammenarbeit mit Carlo Goldoni als Librettisten.²⁰

Tabelle 1: Anzahl der Aufführungsserien von Galuppi Opern außerhalb Italiens

Oper	UA in Venedig	Erste Aufführungsserie außerhalb Italiens	Anzahl weiterer Aufführungsserien außerhalb Italiens bis 1765
<i>L'Arcadia in Brenta</i>	1749	1751, Barcelona	18
<i>Il mondo della luna</i>	1750	1751, Barcelona	14
<i>Il mondo alla roversa</i>	1750	1752, Triest	15
<i>Il paese della Cuccagna</i>	1750	1764, Barcelona	1
<i>Il conte Caramella</i>	1751	1753, Triest	8
<i>Le virtuose ridicole</i>	1752	1753, Triest	1
<i>La calamita de' cuori</i>	1753	1754, Leipzig	13
<i>I bagni d'Abano</i>	1753	1761, Sankt Petersburg	-
<i>Il filosofo di campagna</i>	1754	1755, Triest	35
<i>Il povero superbo</i>	1755	1757, Bonn	-
<i>La diavolessa</i>	1755	1756, Leipzig	3
<i>L'amante di tutte</i>	1760	1761, Triest	7

17 Lediglich einzelne oder nicht alle Akte sind überliefert für *I bagni d'Abano* in D-B, *Il filosofo di campagna* in D-DI, *La diavolessa* in I-MOe, *L'amante di tutte* in D-W und I-OS. Zu zwei Opern (*Il paese della Cuccagna* und *Il povero superbo*) sind keine Partituren überliefert.

18 Etwa indem einzelne Komponisten nur jeweils einen Akt zu einer Operaufführung beisteuerten. Zu den vielfältigen Pasticcio-Praktiken vgl. OVER und ZUR NIEDEN (Hg.), *Operatic Pasticcios in 18th Century Europe*.

19 Vgl. hierzu die Ausführungen in den Kapiteln 2 und 3.

20 Die Angaben in der Tabelle beziehen sich auf die im Projekt erhobenen Daten, die digital abrufbar sind unter www.operabuffa.uni-bayreuth.de.

Li tre amanti ridicoli	1761	1762, Barcelona	6
Il caffè di campagna	1762	1763, Barcelona	-
Il re alla caccia	1763	1764, Barcelona	-
La partenza e il ritorno de marinari	1765	1765, Dresden	1

In diesem Zeitraum wurde lediglich eine Opera buffa Galuppis außerhalb Venedigs erstaufgeführt:²¹ *Le nozze* kam zunächst im Herbst 1755 in Bologna heraus und wurde erst im Karneval 1757 erstmals in Venedig gespielt. Außerhalb Italiens wurde sie 1757 in Mannheim zum ersten Mal aufgeführt und erlebte sieben weitere Aufführungsserien außerhalb Italiens bis 1765.

Der Musikalienmarkt Venedigs

Aufgrund dieses Befunds mag es wenig überraschen, dass es sich bei einem Großteil der überlieferten handschriftlichen Partituren von Galuppis Opern um venezianische Manuskripte handelt, die in Kopisterien Venedigs hergestellt wurden. Einzelne dieser Kopisterien hatten enge Verbindungen zu den Theatern und stellten Partituren und Stimmenmaterial für die Aufführungen her; daneben gaben auch Komponisten oder Privatpersonen Kopien in Auftrag.²²

Auffällig ist für die Opern Baldassare Galuppis die Präsenz von Manuskripten aus der Kopierwerkstatt von Giuseppe Baldan. Sie enthalten häufig einen entsprechenden Herstellerhinweis²³ und ein Titelblatt mit reich ornamentierten Buchstaben in einer Schrift mit großem Wiedererkennungswert, die Baldan selbst zugeordnet werden kann.²⁴ Dass über die Kopisterie Baldans mehr zu erfahren ist, als etwaige Schlüsse über den handschriftlichen Befund selbst zulassen, liegt insbesondere daran, dass er in einen akten-

-
- 21 Galuppi verfasste jedoch für Rom einige Intermezzi, deren Libretti auf dreiaktige Opere buffe zurückgingen, bspw. *La ritornata a Londra* (nach Carlo Goldoni), 1759 im Teatro Valle aufgeführt. Vgl. GREMLER, Chronologie des Teatro Valle (1727–1850), in Ergänzung zur Monographie: GREMLER, Das Teatro Valle in Rom 1727–1850, S. 43, online verfügbar unter www.dhi-roma.it/grempler_chronologie.html, abgerufen am 15.12.2021.
 - 22 Einen Überblick über venezianische Kopien gibt MAMY, La musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières, S. 93–104.
 - 23 Beispielsweise »Don Giuseppe Baldan Copista di Musica a San Gio: Grisostomo Venezia.« auf dem Umschlag der Partitur zu *La calamita de' cuori* in: A-Wn Mus. Hs. 18058 oder »Don Giuseppe Baldan Copista al Ponte di San Gio: Grisostomo Venezia.« auf der ersten Seite der Partitur zu *Il filosofo di campagna* in: F-Pc X.776.
 - 24 Zahlreiche Baldan-Manuskripte sind mittlerweile durch digital verfügbare Angebote der Bibliotheken einsehbar, etwa in A-Wn (<https://digital.onb.ac.at>) oder F-Pc (<https://gallica.bnf.fr>). Vgl. auch die Abbildung auf dem Cover des vorliegenden Buches, die das Titelblatt der Partitur von *Li tre amanti ridicoli* (A-Wn Mus. Hs. 18054) zeigt.

kundigen Prozess involviert war.²⁵ Demnach war Baldan zunächst für die Kopisterie von Francesco Trogiani²⁶ und dann für jene von Andrea Noal tätig, bevor er sich in den 1750er-Jahren mit einem eigenen Geschäft selbständig machte.²⁷ Dort hatte er vier Kopisten angestellt: Carlo Vivaldi sowie Daniele Mauro (beides Neffen von Antonio Vivaldi),²⁸ Orazio Stabili und Piero Maschietto. Baldan konnte neben den Theatern S. Moisè und S. Giovanni Grisostomo auch wichtige private Auftraggeber an sich binden wie die Komponisten Gioacchino Cocchi und Baldassare Galuppi. Vom Kopisten Giovan Antonio Borromeo ist im Zuge des Prozesses die Aussage festgehalten: »Il maestro Buranello, che sta a San Felice, credo vi vada spesso per portarli da copiar la musica [...]«. ²⁹ Demnach wäre Galuppi häufig zu Baldan gegangen, um Kopien seiner Werke herstellen zu lassen. Die Präsenz der typischen Baldan-Titelblätter in zahlreichen Manuskripten spricht dafür, dass dieser Aussage durchaus Glauben geschenkt werden darf.

Baldan fungiert in einigen dieser Manuskripte auch als Hauptkopist – häufig für Musiknoten und Librettotext, gelegentlich jedoch auch nur für eines von beidem.³⁰ Seine Handschrift taucht in insgesamt 14 Partituren der Opere buffe Galuppis auf, die sich in verschiedenen Bibliotheken Europas befinden.³¹ Über die weiteren Schreiber in Baldans Kopierwerkstatt kann ein Netzwerk von venezianischen Kopisten ausgemacht werden, die in zahlreichen Manuskripten sei es als Schreiber des Notentexts, sei es als jener des Librettotexts auftauchen. Eine solche Verbindungslinie läuft beispielsweise über den Schreiber des Librettotexts von *Li tre amanti ridicoli* in D-Wa. Die Partitur enthält ein typisches Titelblatt aus der Werkstatt Baldans und auch der Schreiber des Notentexts der

-
- 25 Baldan wurden hierbei Verstöße gegen die Sittlichkeit vorgeworfen. Vgl. dazu im Detail Cozzi, *Una disavventura di Pre Iseppo Baldan, copista del Galuppi*. Baldan zog die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaft außerdem dadurch auf sich, dass er in Kopien für den Dresdner Hof mehrere Kompositionen Vivaldis als jene Galuppis ausgab, vgl. TALBOT, *Another Vivaldi Work Falsely Attributed to Galuppi by Iseppo Baldan*.
- 26 Auch in der Werkstatt Trogianis wurden Galuppis Partituren kopiert, vgl. bspw. *L'amante di tutte* in D-W mit dem Vermerk des Kopisten »Gerolamo Trogian«.
- 27 Vgl. Cozzi, *Una disavventura di Pre Iseppo Baldan, copista del Galuppi*. Auch die folgenden Informationen zu Baldan entstammen diesem Artikel.
- 28 Vgl. zu diesen familiären Zusammenhängen WHITE und TALBOT, *Pietro Mauro, detto »Il Vivaldi«*. Pietro Mauro wiederum ist ebenfalls als Kopist von Galuppis Opere buffe zu finden. Die Partitur von *La diavolessa* in I-MOe enthält auf dem Titelblatt den Vermerk »Pietro Mauro Copista di Musica al Ponte dal Lovo | Venezia 1756«.
- 29 Zit. nach Cozzi, *Una disavventura di Pre Iseppo Baldan, copista del Galuppi*, S. 129.
- 30 In Kopisterien ist häufig eine gewisse Arbeitsteilung zu beobachten, entweder zwischen einer Kopistenhand, die die Musiknoten aufschreibt und einer anderen, die den Librettotext zu den Rezitativen und Musiknummern notiert; ferner zwischen Schreibern, die entweder nur Rezitative oder nur Arien schreiben; oder auch Schreibern, die jeweils einzelne Akte notieren. Gelegentlich wechselt die Schreiberhand auch unmittelbar, ohne dass eine bestimmte Arbeitsteilung erkennbar wäre.
- 31 Die Zahl bezieht sich nur auf den Untersuchungszeitraum des vorliegenden Projekts und damit auf folgende Partituren in A-Wn: *La calamita de' cuori*, *La diavolessa*, *Il conte Caramella*, *L'amante di tutte*, *Li tre amanti ridicoli*; D-B: *La partenza e il ritorno de marinari*; D-Dl: *La partenza e il ritorno de marinari*; D-Wa: *Li tre amanti ridicoli*; F-Pc: *La calamita de' cuori*, *Il filosofo di campagna*; I-Gl: *Le nozze*; I-MOe: *L'amante di tutte*, *Li tre amanti ridicoli*; P-La: *Li tre amanti ridicoli*. Auch weitere Opere Galuppis sowie Opere buffe anderer Komponisten sind in der Handschrift Baldans überliefert.

gesamten Partitur, sowie des Librettotexts im zweiten und dritten Akt kann als Giuseppe Baldan selbst identifiziert werden. Der Textschreiber des ersten Aktes, der unter anderem durch eine besonders charakteristische Ausformung der Kleinbuchstaben g, p und q sofort ins Auge fällt, taucht auch in *La calamita de' cuori* in F-Pc (X 153) in Kombination mit Baldan als Notenschreiber auf. Er schrieb unter anderem auch den Librettotext zu den Partituren *L'Arcadia in Brenta* in I-MOe und *Le virtuose ridicole* in D-Wa, wobei er in diesen beiden Partituren auch den Notentext kopiert hat. Als Notenschreiber ist er ebenfalls in der Partitur von *Il mondo della luna* in D-Wa in der Ouvertüre zu finden, während der Rest der Partitur wiederum von einem anderen Kopisten abgeschrieben wurde. Beide Kopisten finden sich in Kombination auch in der Partitur zu *Il mondo alla roversa* in I-MOe.³²

In aller Regel stimmt der Librettotext dieser venezianischen Partituren in weiten Teilen mit dem Textbuch der jeweiligen venezianischen Aufführung überein.³³ Gerade die häufig auftretenden geringfügigen Unterschiede (z.B. einzelne fehlende oder textlich andere Arien in den Partituren) weisen darauf hin, dass die Partituren, die in Venedig kopiert und verkauft wurden, einerseits Fassungen repräsentieren könnten, die in Venedig so aufgeführt wurden, jedoch möglicherweise aufgrund kurzfristiger musikalischer Änderungen, die erst nach dem Druck des Librettos erfolgt sind, nicht mit dem gedruckten Text übereinstimmen. Andererseits gibt es Fälle, in denen die venezianischen Manuskripte mehr Ähnlichkeiten mit nachfolgenden Aufführungsversionen haben, als mit dem venezianischen Erstaufführunglibretto selbst. Hier scheint es auch möglich, dass eine Werkfassung erst nach diesen Adaptionen an die Kopisterien weitergegeben wurde, die dann diese Fassungen wiederum kopierten. Ein bemerkenswertes Beispiel stellen etwa die überlieferten Partituren zu *La calamita de' cuori* dar. Die zwei venezianischen Manuskripte in A-Wn und F-Pc (X 153), die beide aus der Kopisterie Giuseppe Baldans stammen, enthalten in der Szene I/7 und II/10 Arien für die Figur der Bellarosa, die erst in den beiden auf die venezianische Aufführung im Karneval 1753 folgenden Aufführungen in Brescia (August 1753) und Florenz (Herbst 1753) in den Textbüchern auftauchen. Zudem fehlen in den Partituren zwei Arien (II/1 Armidoro und III/6 Pignone), die im venezianischen Libretto von 1753 noch vorhanden waren, in Brescia und Florenz jedoch auch teilweise im Textbuch fehlen. Insbesondere bei Bellarosas Arie im zweiten Akt scheint ein textlicher Venedig-Bezug im Brescia-Libretto dafür zu sprechen, dass diese Arie bereits in Venedig von der Sängerin Serafina Penna gesungen wurde, auch wenn sie im venezianischen Libretto nicht verzeichnet ist.³⁴ Gerade die Tatsache, dass alle vier überlieferten Partituren zu *La calamita de' cuori* jeweils die neueren Arien beinhalten und keine Partitur existiert, die Vertonungen der Arientexte des venezianischen Libretto beinhaltet, spricht in diesem Fall dafür, dass die beiden venezianischen Manuskripte eine

32 Diese Verbindungslinien lassen sich für Opere buffe anderer Komponisten des Untersuchungszeitraums fortsetzen. Der Schreiber von *L'Arcadia in Brenta* in I-MOe sowie *Le virtuose ridicole* in D-Wa ist bspw. auch jener von Ferdinando Bertonis *Le pescatrici* in D-Wa.

33 Hier bezogen auf den ursprünglichen »Haupttext«. Die Partituren wurden häufig zu einem späteren Zeitpunkt an anderen Aufführungsorten bearbeitet, etwa indem Arien transponiert wurden oder neue Arien eingelegt wurden, s. dazu im Detail die späteren Ausführungen in diesem Kapitel.

34 Vgl. dazu im Detail KNAUS, Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende, S. 247–252. Dort wird auch der kuriose Fall näher erläutert, dass in der Partitur in A-Wn in der Szene I/7 zwei Arien für Bellarosa notiert sind.

verbindliche Fassung darstellen, die zur Wiederaufführung an verschiedenen Orten in dieser Form distribuiert wurde.

Die Präsenz venezianischer Manuskripte in jenen Sammlungen in Europa, die mit bestimmten Aufführungsorten in Verbindung stehen (bspw. A-Wn, I-MOe und D-Wa), zeigt, dass viele außeritalienische Aufführungsorte ihr Notenmaterial direkt aus Venedig bezogen. Am Beispiel von *Le nozze* lassen sich einige dieser Zusammenhänge insofern gut darstellen, als sie die einzige Opera buffa Galuppi darstellt, die ihre erste Aufführung in Bologna erlebte. Drei der überlieferten Partituren entsprechen der Bologneser Fassung von 1755 (D-Wa, I-SAVc und P-La), eine Partitur in I-Fc bezieht sich auf eine Aufführungsserie in Florenz 1761, eine weitere in A-Wn auf die Wiener Fassung von 1764.³⁵ Zwei weitere Partituren können mit der venezianischen Aufführung der Oper 1757 in Verbindung gebracht werden. Eine davon befindet sich heute in I-Gl und ist in der venezianischen Kopisterie von Giuseppe Baldan hergestellt worden. Eine weitere Partitur in A-Wn ist Teil der Sammlung der Erzherzogin Elisabeth von Österreich.³⁶ Sie ist vermutlich in Wien entstanden, basiert jedoch klar auf einer Vorlage, die sich auf die venezianische Fassung bezieht. Folglich war es durchaus – aber nicht nur – der Erstaufführungsort bzw. die Fassung am Erstaufführungsort, die dominierte, sondern Venedig spielte in der Verbreitung eine zentrale Rolle, auch wenn die Uraufführung an einem anderen Ort erfolgte. Die Vorherrschaft venezianischer Manuskripte ist dabei zu einem hohen Grad der Tatsache geschuldet, dass das venezianische Repertoire die Opera buffa in- und außerhalb Italiens in dieser Zeit generell dominierte.

Ab den 1760er-Jahren sind entsprechende Verschiebungen dort zu beobachten, wo das venezianische Repertoire gegenüber Produktionen aus Rom etwas ins Hintertreffen geriet. So dominieren in der Überlieferung von Piccinnis *La buona figliuola*, die 1760 am römischen Teatro delle Dame ihre Erstaufführung erlebte, ganz eindeutig römische Manuskripte, die eine Nähe zur Erstaufführungsproduktion aufweisen.³⁷ Bemerkenswert ist allerdings, dass für eine Aufführung in Wien 1764 »die Bearbeitung vorwiegend mit venezianischen Zusätzen erfolgte«³⁸, was in Zusammenhang mit aus Venedig kommendem Gesangspersonal sowie der generellen Bedeutung venezianischer Opernproduktion für Wien zu sehen ist.

Vertrieb italienischer Manuskripte

Wie und durch wen italienische Manuskripte an die jeweiligen Aufführungsorte gelangten, ist für viele Opera buffa-Aufführungen in Europa nicht durch Quellen belegbar.³⁹ In

35 Vgl. DIES., Über die Variabilität von Seria-Elementen in der Opera buffa, S. 247.

36 Vgl. EYBL, Die Opern- und Ariensammlung der Erzherzogin Elisabeth von Österreich (1743–1808), S. 264.

37 Vgl. RUSSO (Hg.), Niccolò Piccinni. *La buona figliuola*, S. 471–482.

38 CALELLA, *La buona figliuola* für die »Teatri Privilegiati«, S. 162.

39 Noch weniger Informationen gibt es zu den ebenfalls für eine Aufführung einer Oper an einem anderen Ort notwendigen Textbüchern. Aus der Korrespondenz zwischen Franz und Marianne Pirker wissen wir bspw., dass die Sängerin Textbücher der Opern, in denen sie aufgetreten war, als Referenzen mit sich führte. Vgl. BEIER, Mehr als nur die Nactigall von Hohenasperg, S. 246f. Es ist

den meisten Fällen können lediglich aus bestimmten personellen Konstellationen und Netzwerken Schlüsse über Transferwege gezogen werden. Die große Anzahl reisender Opernunternehmer und Operntruppen im Bereich der Opera buffa ermöglichte häufig eine Migration musikalischen Materials direkt im Gepäck des Impresarios, der Sängerrinnen und Sänger oder anderer Mitwirkender.⁴⁰ Eine weitere wichtige Personengruppe, die am Materialtransfer beteiligt war, stellen die Kapellmeister an den außeritalienischen Höfen oder Theatern dar, die häufig aus Italien kamen und auch immer wieder dorthin zurückkehrten. Eine solche Beteiligung könnte im Fall von Florian Gassmann möglich gewesen sein, der in Venedig tätig war, bevor er 1763 als Kapellmeister nach Wien kam. Ingrid Schraffl vermutet, »dass er bei seiner ersten Ankunft in Wien im Jahr 1763 Notenmaterial von beliebten Opern – quasi als ›partiture di baule‹ – aus Venedig nach Wien mitbrachte, oder dass er bei seinem Venedig-Aufenthalt im Herbst 1765 bis Frühling 1766 im Auftrag des Wiener Hofs oder des Impresarios Partituren besorgte.«⁴¹ Mittelspersonen waren aber auch Botschafter, Adelige oder Agenten, die sich in Italien aufhielten und ihre Einschätzungen über das Musik- und Theaterleben an die jeweilige Theaterstätte außerhalb Italiens direkt oder indirekt übermittelten und Kopien von Notenmaterial in Auftrag gaben und verschickten. Eine solche Transaktion ist beispielsweise für die Übermittlung der Partituren von Galuppis *Le nozze* und Gassmanns *Gli uccellatori* nach London durch die Korrespondenz zwischen Horace Mann und Horace Walpole belegt. Horace Mann war britischer Botschafter in Florenz und berichtete dem britischen Politiker und Literaten Horace Walpole (Sohn des britischen Premierministers Robert Walpole) regelmäßig über das Florentiner Theaterleben. Am 25. April 1761 erwähnt Mann »the prettiest burletta I ever saw«⁴² und meint damit Gassmanns Oper *Gli uccellatori*, die zu dieser Zeit im Teatro Cocomero in Florenz lief. Daraufhin bittet Walpole ihn am 14. Mai, die Partitur nach London zu senden: »As we have a rage at present for burlettas, I wish you would send me the music of your present one which you say is so charming.«⁴³ Mann gibt daraufhin die Kopie in Auftrag und schreibt Walpole am 6. Juni: »I am glad you will have the burletta. I am sure you will like both that and the other which is now acting, both which I have ordered to be copied and they are to be done in a month.«⁴⁴ Am 12. September übermittelt Mann die Rechnung »for the two pretty burlette«⁴⁵; bei der zweiten handelt es sich um Galuppis *Le nozze*, die am 21. Mai 1761 erstmals in Florenz aufgeführt worden war. Am 4. Januar 1762 bestätigt Walpole schließlich den Empfang der Partituren: »Besides your letter, I have received one cargo, the burlettas and the residue of Medicean heads; [...] The Uccellatori, it was, I think, that you told me was

naheliegend anzunehmen, dass die Verbreitung von Textbüchern ähnlichen Mechanismen folgte wie diejenige der Musikalien.

40 Entsprechende Zahlungsbelege für Opere buffe finden sich in überlieferten Rechnungsbüchern von Theatern, vgl. KNAUS, Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende, S. 243 und EDGE, Viennese Music Copyists and the Transmission of Music in the Eighteenth Century, S. 302.

41 SCHRAFFL, Kulturtransfer durch Bearbeitung, S. 77.

42 LEWIS, Horace Walpole's correspondence with Sir Horace Mann, S. 501.

43 Ebd., S. 506.

44 Ebd., S. 512.

45 Ebd., S. 533.

so pretty. It shall be performed if they will take it.«⁴⁶ Zwar wurde *Gli uccellatori* in London erst in der Saison 1770/71 als Pasticcio gegeben, aber die zweite Oper, die Mann als Partitur übersandt hatte, Galuppi's *Le nozze*, wurde bereits am 1. Februar 1762 als *Le nozze di Dorina* im King's Theatre in the Haymarket mit »New Cloaths, Decorations, and Dances« aufgeführt.⁴⁷ Die Empfehlung Horace Manns aus Florenz sowie die Übersendung der entsprechenden Partitur führte also zu einer unmittelbaren Aufführung der Oper in London. Obwohl die Oper stark bearbeitet wurde, zeigt sich an der Übernahme einer Arie der Contessa aus der Florentiner Fassung (II/5 »Di voi sol mi lamento«), dass der Londoner Aufführung eine Partitur aus Florenz zugrunde lag und nicht etwa die Fassung der Erstaufführung in Bologna 1755 oder der venezianischen Aufführung von 1757. In diesem Fall waren also weder der Erstaufführungsort oder Venedig als Opera buffa-Zentrum, noch die an der Produktion beteiligten Personen für den Transfer des Materials ausschlaggebend, sondern eine spezifische diplomatische Beziehung und das ästhetische Werturteil einzelner Personen. Der Briefwechsel zwischen Horace Mann und Horace Walpole verdeutlicht auch, dass das Kopieren und Übersenden der Partitur erhebliche Zeit in Anspruch nahm.⁴⁸

Transaktionen ähnlicher Art sind heute gelegentlich auch in Archivalien zu Hoftheatern überliefert. So konnte Dexter Edge etwa eine Zahlung von 33 Gulden und 20 Kreuzer an den Wiener k.-k. Hof-Agenten André Haslinger aus der Saison 1786/87 nachweisen, mit der er für eine Kopie der Partitur von *L'inganno amoroso* vergütet wurde, die er von dem Agenten »Herr von Hadrava« in Neapel erhalten hatte.⁴⁹ Die Opera buffa von Pietro Guglielmi hatte dort am 12. Juni 1786 ihre Premiere erlebt und wurde in Wien 1787 nachgespielt. Am Hof von Mannheim lief der Musikalientransfer über den Minister Heinrich Anton von Beckers, der dahingehend mit zahlreichen Agenten an verschiedenen Orten korrespondierte.⁵⁰

Außerhalb Italiens

Neben italienischen Handschriften, die für Aufführungsserien an einem bestimmten Ort bearbeitet wurden, existieren auch zahlreiche Manuskripte von Opere buffe, die nicht italienischer Herkunft sind. Zum Teil repräsentieren sie venezianische Fassungen und wurden möglicherweise für eine Sammlung an einem bestimmten Ort auf Grundlage eines venezianischen Manuskripts abgeschrieben. Dies trifft etwa auf das bereits erwähnte Manuskript von *Le nozze* in der Sammlung der Erzherzogin Elisabeth von Österreich zu. Giovanni Polin hat ferner für die weit verbreitete Oper *Il filosofo di campagna*

46 Ebd., S. 561.

47 Vgl. STONE (Hg.), *The London stage, 1660–1800*. Vol. 4, 2 (1747–1776), S. 915.

48 Die Post zwischen Italien und London benötigte je nach Wetterlage am Ärmelkanal drei bis vier Wochen. Vgl. BOULTON und McLOUGHLIN (Hg.), *News from abroad*, S. 18; vgl. zu den Postbooten am Ärmelkanal MORIEUX, *The Channel*, S. 288.

49 Vgl. EDGE, *Viennese Music Copyists and the Transmission of Music in the Eighteenth Century*, S. 301.

50 Vgl. PELKER, *Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778)*, S. 287.

mehrere solcher Fälle identifiziert und näher erläutert.⁵¹ So wurde eine Partitur, die sich heute in London befindet,⁵² auf englischem Papier geschrieben, jedoch nicht in der 1761 in London aufgeführten Fassung, sondern in der venezianischen Fassung von 1754. Polin vermutet, dass Carlo und Maria Paganini, die in London zu dieser Zeit tätig waren, ein venezianisches Manuskript besaßen und auf dieser Grundlage Kopien für interessierte Personen hergestellt wurden (ein Vermerk auf dem Umschlag des Manuskripts verweist auf General Fitzwilliam⁵³). Auch die Partitur in der Sammlung des englischen Königs George III. ist auf englischem Papier geschrieben, jedoch in der venezianischen Fassung von 1754.⁵⁴ Eine deutsche Abschrift der venezianischen Fassung wurde im Auftrag von Amalie von Preußen für ihre Musiksammlung erstellt,⁵⁵ möglicherweise auf Grundlage eines venezianischen Manuskripts, das im Zuge der Aufführungen von *Il filosofo di campagna* am preußischen Hof 1757 oder 1762 nach Berlin kam. Der Schreiber hatte wohl keine italienischen Sprachkenntnisse, da die Textabschrift zahlreiche Fehler enthält. Selbiges gilt auch für eine Partiturabschrift, die sich heute in Paris befindet.⁵⁶

In relativ großer Zahl sind handschriftliche Partituren aus Dresden und Wien überliefert, die jeweils die an diesen Orten gespielten Fassungen darstellen. Es handelt sich dabei um Manuskripte in schöner Schrift, die keine weiteren Bearbeitungsspuren aufweisen und daher wohl für Sammlungszwecke am Hof kopiert wurden.

In Wien wurden die überlieferten, für den Hof bestimmten Kopien von einigen wenigen Kopierwerkstätten hergestellt. Maßgeblich für die italienische Oper war um die Jahrhundertmitte die Werkstatt des Hof-Theatral-Kopisten Johann Andreas Ziss.⁵⁷ Die Geschäfte wurden nach seinem Tod 1755 von seiner Frau Theresia Ziss bis etwa 1770 fortgeführt.⁵⁸ Zwei der Kopisten, die in Ziss' Werkstatt gearbeitet hatten (Domenicus Keibl und Franz Xaver Riersch), bewarben sich schließlich auch um seine Nachfolge als Hof-Theatral-Kopisten.⁵⁹ Die von Josef-Horst Lederer ausgewerteten vier Bewerbungen auf die Stelle zeigen deutlich, dass die Kopisten teils für verschiedene Auftraggeber, sei es am Hof selbst, sei es darüber hinaus, tätig waren. Ähnlich wie in Venedig ist folglich auch in

51 Die folgenden Ausführungen nach POLIN, *Tradizione e recezione di un'opera comica di meta '700*, S. 147–155.

52 Vgl. GB-Lbl Ms. add. 16141.

53 Möglicherweise Richard Fitzwilliam (1745–1816), s. POLIN, *Tradizione e recezione di un'opera comica di meta '700*, S. 148.

54 Die Partitur sowie auch dazugehörige Stimmen befinden sich in GB-Lbl RM. 22, c. 20–27.

55 Die Partitur befindet sich in D-B AmB 363.

56 Vgl. F-Pn D 4280–4283.

57 Vgl. LEDERER, »[...] von denen eingangs benannten Supplicanten unter eines jeden eigenen Hand: Unterschrift Copiaturen angebehret.«, S. 73–94. Neben der Werkstatt von Ziss war auch jene von Boniface Charles Champée bedeutsam, der jedoch mehr für das französische Repertoire zuständig war, vgl. BROWN, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, S. 93. Einen Überblick gibt EDGE, *Viennese Music Copyists and the Transmission of Music in the Eighteenth Century*.

58 Vgl. BROWN, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, S. 93 sowie DENNY, *Wiener Quellen zu Glucks »Reform«-Opern*, S. 27.

59 Riersch wurde schließlich als Kopist von Kirchen-, Tafel- und Kammermusik eingestellt, vgl. LEDERER, »[...] von denen eingangs benannten Supplicanten unter eines jeden eigenen Hand: Unterschrift Copiaturen angebehret.«, S. 76.

Wien ein Netzwerk an Schreibern zu erkennen, die in den maßgeblichen Kopierwerkstätten tätig waren, wobei die Werkstatt Ziss für die überlieferten Kopien italienischer Opern am Hof bis 1770 vorherrschend war.⁶⁰

In diesem Zusammenhang ist auch die große Musikaliensammlung der Adelsfamilie Schwarzenberg im Schloss Krumau von Interesse. Das Schloss kam im 18. Jahrhundert in den Besitz der Familie und wurde ab 1744 von Josef I. Adam Fürst von Schwarzenberg sukzessive renoviert. Es beinhaltet heute eines der wenigen historischen Operntheater mit erhaltener Bühnenmaschinerie. Die enge Verbindung der Schwarzenbergs zum Wiener Kaiserhof zeigt sich darin, dass in der dortigen Musikaliensammlung das in Wien gespielte Repertoire sowie Wiener Manuskripte vorherrschen.⁶¹ Dies lässt sich auch anhand der überlieferten Opera buffa-Partituren nachvollziehen, die vornehmlich in Wien kopiert wurden und die Wiener Fassungen wiedergeben.⁶² So beinhaltet die Sammlung beispielsweise Stimmenmaterial zu Galuppis *Le nozze* (allerdings ohne Rezitative), das einen Großteil der in Wien 1764 aufgeführten Arien enthält. Das heißt allerdings nicht, dass sich die Schwarzenbergs nicht auch am venezianischen Musikalienmarkt bedienten. Unter anderem beinhaltet die Sammlung Manuskripte aus der Werkstatt Giuseppe Baldans, etwa *Lastrologa* von Niccolò Piccinni oder *La contadina in corte* von Giacomo Rust. Beide Werke wurden in Venedig in den frühen 1760er-Jahren erstaufgeführt (*Lastrologa* 1762, *La contadina in corte* 1763). Die Sammlung enthält auch die einzige vollständig überlieferte Partitur zu Galuppis *Arcifanfano re dei matti*.⁶³

Für die Dresdner Manuskripte ist Johann Gottlieb Haußstädtler als einer der Hauptkopisten zu identifizieren. Haußstädtler war von 1764 bis 1769 als Hofnotist für die Comédie française in Dresden tätig; auch nach seiner Entlassung 1769 fertigte er weitere Kopien auf der Basis von Honoraraufträgen für den Dresdner Hof an.⁶⁴ In seiner Handschrift sind Partituren zu Galuppis Opern ab 1765 überliefert, als Giuseppe Bustelli das Kleine Kurfürstliche Theater in Dresden bespielte. Dazu zählen die 1765 von Bustelli in Dresden und Prag ausgerichtete Oper *La partenza e il ritorno dei marinari* sowie die Dresdner Fassungen von *Il re alla caccia* und *L'amante di tutte*.⁶⁵ Diese Manuskripte unterscheiden sich deutlich von den stark bearbeiteten venezianischen Handschriften, die

60 Dies zeigt allein schon die große Anzahl der Partituren, an deren Herstellung Theresia (Therese) Ziss (WK71P) selbst beteiligt war, siehe https://www.mdw.ac.at/imi/ctmv/p_und_c/copyists_detail.php?kop=WK71P, abgerufen am 1.8.2022.

61 Vgl. PEŠKOVÁ, Operas in the Schwarzenberg Music Collection in Český Krumlov, S. 172.

62 Für den Untersuchungszeitraum sind dies etwa: *La buona figliuola* (Stimmen), *La buona figliuola maritata* (Stimmen), *La cascina* (Partitur und Stimmen), *Il cavaliere per amore* (Stimmen), *Le contadine bizzarre* (Stimmen), *Il mercato di malmantile* (Stimmen) oder *Le nozze* (Stimmen). In Český Krumlov sind außerdem Belege sowohl für Zahlungen an Carl Champée als auch Theresia Ziss überliefert, vgl. EDGE, Viennese Music Copyists and the Transmission of Music in the Eighteenth Century, S. 303.

63 Die Partitur stimmt, was die geschlossenen Nummern anbelangt, weitgehend mit der Ariensammlung zu *Arcifanfano re dei matti* in I-MC überein, vgl. SCOCCIMARRO, L'Arcifanfano re de' matti di Goldoni-Galuppi, S. 423–458.

64 Vgl. LANDMANN, Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle, S. 27.

65 Die Manuskripte befinden sich heute in I-Vc, sowie ein Exemplar von *L'amante di tutte* in der Handschrift Haußstädtlers auch in D-Dl.

ebenfalls mit der Impresa von Giuseppe Bustelli in Verbindung gebracht werden können. In diesem Zusammenhang zeigt sich die Konvention, venezianische Manuskripte für eine Aufführung an einem anderen Ort einzurichten. Von diesen Aufführungsversionen wurden wiederum Kopien zum Zwecke der Dokumentation und Sammlung vor Ort erstellt. Da diese aber allesamt keine Bearbeitungsspuren aufweisen, ist anzunehmen, dass sie nicht als Grundlage für weitere Aufführungen dienten. Der Bezugspunkt für die Verbreitung der Musikalien der Opera buffa im Zuge der Planung von Aufführungsserien außerhalb Italiens blieb ganz eindeutig Italien und hier insbesondere Venedig.

Einrichtung der Manuskripte

Aus Italien importierte Opera buffa-Manuskripte wurden häufig für die Aufführungen vor Ort direkt bearbeitet, d.h. es wurde in die Partituren hineingearbeitet. Partituren mit Bearbeitungsspuren sind in größerer Zahl in D-Wa und I-Moe aufbewahrt. Für die in Wolfenbüttel überlieferten Partituren der Aufführungen in Braunschweig weist die Einrichtung darauf hin, dass die Partituren in der Aufführung selbst vom Cembalo aus verwendet wurden. Sie sind daher besonders aufschlussreich nicht nur was Strategien der Einrichtung anbelangt, sondern auch hinsichtlich aufführungspraktischer Belange und sollen daher im Folgenden näher betrachtet werden.

Die Opera buffa konnte sich in Braunschweig vergleichsweise früh etablieren, wofür der italienische Theaterunternehmer Filippo Nicolini und der Kapellmeister Ignazio Fiorillo verantwortlich zeichneten, die seit 1749 in Braunschweig tätig waren.⁶⁶ Bereits von 1750 bis 1754 wurden jährlich ein bis zwei Produktionen im Nuovo Teatro dell'Opera Pantomima herausgebracht, das damit im Unterschied zum Hoftheater, in dem vornehmlich Opera seria gespielt wurde, als Spielstätte für die Opera buffa fungierte. Im Untersuchungszeitraum bis 1765 wurden ferner in den Jahren 1760 und 1763 bis 1765 bis zu vier verschiedene Werke im Rahmen der Braunschweiger Winter- und Sommermes- sen im Pantomimen-Theater gespielt. Für einige Saisonen der 1760er-Jahre ist die Überlieferung besonders günstig. Dies betrifft zum einen das Jahr 1760 mit den erhaltenen Partituren zu *Il mondo della luna*, *Il negligente* und *Le nozze*, deren Einrichtung der Kapellmeister Ignazio Fiorillo zu verantworten hatte. Mehrere Partituren liegen auch in einer Einrichtung von Antonio Tozzi vor, der zwischen 1764 und 1767 in Braunschweig als Kapellmeister tätig war. Aus dieser Zeit sind überliefert: *Il conte Caramella*, *La diavolessa*, *Il filosofo di campagna*, *Le pescatrici*, *I portentosi effetti della madre natura*, *Il signor dottore* und *Li tre amanti ridicoli*.

Der philologische Befund über die Partituren lässt auf sehr vielfältige Strategien der Manuskriptereinrichtung und -bearbeitung rückschließen. Die Manuskripte der Aufführungsserien von 1760 (*Il mondo della luna* und *Il negligente* zur Wintermesse, *Le nozze*

66 Vgl. EISINGER, Das Hagenmarkt-Theater in Braunschweig (1690–1861), S. 172–179. Fiorillo war mit Nicolini bereits seit 1747 mit dessen Ballett- und Pantomimentheater in Prag, Leipzig, Hamburg und Dresden aufgetreten, ehe sie sich dauerhaft in Braunschweig niederließen, vgl. FINSCHER, Art. Fiorillo, Ignazio.

zur Sommermesse) weisen insofern Ähnlichkeiten auf, als die konkrete Einrichtung des Cembaloparts der Schreiberhand von Ignazio Fiorillo zugeordnet werden kann. Dies betrifft etwa Korrekturen von Noten und Vorzeichen oder Ergänzungen der Bezifferung in der Bassstimme, darüber hinaus aber auch die Veränderung oder Ergänzung von Tempobezeichnungen und Dynamik sowie Hinweise auf die Wiederholung von Instrumentalstücken oder Arienteil. In allen drei Partituren sind diese Anmerkungen mit Bleistift eingetragen, wobei sie in *Le nozze* teils mit Tinte nachgezogen sind. Neben dieser spielpraktischen Einrichtung der Partitur für das Cembalo sind in den Musikalien auch zahlreiche Manipulationen zu erkennen, die tiefer gehende Eingriffe in die musikalische Substanz bedeuten. Neben einfachen Transpositionen zeugen Einklebungen, Überklebungen und Streichungen davon, dass Arien ausgetauscht, gekürzt oder ganz gestrichen wurden. Häufig fiel der zweite Arienteil einer Streichung zum Opfer, gelegentlich sind aber auch einzelne Passagen in den Arien durchgestrichen, wie etwa mehrere Koloraturpassagen in den Arien der parti serie in *Le nozze*.

Aus der Untersuchung der Manuskripte lassen sich weitere Rückschlüsse über die Verbreitung von Musikalien ziehen, insbesondere im Falle der Einlagearien. Besonders augenscheinlich ist dies in der Partitur von *Il negligente*.⁶⁷ Die Partitur lässt zwei Hauptschreiber erkennen, die das vorliegende Manuskript auf Basis der Uraufführungsfassung (Venedig 1749) vermutlich in Venedig erstellt hatten. Neben den üblichen Eintragungen im Cembalopart ist eine weitere Schreibhand präsent, die das Manuskript für die Aufführung in Braunschweig einrichtete, bspw. durch Überklebung bzw. Überschreibung von gestrichenen Passagen und durch Ergänzung bestimmter Anschlussteile. Sämtliche Arien, die aus anderen Opern stammten und in die Braunschweiger Fassung eingefügt wurden, weisen jeweils unterschiedliche Schreibhände auf teils verschiedenen Papieren auf. Sie sind also als vollständige Arien in die Partitur eingebunden bzw. eingeklebt worden und rekurrieren häufig auch noch auf ihre ursprüngliche Herkunft. So wurde Lisauras Arie »Deh non fate ch'io vi chiami« im ersten Akt (9. Szene) durch die Arie »Ah non son io che parlo« ersetzt, die der *Ezio*-Vertonung von Giuseppe Scarlatti von 1744 entstammt und dort für die Figur der Fulvia im dritten Akt (12. Szene) bestimmt ist. Am oberen Rand der ersten Seite der Arie (46r) ist noch das Anschlusswort »respiro« des vorhergehenden Rezitativs aus *Ezio* sowie Akt III und Szene 12 vermerkt und auch die Handlungsfigur ist nicht in Lisaura korrigiert, sondern bleibt Fulvia. Lisauras Arie im dritten Akt »Principiai amar per gioco« wurde durch die Arie »Basta così, t'intendo« der Arpalice aus Niccolò Jommellis *Ciro riconosciuto* von 1744 ersetzt.⁶⁸ Die Einlagearien der parte seria Lisaura zeigen also eine deutliche Tendenz, auf Opera seria-Arien von Metastasio-Vertonungen aus den 1740er-Jahren zurückzugreifen, allerdings wurden diese Arien für die Braunschweiger Aufführung nochmals einer Bearbeitung unterzogen: der zweite Arienteil sowie das Da-Capo sind gestrichen und in der

67 Vgl. D-Wa 46 Alt 481.

68 Auch Lisauras neue Arie im zweiten Akt »Contro il destin che freme« entstammt einem Metastasio-Libretto (*Antigono*). Ob es sich um eine präexistente Arie oder eine Neukomposition (möglicherweise durch Ignazio Fiorillo) handelt, konnte bislang nicht geklärt werden. Der Arientext wurde in Braunschweig bereits 1759 in der Oper *L'Ifigenia* verwendet, allerdings wiederum anders vertont (siehe D-Wa 46 Alt 709).

Arie »Basta così, t'intendo« sind mehrere Koloraturpassagen ausgeschnitten und fehlen. Weiterführende Fragen zur Bearbeitungspraxis der parti serie, die diese Beispiele nach sich ziehen, sollen an dieser Stelle zunächst hintan gestellt werden.⁶⁹ Hinsichtlich der Verbreitung von Musikalien der Opera buffa legt der philologische Befund nahe, dass die Manuskripte der Einlagearien völlig unterschiedlicher Herkunft sind und nicht vor Ort für die Aufführung von *Il negligente* kopiert wurden. Die Einrichtung der Arien zeigt außerdem, dass es sich nicht um »arie di baule« (Kofferarien) handelt, die von Sängerinnen oder Sängern bereits in der Form mitgebracht wurden, in der sie dann auch gesungen werden sollten,⁷⁰ sondern dass eine umfassende Bearbeitung vor Ort erfolgte.

Die späteren Braunschweiger Partituren, die von Antonio Tozzi ab 1764 eingerichtet wurden, weisen zwar generell ähnliche Bearbeitungsstrategien auf wie die bisher besprochenen Manuskripte aus Fiorillos Zeit als Kapellmeister, haben aber eher den Charakter von Arbeitsmanuskripten. So sind Änderungen von Tonhöhen in den Gesangspartien in den Rezitativen lediglich als Notenköpfe ober- oder unterhalb der Originalstimme eingetragen, bei Arien erfolgen oft nur kurze Hinweise auf Transpositionen oder auch darauf, dass die Arie in dieser oder jener Stimmlage bleiben konnte. Neu eingefügte, von Tozzi komponierte Arien, sind in sehr flüchtiger Schrift geschrieben wie etwa die Arie »Pensa felon che sei« für die Figur des Conte im ersten Akt der Partitur von *La diavolessa*.⁷¹

Antonio Tozzi und seine Frau, die Sängerin Marianna Bianchi waren 1764 gemeinsam an den Hof von Braunschweig gekommen. Beide konnten bereits auf eine längere Karriere inner- und außerhalb Italiens zurückblicken. Bianchi sang unter anderem 1762 in Wien die Euridice in der Uraufführung von Christoph W. Glucks *Orfeo ed Euridice*. Sie erfuhr auch die Anerkennung Pietro Metastasios, in dessen *Il trionfo di Clelia* sie ebenfalls 1762 mitwirkte. In einem Brief an Carlo Broschi vom 14. Dezember 1768 kommt Metastasio auch auf ihre Erfolge in Braunschweig zu sprechen: »[...] ritorna ora in Italia da Brunswick, dove ha ricossa (secondo le mie notizie) la meritata universale approvazione.«⁷²

Es sind keine direkten Belege dafür bekannt, dass Antonio Tozzi und Marianna Bianchi an einem Musikalientransfer von Italien nach Braunschweig mitwirkten. Die Einrichtung der Partituren ab 1764 zeigt jedoch, wie das Repertoire der Sopranistin Marianna Bianchi in die Opera buffa-Aufführungen in Braunschweig einfloss. Besonders auffällig ist dies in der Partitur zur 1766 in Braunschweig aufgeführten Oper *Le pescatrici* von Ferdinando Bertoni. Sämtliche Arien für die Figur der Eurilda, der parte seria, sind darin durch neu eingefügte ersetzt, wobei mehrmals ein Hinweis auf Marianna Bianchi erfolgt. Die Arie »Vedersi di dio respiro« im zweiten Akt lässt durch Vermerk von Rolle und Anschlusswort erkennen, dass es sich ursprünglich um eine Arie der Mandane im dritten Akt einer *Artaserse*-Vertonung handelte – eine Rolle, die Marianna Bianchi

69 Zu den parti serie in der Opera buffa vgl. KNAUS, Über die Variabilität von Seria-Elementen in der Opera buffa sowie die Ausführungen in Kapitel 10.

70 Zur »aria di baule« vgl. STROHM, Wer entscheidet?, S. 62–79.

71 Vgl. D-Wa 46 Alt 64, S. 72b–75.

72 BRUNELLI (Hg.), Tutte le opere di Pietro Metastasio, S. 689.

mehrmals verkörperte.⁷³ Am oberen Rand ist Bianchis Name vermerkt, sowie darunter in Tozzis Handschrift »Aria di Eurilda del S. Atto«. Ähnlich wie für andere parti serie in Braunschweig ist auch hier eine längere Koloraturpassage durchgestrichen. Bei Eurildas Arie im dritten Akt »Voi che talor perdet« handelt es sich um die Arie der Creusa im zweiten Akt der Oper *Demofonte*. Auch hier ist Bianchis Name auf der ersten Seite der Arie vermerkt und Antonio Tozzis Hinweis »Aria del terzo atto di Eurilda« befindet sich unterhalb des Autorenvermerks »Del Sig:re Baldassar Galuppi«.⁷⁴ Bianchi hatte 1759 die Creusa in einer *Demofonte*-Produktion in Venedig gesungen, die denselben Arientext beinhaltet.⁷⁵ Auch für diese Arie sind in der Braunschweiger Partitur einige virtuose Passagen durchgestrichen.⁷⁶

Auffällig ist auch ein Hinweis auf die Sängerin Anna Maria Cataldi in der Partitur zu *Il signor dottore* – eine Oper von Domenico Fischietti, die zur Wintermesse 1766 in Braunschweig aufgeführt wurde. Für die Arie der Rosina im ersten Akt ist zunächst eine Transponierung angezeigt, im Anschluss daran ist jedoch eine Arie aus Galuppis *Il caffè di campagna* eingelegt (II/8, Dorina »Se volete far l'amore«). Am Beginn der Arie ist vermerkt »1761 In S. Moisè nell'autunno Opera 2^{da} del Sig.^r Baldassar Galuppi detto Buranello«⁷⁷, was dem Uraufführungszeitpunkt von Galuppis Oper in Venedig entspricht. Antonio Tozzi vermerkt am oberen Rand dieses Blattes »Madama Cataldi«. Die Sängerin Anna Maria Cataldi trat seit 1762 vorwiegend in Opere buffe auf, zunächst in Triest und dann ab 1763 in Wien. Auffällig ist, dass sie 1764 in Wien in sechs Produktionen mitwirkte, 1765 jedoch in nur drei und 1766 nur in einer Produktion. Mit ein Grund dafür ist sicherlich das in Wien nach dem Tod von Kaiser Franz I. Stephan am 8. August 1765 erlassene Aufführungsverbot aufgrund der Hoftrauer. Es ist also durchaus möglich, dass Cataldi 1765/66 nach Braunschweig reiste, um dort unter anderem in *Il signor dottore* mitzuwirken. Dabei ist es wohl kaum als ein Zufall zu werten, dass Marianna Bianchi bis 1763 ebenfalls in Wien engagiert war. Bianchi und Antonio Tozzi könnten durch ihre Verbindungen nach Wien ein Engagement von Anna Maria Cataldi nach Braunschweig vermittelt haben. Gerade für Aufführungsorte wie Braunschweig, für die das Gesangspersonal nicht in den Libretti verzeichnet ist und auch sonst kaum Informationen über die Sängerinnen und Sänger in der Opera buffa überliefert sind, geben derlei Anmerkungen in den Partituren aufschlussreiche Hinweise nicht nur über das Gesangspersonal an

73 Vgl. D-Wa 46 Alt 66, S. 136. Marianna Bianchi sang die Rolle 1762 in Genua, 1763 in Wien und auch nach der Zeit in Braunschweig mehrere Male noch in Italien. In der Wiener Vertonung durch Giuseppe Scarlatti existiert die Arie nicht. Der Standort des einzigen bekannten Libretto-Exemplars der anonymen Fassung aus Genua ist seit der Auflösung der Privatbibliothek I-Tfanan, in der es sich bis vor kurzem befand, nicht bekannt. Daher kann die Vermutung, dass die Arie aus der Genueser Fassung des *Artaserse* stammt, derzeit nicht bestätigt werden.

74 Vgl. D-Wa 46 Alt 66, S. 163.

75 Der Komponist dieser Produktion ist nicht im Libretto vermerkt, weshalb zu vermuten ist, dass es sich um ein Pasticcio handelt. Der Arientext entspricht nicht dem ursprünglichen Metastasio-Text »Felice età dell'oro«, der sich auch in Galuppis *Demofonte*-Vertonung von 1750 findet.

76 Ob sich die in Braunschweig häufig anzutreffende Streichung virtuoser Koloraturpassagen auf bestimmte ästhetische Konventionen vor Ort zurückführen lässt oder andere Gründe hat, muss mangels weiterer Anhaltspunkte offenbleiben.

77 Vgl. D-Wa 46 Alt, S. 34.

sich,⁷⁸ sondern auch über die Netzwerke, durch die Engagements zustande gekommen sein könnten.

Materialmigration und -manipulation

Die Sachlage zur Frage der Materialmigration ist für die Opera buffa – aber nicht nur für diese – um die Mitte des 18. Jahrhunderts äußerst komplex. Die philologischen Befunde zu den überlieferten Handschriften zeigen generell eine kaum überblickbare Fülle an unterschiedlichen Papieren, Wasserzeichen, Schreibhänden und weiteren Manuskript-eigenschaften, deren systematische Erforschung und Sammlung – etwa in einer Datenbank – ein großes Desiderat der Opernforschung im 18. Jahrhundert darstellt. Dennoch kann aus den Quellen – etwa aus der hohen Präsenz von Manuskripten aus der venezianischen Kopierwerkstatt von Giuseppe Baldan – geschlossen werden, dass für zahlreiche Aufführungsstätten der Opera buffa in ganz Europa Venedig im Untersuchungszeitraum eindeutig die erste Adresse für den Einkauf von Musikalien darstellte. Zwar wurden an zahlreichen Orten auch Manuskripte der jeweils dort aufgeführten Fassungen erstellt (bspw. in Dresden oder Wien), diese dienten jedoch der Dokumentation und waren nicht zur weiteren Verbreitung oder Verwendung gedacht. Notenmaterial wurde gerade nicht aus geographisch möglicherweise näherliegenden Orten außerhalb Italiens bezogen, sondern direkt aus Italien importiert, und hier insbesondere aus Venedig. Ausnahmen wie etwa die engen Beziehungen zwischen Wien und Krumau bestätigen diesen Befund insofern, als auch hier neben Wiener Manuskripten solche aus Venedig anzutreffen sind. Gerade im Hinblick auf die bereits in der Einleitung dieses Bandes erwähnten und in der Musikforschung immer wieder diskutierten Begriffe Mobilität, Migration und Zirkulation kann daher für überlieferte Musikalien eindeutig von einer Materialmigration gesprochen werden, da die Partituren nicht zirkulierten, sondern dauerhaft ihren Ort wechselten und dort im 18. Jahrhundert auch häufig verblieben.⁷⁹ Vor Ort gefertigte Abschriften wurden meist nur für den lokalen Gebrauch hergestellt. Anders verhielt sich dies freilich bei den (allerdings selten überlieferten) Partituren von mobilen Truppen, die an anderer Stelle noch zur Sprache kommen werden.⁸⁰

Die Manuskripte selbst geben jedoch nicht nur Hinweise zur Materialmigration, sondern liefern in der Zusammenschau von Materialherkunft und -manipulation wichtige Informationen über die Personen, die an der Verbreitung der Opera buffa und ihrer jeweils unterschiedlichen musikalischen Ausgestaltung beteiligt waren. Die netzwerkartigen Verbindungen gehen hier weit über die Frage hinaus, ob eine Sängerin oder ein Sänger eine Arie mit sich führte, die sie oder er bereits zuvor gesungen hatte.

78 Dies betrifft auch die in I-MOe aufbewahrten Partituren und Stimmen, die Aufführungen in Bonn dokumentieren und häufig das beteiligte Gesangspersonal ausweisen bspw. für *L'amante di tutte*, *La diavolessa*, *Li tre amanti ridicoli*, vgl. KNAUS, Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende, S. 236–237.

79 Ganze Sammlungen landeten – wie bereits ausgeführt wurde – später auch an anderen Orten. Dies ist jedoch unabhängig von der Frage der Zirkulation der Manuskripte im 18. Jahrhundert zu sehen.

80 Siehe hierzu das Kapitel 9.

Vielmehr sind es verschiedene Kombinationen aus geographischen und personellen Konstellationen, die in der Materialität der Manuskripte ihr Spuren hinterlassen.

9 Aufführungsversionen von Operntruppen

Zur Transformation der Commedia per musica *L'Orazio*

»Unter den Männern trägt der Perticci den Ruhm davon, er macht den Maestro Lamberto. Sie sing[en] das Duetto tippi tappi, und 2 sehr schöne terzett[en]. Laschi macht den Napolit[anischen] Impress[ario] Colaggiani, und gefällt sehr wohl, aber gedenke die famose Aria ch'a Napoli venga lauretta con me. macht nicht einmahl einen Handklatscher.«
(Franz an Marianne Pirker, 17. Dezember 1748, London, Hervorhebung im Original).

Die im Karneval 1737 in Neapel uraufgeführte Commedia per musica *L'Orazio* von Pietro Auletta und Antonio Palomba zählt zu den frühesten Werken des komischen Genres, das auf außeritalienischen Bühnen reüssierte¹ und sich über Jahre hinweg dort halten konnte.² Dabei gilt es zu bedenken, dass das Werk, sobald es den Uraufführungsort verlassen hatte, einem umfänglichen Transformationsprozess unterlag. Rollen, Arien oder ganze Szenen wurden für weitere Aufführungen gestrichen, ersetzt oder ergänzt, ja selbst der Schluss der Oper wurde nicht überall in der ursprünglichen Form dargeboten. Welche Fassung des Werkes auf die Bühne kam, entschieden in der Regel der Impresario, der es auf den Spielplan setzte, und seine Operntruppe. Um ein Beispiel herauszugreifen: Während die Zuschauer im Jahr 1764 in Bonn mit der Truppe Angelo Mingottis jenen Opernabschluss zu sehen bekamen, der erstmals in Venedig 1743 realisiert worden war, brachte im selben Jahr in Prag das Ensemble Gaetano Molinaris die in Bologna 1747 aufgekommene, adaptierte Fassung des *lieto fine* von *L'Orazio* auf die Bühne.

1 Franco Piperno unterstreicht, dass das Werk »uno dei primi grandi successi della commedia per musica su scala nazionale« gewesen sei, PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, S. 62. Auch HUCKE schreibt *Orazio* »die weiteste Verbreitung aller neapolitanischen Komödien« zu, vgl. HUCKE, *Die Entstehung der Opera buffa*, S. 83.

2 Vgl. zur außeritalienischen Verbreitung von *L'Orazio* die Ausführungen in Kapitel 3.

Da das Werk über den gesamten Zeitraum der vorliegenden Untersuchung hinweg gespielt und von den für die Verbreitung der Opera buffa zentralen Truppen aufgegriffen wurde sowie schon zeitgenössisch als Paradebeispiel des komischen Genres galt³, widmet sich das folgende Kapitel⁴ diesem Werk im Speziellen. Dabei gilt es, einen mehrfachen Transformationsprozess, dem es im Laufe seiner Aufführungsgeschichte unterlag, pars pro toto für Adaptionenprozesse im komischen Genre insgesamt offenzulegen.

Die Analyse folgt einem Dreischritt: Zunächst werden die inner- und außeritalienischen Aufführungsversionen systematisch untersucht, um diese, sofern möglich, spezifischen Operntruppen zuzuschreiben. Dabei wird die bereits in Kapitel 3 vorgenommene geographische Verortung der Aufführungen erweitert, indem geklärt wird, wo das Werk nach der Premiere auch in Italien gespielt wurde und welche Wechselbeziehungen zwischen den Aufführungen im In- und Ausland bestanden. Neben der geographischen Zuschreibung der Aufführungsserien werden die dargebotenen Fassungen in eine Aufführungsschronologie gebracht. In einem zweiten Schritt wird zu klären sein, ob sich truppenspezifische Aufführungsversionen des Werkes ausgeprägt haben, wie die Ensembles das Werk für sich transformierten, ob sich hieraus eine Art Aufführungstradition entwickelte und, wenn ja, welche Vorbilder dafür rezipiert wurden. Anhand zweier Fallbeispiele wird die Adaptionenpraxis der Operntruppen genauer in den Blick genommen. Als Grundlage für diese Fragestellungen dienen Textquellen, genauer: die erhaltenen und den Truppen zuordenbaren Libretti sowie – die nur im geringeren Umfang erhaltenen – Musikalien.⁵ In einem dritten, das Kapitel abschließenden Schritt wird auf den Transformationsaspekt am Beispiel zweier Partituren eingegangen, um die Veränderungen am konkreten musikalischen Material sichtbar zu machen.

Chronologie und personelle Vernetzung der Aufführungsserien von *L’Orazio*

Für den Zeitraum von 1737 (Uraufführung) bis 1765 sind insgesamt 44 Aufführungsserien nachweisbar, bei denen *L’Orazio*, oder zumindest große Teile des Werks,⁶ auf den Bühnen Europas gespielt wurde. Sie lassen sich wie folgt verorten (siehe Abb. 1):

-
- 3 Vgl. o. A., Repertoire des Theatres de la ville de Vienne depuis l’Année 1752. jusqu’à l’Année 1757, o.S.
 - 4 Das Kapitel basiert auch auf Ergebnissen folgender innerhalb des Projekts entstandener Artikel: ZEDLER, Der bankrotte Impresario; DIES., Orazio oder der verlassene Impresario, die hier ergänzt und erweitert werden.
 - 5 Lediglich für sechs von 44 Aufführungsserien lassen sich Musikalien nachweisen. Drei davon stellen Partituren dar, die die jeweilige Aufführungsversion dokumentieren.
 - 6 Die Chronologie bezieht erstmals auch die auf *L’Orazio* basierenden Intermezzi-Fassungen mit ein.

Abbildung 1: Aufführungsorte von *L'Orazio* (1737–1764)



Die Aufführungsstationen decken – das verdeutlicht der Blick auf die Karte – alle wichtigen Zentren der frühen Opera Buffa-Rezeption in Europa ab und erreichen 1762 mit Cádiz den westlichen Rand Europas. Bereits früh, 1749, wurde das Werk an seinem nördlichsten Aufführungsort, Kopenhagen, gespielt. In der Zusammenschau aller Spielstätten konzentrieren sich die Aufführungen vor allem auf Norditalien und den deutschen Sprachraum. Gliedert man die Aufführungen in ihren zeitlichen Ablauf ein, entsteht folgende Aufführungschronologie:⁷

7 Die Tabelle liefert neben der Aufführungschronologie Informationen zur Rollenanzahl (R), zur Textgestalt des Werkes (Anzahl der geschlossenen Nummern, Nummern aus Uraufführungslibretto, Anzahl neuer Nummern, Anzahl neuer wiederverwendeter Nummern) und zur Operntruppe bzw. Impresa. An ihnen lassen sich Adaptionen im Bereich der Textgrundlage ablesen, auf die im Zuge dieses Abschnitts, aber vor allem bei den Fallbeispielen eingegangen wird. In der ersten Spalte finden sich folgende Abkürzungen, die sich auf die jeweilige Aufführungssaison beziehen: Hinter dem Aufführungsjahr ist K für die Karnevals-, F für Frühjahrs-, S für Sommer- und H für Herbstsaison ausgewiesen. Aufführungsserien, bei denen die Saison nicht eruiert werden konnte, werden am jeweiligen Jahresende aufgeführt. Bei den mit * gekennzeichneten Aufführungsserien, konnte kein Libretto aufgefunden werden.

Tabelle 1: Aufführungschronologie von *L'Orazio* (1737–1764)

Aufführungs- ort (Jahr, Saison) Titel	R	Geschlosse- ne Nummern	Num- mern aus UA- Libretto	Neue Num- mern	Neue, wiederver- wendete Nummern	Impresario
Uraufführung						
Neapel (1737, K): L'Orazio	8	35				
Aufführungsserien 1740–1744						
Florenz (1740, H) Orazio	8	30	21	5	4	
Florenz (1742, H) Orazio	8	30	16	5	7	
Venedig (1743, H) Orazio	6	26	10	7	3	Angelo Mingotti (?)
Genua (1744, K) Orazio	8	32	13	11	2	
Aufführungsserien 1745–1749						
Craz/Prag */Leipzig (1745, K-F) Orazio	6	25	9	2	7	Angelo Mingotti/ Pietro Mingotti
Hamburg (1745, F-S) Orazio	6	25	9	0	2	Pietro Mingotti
Florenz (1745) ⁸						
Mailand (1746, S) Orazio	7	29	11	6	6	Giovanni Francesco Crosa
Bologna (1747, S) Orazio	7	29	7	0	15	
Brescia (1748, S) Orazio	8	28	8	0	2	

8 Das Libretto konnte nicht eingesehen werden.

Cremona (1748, K) Orazio	8	29	9	4	1	
Reggio (1748, K) Orazio	6	23	7	7	1	
Verona (1748, K) L'impresario	7	27	7	2	12	
Turin (1748, F) L'impresario	7	28	7	2	1	
Venedig (1748, F) Orazio	7	27	8	0	0	
Wien (1748, S-H) Orazio	6	27	8	0	0	Rocco Lo Presti
London (1748/49, H-F) Orazio	7	28	7	4	5	Giovanni Francesco Crosa
Kopenhagen (1749, F?) Orazio	6	25	9	0	0	Pietro Mingotti
Brüssel (1749, S) Orazio	7	25	6	3	2	Giovanni Francesco Crosa
Pesaro (1749, K) Orazio	6	24	8	6	0	
Parma (1749, H) Orazio	7	26	6	9	0	
München (1749) L'Orazio	7	23	7	6	0	Eustachio Bambini
Aufführungsserien 1750–1754						
Barcelona (1750, F) Il maestro di cappella	6	24	7	5	2	Nicola Setaro
Amsterdam (1750, S-H)*						Giovanni Francesco Crosa

Braunschweig ⁹ (1750?) Orazio	6	26	7	3	0	
Lucca (1752, K) L'Orazio	8	27	9	14	0	
Leiden (1752, H)*						Santo Lapis
Paris (1752/53, H-F) Il maestro di musica (Intermezzo)	3	12	5	2	0	Eustachio Bambini
Haarlem (1753 F)*						Santo Lapis
Amsterdam (1753/54 K-K)*						Santo Lapis
Ravenna (1754, K) Orazio	7	22	7	9	0	
Barcelona (1754, K) Il maestro di cappella	6	26	7	5	2	Giuseppe Ambrosini
Lüttich (1754) Orazio	7	25	5	9	0	Giovanni Francesco Crosa
Aufführungsserien 1755–1759						
Potsdam (1756, F) Il maestro di cappella (Intermezzo)	4	17	3	13	0	
Triest (1756) L'Orazio	7	27	8	13	0	Prospero Olivieri
München (1758) L'Orazio	7	19	7	0	0	
Aufführungsserien 1760–1765						
Florenz (1760, K) La scolara alla moda (Intermezzo)	3	8	3	0	0	

9 Für die Braunschweiger Aufführungen ist kein Libretto ermittelbar, es sind aber die Musikalien erhalten. Der mit der Partitur überlieferte Text wurde hier für die statistische Erhebung herangezogen. Vgl. D-Wa 476–478.

Barcelona (1761) Il maestro di cappella	6	24	7	5	0	José Lladó
Cádiz (1762, H) Il maestro di cappella	5	19	5	6	0	
Prag (1764, K) L'impresario abbandonato	7	27	7	8	0	Gaetano Molinari
Bonn (1764) Orazio	5	21	10	4	0	Angelo Mingotti

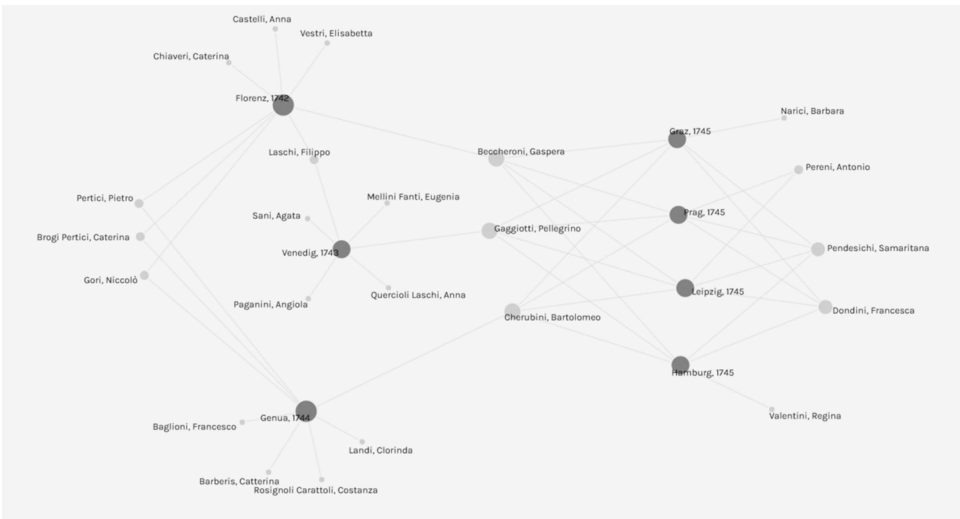
Zwischen der Uraufführung in Neapel (1737) und der frühesten nachweisbaren Aufführungsserie jenseits der italienischen Grenzen in Graz (1745) lagen lediglich drei Stationen: Florenz (1740 und 1742), Venedig (1743) und Genua (1744).¹⁰ Bereits vor dem außeritalienischen Transfer, genauer: mit den Florentiner Vorführungen vom Herbst 1740, präsentiert sich das Libretto nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt.¹¹ Darüber hinaus wurde die Oper zwischen den Akten erstmals mit Bühnentanz verknüpft, für den Giuseppe Valenti die Choreographien lieferte.¹² Unklar ist, welches Gesangspersonal an diesen Aufführungen beteiligt war und wer für die ersten großflächigen Werkadaptationen verantwortlich zeichnete. Die Besetzung der *Interlocutori* ist im Libretto nicht angegeben und ob diese mit jener von 1742 am Teatro Cocomero übereinstimmte, wie es Trolese angibt, ist auf Basis der Quellen nicht belegbar.¹³ Offen bleiben muss daher, ob sich eventuell über das Gesangspersonal eine direkte Verbindung zur Uraufführung herstellen ließe und wie stark die beiden in chronologischer Folge stehenden Aufführungsserien in Florenz tatsächlich personell verzahnt waren. Lediglich eine personelle Verquickung lässt sich verifizieren: Ermanno Compostof ist in den Libretti von 1740 und 1742 als Kostümbildner verzeichnet. 1742 finden sich mit Pietro Pertici, Caterina Brogi (die nachmalige Ehefrau Perticis) und Anna Castelli gleich drei zentrale Operisti, die die frühe Aufführungsphase von *L'Orazio* inner- wie außerhalb Italiens prägen sollten.¹⁴ Zwischen Florenz und der nachfolgenden Station Venedig (1743) lässt sich über Filippo Laschi ein

-
- 10 Vgl. zur Verbreitung von *L'Orazio* HUCKE, Die Entstehung der Opera buffa; WALKER, Orazio; MACKENZIE, The creation of a genre, S. 55. Alessandra Trolese legte den jüngsten Rekonstruktionsversuch vor, ohne dabei die hier genannte Literatur wahrzunehmen TROLESE, Orazio de Naples à Paris.
- 11 Siehe hierzu die Ausführungen im Abschnitt die frühe Adaptionsphase.
- 12 Vgl. Orazio. Commedia per musica da rappresentarsi in Firenze nel Teatro di via del Cocomero nell'autunno dell'anno 1740, Florenz 1740, S. 3.
- 13 Vgl. WEAVER, A chronology of music in the Florentine theater 1590–1750, S. 286, 296; TROLESE, Orazio de Naples à Paris, S. 110.
- 14 Caterina Brogi Pertici war an insgesamt neun Aufführungsserien von *L'Orazio* beteiligt, Pietro Pertici und Anna Castelli an acht. Die These von Trolese, wonach die genannten bereits 1740 an den Aufführungen in Florenz beteiligt gewesen seien, wurde bei dieser Zählung berücksichtigt.

direkter Konnex herstellen: Der Sänger hatte in der Stadt am Arno die Rolle des Cola-gianni verkörpert, die er im Jahr darauf am Teatro di San Moisè ebenfalls übernehmen sollte. Für die Aufführung in Genua 1744 rekrutierten sich aus dem Florentiner Ensemble gleich zwei Sänger und eine Sängerin, die in exakt denselben Rollen wieder gemeinsam auf der Bühne standen: Pertici als Lamberto, Brogi als Lauretta und Gori als Leandro. Es zeigt sich mithin, dass die Florentiner Aufführungsserie von 1742 personell wie auch – zusammen mit ihrer Vorgängerin – textlich eine solide Ausgangsbasis für *L'Orazio* bildete, auf die künftige Libretti aufbauten.

Keine drei Jahre später, 1745, waren an der ersten außeritalienischen Aufführung ebenfalls Operisti mit Bühnenerfahrung aus vorhergehenden *L'Orazio*-Aufführungen beteiligt (siehe Abb. 2): Bartolomeo Cherubini hatte zuvor in Genua (1744), Gaspera Beccheroni in Florenz (1742) und Pellegrino Gaggiotti in Venedig (1743) gesungen. Sie wurden von Angelo Mingotti als Mitglieder seiner Operntruppe angeworben und traten im Karneval 1745 in einer Bearbeitung von *L'Orazio* auf, die auf der venezianischen Fassung von 1743 basierte.¹⁵ Mit dem Werk im Repertoire zog Mingotti samt seiner Sängerinnen und Sänger dann im selben Jahr weiter nach Prag¹⁶ und Leipzig; noch in Hamburg standen – diesmal unter der Impresa von Angelos Bruder Pietro – die drei gemeinsam auf der Bühne.

Abbildung 2: Netzwerk der Sängerinnen und Sänger von *Orazio*-Aufführungsserien (1742–1745)



15 Die in Venedig gezeigte Version stand wohl auch bereits unter dem Einfluss Angelo Mingottis. SELFRIDGE-FIELD, A new chronology of Venetian opera and related genres, S. 485f.

16 Es gilt als wahrscheinlich, dass auch *Orazio* zu den in Prag aufgeführten Opern zählte. Vgl. TEUBER, Geschichte des Prager Theaters, S. 186.

Schon für die Frühphase der Verbreitung des Werkes lässt sich also feststellen, dass das Gesangsensemble durch vorhergehende Aufführungen verbunden war (siehe Abb. 2). Die Visualisierung des Netzwerkes macht darüber hinaus deutlich, dass Mitglieder der Mingottischen Operntruppe, nämlich jene, die die zentralen Buffa-Partien verkörperten, die inner- wie außeritalienischen Aufführungen verquickten. Beccheroni trat 1742 in der Rolle der Bettina auf und übernahm ab den Grazer Aufführungen den Part der Lauretta. Der renommierte Buffa-Tenor Pellegrino Gaggiotti, der in Graz mit einer über dreißigjährigen Bühnenerfahrung aufwarten konnte,¹⁷ war in Venedig 1743 als Lamberto aufgetreten und sollte diese Rolle gleich an allen vier Stationen im deutschen Sprachraum verkörpern. Die Partie des Colagianni übernahm in der Mingotti-Truppe Bartolomeo Cherubini, der in Genua 1744 in der Nebenrolle des Mariuccio aufgetreten war. Lediglich die Rolle des Leandro wurde 1745 auf dem Weg nach Norden umbesetzt, zwei Mal wurde sie von einer Sängerin interpretiert, in Graz von Barbara Narici, in Hamburg von Regina Valentini, der späteren Frau Pietro Mingottis. An den Stationen dazwischen trat Antonio Pereni auf, der als Übersetzer des von Pietro Mingotti in Hamburg zum Druck gegebenen *Orazio*-Librettos verantwortlich zeichnete.¹⁸ Die ersten außeritalienischen Aufführungen führten – es wurde bereits angedeutet – auch zu Veränderungen der Werkgestalt. Es entstand eine truppenspezifische Aufführungsversion von *Orazio*, die ihre Wurzeln in Venedig hatte und die für die Grazer Aufführungen von 1745 angepasst wurde. Die Grazer Variante kam dann im genannten Jahr wie, nur punktuell verändert, nochmals 1749 in Kopenhagen unter Pietro Mingotti zum Zug. Noch die Aufführungsserie von 1764, als Angelo Mingotti die Oper in Bonn erneut auf den Spielplan setzte, lässt sich der Mingottischen »Aufführungstradition« von *Orazio* zuordnen.

Mit dem Einsetzen der ersten außeritalienischen Rezeption im Jahr 1745, ist eine Intensivierung des Aufführungsgeschehens von *L'Orazio* zu konstatieren, die zu einem Höhepunkt mit acht nachweisbaren Aufführungsserien im Jahr 1748 führte (siehe Diagramm 1). Neben den von den Operntruppen der Mingotti-Brüder aufgeführten Varianten prägten sich weitere Versionen des Stücks aus, deren Wurzeln sich erneut in Italien finden lassen.

17 Vgl. VILLANI, Art. Gaggiotti, Pellegrino.

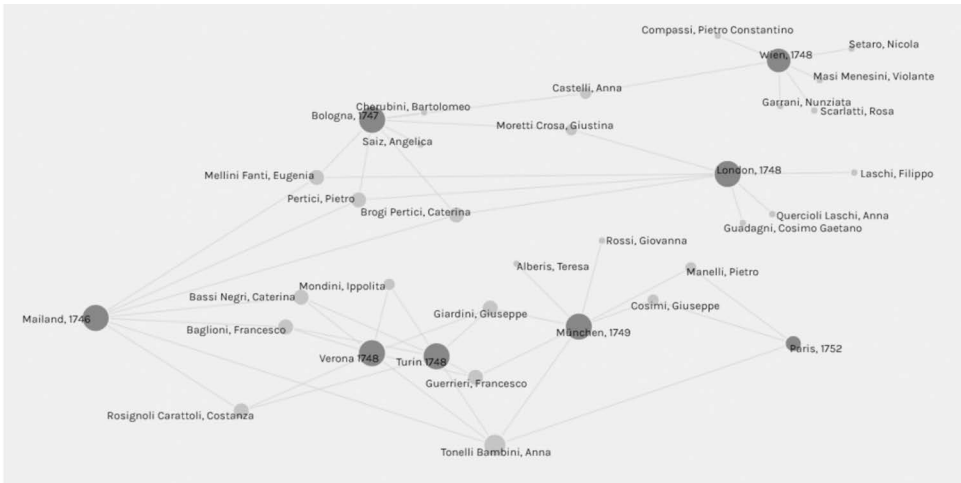
18 Vgl. *Orazio*. Opera bernesca in musica da rappresentarsi, Hamburg 1745.

Diagramm 1: Anzahl der Aufführungsserien von L'Orazio (1737–1764)



In den Zeitraum zwischen 1746 bis 1748 fallen drei, wiederum personell verzahnte, italienische Aufführungsserien, die ihrerseits die nachfolgenden Serien prägen sollten – insbesondere jene außerhalb Italiens.¹⁹ Bei ersteren handelt es sich um diejenigen in Mailand (1746), Bologna (1747) und Verona (1748). Blickt man auf die personelle Verquickung, so wird deutlich, dass die Mailänder Aufführungen unter Crosa jene von Bologna und Verona beeinflussten. Aus Sicht der Aufführungsschronologie bildeten sich zwei Stränge aus (siehe Abb. 3):

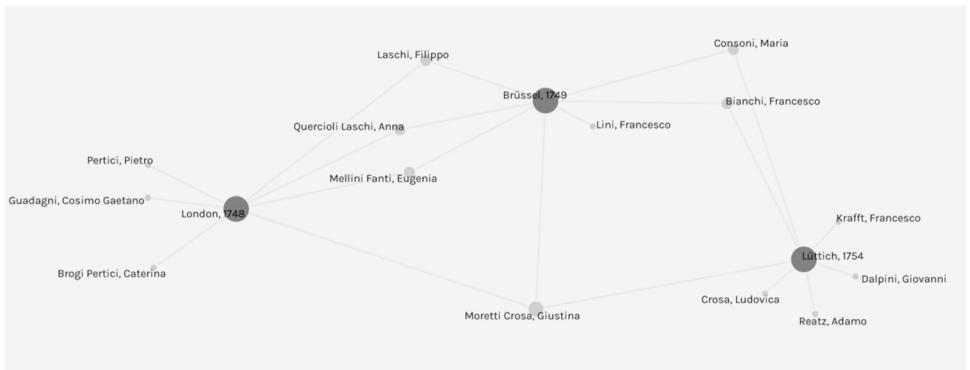
Abbildung 3: Personelle Verquickung der Aufführungsserien zwischen 1746 und 1752



19 Vgl. zu den Werkadaptionen die Ausführungen weiter unten.

Der erste führt über Bologna zu den Darbietungen im Herbst 1748 in Wien unter Lo Presti und in London, wo Crosa in der Zwischenzeit mit der Impresa beauftragt worden war.²⁰ Der zweite Strang lässt sich über Verona und Turin zu den Aufführungen unter Bambini nach München (1749) und Paris (1752) weiterverfolgen.²¹ Der zuvor für Mingotti getroffene Befund, wonach ausgewählte italienische Aufführungsserien besonderen Einfluss auf außeritalienische Versionen hatten, trifft hier besonders auf Crosa zu. Er brachte in London ein maßgeblich von der Mailänder und Bologneser Serie beeinflusstes Werk auf die Bühne, das sich mit neun geänderten Nummern dennoch recht neu eingekleidet zeigt. Diese Version gelangte mit seiner Truppe von London nach Brüssel (1749), Amsterdam (1750)²² und Lüttich (1754), wo sie wiederum jeweils adaptiert für den Spielort bzw. für das sich verändert präsentierende Truppengefüge gespielt wurde. An allen Aufführungsstationen formierte sich Crosas Gesangsensemble um; einzig Giustina Moretti Crosa verbindet alle Stationen, wechselte aber die Rollen: In London und Brüssel verkörperte sie Mariuccio, in Lüttich sang sie in der Buffa-Hauptpartie die Lauretta. Gerade der Rollenwechsel brachte häufig Adaptionen in der Textgestalt der Oper mit sich, auf die noch näher einzugehen sein wird.

Abbildung 4: Personelle Besetzung von *L'Orazio*-Aufführungen unter Crosa in London, Brüssel und Lüttich (1748–1754)



Bambinis Münchner Aufführungsserie ist ebenfalls direkt über das Gesangspersonal mit früheren Versionen verquickt (siehe Abb. 3). Anna Tonelli ragt hier besonders heraus, verbindet sie doch von Mailand ausgehend den gesamten Strang der Aufführungen und ist noch an der Intermezzo-Fassung des Werkes von 1752 in Paris beteiligt. Schon für die ersten außeritalienischen Aufführungen unter Bambini ist eine erhebliche Werkkürzung festzustellen, gleichwohl weist das Münchner Libretto noch eine profilierte textliche Verbindung zu Verona (1748) auf. Die auf zwei Akte reduzierte Pariser Intermezzo-Adaption präsentiert im Kern den komischen Handlungsablauf, wie er sich en gros

20 Vgl. zu Crosas Engagement in London Kapitel 5.

21 Vgl. zu Bambinis Impresa in Paris Kapitel 11.

22 Das Libretto für die Amsterdamer Aufführungsserie ist nicht erhalten.

bis zur Mailänder Aufführungsserie von 1746 ausgeformt hatte. Für Bambini lässt sich damit festhalten, dass er das erste Intermezzo innerhalb der Aufführungschronologie verantwortete, es aber zu keiner vergleichbar ausgeprägten und weiter tradierten Aufführungsversion des Werkes seiner Truppe kam, wie sie für Mingotti oder auch Crosa feststellbar ist.

In den frühen 1750er-Jahren findet sich eine Operntruppe, die das Libretto noch einmal spezifisch für sich adaptieren und darüber hinaus in einer Region verankern sollte: Es handelt sich um Nicola Setaros Ensemble, das in Barcelona (1750) das Werk in einer Variante auf die Bühne brachte, die weniger auf personeller als auf Basis des Libretto-texts mit den Aufführungsserien von Mailand (1746) und Bologna (1747) in Verbindung steht. Da Setaro als Sänger bei den Wiener Aufführungen von 1748 beteiligt war und dort eine auf der Bologneser Fassung basierende Variante aufgeführt wurde, kann über seine Person zumindest eine indirekte personelle Verknüpfung hergestellt werden. Für die Aufführungen wurde *L'Orazio* mit *Il maestro di cappella* neu betitelt – ein Titel, der ausschließlich auf spanischem Terrain zu finden ist und alle drei weiteren Aufführungsserien mit der ersten verknüpft. Doch nicht nur der Titel, auch textlich sind alle vier Serien stark verwoben: Als Giuseppe Ambrosini, Sänger der Truppe Setaros, dessen *Impresa* fortführte, griff er 1754 auf die Version von 1750 zurück, ließ sie aber mit einer neuen Besetzung spielen; es kam dementsprechend zu Adaptionen für das neue Gesangspersonal. Lladó tat es 1761 Ambrosini gleich: Mit neuen Sängerinnen und Sängern brachte er das Werk am Teatro de la Santa Creu auf die Bühne. Auch dieses Mal wurde es adaptiert, beide Vorgänger-Libretti berücksichtigend. Pietro Canovai und Faustina Tedeschi, die bei José Lladó engagiert gewesen waren, führte der Weg im Folgejahr nach Cádiz. Dort wurde *Il maestro di cappella* mit ihrer Beteiligung das letzte Mal innerhalb des Untersuchungszeitraums aufgeführt, wiederum in einer veränderten, aber auf den vorherigen Aufführungsserien basierenden Form. Überblickt man die Aufführungsserien auf der iberischen Halbinsel, so kristallisierte sich somit keine Aufführungstradition einer bestimmten Truppe heraus, sondern eine truppenübergreifende Variante von *L'Orazio* auf spanischem Terrain.

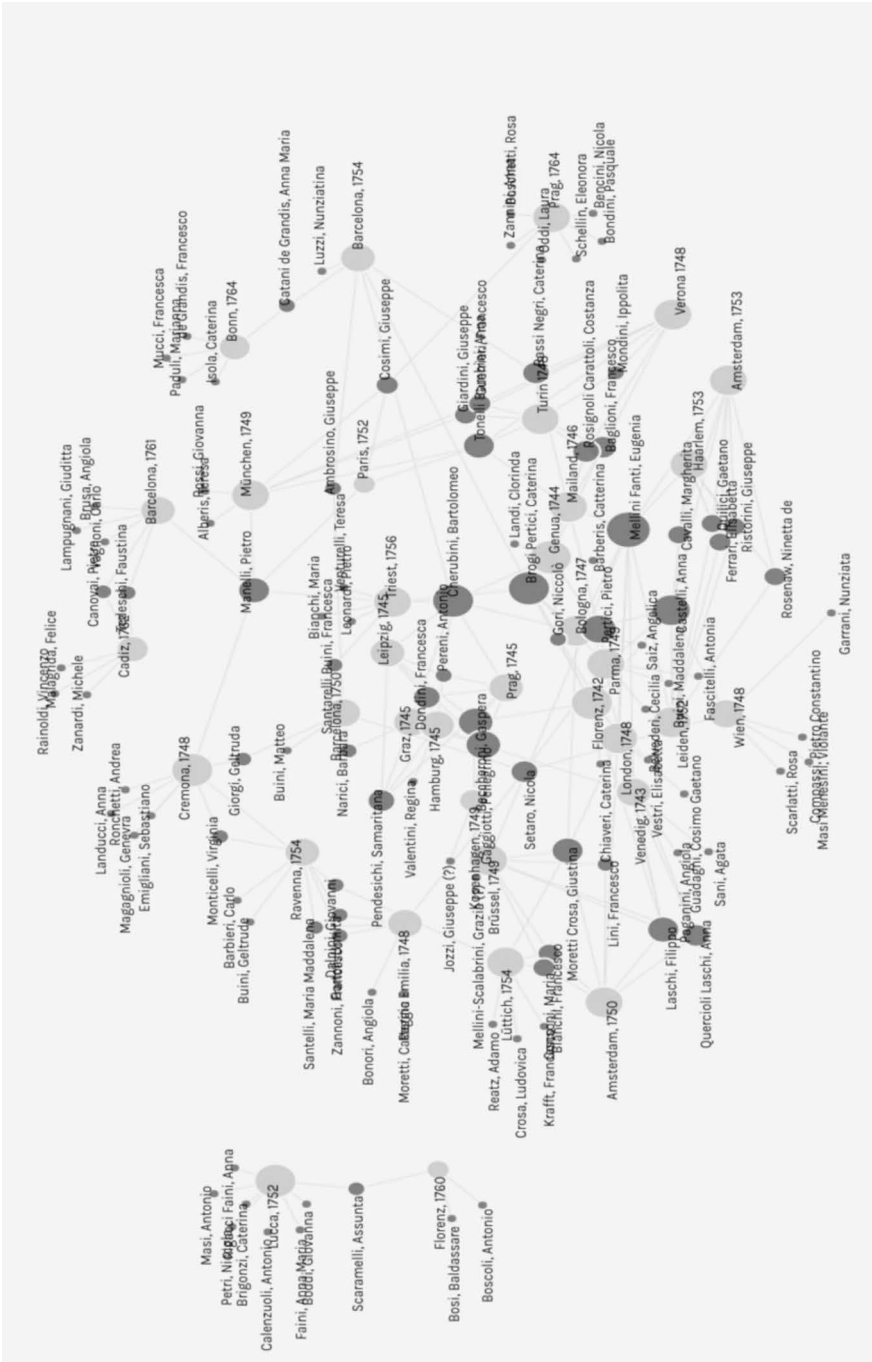
Ab Mitte der 1750er-Jahre nehmen die Aufführungsserien von *L'Orazio* ab (siehe Diagramm 1). Mit Ausnahme von Angelo Mingotti, der 1764 noch einmal auf die Oper zurückgriff, dominierte keine Truppe mehr das Aufführungsgeschehen des Werkes, es wurde lediglich punktuell von einzelnen *Imprese* auf den Spielplan gesetzt. Darunter findet sich jene von Triest 1756 unter Prospero Olivieri, bei der gleich drei für die Verbreitung des Werkes zentrale Personen aus dem Buffa-Fach engagiert waren: Für Caterina Brogi Pertici war es mittlerweile die achte Mitwirkung²³ in der Rolle der Lauretta. Sie war nicht nur an den frühen Aufführungen der 1740er-Jahre beteiligt, sondern auch in London (1748) und Barcelona (1754). Mit Bartolomeo Cherubini, der von Olivieri in der Rolle des Lamberto besetzt wurde und für den es ebenfalls die achte Aufführungsserie war, stand Brogi Pertici 1756 in Triest bereits zum vierten Mal in dieser Oper auf der Bühne.

23 Möglicherweise war es schon ihre neunte Beteiligung; bis dato konnten die Ausführenden für Florenz 1740 noch nicht rekonstruiert werden. Eine Beteiligung von Brogi nimmt – wie bereits erwähnt – Trolese an. Vgl. TROLESE, *Orazio de Naples à Paris*, S. 110.

Beide hatten an der für die Aufführungschronologie zentralen Aufführung 1747 in Bologna mitgewirkt. Pietro Manelli, der dritte Buffa-Sänger im Bunde, kam im Anschluss an seine Tätigkeit bei Bambini nach Triest und sollte als einziger des Ensembles *L'Orazio* noch einmal später aufführen, genauer: in Barcelona 1761. An den genannten Sängerinnen und Sängern zeigt sich, dass sich nicht nur die frühen, sondern auch die späteren Aufführungsserien problemlos in das personelle Netzwerk einpassen lassen, so dass sich nach der Uraufführung mit Ausnahme der beiden verwickelten Aufführungsserien von Lucca (1752) und Florenz (Intermezzo, 1760) weitere 33 Aufführungsserien über das Gesangspersonal²⁴ verbunden zeigen (siehe Abb. 5).

24 35 der erhobenen 44 Aufführungsserien sind direkt über das Gesangspersonal verwickelt.

Abbildung 5: Das Netzwerk der Sängerinnen und Sänger von L'Oratorio (1737–1764)



Es lässt sich somit resümieren, dass nicht nur die Frühphase der Verbreitung stark verwoben, sondern ganz generell die Aufführungschronologie der Oper von einer intensiven personellen Vernetzung geprägt war. Diese wurde im Zeitraum von 1745 bis 1755 besonders von den Impresari Mingotti und Crosa bestimmt. Betrachtet man die personelle Verflechtung dieses Zeitraums näher, so stechen jene Sängerinnen und Sänger heraus, die einerseits mit den drei Impresari in Verbindung gestanden waren und andererseits vor allem Buffa-Partien²⁵ verkörpert hatten. Es waren mithin gerade die Buffisti, die ein Netzwerk über die nicht geringe Anzahl von 28 *L'Orazio*-Aufführungsserien spannten. Caterina Brogi Pertici (8), Bartolomeo Cherubini (8), Pietro Pertici (6) und Pellegrino Gaggiotti (6) waren hierbei am intensivsten in das Aufführungsgeschehen eingebunden.

Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass es im Bereich der Seria-Partien häufiger zu Umbesetzungen kam. Welche Veränderungen diese am Werk auslösten, wird in der Folge ein Aspekt sein, der hinsichtlich des Transformationsgeschehens in den Blickpunkt rückt. Als Fallbeispiele für die Untersuchung der Aufführungsversionen werden diejenigen der Truppen von Crosa und der Mingotti-Brüder dienen. Für ihre jeweils frühesten außeritalienischen Aufführungen von *L'Orazio* konnten innerhalb der Chronologie norditalienische Aufführungsserien identifiziert werden, die als Modell für den außeritalienischen Transfer dienten. Im Konkreten handelt es sich um Venedig (1743), Mailand (1746) und Bologna (1747), die nicht nur für Crosa und die Mingotti-Brüder bedeutsam waren, sondern ganz generell maßgeblich für weitere Spielfassungen von *L'Orazio* wurden. Um die spezifischen Truppenadaptionen für außeritalienische Aufführungen nachvollziehbar zu machen, wird im Folgenden zunächst der Inhalt der Oper aus dem Uraufführungslibretto dargestellt. Danach werden knapp die Adaptionenprozesse bis zu den drei genannten italienischen Aufführungsserien freigelegt, die für jene im Ausland vorbildgebend werden sollten.

25 Gezählt wurden hier die drei Hauptrollen Colagianni, Lauretta und Lamberto.

Aufführungsversionen von *L'Orazio*

Das Uraufführungslibretto und sein Handlungsgerüst

Antonio Palomba legte 1737 mit *L'Orazio* ein dreiaktiges Libretto vor,²⁶ das sämtliche, die Commedia per musica konstituierenden Elemente beinhaltet: Liebesrivalitäten, ein Verwirrspiel, einen Betrug und schließlich ein lieto fine. Die Handlung setzt zeitlich vor dem eigentlichen Bühnengeschehen an: Die familiär unerwünschte Liebe zwischen Ginevra, der Tochter Gianvincenzo Floris, und Orazio, dem Sohn der angesehenen genuesischen Adelsfamilie Brignole, zwingt die beiden zur Flucht. Ihre Familien hatten sich gegen die Verbindung ausgesprochen, so dass ihnen nichts Anderes übrigbleibt, als ihre Heimatstadt Genua zu verlassen. Doch zunächst ist dem Paar keine glückliche Zukunft beschieden: Das von ihnen bestiegene Schiff wird von Piraten gekapert, Ginevra gelingt es, sich auf eine venezianische Galeere und damit in die Lagunenstadt zu retten. Unter dem Namen Giacomina setzt sie auf eines ihrer Talente und wird vom venezianischen Gesangslehrer Lamberto als Schülerin aufgenommen. Orazios Schicksal bleibt vorerst ungewiss.

Die eigentliche Bühnenaktion setzt sieben Jahre nach der Flucht ein. Lamberto ist gerade bemüht, seine junge und ausgesprochen kecke Gesangsschülerin Lauretta zu unterrichten, die seinen Anweisungen, die Noten sauber vorzutragen, nicht nachkommt. Als Reaktion darauf lässt er Giacomina rufen und kündigt an, dass seine Paradeschülerin noch im selben Jahr nach Neapel gehen werde, um dort auf der Bühne Karriere zu machen. Die ehrgeizige, aber noch zu wenig ausgebildete Lauretta ist entsetzt und muss mitansehen, wie sich Lambertos Prophezeiung alsbald zu erfüllen scheint. Ihr Lehrer erwartet nämlich Gäste: zum einen Colagianni, einen neapolitanischen Impresario, der gerade auf der Suche nach Sängerinnen für die kommende Opernsaison ist, zum zweiten einen jungen Edelmann, Leandro, der vorgeblich an Musikunterricht interessiert ist, und zum dritten Elisa und Mariuccio, zwei Gesangsvirtuosen.

Zunächst zu Gast eins: Colagianni werden auf Anweisung Lambertos sogleich Giacominas Gesangkünste zu Gehör gebracht. Er ist von ihrem Können begeistert und setzt ohne Zögern mit dem Gesangslehrer einen Vertag auf, um sie nach Neapel zu engagieren. Opernsängerin zu werden, ist zwar nicht nach Giacominas Wünschen, doch fühlt

26 Vgl. *L'Orazio. Commedia per musica di Antonio Palomba napoletano da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra Toledo nel carnevale di quest'anno 1737 [...], Neapel 1737*. Die von Walker erstmals vorgenommene Inhaltszusammenfassung fußt nicht, wie von ihm angegeben, auf dem Textbuch der Uraufführung, sondern vermutlich auf jenem von London (1748), das zweisprachig (ital./engl.) vorliegt. Dass er nicht auf das ursprüngliche Libretto zurückgreift, zeigt sich besonders an der Darstellung des Operschlusses, die in dieser Version eine Hochzeit Lambertos mit Lauretta (!) vorsieht. Vgl. WALKER, *Orazio*, S. 373. Walkers Inhaltsangabe ist wortgleich übernommen von MACKENZIE, *The creation of a genre*, S. 122f. und findet sich noch im Lexikonartikel von MARTIN, Art. *Orazio*. Der auf eine Hochzeit Lambertos mit Lauretta abgeänderte Operschluss ist keineswegs ein Irrtum von Seiten Walkers, er wurde erstmals 1747 in Bologna auf die Bühne gebracht und bei einigen der folgenden *Orazio*-Aufführungsversionen aufgegriffen; typisch, geschweige denn ursprünglich oder der einzig realisierte Schluss ist er freilich nicht. Vgl. zur Problematik des Operschlusses die Ausführungen weiter unten.

sie sich Lamberto gegenüber verpflichtet, der sie in ihrer Not wie eine Tochter aufgenommen hatte. Nach Giacominas baldiger Abreise will Lamberto sich fortan mehr um die Ausbildung seiner zweiten Schülerin, der Neapolitanerin Lauretta kümmern, der er, wie er zugibt, ganz verfallen sei. Doch seine Träume von der künftigen Zweisamkeit zerbrechen sich schnell. Lauretta steht gar nicht der Sinn danach, bei Lamberto zu bleiben. Sie will, im Gegensatz zu Giacomina, auf der Opernbühne stehen, und da kommt ihr Colagianni sehr gelegen. Dieser hält auch gar nicht mit seinem Interesse für die hübsche Neapolitanerin hinterm Berg, und sie sonnt sich bereits in der Hoffnung auf ein baldiges Engagement.

Der zweite Gast Lambertos, der unter dem Namen Leandro verdeckte Orazio, trifft ein und sieht zum ersten Mal nach sieben Jahren seine geliebte Ginevra alias Giacomina wieder. Sie ist sofort davon überzeugt, mit Leandro Orazio vor sich zu haben, der nach längerem hin und her seine Identität aber nicht preis gibt. Trotzdem zieht Giacomina ihn ins Vertrauen und berichtet, dass sie alsbald nach Neapel gehen müsse. Mit Leandros Versprechen, ihr zu helfen, kommt es zum Betrug. Leandro gelingt es, Colagianni unter Androhung von Waffengewalt davon zu überzeugen, den Vertrag mit Lamberto zu brechen. Überzeugend wirkt er vor allem mit seiner Finte, wonach Giacomina schon an den Hof von Lissabon engagiert worden sei und der Vertrag mit Lamberto daher keine Gültigkeit habe. Der Impresario ist hiervon, noch mehr freilich von Leandros gezückter Waffe, derart eingeschüchtert, dass er dessen Wunsch nach Vertragsbruch entspricht. Er ignoriert die Abmachung mit Lamberto und fordert gleichzeitig als Ersatz Lauretta. Der Gesangslehrer ist über das Vorgehen Colagiannis außerordentlich erbost und erklärt Lauretta als noch nicht reif genug für die Opernbühne. Das ist wiederum Colagianni gänzlich gleichgültig, denn, so seine Worte, wenn eine Sängerin so ausgesprochen reizend ist, sei das schon der halbe Bühnenerfolg. Die Intentionen der Herren liegen damit auf dem Tisch: Leandro möchte Giacomina wieder für sich haben, beabsichtigt aber, mit Hilfe seines Inkognitos die Beständigkeit ihrer Liebe zu prüfen. Colagianni und Lamberto haben es beide auf Lauretta abgesehen, die sich der Zuneigung beider Herren bewusst ist; anders als Giacomina fühlt sie sich Lamberto gegenüber nicht verpflichtet, sondern ist auf ihren eigenen Vorteil aus. Als Giacomina erfährt, dass sie nicht nach Neapel, sondern – für sie, die nicht in Leandros Betrugsspiel eingeweiht ist, noch erschreckender – nach Portugal muss, ist sie endgültig deprimiert.

Eine weiterer Besuch Lambertos, Elisa, ist es, die schließlich Leandro entlarvt, denn ihr Leben als Sängerin war ursprünglich nicht vorgezeichnet. Aus der Genueser Familie Brignole stammend, musste sie früh den Verlust ihres Vaters, Bruders und dann noch ihres Mannes hinnehmen. Als Fremde in Padua lebend, nahm sie Musikunterricht, und es gelang ihr, fern der Heimat eine Gesangskarriere zu starten. Nachdem sie ihr Schicksal Leandro offenbart hat, gibt der sich als ihr verloren geglaubter Bruder zu erkennen. Als dann endlich auch Giacomina von der Wandlung Leandros zu Orazio und von seiner List erfährt, steht das glückliche Ende bevor: Die nun wieder zu Ginevra gewandelte Genueserin schlägt Orazio eine sofortige Hochzeit vor, damit sie nicht mehr von einem Impresario verpflichtet werden könne; das Paar schwelgt im künftigen Eheglück. Lauretta wiederum entscheidet sich auch für einen Ehemann, nämlich Colagianni, der nun zwar ein privates Glück gefunden hat, aber als Impresario vom Glück, eine Virtuosa gefunden zu haben, verlassen ist. Seine Suche nach einer Sängerin vom Format Giacominas

beginnt von neuem. Selbst Lamberto, der noch kurz vor dem *lieto fine* über Laurettas Entscheidung erstaunt ist und sich betrübt zeigt, bleibt am Ende nicht alleine. Er erwählt, zugegebenermaßen etwas überraschend, Bettina als Braut. Die junge Sängerin – im ersten Akt lose in die Geschichte eingeführt – war gerade auf der Suche nach einem Mann und stand am Ende für die glückliche Wendung von Lambertos Schicksal parat. Damit fügen sich alle Hauptprotagonistinnen und -protagonisten in das *lieto fine* ein.

Das Libretto weist erkennbar zwei Handlungsstränge auf, die – den beiden Ebenen des Erzählverlaufs entsprechend – von sehr unterschiedlich gezeichneten Liebeskonstellationen bestimmt sind. Die ernste Liebesverstrickung ist mit Orazio und Ginevra alias Leandro und Giacomina assoziiert. Beide Protagonisten sind den sogenannten *Seria*-Rollen zuzuordnen, die eine essenzielle Ingredienz von frühen Buffa-Opern darstellen.²⁷ Auch aus musikalischem Blickwinkel grenzen sie sich von ihren heiteren Pendanten ab, da der Librettist für sie inhaltlich wie textstrukturell spezifische Arien, im Regelfall *Da-Capo*-Arien, vorsieht, wie er sie auch für gleichartige Rollen des ernstesten Operngeneres vorlegen würde.²⁸ Giacomina und Leandro sind dabei an das von Palomba adressierte neapolitanische adelige Publikum anschlussfähig charakterisiert.²⁹ Dem Tugendkanon des Adels entsprechend präsentiert der Librettist Giacomina als treue Liebende, selbst dann noch, als Leandro sie geradezu ungebührlich lange auf die Probe stellt, um die Beständigkeit ihrer Liebe und Treue zu prüfen. Diese Tugendhaftigkeit ist Palomba ein Keim für die innere Zerrissenheit der Figur von Giacomina, die sich aus Neigung zu Leandro/Orazio und der Pflicht gegenüber ihrem väterlichen Lehrer Lamberto ergibt. Das Spannungsverhältnis von Pflicht und Neigung ist dann auch als äußere Klammer der beiden Erzählebenen eingesetzt, wobei, der Konzeption einer komischen Oper geschuldet, die Neigung die Oberhand behält. Elegant bindet der Librettist an die Pflicht – also an das Engagement Giacominas nach Neapel – den zweiten Liebeskomplex des Librettos. Die Liebessituation und damit die Neigungen der Protagonisten ist gänzlich anders gezeichnet als die der beiden ernstesten Rollen und entspricht ganz den Konventionen des Buffa-Bereichs. Hier ist nicht die Rede von Treue und Beständigkeit, im Gegenteil, die Liebe auf den ersten Blick (hier: von Colagianni) ist ein gängiges Element des Buffa-Personals, ebenso das Liebesspiel, das Lauretta mit den beiden Rivalen um ihre Gunst treibt. Die buffoneske Anlage der musikalischen Umsetzung wird vom Text her begünstigt: zahlreiche Passagen zeichnen sich durch raschen Sprecherwechsel oder ein *Ins-Wort-fallen* aus bzw. weisen Wortwiederholungen auf. Die Arien haben handlungstragenden Charakter, d.h. sie sind im Gegensatz zu den Arien der *parti serie* situationsgebunden und haben nicht die Darstellung von Affekten mit einer metaphernreichen Sprache oder mit Hilfe von Gleichnissen zum Ziel, sondern sie treiben das Geschehen voran.

27 Der hier skizzierte Handlungsstrang steht dem *Dramma per musica* nahe. Vgl. die ähnliche Anlage der Oper *Il trionfo dell'onore* bei KNAUS, Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber, S. 158. Zur Figurenkonstellation (*parti serie* und *parti buffe*) vgl. DEGRADA, Musik in Neapel während des österreichischen Vizekönigtums, S. 128; PIRROTTA, *Divagazioni su Goldoni e il dramma giocoso*; KNAUS, Über die Variabilität von *Seria*-Elementen in der Opera buffa, S. 240f.

28 Vgl. SCHRAFFL, Opera buffa und Spielkultur, S. 121f.

29 Vgl. zu dem Aspekt der Verbindung von den *parti serie* zum Adel am Beispiel von Goldonis Libretti die Ausführungen von KNAUS, Über die Variabilität von *Seria*-Elementen in der Opera buffa, S. 259.

Neben das Liebestriangel, das die komödiantischen Situationen der drei Figuren zum Klingen bringt, tritt die Persiflage. Sie zielt auf die zeitgenössische Opernmaschinerie ab, genauer auf ihre Hauptverantwortlichen und deren jeweilige Eitelkeiten – die Impresari, die mit ihrem Gesangspersonal reüssieren und mit vollen Theatern Geld machen wollen; die Gesangslehrer, die neben Geld auch Ruhm für ihre Ausbildungsleistung ernten möchten; die Sängerinnen und Sänger, die sich neben dem monetären Erfolg auch Bewunderung und den Applaus des Publikums wünschen. In Colagiannis Arie »Na Cantarina« kommt die Parodie prägnant zum Ausdruck, wenn er darüber räsoniert, dass eine Sängerin nicht besonders gut singen, aber unbedingt hübsch sein müsse, um einen Impresario reich zu machen. Darüber hinaus steht die Arie als Beispiel für die sprachliche Charakterisierung der Buffa-Rollen in *L'Orazio*: Gleich zwei Personen, Lauretta und Colagianni nämlich, sind im neapolitanischen Dialekt gehalten, Lamberto singt phasenweise auf Venezianisch. Für alle drei Rollen hat der Dialekt die Funktion, den gesellschaftlichen Rang in Abgrenzung zu Giacomina und Leandro, vor allem aber die regionale Herkunft zu verdeutlichen sowie die Situationskomik zu befördern. Als Beispiel sei Colaggiannis erste Arie herangezogen:

Na cantarina,
 Quann' è matina
 Allegrorella,
 Graziosella,
 Si ben n'hà vvoce, si ben no ntona,
 È ssempre bona pe li treate.
 E L'Impressarj po fà arrechi.
 Ch'ammorra ammorra li nnāmorate,
 P'avè vigliette, p'avè barchette,
 Sulo pe cchella vide venì.

Pointiert präsentiert Palomba hier das Wissen um die Konventionen der zeitgenössischen Operszene,³⁰ er nutzt zudem – und das ist für die Buffa-Opern sehr gängig – das ernste Genre als Bezugspunkt der Parodie. Lambertos Arie »Come scoglio in mezzo all'onde« persifliert Gleichnisse der großen dramatischen Seria-Arien, indem er einschlägige Arientext-Incipits zitiert und mit Hilfe des anaphorischen Parallelismus zuspitzt.

Come scoglio in mezzo all'onde:
 Come l'onda in mezzo a venti:
 Come vento in sulle sponde:
 Come sponda in su i Torrenti:
 Come fuma in sulla via;
 Come, come, come, come
 Il malan, che il Ciel gli dia.

30 Am pointiertesten zeigt sich dies in den Szenen, in denen Lamberto Colagiannis falsch ausgesprochene und nicht passend eingesetzte Theaterterminologie korrigiert. Vgl. den Dialog der beiden in Akt I/4.

Obwohl auch die ernsten Rollen in die Persiflage einbezogen werden (Leandros Betrug und Giacominas Engagement gegen ihren Willen) und die unverhältnismäßig lange Prüfung von Giacominas Treue durchaus ironische Züge aufweist, sind sie im Gegensatz zu Colagianni und Lamberto nicht federführend an der Parodie beteiligt. Damit gelingt es Palomba, die beiden Erzählebenen von *L'Orazio* trotz ihrer Verquickung in sich geschlossen und ausgewogen darzustellen.³¹ Diese Konzeption war wiederum ein idealer Nährboden für die Modifikationen des Werkes, bei denen die Stärkung des buffonesken Anteils im Laufe der Aufführungsschronologie an Bedeutung gewann, wie nachfolgend zu zeigen sein wird.

Die frühe Adaptionenphase

Bis zu den ersten außeritalienischen Aufführungen von *L'Orazio* im Jahr 1745, die unter Angelo Mingotti auf die Bühne gebracht wurden (bzw. jene von Crosa in London 1748) hatte die Oper bereits einen großflächigen Adaptionprozess durchlaufen: Schon bei den Florentiner Vorführungen von 1740 präsentierte sich das Libretto nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt. Die offenkundigsten Änderungen betreffen die Dialektpassagen: Neapolitanisches und Venezianisches wurden weitgehend eliminiert, indem die Passagen ins Toskanische übertragen wurden, um die Oper für eine überregionale Rezeption anschlussfähig zu machen.³² Als Beispiel für diese sprachlichen Anpassungen soll erneut Colagiannis Arie bemüht werden. Sie findet sich in der adaptierten Florentiner Textfassung noch in den Libretti Crosas und der Mingotti-Brüder.

31 Die hier gewählte Figurenkonstellation entsprach ebenfalls Goldonis Vorstellungen. Vgl. GOLDONI, *De gustibus non est disputandum*, S. 151–153.

32 Die Untersuchung der sprachlichen Anpassung der in Neapel uraufgeführten Opern für den neuen Aufführungskontext wie beispielsweise für das Teatro Cocomero in Florenz sind noch ein Desiderat. Vgl. zum frühen, aus Neapel nach Florenz importierten Commedia-Repertoire (*Orazio* legte hier 1740 den Grundstein für die florentinische Rezeption, 1741 wurde *L'impresario di teatro* unter dem Titel *L'impresario* gegeben) TOCCHINI, *Libretti napoletani, libretti toscano-romani*, S. 385.

Arie Colagiannis**Neapel 1737**

Na cantarina,
 Quann' è matina
 Allegrorella,
 Craziosella,
 Si ben n'hà vvoce, si ben no ntona,
 È ssempre bona pe li treate.
 E L'Impressarj po fà arrechi.

Ch'ammorra ammorra li nnāmorate,
 P'avè vigliette, p'avè barchette,
 Sulo pe cchella vide venì.

Florenz 1740

Na cantarina,
 Quando è vezzosa,
 Spiritosina,
 E graziosa
 Se non ha voce,
 Se non intona
 E sempre bona
 Per li teatri
 E gl'impresari
 Può arricchir.

Che a precipizio
 L'innamorati,
 Solo per quella
 Sono appaltati,
 E li palchetti
 Corrono a empir.

Des Weiteren wurde das Stück gekürzt. Von den ursprünglich 35 geschlossenen Nummern, d.h. Arien, Duetten, Ensemblestücken und Chören, wurde eine Reduktion auf 30 vorgenommen. Davon weisen nur noch 21 einen mit dem Uraufführunglibretto in Beziehung stehenden Text auf. Von den textlichen Adaptionen waren am weitläufigsten die Seria-Rollen betroffen. Alle Arien von Giacomina zeigen sich neu textiert, d.h. die ursprünglichen Arien wurden für die Aufführungen im Teatro del Cocomero ersetzt; bei Leandro sind es vier von fünf. Die eingelegten Arien wurden zunächst noch mit Augenmaß gewählt, trotzdem kam es bereits bei den frühen Adaptionen zu inhaltlichen Modifikationen. Leandros »Contro i venti mai non cede« wurde 1740 beispielsweise mit Farnaspes Arie aus Pietro Metastasio's Libretto *Adriano in Siria* ersetzt. Der neue Text will sich inhaltlich nicht so recht einpassen: Wird in »Contro i venti mai non cede« verklausuliert Leandros Standhaftigkeit und Treue gegenüber Giacomina beleuchtet, so ist in der übernommenen Arie »Son sventurato« die Aufmerksamkeit auf die schönen Augen der Geliebten gelenkt, die den Grund für Liebesschmerz darstellen – der hier etwas unmotiviert erscheint. Sind Treue und Beständigkeit im ursprünglichen Libretto von *L'Orazio* die leitenden Themen der parti serie, so spielt ein Liebesschmerz wie er in Metastasio's Arie für Farnaspe gezeichnet ist, für Leandro nach dem Wiedersehen mit Giacomina freilich keine vergleichbar große Rolle. Spätere Eingriffe in den Librettotext führten zu noch stärkeren Abweichungen, so dass die Adaptionenpraxis nicht von Kritik verschont blieb. Francisco Bernardo de Lima setzt sich in seiner 1762 erschienenen *Gazeta literária* mit der Problematik von gedruckten und aufgeführten Texten der Opere buffe auseinander und empfiehlt, dem Publikum den Originaltext an die Hand zu geben, damit das Stück verstanden werde, während die Aufführung (zumindest nach der Pre-

miere) durchaus abweichen könne.³³ Derartige Vorschläge wurden jedoch nicht in die Realität umgesetzt; aus diesem Grund lässt sich heute die Adaptionsexpraxis anhand der Textgrundlage anschaulich nachzeichnen.

»Son sventurato« findet sich nach der Florentiner Aufführungsserie von 1742 nicht mehr im Textkorpus der Libretti.³⁴ Eine Arie Giacominas hingegen, »Alla selva al prato al rio«, ist in knapp dreißig Textbüchern nachweisbar und etablierte sich als einzige Neueinfügung von 1740 auch darüber hinaus als neueingelegte Arie einer *Seria*-Partie als fester Bestandteil von *L'Orazio*-Aufführungen.³⁵ Mit dem Chor »Splenda fra noi« und Colagiannis Arie »Mentre l'erbetta«³⁶ lieferte die zweite Aufführungsserie am Teatro del Cocomero, 1742, ebenfalls zwei neue Nummern, die zu den tragenden Säulen der Oper werden sollten. Mit »Che dolce piacere« wurde darüber hinaus ein Chor eingefügt, der in insgesamt neun Libretti zu finden ist und nach 1744 ausschließlich bei Aufführungen der Mingottischen Operntruppe zum Zug kam. Der Chor findet sich dementsprechend auch im Libretto der Aufführungsserie von Venedig, dem Modell für Aufführungsversionen der Mingotti-Brüder.

Betrachtet man das venezianische Libretto näher, so fallen gleich mehrere signifikante Änderungen ins Auge: Zunächst die Rollenreduktion. Die beiden Rollen Bettina und Mariuccio finden sich hier nicht mehr. Das Fehlen von Bettina hat einen neuen, durchaus problematischen Schluss zur Folge: Nach Laurettas Zusage, Colagianni zu heiraten, bleibt Lamberto ohne Braut und wird als verblüfft und enttäuscht über den Verlust seiner geliebten Lauretta gezeichnet. Seine Frage, warum ausgerechnet er bei all dem Glück, das ihn nun umgibt, alleine bleiben soll, wird am Ende nicht beantwortet.³⁷ Dass er darüber hinaus zum abschließenden Ball lädt, um die Ehebündnisse der Paare zu feiern, lässt das *lieto fine* nicht mehr plausibel erscheinen. Des Weiteren ist die Anzahl geschlossener Nummern auf 26 reduziert, zehn davon entstammen noch dem Uraufführungslibretto, die zum Großteil dem ersten Akt zugeordnet werden können. Die nicht geringe Zahl von zehn neu hinzugekommenen Nummern gibt dem Werk einen frischen Anstrich, noch aber ist der Anteil an geschossenen Nummern der *parti buffe* (13) und *parti serie* (10) recht ausgeglichen.

Auch das venezianische Libretto weist einen neuen Arientext auf, der fester Bestandteil der Oper werden sollte: Die Arie »Procuri la prego«, die erstmals von Filippo Laschi in der Rolle des Colagianni gesungen wurde, findet sich in insgesamt 17 Libretti. U.a. gelangte sie neben einer weiteren Arie Colagiannis, »Bel volto credimi«, als Beitrag aus der venezianischen Aufführungsversion über den Sänger in diejenige der Truppe Crosas in London (1748), die sich ansonsten stärker an den in Mailand (1746) und Bologna

33 Francisco de Limas *Extracto desta opera com reflexones sobre os Dramas em musica* ist abgedruckt in: DE BRITO, *Opera in Portugal in the eighteenth century*, S. 184–191.

34 Der untersuchte Textkorpus umfasst über 970 Nummern aus 37 Libretti.

35 Das früheste datierbare Notenmaterial zu dieser Arie ist für die venezianische Aufführung von 1743 erhalten. Vgl. Gb-Lbl R.M.24.g.12.(3.).

36 »Splenda fra noi« ist in 37, »Mentre l'erbetta« in 31 Libretti verankert.

37 Lamberto: »Ed io fra tanto gaudio/Debbo restar deluso?«, in: Orazio. *Opera bernesca in musica da rappresentarsi in Venezia nel Teatro di S. Moisè nell'autunno dell'anno 1743*, Venedig 1743, Akt III, *Scena ultima*.

(1747) aufgeführten Varianten orientierte. Möglicherweise steht auch der früheste musikalische Beleg³⁸ der Oper in direkter Verbindung mit Laschi. Es handelt sich um eine in der British Library erhaltenen Sammlung von Arien und Duetten, die 1743/44 im Teatro San Moisè aufgeführt wurden. Die Verbindung des musikalischen Konvoluts zum Sänger zeigt sich vor allem darin, dass vier der sieben Nummern aus der venezianischen Aufführungsversion von *L'Orazio* seiner Partie zuzuordnen sind.

Tabelle 2: Arien aus der Sammlung Gb-Lbl R.M.24.g.12

Nummer	Rolle(n)	Komponist
Alla selva al prato al rio	Giacomina	Michele Fini
Na canterina	Colagianni	Pietro Auletta
Mentre l'erbetta	Colagianni	
Bel volto credimi	Colagianni	Alessandro Maccari (?)
Deliro notte e giorno	Lauretta/Lamberto	Pietro Auletta
Quando vengo a recitare	Lauretta	Pietro Auletta
Procuri la prego	Colagianni	Alessandro Maccari

Die Sammlung wirft erstmals ein Schlaglicht auf die musikalische Textur der Oper und lässt erahnen, dass das Werk sechs Jahre nach seiner Uraufführung bereits einiges von seiner Originalsubstanz verloren hatte. Es sind dementsprechend Musiknummern verankert, die nicht mehr Auletta, sondern Komponisten wie Michele Fini und Alessandro Maccari zugeschrieben sind. Welchen Anteil die im venezianischen Libretto als verantwortlich für die Musik genannten »Gaetano Latilla, e Signor Pergolesi«³⁹, hatten, kann auf Basis der Quellenlage nicht ermessen werden. Selbst »Mentre l'erbetta«, ein Arientext aus der Feder Gennaro Antonio Federicos, der erstmals für die Commedia per musica *Il Flaminio* (Neapel, 1735) von Giovanni Battista Pergolesi in Musik gesetzt wurde und seit Florenz 1742 Teil von *L'Orazio* ist, weist in den venezianischen Musikalien eine von Pergolesi abweichende Vertonung auf.⁴⁰

Das Libretto der Mailänder Aufführungsserie (1746) lässt einen Hinweis auf den Komponisten von *L'Orazio* lieber gleich missen.⁴¹ Sie legte – wie erwähnt – den Grundstein für die Londoner Version von *Crosa*, die darüber hinaus weite Teile der Bologneser

38 Vgl. Gb-Lbl R.M.24.g.12.

39 *Orazio*. Opera bernese in musica da rappresentarsi in Venezia nel Teatro di S. Moisè nell'autunno dell'anno 1743, Venedig 1743, S. 5.

40 Der direkte Arienvergleich zeigt, dass die venezianische Vertonung von jener Pergolesis abweicht. Vgl. die Partitur zu *Il Flaminio* in: I-Nc Rari 7.5.25-26(A-G). Walkers Zuordnung zu Pergolesi kann daher nicht gefolgt werden. Vgl. WALKER, *Orazio*, S. 380.

41 Vgl. *Orazio*. *Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano nell'estate dell'anno 1746*, Mailand 1746.

Aufführungsserie (1747) übernommen hat.⁴² Die norditalienischen Aufführungsserien verbindet eine insgesamt höhere Anzahl an geschlossenen Nummern (Mailand: 29, Bologna: 28) und an Rollen (sieben) als ihr venezianisches Pendant. Bettinas Partie fehlt aber auch hier, was den Operschluss noch immer auf sandigen Boden stellt: Im Mailänder Libretto findet sich für Lamberto daher noch kein zufriedenstellendes *lieto fine*, immerhin ist aber seine Verwunderung über die Verbindung Laurettas mit Colagianni gestrichen. Auch dieser Schluss schien nicht zu überzeugen, denn schon im Jahr darauf wurde für die Aufführungen im Bologneser Teatro Formagliari eine andere Lösung gefunden: Lauretta lässt sich doch noch für den um ihr Können bemühten Gesangslehrer erweichen. Mit dieser Entscheidung ist ein Operschluss gefunden, der für Lamberto trotz Rollenreduktion ein glückliches Ende herbeiführt. Der ursprüngliche Librettotext wurde – das deuten schon die Veränderungen des *lieto fine* an – für beide Aufführungsstationen stark modifiziert, lediglich der Auftakt der Oper mit der Lehrstunde Lambertos blieb davon unberührt. In Mailand wurden zwölf neue Nummern eingewoben, von denen sechs auch nachfolgend Verwendung fanden. Stechen hier besonders das Terzett »Facciam la prova a noi« (21 Libretti) und das Ensemblestück »Fra plausi e giubili« (19 Libretti) heraus, so sind es aus dem Kreis der 15 Einfügungen der Bologneser Version die beiden Arien »Vuò dirlo basso, basso« (21 Libretti) und »Giovinotti d'oggi« (20 Libretti).

Mit Bologna ist innerhalb der Aufführungschronologie von *L'Orazio* die höchste Anzahl von Neueinfügungen erreicht. Sie betreffen in einem größeren Umfang die Serials die Buffa-Partien: Drei von vier Arien Giacominas und vier von fünf Arien Leandros weisen neue Texte auf, die Arien Elisas sind komplett neu textiert. Insgesamt zeigt sich bei den geschlossenen Nummern der Anteil zwischen den *parti buffe* (14) und *serie* (12) aber noch immer recht ausgewogen.

Eine weitere Besonderheit weist die Aufführungsserie von Bologna auf: Erstmals in der Aufführungschronologie ist eine erhaltene Partitur zuordenbar, die die gesamte Oper umfasst.⁴³ Bei dieser dreibändigen Überlieferung handelt es sich aber nicht um Aufführungsmaterial, sondern um eine wohl im Vorfeld der Bologneser Aufführungen entstandene Musikalienkopie in Reinschrift.⁴⁴ Derartige Reinschriften wurden zum Verkauf u. a. an *Impresari*, Sängerinnen oder Sänger erstellt.⁴⁵

Der Vergleich zwischen dem Bologneser Librettotext mit den Partiturbänden zeigt nur geringe Abweichungen: Zweimal ist der Arientext geändert. Im Fall von »L'augellin, che in lacci stretto« beispielsweise zielen die textlichen Anpassungen auf eine inhaltliche wie grammatikalische Einbettung der neu eingefügten Arie für die Rolle Elisas. Einmal

42 Vgl. Orazio. *Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro Formagliari l'anno MDC-CXLVII*, Bologna 1747.

43 Vgl. I-Fc Coll. Accademia. D.I. 58–60.

44 Es finden sich keine der üblichen Eintragungen oder Streichungen, die auf eine Aufführung hinweisen würden. Vgl. zum Zweck dieser Partituren KNAUS, *Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende*, S. 244.

45 Für die Prager Aufführungen von *L'Orazio* im Jahr 1764 diente – so zeigte es der Vergleich der Schreiberhände – eine dieser Reinschriften als Grundlage für die dortige Bearbeitung. Vgl. ZEDLER, *Der bankrotte Impresario*.

fehlt schlicht der B-Teil einer Arie, genauer: bei Laurettas Arie »Giovinotti d'oggi« . Derartige Kürzungen sind zu diesem Zeitpunkt für *L'Orazio* noch selten, sollten aber häufiger werden. Die Umschläge der drei Partiturbände sind mit dem Originaltitel der Oper versehen und verweisen jeweils explizit auf Auletta als Komponisten des Werkes. Überblickt man aber das Tableau⁴⁶ der geschlossenen Nummern, so lassen sich ihm nur mehr ca. ein Viertel der Nummern zuschreiben. Für mehr als die Hälfte der Vertonungen verbleibt die Autorschaft anonym.⁴⁷

Tabelle 3: Die geschlossenen Nummern aus der Partitur I-Fc Coll. Accademia. D.I. 58–60

Akt/ Szene	Nummer	Rolle(n)	Komponist, Quelle
I/1	Oh che sproposito!	Lamberto	Pietro Auletta
I/1	Fra gli scogli e la procella	Lauretta	Pietro Auletta
I/1	Ha un gusto da stordire	Lauretta	Pietro Auletta
I/3	Benché frema avverso il fato	Leandro	
I/5	Alla selva al prato al rio	Giacomina	Michele Fini ⁴⁸
I/6	Vuò dirlo basso, basso	Colagianni	
I/7	Se non canto con bravura	Mariuccio	
I/9	Io non sò dove mi stò	Lamberto	Leonardo Leo, aus: <i>Amor vuol sofferenza</i> (1739), I/12
I/10	Rasserena i mesti rai	Giacomina	Giovanni Battista Pescetti, aus: <i>Ezio</i> (1747), I/3
I/11	Trova pace il mio dolore	Leandro	
I/12	Sento, che balza in petto	Elisa	
I/15	Come chi gioca alle palle	Lauretta, Colagianni Lamberto	Pietro Auletta
II/1	Mentre l'erbetta	Colagianni	
II/4	Quando sciolto avrò il contratto	Lamberto	Pietro Auletta
II/4	Non paventa il pastorello	Leandro	

46 Grau hinterlegt sind jene Nummern, die in Bologna neu hinzugekommen waren.

47 Walkers Zuordnung der Nummern zu einzelnen Komponisten wurde hier berücksichtigt vgl. WALKER, *Orazio*, S. 379f.

48 Die Arie ist Teil der Sammlung: *The Favourite Songs in the Opera call'd Orazio*, London [1748], S. 8–11.

II/6	Troppo cara, oh Dio! Mi sei	Mariuccio	
II/7	L'augellin, che in lacci stretto	Elisa	Domingo Terradellas, aus: <i>Merope</i> (1743), II/12
II/8	Farò crudel vendetta	Giacomina	
II/9	Venga per me la morte	Leandro	Domingo Terradellas; I-MGmi HA IV 144
II/10	Deliro notte, e zorno	Lauretta, Lamberto	Pietro Auletta
II/11	Giovanetti d'oggi	Lauretta	
II/13	Splenda fra noi seren	Coro	
II/13	Facciam la prova a noi	Lauretta, Colagianni Lamberto	
III/2	Son restato come resta	Lauretta, Colagianni Lamberto	
III/3	Sprezza la cruda sorte	Elisa	
III/4	Se vuoi donar riposo	Giacomina	
III/5	Mentre gioconde	Leandro	Pietro Pulli ⁴⁹
III/6	Fra plausi e giubili	Coro	
III/6	Goda ciascuno	Coro	Pietro Auletta

Die Opernpartitur ist ohne Ouvertüre überliefert; die Besetzung sieht für den Vokalbereich⁵⁰ vier Sopran- (Giacomina, Elisa, Leandro, Mariuccio) und jeweils eine Alt- (Lauretta), Tenor- (Colagianni), und Bassstimme (Lamberto) vor. Die übliche Streicherbesetzung wird bei einzelnen Arien mit Hörnern, Trompeten und Oboen klanglich erweitert. Da diese in erster Linie die neueingefügten Nummern betreffen, ist es denkbar, dass Crocassas erste außeritalienische Aufführungsversion nicht nur einen anderen Opernschluss, sondern auch ein von Mingotti abweichendes instrumentales Klangbild präsentierte.

Im Folgenden gilt es, aufbauend auf den beiden »Modellen« von Venedig (1743) und Bologna (1747), den truppenspezifischen Aufführungsversionen nachzuspüren und zu klären, wie sich ihre jeweiligen Aufführungsserien im Detail ausprägten.

49 Die Pulli zugeschriebene Arie ist Teil folgender Ariensammlung: *The Favourite Songs in the Opera Call'd La comedia in comedia*, London [1748], S. 18–21.

50 Die stimmliche Disposition ist jeweils am Beginn der Bände im »Indice delle Arie del presente Volume« angegeben. Vgl. I-Fc Coll. Accademia.D.I. 58–60.

Fallbeispiel 1: Die Aufführungsversionen der Operntruppen Angelo und Pietro Mingottis

Für Angelo und Pietro Mingottis Operntruppe war *L'Orazio* eine wichtige Säule im Spielplan, als die Impresari versuchten, die noch junge Gattung Opera buffa außerhalb Italiens bekannt zu machen und damit zu reüssieren. Dementsprechend wurde die Oper im ersten Jahr des Transfers gleich an allen Spielorten der Mingotti-Brüder gegeben, und sie griffen auch noch später auf das Werk zurück. Bereits für Graz, der ersten außeritalienischen Station von *L'Orazio* innerhalb der Aufführungschronologie des Werkes, wurden Adaptionen vorgenommen, wie der Textvergleich zwischen Venedig (1743) und Graz (1745)⁵¹ augenscheinlich macht.

Ganz generell lässt sich feststellen, dass das Szenenboulevard sowie die Anzahl der noch aus dem Uraufführunglibretto stammenden Nummern nach dem Transfer stabil bleiben. Am Ende des zweiten Akts ist in der Grazer Aufführungsversion lediglich eine Soloszene Leandros gestrichen, die gesamte sechste Szene des dritten Akts mit Lamberto und Colagianni fehlt ebenso. Übernommen wurden der veränderte Handlungsort Mailand,⁵² der für Lamberto widersprüchliche Schluss mit der Verbindung Laurettas mit Colagianni, die Rollenreduktion auf sechs Akteure (drei Seria- stehen nun drei Buffa-Rollen gegenüber) sowie sämtliche Rezitativpassagen. Für Graz wurden diese lediglich um drei Zeilen erweitert, als es bei der letzten Szene des zweiten Aktes galt, die neueingefügte Arie Colagiannis »Signor Lamberto caro« mit dem vorangegangenen Rezitativ zu verbinden. Die Arie stammt aus keiner Vorgängerversion von *L'Orazio*, sondern aus *La gara per la gloria*⁵³, einem Divertimento teatrale, das 1744 in Venedig gegeben worden war. Es handelt sich um ein Pasticcio aus *L'Orazio*, *La finta cameriera* sowie *La Fiammetta* und stellt einen Wettstreit der drei komischen Werke dar, bei dem *L'Orazio* als Gewinner hervorgeht. Für die Autorschaft, so der zeitgenössische handschriftliche Eintrag auf dem Umschlag des Librettodrucks, sollen Bartolomeo Vitturi (Text) und Gaetano Latilla (Musik) verantwortlich zeichnen.⁵⁴ Beide waren möglicherweise für die, die drei Werke verbindenden, Rezitativtexte und -vertonungen sowie die neuen Nummern zuständig. Es ist daher nicht auszuschließen, dass die in Graz aus dem Pasticcio übernommene Arie von Latilla stammt. Unwahrscheinlich wird die Zuschreibung aber dadurch, dass die be-

51 Für die Grazer Aufführungen liegen zwei Librettodrucke vor, ein italienischsprachiger mit Übersetzungen der Arien ins Deutsche und ein rein deutschsprachiger. Jener in italienischer Sprache übernimmt aus dem Venezianischen Libretto bemerkenswerterweise den Hinweis auf Pergolesi und Latilla als Verantwortliche für die Komposition, während der deutschsprachige Druck weitaus ehrlicher ist, wenn er angibt, dass die Musik von »unterschiedlichen berühmten Welschen Compositoren« stamme. Vgl. *Orazio. Opera bernese in musica*, Graz 1745, S. 4; Horatius, Ein Musicalisch-lustiges Schau-Spiel, Welches auf dem neuen Theater, auf dem Tummel-Platz vorgestellt [...] Zur Faschings-Zeit/im Jahr 1745, S. [2], Graz 1745.

52 Als Venedig der reale Spielort der Oper geworden war, wurde die Handlung nach Mailand verlegt.

53 Das Pasticcio wurde in der Aufführungschronologie nicht berücksichtigt, da es lediglich einen kleinen Ausschnitt von *L'Orazio* präsentiert.

54 *La gara per la gloria. Divertimento teatrale per musica. Da rappresentarsi nel Teatro di S. Moisè gl'ultimi giorni del carnovale 1744*, Venedig 1744.

reits erwähnte Ariensammlung der British Library genau diese Arie mit »Del Sig.^f D. Alessandro Maccari« übertitelt.⁵⁵

Alle in Venedig für die parti buffe neu eingefügten Nummern finden sich auch im Grazer Libretto, textliche Abweichungen lassen sich damit besonders bei den ernstesten Rollen feststellen: Von den ursprünglich zwölf Arien Giacominas, Leandro und Elisa sind in Venedig zehn, in Graz und den weiter nördlich gelegenen Aufführungsstationen des Jahres 1745 lediglich sieben übrig, sechs davon sind neu eingefügt. Bei einer handelt es sich nicht mehr um eine Arie, sondern um ein Liebesduett (»Prendi o cara«) des wiedervereinten Paares vor der scena ultima. Es betont konziser als zuvor die Eheabsichten und ersetzt Giacominas vormalige Arie »Per lui tutta amore«, in der sie ihre Liebe zu Orazio beschwört. Mit Ausnahme von »Signor Lamberto caro« fanden die folgenden Einfügungen bis einschließlich Kopenhagen (1749) Wiederverwendung:

Tabelle 4: Neu eingefügte Arien für die Grazer Aufführungsversion (1745)

Akt/Szene	Nummer	Rolle(n)	Komponist
I/10	Finché non trova un fonte	Elisa	
II/6	Che bella speme	Giacomina	Pietro Chiarini (?)/Baldassare Galuppi (?), aus: <i>L'amor tirannico</i> , Bologna (1744), II, 10
II/8	Sono innocente	Elisa	
II/15	Signor Lamberto caro	Colagianni	Alessandro Maccari (?), aus: <i>La gara per la gloria</i> , Venedig (1744), Parte II
III/4	Ti sente quest'alma	Elisa	Andrea Bernasconi, <i>Il Bajazet</i> , Venedig (1742), III, 12
III/5	Prendi o cara	Leandro/ Giacomina	

Insgesamt hatte der Anteil der Handlung der parti serie bereits bei der venezianischen Version zu Gunsten von Parodie und Liebestriangel um Lauretta abgenommen. Mit der weiteren Reduktion der geschlossenen Nummern von Giacomina, Leandro und Elisa wird dieser Transformationsprozess auch außerhalb Italiens fortgesetzt und der komische Erzählstrang immer mehr zum Kernstück der Oper.⁵⁶

55 »Signor Lamberto caro« ist Teil der Ariensammlung der British Library, vgl. GB-Lbl R.M.24.g.12.(1.)
 56 Orazio stellt hierbei keineswegs eine Ausnahme dar, ganz generell wurden ab den 1740er-Jahren die Seria-Elemente in den Buffa-Opern zurückgedrängt oder bei neuen Opern auch in die Buffa-Partien integriert. Vgl. KNAUS, Über die Variabilität von Seria-Elementen in der Opera buffa, S. 260.

Tabelle 5: Verteilung der geschlossenen Nummern auf die parti buffe und serie

Libretto	geschlossene Nummern parti buffe	geschlossene Nummern parti serie
Neapel (1737)	14	13
Venedig (1743)	13	10
Graz/Prag/Leipzig (1745) ⁵⁷	14	8
Hamburg (1745)	14	8
Kopenhagen (1749)	14	8
Bonn (1764)	13	5

Aus der tabellarischen Übersicht der Aufführungschronologie (siehe Tab. 1) lässt sich ablesen, dass die Aufführungsversionen zwischen Graz und Kopenhagen trotz eines Impresariowechsels von Angelo auf Pietro Mingotti einigermaßen stabil blieben. Befördert wurde diese Stabilität mit Sicherheit von der sich kaum verändernden Besetzung: 16 geschlossene Nummern finden sich in allen Libretti und bilden somit den Kern der Mingottischen Aufführungsversionen. Die Libretti von Graz und Leipzig stehen auf textlicher Basis in Übereinstimmung, was auch auf jene von Hamburg und Kopenhagen zutrifft. Von der frühesten Grazer Aufführungsversion nicht nach Hamburg – und somit auch nicht nach Kopenhagen – übernommen wurden drei Nummern. Zwei betreffen jene Rolle, die als einzige 1745 auf dem Weg nach Norden umbesetzt wurde: War sie in Graz mit Barbara Narici besetzt gewesen, so trat in Hamburg Regina Valentini als Leandro auf. Ihre erste Auftrittsarie – möglicherweise von Andrea Bernasconi stammend – »Il mio caro, e dolce amore«⁵⁸ ist neu eingefügt, bei der zweiten Soloarie wurde nicht die in Graz eingefügte beibehalten, sondern auf »Dunque oh dei sprezzato io sono« zurückgegriffen, die im venezianischen Libretto von 1743 zu finden ist und erstmals in Florenz 1740 Teil von *L’Orazio* war. Eine kleine inhaltliche Aktenzverschiebung bringt die Neueinfügung im Bereich des zweiten Aktschlusses mit sich: Statt Colagiannis Arie »Signor Lamberto caro«, die Lambertos Fähigkeiten parodiert, findet sich nun ein Streitgespräch (»Ser Colagianni«) zwischen Lamberto und dem Impresario. Es spitzt den Aktschluss stärker als zuvor auf die Konkurrenz der beiden Protagonisten zu.

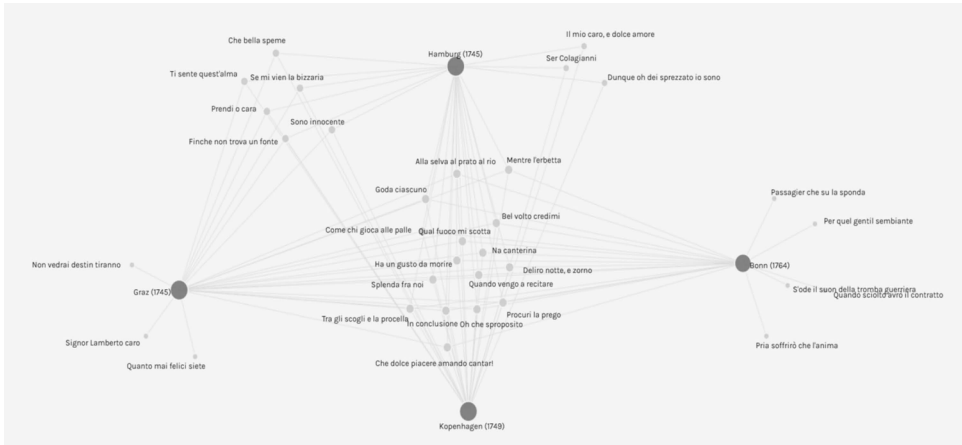
Knapp 20 Jahre nach der Grazer Aufführung griff Angelo Mingotti noch einmal auf die Oper zurück. Die Visualisierung der textlichen Verbindung (siehe Abb. 6) macht deutlich, dass er dabei seinen Aufführungsversionen von 1745 treu blieb, so dass sich damit en gros auch die Bonner Variante in die Aufführungstradition der Truppe, wie sie sie zwischen Graz und Leipzig aufgeführt hatte, eingliedert. 16 geschlossene Nummern sind in Übereinstimmung mit der Grazer Aufführungsversion, auch der problematische Opernabschluss ist übernommen. Die vier neueingefügten Nummern sind wiederum den Seria-Partien zuzuordnen. Lediglich eine kleine Änderung betrifft den Buffa-Bereich: Anstatt

57 Das Grazer und das Leipziger Libretto stehen textlich in Übereinstimmung, deswegen werden sie hier zusammengefasst. In Prag wurde wohl ebenfalls die Grazer Version gegeben.

58 Vgl. F-Pn D-14461.

Lambertos Nummer »Se mi vien la bizzaria« kam wieder »Quando sciolto avrò il contratto« zum Zug, wie sie im Uraufführungslibretto verankert war, lediglich in einer auf den A-Teil verkürzten Form.

Abbildung 6: Verbindungen der geschlossenen Nummern zwischen Graz/Prag/Leipzig (1745), Hamburg (1745), Kopenhagen (1749) und Bonn (1764)



Für die Aufführungsserie im Auftrag von Kurfürst-Erbischof Maximilian Friedrich von Königsegg-Rothenfels am Bonner Hof wurde die Oper in einer komprimierten Form mit nur mehr 21 geschlossenen Nummern präsentiert. Im zweiten wie im dritten Akt sind Szenen gestrichen, längere Rezitativpassagen, wie sie beispielsweise in Akt I, Szene 2 vorkommen, wurden radikal gekürzt – in diesem Fall von 17 auf vier Zeilen. Inhaltlich verknüpft ist der Erzählstrang um Giacomina und Leandro: Ihnen verbleiben nur mehr fünf Nummern, besonders die noch in Graz akzentuierte Vorgeschichte mit Flucht und Trennung des Liebespaares ist mit Hilfe der Streichungen im Bereich der Rezitative auf das Unabdingbare minimiert. Überdies fehlt die Rolle der Elisa, die Schlüsselfigur für die Demaskierung Leandros, was aber keineswegs zu größeren Problemen führt: Giacomina ist bereits in Palombas Originaltext mit der Vorahnung gezeichnet, mit Leandro Orazio wiedergefunden zu haben. In der Bonner Aufführungsversion kommt sie ihm daher auch ohne Hilfe Elisäs mühelos auf die Schliche. Elisäs Verse entfallen dabei aber nicht gänzlich. In der Szenenanweisung zu Akt II, Szene 12 des Librettos wird sie sogar fälschlicherweise genannt, ihre Zeilen übernimmt dann aber im Szenenverlauf Colaggianni.

Bemerkenswert, aber für den höfischen Aufführungskontext noch ganz zeittypisch ist, dass nur eine mehrteilige Arie gekürzt wurde. Ein Blick in die Prager Version von Impresario Gaetano Molinari aus demselben Aufführungsjahr zeigt in Bezug auf das Arientableau⁵⁹ ein gänzlich anderes Bild: Für die Aufführungsserie im städtischen Kotzen-

59 Für die Aufführungsserie von Molinari ist nicht nur das Libretto, sondern auch das Notenmaterial erhalten. Dadurch können die Adaptionen im Arienbereich ideal nachvollzogen werden. Vgl. zu dieser Aufführungsserie ZEDLER, Der bankrotte Impresario.

theater wurde 1764 bei dem Großteil der ursprünglichen Da-Capo-Arien der B-Teil weggelassen, was einen gestrafften Handlungsablauf herbeiführte. Derartige Anpassungen entsprachen den zeittypischen Entwicklungen, als ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts innerhalb der Gattung Opera buffa Ensembles und einstrophige Arien die vorherrschenden mehrteiligen Arien (u. a. Da-Capo-Arien) immer mehr verdrängten. Mingotti blieb mit seiner Bonner Aufführungsversion dem für den höfischen Aufführungskontext etablierten Arienmodell treu, folgte aber gleichzeitig dem Trend der Zeit, das Stück stärker auf den komischen Handlungsstrang zu konzentrieren.

Fallbeispiel 2: Die Aufführungsversionen der Operntruppe Giovanni Francesco Crosas

Als Crosa mit seiner Truppe 1748 von Earl Middlesex nach London verpflichtet wurde, sah die Abmachung auch Aufführungen von *L'Orazio* im King's Theatre vor. Schriftlich fixiert wurde im Vertrag zwischen den beiden, dass der Impresario »all the Necessary Spartiti (or Musick in Score in all \the/Parts) belonging to the said Operas«⁶⁰ aus Italien mitzubringen habe. Möglicherweise hatte Crosa also auch eine der in Bologna kopierten Partituren als Grundlage für die Einrichtung der Londoner Aufführungsserie im Gepäck. Vergleicht man den Szenenaufbau der Aufführungsversionen von Bologna (1747) und London (1748), so lässt sich eine hohe Übereinstimmung feststellen. Lediglich Szene 8 aus dem ersten Akt, die einen Dialog Lambertos und Giacominas über ihr projektiertes Engagement in Neapel beinhaltet, fehlt, deswegen weist das Londoner Libretto lediglich 14 Szenen im ersten Akt auf. Die Anzahl der Rollen sowie der überwiegende Großteil der Rezitativpassagen gleichen dem Bologneser Libretto. Kleine Anpassungen im Bereich des Rezitativs wie im ersten Akt (neue Szene 8) geben nun bereits früh einen Hinweis auf Lambertos Heiratspläne mit Lauretta. An weiteren zwei Stellen ist eine Kürzung des ersten Akts vorgenommen worden, indem der Rezitativtext in Szene 2 um 14 und Szene 11 um 30 Verszeilen gestrafft wurde. Der Opernschluss ist insofern verändert, als der sonst übliche Schlusschor »Goda ciascuno« entfällt und stattdessen der seit Mailand (1746) in der scena ultima verankerte Chor »Fra plausi e giubili« ans Ende gezogen ist, was eine kürzere Schlusszene mit sich bringt. Mehr als die Hälfte, genauer: 15 Nummern, die im Bologneser Libretto verankert sind, waren auch Teil der Londoner Aufführungen, insgesamt sieben stammen noch aus dem Uraufführungslibretto. Wie bereits festgestellt, gehen drei Nummern der Londoner Version auf die Mailänder Aufführungsserie (1746) zurück und die Arie Colagiannis »Procuri la prego« kam wohl durch die Vermittlung Filippo Laschis aus der venezianischen Aufführungsversion von 1743 in die Londoner; Laschi gab hier wie dort den Colagianni.

Die Einfügungen betreffen diesmal nicht allein den Seria-, sondern auch den Buffa-Bereich: Gleich zwei davon erwähnt Franz Pirker in seinem Brief an seine Frau, als er ihr von den Aufführungen aus London berichtete. Unter dem – im Eingangszitat des Kapitels genannten – »Duetto tippi tappi«⁶¹ verbirgt sich das Duett »Per te ho io nel core«, das ursprünglich aus Pergolesis Oper *Il Flaminio* stammt. Aus der »famose[n] Aria« zitiert

60 Zit. nach DUNCAN, Giovanni Francesco Crosa and opera in London 1748–50, S. 4.

61 BRANDENBURG (Hg.), Die Operisti als kulturelles Netzwerk, Bd. 1, S. 356.

Pirker den zentralen Wunsch Colagiannis, wonach Lauretta mit ihm nach Neapel gehen solle. Die Zeile ist der Arie Maccaris »Procuri la prego« entnommen. Obwohl die Arie Pirker zufolge keinen »Handklatscher« erzielt habe, blieb sie Teil der Aufführungsversionen Crosas, darüber hinaus wurde sie in London bei Walsh gedruckt.⁶²

Mit Hilfe dieses und eines weiteren Walsh-Drucks,⁶³ die im Umfeld der Londoner Aufführungen entstanden sind und im Titel der Arien auch die Namen der Sänger und Sängerinnen aus Crosas Truppe aufführen, lassen sich neben den bereits identifizierten weitere Komponisten benennen, deren Arien in *L'Orazio* verankert wurden:

Tabelle 6: Arien aus den bei Walsh gedruckten *Favourite Songs* (1748)

Akt/Szene	Nummer	Rolle	Komponist
I/5	Alla selva al prato al rio	Giacomina	Michele Fini
I/9	Mentre gioconde	Giacomina	Pietro Pulli
I/10	Pupille amabili	Leandro	Niccolò Jommelli
II/7	Se non sai che cosa è amore	Elisa	Pietro Domenico Paradies
III/2	Procuri la prego	Colagianni	Alessandro Maccari
III/5	Quanto è dolce quanto è caro	Leandro	Natale Resta

Verwundert Natale Restas Beitrag zu *L'Orazio* nicht allzu sehr, da er als Instrumentalist Mitglied der Crosa-Truppe war, selbst eine komische Oper für das Repertoire der Kompanie geliefert hat und wohl auch für die musikalische Einrichtung der anderen Werke zuständig war, so sticht doch der Name von Pietro Domenico Paradies ins Auge. Resta war bemerkenswerterweise während des Londoner Aufenthalts bei Paradies untergebracht.⁶⁴ Derartige personelle Verquickungen konnten – so zeigt es das Fallbeispiel – offensichtlich direkte Auswirkungen auf Aufführungsversionen von Truppen zeitigen.

Die Drucke von Walsh sind aber noch aus einem anderen Blickwinkel heraus interessant: Sie repräsentieren nämlich nur zum Teil die aus Italien exportierte Oper. Bemerkenswerterweise ist keine Nummer dem Uraufführungslibretto zuzuordnen, drei davon zählen zu jenen, die sich seit 1740 zum tragenden textlichen, wie wohl auch musikalischen Gerüst der Oper entwickelt hatten. Drei weitere, und damit die Hälfte der Arien, waren für Crosas Truppe in London neu eingefügt worden. Damit stehen die Walsh-Drucke im besonderen Maß nicht für den Opernexport aus Italien, sondern für jene Aufführungsversion, die für das King's Theatre und für das Gesangsensemble modelliert worden war. Von den neun eingefügten Nummern entfallen sieben auf die parti serie, vier sind keinem Komponisten zuordenbar:

62 Vgl. *The Favourite Songs in the Opera call'd Orazio*, London [1748], S. 12–14.

63 Vgl. ebd. und *The Favourite Songs in the Opera Call'd La comedia in comedia*, London [1748], S. 18–21.

64 Vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel 5.

Tabelle 7: Neu eingefügte Nummern in das Londoner Libretto (1748)

Akt/Szene	Nummer	Rolle	Komponist
I/10	Pupille amabili	Leandro	Niccolò Jommelli
I/11	Se vi dicessi	Giacomina	
II/6	L'alma gelar mi sento	Mariuccio	
II/7	Se non sai che cosa è amore	Elisa	Pietro Domenico Paradies
II/8	Non ti lagnar d'amore	Giacomina	
II/9	A pensier così funesto	Leandro	
III/2	Per te ho io nel core	Lauretta/Lamberto	Giovanni Battista Pergolesi
III/3	Lasciar l'amato bene	Elisa	Gioacchino Cocchi (?)
III/5	Quanto è dolce quanto è caro	Leandro	Natale Resta

Insgesamt kann die Londoner Aufführungsversion nun als Pasticcio mit Anteilen von mindestens neun Komponisten eingeordnet werden, obwohl der Librettodruck ausschließlich Pietro Auletta als Urheber ausweist.⁶⁵ Buffa- zu Seria-Anteile sind mit dreizehn zu elf Nummern ausgewogen, sie zeigen sich auch noch in Brüssel als stabil, erst die Aufführungsserie in Lüttich verschiebt den Schwerpunkt stärker in den komischen Erzählstrang.

Tabelle 8: Verteilung der geschlossenen Nummern auf die parti buffe und serie

Libretto	geschlossene Nummern parti buffe	geschlossene Nummern parti serie
Bologna (1747)	13	12
London (1748)	13	11
Brüssel (1749)	12	10
Lüttich (1754)	12	8

Die Brüsseler Aufführungen der Crosa-Truppe waren – das wurde bereits in Kapitel 5 ausgeführt – vor allem von personellen Veränderungen geprägt. Das Ehepaar Pertici hatte Crosa verlassen, auch Guadagni, der die Rolle Leandros übernommen hatte, war in London verblieben, Francesco Lini und Maria Consoni ergänzten von nun an das Ensemble. Mit dem Abgang der Perticis, die die zentralen Buffa-Partien Lamberto und Lauretta verkörpert hatten, trat nun das Ehepaar Laschi an ihre Stelle. Einzig die Rollen Giacominas und Mariuccios waren seit London von denselben Sängerinnen besetzt.

65 Orazio. Drama giocoso per musica. Per il Teatro di S.M.B., London 1748, S. 3.

Die personellen Verschiebungen brachten Änderungen bei den geschlossenen Nummern mit sich, wenngleich sie lediglich eine Rolle im besonderen Maße betrafen:⁶⁶ Leandros Arien – in London finden sich noch vier – sind auf drei reduziert und komplett ersetzt, was wohl direkt auf die Umbesetzung von Guadagni auf Lini zurückzuführen ist. Darüber hinaus finden sich noch zwei neue Arien Giacominas, »Pupille, vezzosette« und »Vidi il nocchier nel mar«, die von Crosas Truppe auch in Lüttich weiterverwendet wurden.⁶⁷ Ansonsten stimmen die Rollenanzahl, der Szenenaufbau wie der Rezitativtext mit der Londoner Aufführungsversion überein. An einigen Stellen kehrte man aber zu Altbewährtem zurück: Colagiannis in Bologna (1747) hinzugekommene Arie »Vuò dirlo basso basso« wird wieder aufgegriffen, auch findet sich in der scena ultima die in Mailand (1746) eingefügte Nummer »Fra plausi e giubili« wieder an ihrer ursprünglichen Stelle am Szenenbeginn, bemerkenswerterweise wird sie am Ende der Szene wiederholt, so dass die Oper wie in London mit diesem Ensemblestück endet. Insgesamt zeigen sich die beiden Aufführungsversionen – mit Ausnahme der besetzungsbedingten Anpassungen – noch als sehr verzahnt.

L'Orazio reiste in der Folge mit der Truppe weiter nach Amsterdam und wurde möglicherweise noch an anderen Orten gespielt,⁶⁸ bevor die Oper 1754 in Lüttich wieder auf die Bühne kam. Die personellen Würfel von Crosas Ensemble waren in der Zwischenzeit neu gefallen und brachten eine andere Besetzungskonstellation mit sich: Die mit der Truppe schon länger Verbundenen wechselten die Rollen nun wie folgt: Giustina Moretti Crosa gab statt Mariuccio die Lauretta, Maria Consoni statt der Elisa die Giacomina und Francesco Bianchi nicht mehr den Colagianni, sondern den Lamberto. Die weiteren vier Rollen waren neu besetzt. Aber nicht nur personell wurde umdisponiert, es wurden zudem erhebliche Adaptionen am Libretto vorgenommen. Dies geschah zum einen durch das gewohnte Einsetzen neuer Nummern (9), zum anderen wurde durch Kürzungen von Szenen, Arien oder Rezitativen, mittels Texttausch zwischen den Rollen sowie infolge neu eingefügter Rezitativ-Passagen ein Stück mit gänzlich neuem Ausgang kreiert.

Auffällig ist zunächst, dass Leandro gleich direkt als Orazio auftritt und sein Betrug gegenüber Colagianni und Lamberto, der Giacomina vor dem Engagement nach Neapel retten soll, auf Lauretta übertragen ist. Giacomina und vor allem Lauretta wie Elisa kommen häufiger zu Wort, da die Texte der anderen Rollen entweder gekürzt wurden oder sie deren Passagen übernehmen. So erzählt Giacomina ihre Leidensgeschichte im ersten Akt nicht mehr Leandro, sondern Szene 11 ist nun als Monolog gesetzt, der sich direkt an das Publikum richtet. Die Rolle ist überdies viel stärker als in früheren Versionen in den komischen Erzählstrang eingeflochten. Exemplarisch sei auf Giacomina verwiesen, wie sie in der letzten Szene des zweiten Akts nicht nur Colagiannis Partie übernimmt, sondern überdies den Akt mit dem Duett »Parto da te ben mio« ausklingen lässt, das sie gemeinsam mit Lauretta bestreitet. Genauer gesagt wird Giacomina von

66 Vgl. Orazio. Drama giocoso per musica. Per il Gran Teatro di Brussella, Den Haag [1749].

67 Alle fünf Einlagen können bis dato nicht zugeschrieben werden.

68 Es konnten bis dato keine Libretti oder Musikalien aufgefunden werden, die die Aufführungsreihen dokumentieren.

Lauretta aufgefordert, jenes Duett zu singen, das »fece tanto strepito«. ⁶⁹ Der dann folgende, neu in *L'Orazio* eingefügte Text erinnert in großen Zügen an das Liebesduett aus Carl Heinrich Grauns Oper *Rodelinda* (1741). ⁷⁰ Möglicherweise wurde genau dieses Duett herangezogen und sollte in der spezifischen Besetzungskonstellation mit zum Teil neuer Textierung einen ins Komische gezogenen Schlusspunkt setzen. ⁷¹ Ist schon das Ende des zweiten Akts abgewandelt, so wartet auch der Opernschluss mit einer überraschenden Wendung auf: Es steht nicht etwa die Hochzeit von Lamberto mit Lauretta an, sondern der Gesangslehrer nimmt Elisa zur Frau. Schon der ganze dritte Akt, der in der ersten Szene zunächst noch in Übereinstimmung mit der Brüsseler Version startet, ist in späterer Folge auf Elisa fokussiert. Als eifersüchtiger Gegenpart wird Mariuccio gezeichnet, der damit stärker in den ernstesten Handlungsstrang einbezogen ist. In seiner Soloszene 3 im dritten Akt singt er dementsprechend eine vom Liebeslamento bestimmte Arie in Dacapo-Form. Giacomina und Orazio kommen im dritten Akt gleich gar nicht mehr zu Wort. Ob sie tatsächlich wieder ein Paar werden, bleibt offen. Erst im Schlusschor der Oper ist ihre Beteiligung wohl noch vorgesehen.

Alles in allem stellt die Lütticher Version in der Aufführungschronologie von *L'Orazio* eine Ausnahme dar: Sie steht für eine starke Aufweichung der Grenzen zwischen parti buffe und serie. Der ernste Erzählstrang ist zwar noch vorhanden, wird aber in sehr reduzierter Form dargeboten bzw. so abgeändert, dass Passagen der ernstesten ganz ungehindert in jene der komischen Rollen einfließen können und vice versa. Die originale Librettoanlage scheint zwar noch durch, die Textgrundlage ist aber erheblich ummodelliert, und dementsprechend muss diese Aufführungsversion wohl auch musikalisch mit einem neuen Anstrich versehen worden sein. Bei den ersetzten Nummern – das erwähnte Duett zeigt es exemplarisch – handelt es sich vor allem um Texte aus *Seria-Libretti*, die in mehrfacher Vertonung vorliegen und sich daher einer Zuordnung zu einem Komponisten entziehen.

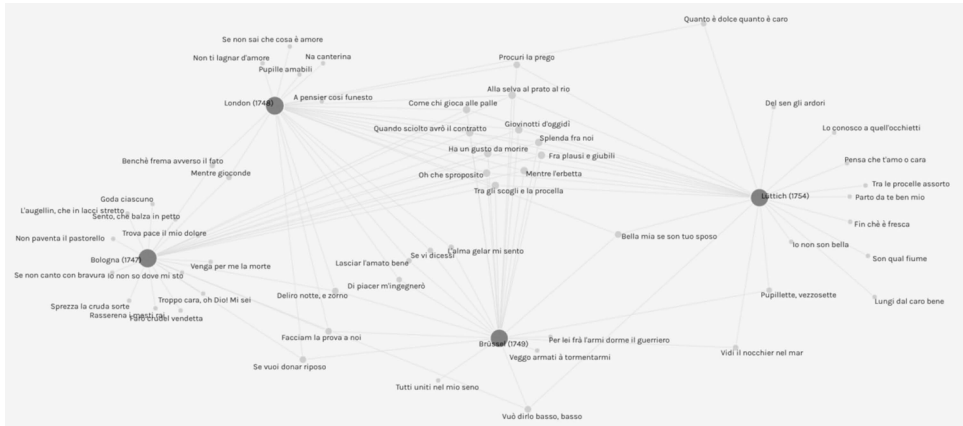
Überblickt man die Aufführungsversionen von Crosas Truppe in ihrer chronologischen Folge, so wird augenscheinlich, dass sich die Lütticher Variante trotz der stark ausgeprägten Adaption an ihrer direkten Vorgängerin orientiert (siehe Abb. 7): 15 Nummern stehen in Übereinstimmung, zwei davon waren erst in Brüssel hinzugekommen und wurden für Lüttich übernommen.

69 Vgl. I-VEc Ms. 535 VIII; das Libretto ist nicht gedruckt, sondern handschriftlich überliefert: *Drama giocoso per musica per il Teatro di Liegi*, II.11.

70 Vgl. *Duetto dell'Opera a Rodelinda*, in: *Duetti, Terzetti, Quintetti, Sestetti, ed alcuni Chori delle Opere del Signore Carlo Enrico Graun, [...]*, Bd. 1, Berlin und Königsberg 1773, S. 1–6.

71 Vgl. zur Figurenkonstellation der *Opera buffa* KNAUS, *Über die Variabilität von Seria-Elementen in der Opera buffa*.

Abbildung 7: Verbindungen der geschlossenen Nummern zwischen Bologna (1747), London (1748), Brüssel (1749) und Lüttich (1754)



Im direkten Vergleich mit den Aufführungsversionen des ersten Fallbeispiels ist aber festzustellen, dass Crosas Varianten insgesamt einen stärkeren Adaptionsprozess durchliefen. Nur elf Nummern sind in allen Libretti seit Bologna (1747) verankert, fünf davon entstammen noch Palombas Uraufführungslibretto und sind vor allem dem ersten Akt zuzuordnen. Daraus lässt sich ablesen, dass die personelle bzw. die Rollenstabilität innerhalb der Mingottischen Truppen in besonderem Maße auch diejenige der Aufführungsversionen beförderten. Der Blick auf das personelle Netzwerk ist daher unabdingbar, um die Adaptionspraxis einer spezifischen Truppe besser nachvollziehen zu können. Dass bei Crosa die Versionen so unterschiedlich ausfielen, war en gros von den erwähnten Umbesetzungen bedingt und wurde wohl auch davon befördert, dass seine Truppe mit Resta als musikalischem Leiter und Komponisten einen Experten für derartige An- und Einpassungen an den Aufführungskontext und an das Gesangsensemble aufwies. Dies zeigt sich im besonderen Maße an der Londoner Aufführungsserie: Waren dort Arien spezifisch für Guadagni eingelegt worden, wurden diese in Brüssel, als Lini die Rolle übernahm, gänzlich ersetzt. Der Blick darf sich, obwohl es die Quellen nur bedingt erlauben, dabei nicht ausschließlich auf die Sängerinnen und Sänger richten; auch personelle Verquickungen, wie sie sich bspw. ergaben, als Resta in London bei Paradies zur Untermiete wohnte, konnten Änderungen an Aufführungsserien evozieren.

Transformation am Beispiel von Molinaris Prager Aufführungsversion von 1764

Zum Abschluss dieses Kapitels gilt es die schon mehrfach erwähnte Aufführungsversion von Gaetano Molinari als Fallbeispiel heranzuziehen, um Bearbeitungen des Werkes direkt am Notenmaterial erkennbar zu machen. Bei Molinaris unter dem Titel *L'impressario abbandonato* gegebener Version von *L'Orazio* handelt es sich um die vorletzte Aufführungsserie, die innerhalb des Untersuchungszeitraums liegt. Sie wurde 27 Jahre nach

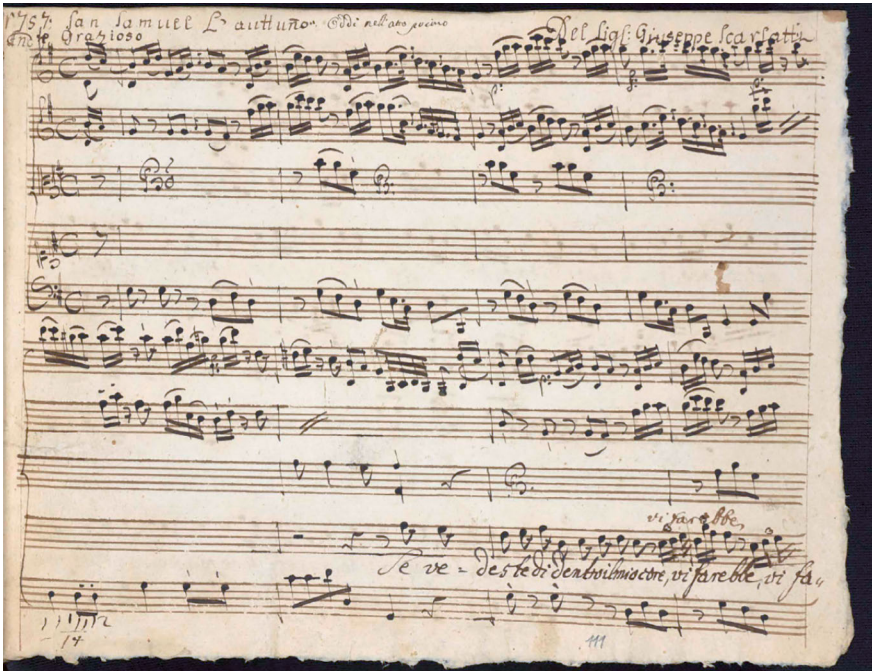
der Uraufführung am Prager Kotzentheater präsentiert, wobei auch für Molinari nicht etwa das Material der Premiere von zentraler Bedeutung war: Wie Crosa griff der Prager Impresario auf die modellgebende Aufführungsversion von Bologna zurück. Schon die Textanalyse lässt die Vorbildfunktion unmittelbar sichtbar werden, sind doch 70 % des Textmaterials identisch.⁷² Vor allem aber die erhaltene Opernpartitur,⁷³ die Molinaris Prager Aufführungen dokumentiert, bestätigt die direkte Verbindung mit Bologna: Die älteste Schicht der Prager Partitur lässt im Vergleich mit den Bologneser Musikalien exakt dieselbe Kopistenhand erkennen. Offensichtlich waren in Bologna mehrere Kopien der Oper entstanden, eine davon gelangte wohl über die Vermittlung des Bologneser Sängers Giuseppe Cosimi nach Prag, der am Kotzentheater die Rolle des Colagiani übernommen hatte. Die aus Italien stammende Partitur stellte somit die Grundlage für die Umarbeitungen der Prager Fassung dar und veranschaulicht sehr präzise die musikalischen und textlichen Adaptionen der Oper für die Aufführungen von Molinaris Ensemble.

Von der Prager Quelle ausgehend zeigt sich auf Basis der Schreiberhände, die im ursprünglichen Material nicht zu finden waren, die Einpassung an die Aufführungssituation, besonders gut. Die acht Nummern, die für Prag neu eingefügt wurden und in Teilen die ursprünglichen ersetzten, kamen u.a. aus Manuskripten (u.a. aus Arien-sammlungen), die gerne auch im Gepäck von Opernunternehmern oder Sängerinnen und Sängern zu neuen Spielorten transportiert wurden. Verbindungen der neu eingefügten Nummern zu Molinaris Gesangspersonal lassen sich wie folgt systematisieren: Erstens finden sich solche, die gezielt für ein Mitglied ausgesucht wurden. Als Beispiel sei hier eine Arie Laura Oddis herausgegriffen, die die Rolle der Elisa verkörperte.

72 Vgl. ZEDLER, Orazio oder der verlassene Impresario, S. 40–46 sowie das Libretto *L'impresario abbandonato*. *Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Nuovo Regio Teatro di Praga il carnevale dell'anno 1764*, Prag 1764.

73 Vgl. D-DI Mus. 2713-F-400.

Abbildung 8: Elisas Arie »Se vedeste dentro il mio core«



Auf der ersten Seite des für die Sängerin ausgewählten Stückes »Se vedeste dentro il mio core« findet sich nicht nur der Hinweis »Oddi nell'atto primo«, der darüber informiert, wo die Arie in die Prager Aufführungsversion eingelegt werden sollte; zeitgleich wird darüber informiert, dass sie von Giuseppe Scarlatti stamme. Die Arie kam aus seiner Oper *L'isola disabitata*⁷⁴, die in der Herbstsaison 1757 im Theater San Samuele in Venedig uraufgeführt worden war. Man hatte diese aber keineswegs eins zu eins übernommen, wie es häufig vorkam und bereits bei Zeitgenossen auf Ablehnung stieß.⁷⁵ Textlich wurden die Verse für Elisas Rolle wie folgt eingepasst:

74 Vgl. das Libretto *L'isola disabitata*. Drama giocoso per musica di Polisseno Fegejo pastor arcade da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuel l'autunno dell'anno 1757, Venedig 1757.

75 Siehe Limas kritische Bemerkungen in seiner *Gazeta literária* weiter oben.

L'isola disabitata (Venedig, 1757), II/7

Carolina:

Se vedeste dentro il mio core,
Vi sarebbe di gioja crear.
Io mi sento per voi liquesar.
Oh che pena, che tenero amor!
(Bel piacere, che il cor mi diletta
La speranza di pronta vendetta!)
Bel sposino mio caro carino.
Dell'amore non posso più star.
(Che la testa ti possa cascar).

L'impressario abbandonato (Prag, 1764), I/10

Elisa:

Se vedeste dentro il mio core,
Vi sarebbe di gioja crear.
Io mi sento per voi liquesar.
Oh che pena, che tenero amor!
Bel piacere, che il cor mi diletta
Io son stanca di stare soletta.
Ah voi siete il mio caro carino.
Dell'amore non posso più star.
(Tutto si crede, e tutto non sà).
Si caro son cotta per tanta beltà.

Der Hoffnung auf schnelle Rache (La speranza di pronta vendetta), die in der Arie Carolinas aus *L'isola disabitata* der zentrale Aspekt ist, ist in Elisas Worten auf die Problematik ihrer Einsamkeit (Io son stanca di stare soletta) gelenkt. Elisa ist im ersten Akt der Oper auf der Suche nach einem neuen Protektor und wendet sich mit der für *L'impressario abbandonato* angepassten Arie nicht wie Carolina an ihren Geliebten, sondern an Colagianni, der neues Gesangspersonal für die nächste Opernsaison engagieren möchte. Scarlattis Arie ist somit textlich in idealer Weise für Elisas Charakterisierung adaptiert worden.

Zweitens wurden, wohl auf Anregungen ausgewählter Ensemblemitglieder Molinaris, einzelne Nummern ausgetauscht. Auch hier ist ein Beispiel besonders augenfällig: Es handelt sich um das Schlussquartett des zweiten Aktes »Sia benedetto«, das – so ist anzunehmen – über die Vermittlung Pasquale Bondinis in die Oper kam und das ursprüngliche Terzett »Facciam la prova« ersetzte. Für Bondini als Vermittler des Stückes spricht, dass er bei einer Aufführung des Quartetts 1757 in Bologna nachweisbar ist, wo es als Schlussstück innerhalb der Gioacchino Cocchi zugeschriebenen *Farsetta in musica*⁷⁶ präsentiert worden war.

Die Verteilung der neueingefügten Nummern lässt sich wie folgt zusammenfassen:

Tabelle 9: Neu eingefügte Nummern in die Prager Aufführungsversion (1764)

Akt/Szene	Nummer	Rolle	Komponist
I/8	Vi spiace un pocolino	Lamberto	Baldassare Galuppi
I/9	In queste allegrezze	Lauretta	
I/10	Se vedeste dentro il mio core	Elisa	Giuseppe Scarlatti

76 Vgl. das Libretto *Farsetta in musica*. Da rappresentarsi nel Teatro Marsigli Rossi nel carnevale dell'anno 1757. Dedicata al nobil'uomo ed eccelso sig. marchese e senatore Francesco Albergati Capacelli, Bologna 1757.

II/4	Mi pizzica, mi stuzzica	Elisa	Baldassare Galuppi
II/5	Sento che in petto amor	Lauretta	
II/7	E una stella la mia bella	Lamberto	Nicola Calandro
II/10	Sia benedetto	Elisa/Lamberto/ Lauretta/Colagianni	Gioacchino Cocchi
III/8	Eccomi al vostro piede	Lamberto/Lauretta	Baldassare Galuppi

Bei der musikalischen »Aktualisierung« von *L'Orazio* mit Nummern jüngerer Datus schenkte man bei der Prager Fassung bemerkenswerterweise den Seria-Partien weniger Aufmerksamkeit, als diese zuvor bei anderen Aufführungsstationen erfahren hatten. Von den acht Nummern, die auf die ersten Rollen entfallen, ist lediglich Elisa mit neuem musikalischem Material versehen, die Arien Giacominas und Leandros stimmen mit der Aufführungsversion von Bologna überein, sind aber u.a. stark gekürzt. Sechs der 16 Nummern, die auf die komischen Rollen entfallen, sind neu eingefügt bzw. ersetzen ursprüngliche Teile. Schon an der Verteilung der Arien und Ensemblenummern auf die Protagonistinnen und Protagonisten lässt sich ablesen, dass auch die Prager Fassung stärker auf die Präsentation des komischen Handlungsstrangs setzt. Insbesondere Lamberto und Lauretta sind in den Mittelpunkt der Erzählung gerückt.

Weitere Werkänderungen betreffen nicht nur die vollständigen Nummern an sich, sondern auch Teile davon. Sie zeitigten vor allem Auswirkungen auf die Aufführungsdauer und lassen sich als Einpassungen an lokale Gegebenheiten identifizieren. Gleich bei acht Arien wurden die zweite Strophe und/oder das Da-Capo der ersten Strophe gestrichen, was zu einer Straffung des Werkes ebenso führte wie zu einer Angleichung der Arien der parti buffe und serie bei Form und Länge. Kürzungen betrafen bei den ersten Rollen vor allem die Koloraturen, so sind beide Arien Leandros nicht nur der zweiten Strophe und des Da-Capo beraubt, sondern auch zahlreicher Takte im Bereich der ausgedehnten Verzierungspassagen.

Anpassungen, die auf den konkreten Aufführungskontext referenzieren, sind in den Opern nicht immer nachweisbar, zählen sie doch in der Regel zu jenen, die – wie Verzierungen – im Zuge des performativen Akts realisiert und nicht dokumentiert wurden. Laurettas in Prag neu eingefügte Arie unbekannter Herkunft »In queste allegrezze« ist in dieser Hinsicht ein quellenteknischer Glücksfall, weicht der Arientext in der Partitur doch erheblich vom gedruckten Libretto ab. Eingebettet ist die Arie in eine Szene, die in der Bologneser Aufführungsversion ursprünglich nicht verankert war. Analog zur Londoner Aufführungsversion ist die davorliegende Szene 8 neu gestaltet. Lamberto spricht hier bereits von seinen Heiratsplänen mit Lauretta. Es folgt die neu eingefügte Szene 9 mit Laurettas Arie »In queste allegrezze«. Bemerkenswert ist nun, dass der im Prager Libretto an die »Veneziani« adressierte Text sich in der Partitur an die »nostri Tedeschi«

bzw. »cari Boemi« wendet, die Lairetta – so ihr Wunsch – mit Wohlwollen begegnen mögen. Der Arientext zielt also direkt auf die Ansprache des Publikums im Kotzentheater:

L'impresario abbandonato, I/9, Libretto	L'impresario abbandonato, I/9, Partitur
In tante disgrazie	In queste allegrezze
Io bramo, che ancora	Io bramo, che ancora
I miei Veneziani	I nostri Tedeschi
I miei Barcaroli	Li cari Boemi
Mi vogliono ben	Mi vogliono ben
Sangue di Diana	Ah benedetti
Cosa diseu	Via cosa dite
Via rispodeme	Me ne volete!
Me ne voleu	Via rispondete!
Sì, o nò, sì, sì	Sì, o nò, sì, sì
Ed io v'assicuro	Ed io v'assicuro
Miei cari paroni	Miei cari signori
Che tutto io possesso	Che tutt'il possesso
Auè del mio cor.	Avete al mio cor.

Die Adaptionsexpraxis, die am Beispiel von Molinaris Aufführungsversion dank der erhaltenen Partitur ideal nachvollziehbar ist, lässt verschiedene Aspekte der Transformation von *L'Orazio* am Ende des Untersuchungszeitraums sichtbar werden. Der personelle Aspekt – das Beispiel von Oddis Arie ist hier zu nennen – ist stärker mit einer situativen Transformation der Aufführungen in Verbindung zu bringen. Überdies unterlag das Werk einer längerfristigen und damit aufführungsübergreifenden Transformation: Inhaltlich wurde *L'Orazio* einem Veränderungsprozess unterzogen, der die komische Handlung immer stärker hervortreten ließ. Auch hier reiht sich die Prager Aufführungsfassung ideal ein und erreichte dies über zwei Arten der musikalischen Anpassung: Zum einen brachten die erwähnten Arienkürzungen in den ernsten Rollen in Form und Länge eine Angleichung an jene der komischen mit sich. Den parti serie wurde damit nicht mehr so viel musikalisches Gewicht verliehen, was noch dazu trotz der hohen Anzahl von 27 geschlossenen Nummern zu einer maßgeblichen Straffung der Aufführungsdauer führte. Zum anderen wurden die komischen Rollen mit neuen Nummern versehen. Die musikalische »Auffrischung« ihrer Partien mit Arien und Ensembles von zeitgenössisch für das Repertoire angesagten Komponisten wie Galuppi stach im Kontext der in Teilen noch aus der Uraufführungsversion stammenden und über 25 Jahre alten Nummern klanglich mit Sicherheit hervor.

Überblickt man die Chronologie der Aufführungen wird augenscheinlich, dass *L'Orazio* im Verlauf seiner Bühnenpräsenz einer erheblichen Transformation unterlag und besonders ab Mitte der 1740er-Jahre im Bereich der geschlossenen Nummern immer mehr von seiner ursprünglichen Substanz verloren hat. In der Detailanalyse zeigt sich, dass

der erste Akt weniger stark von Veränderungen betroffen war als die beiden anderen; es finden sich dort aller Regel nach auch die meisten Nummern aus dem Uraufführungslibretto. Besonders der von Girolamo Gigli beeinflusste Auftakt der Oper mit der Unterrichtszone Laurettas bei Lamberto ist über den kompletten Zeitraum hinweg ikonisch mit *L'Orazio* verbunden,⁷⁷ egal ob die Oper dreiaktig, unter anderem Titel oder gekürzt als Intermezzo aufgeführt wurde. Es sind die beiden anderen Akte, die stärkeren Adaptionen unterlagen und – wenn man alle Libretti überblickt – mancherorts mit überraschenden Wendungen aufwarteten.

Die Fallbeispiele lassen sichtbar werden, an welchen Aufführungen sich die außerhalb Italiens agierenden Operntruppen und Gesangsensembles orientierten. Dabei zeigte sich, dass das ursprüngliche Material nur mehr in geringen Teilen ausschlaggebend war. Die Aufführungsversionen Norditaliens und hier besonders Bolognas wurden modellgebend. Bei beiden Truppen bestanden personelle Verflechtungen zwischen den Sängerinnen und Sängern des Modells und den außeritalienischen Aufführungsreihen. Noch im Fall Molinaris ist davon auszugehen, dass mit Cosimi ein Sänger die Verbindung nach Bologna herstellte. Vermutlich war er es, der die Bologneser Partitur, die in Prag für die Aufführungen eingerichtet wurde, vermittelte.

Vergleicht man die Aufführungsversionen auf Basis des Texts und – sofern möglich – der Musik, so werden alle Aspekte der Transformation von *L'Orazio* sichtbar: Die Veränderungen können situativen, längerfristigen sowie aufführungsübergreifenden Transformationen zugeordnet werden. Der personelle Aspekt ist dabei eher als situatives Moment einzustufen. Hierunter sind Einpassungen an das am jeweiligen Spielort verfügbare Gesangspersonal zu verstehen. In diesem Zusammenhang sind auch Besetzungswechsel innerhalb von Operntruppen zu sehen, die zu Veränderungen der Werkgestalt führten, wobei im Regelfall die *Seria*-Partien stärker davon betroffen waren. Die situative Transformation konnte aber auch Veränderungen nach sich ziehen, die längerfristig rezipiert wurden: Einige der neueingefügten Nummern zogen mit den Truppen weiter an andere Aufführungsorte und wurden somit Teil einer truppenspezifischen Aufführungstradition, wie beispielsweise die Arie »Bel volto credimi«, die im Truppenverband der Mingottis von Venedig (1743) aus bis nach Bonn (1764) zog. Unter der situativen Transformation sind schließlich auch von einem spezifischen Aufführungskontext ausgelöste Anpassungen zu rubrizieren: Als beispielsweise Venedig (1743) der Spielort der Oper wurde, wurde der ursprünglich venezianische Handlungsort nach Mailand verlegt, wie er dann von den Mingottischen Operntruppen übernommen und ins Ausland transferiert wurde.

Unter die längerfristige und damit aufführungsübergreifende Transformation fallen insbesondere Aspekte der Spielpraxis: Die Operntruppen, aber auch Molinaris Ensemble, umfassten sechs oder sieben Sänger und Sängerinnen, was per se eine rollenspezifische Anpassung der Oper auslöste: Nebenrollen wurden – das liegt ganz in der Natur der Sache – hierfür gestrichen. Die Rolle der Bettina findet sich zwar noch bis 1752 bei inneritalienischen Aufführungsreihen, ist aber bei keiner außerhalb des Landes verankert. Ein (weiteres) Markenzeichen der Mingottischen Aufführungsversionen ist der Wegfall von Mariuccio, so dass *L'Orazio* mit jeweils sechs Personen realisiert wurde, in Bonn (1764)

77 Vgl. zu den Wurzeln von Palombas Libretto vgl. ZEDLER, *Orazio* oder der verlassene Impresario.

fällt darüber hinaus die Rolle der Elisa weg. Auch ohne die Beteiligung der drei Nebenrollen, das Bonner Beispiel lässt dies erkennen, lassen sich die beiden Hauptstränge der Oper erzählen. Wenn aber gerade Elisa wie in Lüttich (1754) zur Hauptrolle erhoben wird, gerät die inhaltliche Tektonik der Oper ins Wanken. Eine großflächige Veränderung des Plots, wie sie hier vorgenommen wurde, muss nicht nur innerhalb der Versionen Crosas, sondern auch innerhalb der Aufführungschronologie von *L'Orazio* als Ausnahme gelten.

Die Oper unterlag schließlich auch Adaptionen, die von zeittypischen Entwicklungen bedingt waren. Zentral ist hierbei der Aspekt der Kürzung: Je weiter sich das Werk von seiner Uraufführung entfernte, desto stärker verdichtet wurde es. Gerne wurden hierfür längere Rezitativpassagen gekürzt, aber selbst ganze Szenen entfielen bzw. ist bei den Aufführungsserien ab 1750 häufiger festzustellen, dass vormalige Da-Capo-Arien-Texte auf den ersten Arienteil verkürzt abgedruckt sind. Die verschiedenen Aspekte der Transformation setzten ein Uraufführungslibretto voraus, das weitreichende Verschiebungen zwischen den Handlungsebenen erlaubte. Palomba gelang es mit *L'Orazio* – ohne dies intendiert zu haben – einen textlichen Grundstein zu legen, der nach dem Verlassen Neapels immer wieder neu eingekleidet vor allem mit dem komischen Handlungsstrang dem *far ridere* des Publikums dienen sollte und konnte.

10 Transformationen von Repertoire und Ensemble

Am 3. Februar 1768 schrieb Leopold Mozart an den Salzburger Freund Lorenz Hagenauer über einen möglichen Opernauftrag für Wolfgang A. Mozart in Wien:

Es ist aber keine opera seria, den es wird keine opera seria mehr Itzt; und man liebt sie auch nicht, sondern eine opera buffa. nicht aber eine kleine opera buffa, sondern zu 2 $\frac{1}{2}$ Stund bis 3 Stunden lang. zu Seriosen opern sind keine Sängern hier, selbst die trauerige opera die *Alceste* vom gluck ist von lauter opera Buffa sängern aufgeführt worden. itzt macht er auch eine opera buffa: den für eine opera buffa sind excellente leute da: Sgr Caribaldi. Sgr: caratoli. Sgr: Poggi. Sgr: Laschi. Sgr: Polini. Die Sga: Bernasconi. Sgra. Eberhardi. Sigra. Baglioni. Was sagen sie dazu, ist der Ruhm eine opera für das Wiener Theater geschrieben zu haben nicht der beste weg nicht nur einen Credit in Teutschland sondern in Italien zu erhalten.¹

Der Briefauszug verdeutlicht die weitreichenden Veränderungen des gespielten Repertoires und des dafür engagierten Gesangspersonals, die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts durch die sukzessive Etablierung der Opera buffa nicht nur in Wien, sondern in ganz Europa bemerkbar sind.² Eindrücklich beschreibt Leopold Mozart dabei die komplexe Wechselwirkung zwischen Spielplangestaltung und Opernensemble, die in diesem Fall so weit geht, dass ein Opera buffa-Ensemble die »tragedia per musica«³ *Alceste* aufführt und das vorhandene Personal die Wahl des Genres letztlich bestimmt.

Das folgende Kapitel gibt einen Einblick in diese Umwälzungen und die damit einhergehenden organisatorischen, finanziellen und künstlerischen Strategien einzelner Opernunternehmungen. Inwiefern unterschieden sich Organisationsformen und Produktionsweisen von Opera seria und Opera buffa, und gab es dabei Wechselwirkungen zwischen den Genres? Wann und wie wurde Opera seria tatsächlich von der Opera buffa abgelöst? Welche Probleme ergaben sich dabei in Bezug auf die Besetzung der Oper und

1 KONRAD (Hg.), Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, S. 258. Es handelt sich um Mozarts Oper *La finta semplice*, für die eine Aufführung in Wien allerdings letztlich nicht zustande kam.

2 Vgl. dazu auch RIEPE, Essential to the reputation and magnificence of such a high-ranking prince; STROHM, Repertoirebildung und Geschmackswandel in der zentraleuropäischen Opernpflege um 1740–1780.

3 So die Bezeichnung im Libretto: *Alceste. Tragedia per musica*, Wien 1767.

das engagierte Gesangspersonal? Gab es Sängerinnen und Sänger, die in beiden Genres am selben Ort auftraten? Diese und andere Fragen werden anhand einiger signifikanter Beispiele dargestellt, die als repräsentativ für bestimmte Phänomene im untersuchten Zeitraum gelten können.

Ausgangspunkt für die europäische Verbreitung der Opera buffa in den 1740er-Jahren war zunächst der Erfolg des Genres in Norditalien und die damit verbundene Entscheidung von Opernunternehmern und -unternehmerinnen, das Repertoire auch an anderen Spielorten außerhalb Italiens aufzuführen. Organisatorische, finanzielle und künstlerische Entscheidungen mussten dabei jedoch bereits im Vorfeld getroffen werden. Dies betrifft insbesondere die Zusammensetzung der Truppe, die mit der Frage verbunden war, was alles aufgeführt werden konnte und wie flexibel auf Erfolg oder Misserfolg durch Änderungen des Spielplans reagiert werden konnte. Die zentralen italienischen Genres Opera seria, Opera buffa oder Intermezzi benötigten jeweils bestimmtes Personal. Je flexibler Sängerinnen und Sänger vokal aber auch darstellerisch einsetzbar waren, desto vielfältiger konnte das Repertoire einer Truppe aussehen. Die Grenzen waren aber durch die Konventionen der Genres auch klar bestimmt. Dies betraf insbesondere die tiefen und weniger virtuosen Partien in der Opera buffa, die in der Opera seria kein Pendant hatten und umgekehrt die große Anzahl von hohen Partien in der Opera seria, für die auch Kastratensänger zum Einsatz kamen, die in der Opera buffa nur den männlichen Seria-Part übernehmen konnten.

Repertoire und Personal mobiler Truppen

Die frühen Jahre der Opera buffa in Europa, in denen reisende Truppen maßgeblich für deren Verbreitung sorgten, zeigen, dass hier bereits unterschiedliche Strategien sowohl in Bezug auf das gespielte Repertoire als auch die dafür vorgesehene Besetzung zum Einsatz kamen. Beispielgebend dafür sind etwa die Opernunternehmungen von Angelo und Pietro Mingotti. Bereits seit den 1730er-Jahren bespielten sie verschiedene Orte einer Süd-Nord-Achse (Laibach, Graz, Linz, Pressburg, Brünn, Prag, Leipzig, Hamburg) mit Opere serie und Intermezzi.⁴ Als Angelo Mingotti sich 1745 dazu entschied, nach seinen Erfahrungen am Teatro S. Angelo in Venedig nun auch außerhalb Italiens Opera buffa zu spielen, engagierte er hierfür ein spezifisches Ensemble. Die Opere buffe *Orazio*, *La finta cameriera* und *Fiammetta* wurden in Graz von Gaspara Beccheroni, Bartolomeo Cherubini, Francesca Dondini, Pellegrino Gaggiotti, Barbara Narici und Samaritana Pendesichi dargeboten.⁵

4 Zur Chronologie der Aufführungen vgl. MÜLLER VON ASOW, Angelo und Pietro Mingotti, und aktualisiert THEOBALD, Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti, 1730–1766. Wo nicht anders erwähnt beziehen sich die folgenden Daten auf diese beiden Publikationen.

5 Im separat gedruckten deutschsprachigen Libretto zu *L'Orazio* (Horatius. Ein musicalisch-lustiges Schau-Spiel [...], Graz 1745) ist Agata Sani gelistet, während Gaspara Beccheroni fehlt. Die Opera seria *Argenide* wurde in Graz erst 1746 aufgeführt, auch wenn der Librettodruck auf 1745 datiert ist (s. dazu die weiter unten zitierte Spielerlaubnis für 1746).

Angelo Mingottis Opera Buffa-Truppe reiste anschließend nach Prag,⁶ Leipzig und Hamburg, wo sie ab Juni 1745 unter der Leitung von Pietro Mingotti ebenfalls mit *Orazio* und *Fiammetta* zu hören war. Bereits hier fehlte Barbara Narici im Ensemble, die in Graz den männlichen seria-Part in diesen Opern übernommen hatte. Sie wurde in Hamburg durch Regina Valentini (der späteren Ehefrau Pietro Mingottis) ersetzt, die bereits in den Jahren zuvor in der Seria-Truppe Pietro Mingottis engagiert war. Er führte im Sommer 1745 nicht nur komische Oper in Hamburg auf, sondern produzierte mit Paolo Scalabrinis *Diomeda* auch eine ernste Oper zuzüglich Intermezzi. Dafür engagierte er jedoch kein separates Ensemble, sondern arbeitete mit dem vorhandenen Personal. Gaspara Beccheroni und Pellegrino Gaggiotti wurden in den Intermezzi eingesetzt, die anderen fünf Sängerinnen und Sänger in der Opera seria, wobei Regina Valentini als prima donna Diomeda und Samaritana Pendesichi als primo uomo Oristeo auftraten.⁷ Die Besetzung einer kompletten Opera seria aus einem Buffa-Ensemble heraus war in diesem Fall deshalb möglich, weil die Oper mit nur fünf Handlungspersonen auskam und in der Neuvertonung Scalabrinis (mit Einlagearien anderer Komponisten) flexibel auf die stimmlichen Profile der Sängerinnen und Sänger reagiert werden konnte. Eine solche Besetzung blieb bei Mingotti aber ein Einzelfall. Nach einem Aufenthalt in Frankfurt zu den Krönungsfeierlichkeiten von Franz I. kehrte Pietro Mingotti im Herbst wieder nach Hamburg zurück und führte erneut ein Repertoire aus Opere serie, Opere buffe und Intermezzi auf. Das Personal der Opera buffa blieb im Vergleich zum Sommer unverändert,⁸ für die Opera seria wurden allerdings Filippo Finazzi, Cecilia Belvederi und Rosalba Buini engagiert, wobei der Kastrat Finazzi bereits zuvor in Pietro Mingottis Seria-Truppe mitgewirkt hatte. Vier Sängerinnen und Sänger kamen wiederum sowohl in der Opera buffa als auch in der Opera seria zum Einsatz.⁹ Der Aufenthalt in Hamburg 1745/46 stellte wohl den einzigen Zeitraum dar, in dem Pietro oder Angelo Mingotti Opera buffa und Opera seria gleichzeitig im Repertoire hatten. Beide kehrten danach auf ihren Reisen wieder zur bewährten Kombination von Opere serie und Intermezzi zurück.¹⁰

In Angelo Mingottis Antrag auf eine Spielgenehmigung für die Karnevalssaison 1746 in Graz ist genauer zu erfahren, was die Gründe für diese Entscheidung waren. Es heißt darin:

-
- 6 Ein undatiertes, in Prag gedrucktes Libretto zur Oper *Il Demofonte* ordnet THEOBALD, Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti, 1730–1766, S. 38, dem Aufenthalt Angelo Mingottis im Frühjahr 1745 in Prag zu. Die Besetzung ist nicht bekannt. Teuber spricht mit Bezug auf eine Widmung Mingottis im Libretto zu *La finta schiava* (Prag 1746) davon, dass dieser 1745 lediglich mit einer Truppe für komische Opern in Prag gewesen sei. Dies scheint deutlich wahrscheinlicher, da Mingotti auch in den anderen Städten in dieser Saison nur mit seiner Buffa-Truppe auftrat. Vgl. TEUBER, Geschichte des Prager Theaters, S. 186 und 188.
- 7 Vgl. *Diomeda*. *Dramma per musica*. Ein musikalisches Schau-Spiel, Hamburg 1745.
- 8 Vgl. bspw. die Besetzungsliste im Libretto *Giramondo*. *Opera bernesa per musica*, Hamburg 1745.
- 9 Das waren Regina Valentini, Francesca Dondini, Samaritana Pendesichi und Bartolomeo Cherubini, vgl. bspw. die Besetzungsliste im Libretto *Temistocle*. *Dramma per musica*, Hamburg 1746.
- 10 Angelo Mingotti gestaltete in Venedig ab 1747 am Teatro di San Moisè auch mehrere stagioni mit überwiegend Opera buffa-Aufführungen. Erst ab 1757 produzierte er auch außerhalb Italiens wieder Opera buffa (u.a. in Bonn und Wien). Für ein in Kopenhagen 1749 gedrucktes Libretto von *Orazio* ist keine Besetzung überliefert. Pietro Mingotti spielte in dieser Saison in Kopenhagen ansonsten nur Opere serie und Intermezzi.

Ob ich zwar verfloßenes Jahr die hohe gnad gehabt einer oper Bernesca unterth. aufzuführen, und geglaubt mit solcher allseiths ein g[nä]d[i]ges Contento zu schafffen, so hat es doch geschunen, als ob eine Serieuse Vorstellung ein zahlreicheres Auditorium werben könnte, wesßentwegen ich mich dan bestrebet zu meinem Vorhaben eine Compagnie deren in der Kunst dergestalt perfectionirten Personagen zusammen zu bringen, welche ich in voraus nicht loben darff, weillen ich desßen nach g[nä]d[i]g ertheilten gehör schon versichert bin, und unterfange mich hochdersoelben abermahl ein wohlausgearbeithete opera, betitult Argenide, in unterthänigkeit zu dediciren. Da es aber solche aufführen zu darrffen jederzeit von hochdersoselben g[nä]d[i]gen Consens abhanget.¹¹

Klar geht aus diesem Schreiben hervor, dass Mingotti sich am Publikumsgeschmack orientierte und er sich von der Aufführung von Operen serie, nach seiner Erfahrung mit Opera buffa in der Saison zuvor, mehr Erfolg versprach. Außerdem warb er mit der besonderen Qualität des dafür neu zusammengestellten Ensembles. In Galuppis *Dramma per musica Argenide* sangen Settimio Canini, Anna Mazzoni, Margherita Giacomazzi, Adelaide Segalini, Pasquale Negri und Giuseppe Perini,¹² wobei Mingotti die Aufführung nicht wie zuvor mit Intermezzi an einem Abend kombinierte, sondern mit Balletten.

Dieser knappe Überblick über die frühen Opera buffa-Besetzungen der Mingotti-Brüder zeigt, dass hier zunächst sehr unterschiedliche Konstellationen erprobt wurden: von der Aufführung komischer Opern mit einem spezifischen Buffa-Ensemble über die Aufführung von Opera buffa und Opera seria mit einem einzigen Ensemble, das beide Genres bediente, bis hin zur Zusammenstellung von Sängerinnen und Sängern, die teils in beiden Genres auftraten, teils auch nicht. Dabei ist eine gewisse Durchlässigkeit von der Opera buffa in Richtung Opera seria festzustellen. Das in Graz engagierte Buffa-Ensemble findet sich später auch in der Opera seria wieder. Mit Ausnahme von Regina Valentini (die den männlichen Seria-Part in der Opera buffa übernahm) traten aber keine der Seria-Sängerinnen und -Sänger, die zuvor, zeitgleich oder danach in Angelo oder Pietro Mingottis Truppen tätig waren, je in deren Opera buffa-Produktionen auf.

Eine ähnliche Situation findet sich in der Truppe von Eustachio Bambini. Er reiste mit einem Opera buffa-Ensemble ab 1749 durch verschiedene Stationen Mittel- und Westeuropas. 1749 bis 1751 ist er in Straßburg jedoch nicht nur mit seinem Buffa-Repertoire zu finden, sondern führt dort mit *Ambieto*, *La pravità castigata* und *Cesare in Egitto* auch drei teils bereits ältere Operen serie auf.¹³ Es ist davon auszugehen, dass dies auf

11 Antrag vom 24. Dezember 1745, genehmigt am 3. Januar 1746, A-Gla Regierung expedita 1745 XII 76.

12 *Argenide*. Drama per musica, Graz 1745 (aufgeführt erst in der Karnevalssaison 1746). Angelo Mingotti hatte Galuppis Oper bereits 1734 in Brünn produziert.

13 Bambini hatte bereits 1734 bei Angelo Mingottis Produktion von *La pravità castigata* in Brünn als Komponist mitgewirkt. Seine Frau Anna Tonelli hatte 1745 in einer Produktion von Giuseppe Carcanis *Ambieto* in Görz gesungen. Über Niccolò Jommellis *Cesare in Egitto* ist abgesehen von dem in US-Wc erhaltenen Straßburger Libretto nichts weiter bekannt. Dass in der Literatur (u.a. in der MGG online) die Auskunft zu finden ist, die Oper hätte 1751 in Rom ihre Premiere erlebt ist vermutlich auf eine Verwechslung zwischen dem Teatro Argentina in Rom und der italienischen Bezeichnung Argentina für Straßburg zurückzuführen. Eine Aufführung von *Cesare in Egitto* kann 1751 in Rom jedenfalls nicht nachgewiesen werden.

Wunsch des königlichen Prätors in Straßburg François-Joseph de Klinglin geschah, der einen fünfzehnmonatigen Kontrakt mit Bambini abschloss und sein Opernunternehmen mit 33.000 livres subventionierte.¹⁴ Im Unterschied zu den in Straßburg aufgeführten Opere buffe, weisen Widmungen und Hinweise auf den Titelblättern der Libretti der Opere serie auf Klinglin hin.¹⁵

Wie die musikalischen Veränderungen aussahen, die in diesen Opern vorgenommen wurden, um sie dem vorhandenen Gesangspersonal anzupassen, kann aufgrund mangelnder musikalischer Quellen nicht festgestellt werden. Auffällig ist jedoch, dass – wie bereits bei Mingotti – die Sängerinnen des Ensembles zentrale männliche Figuren darstellten (Anna Tonelli die Titelfigur Ambleto und den Tolomeo in *Cesare in Egitto*, Teresa Alberis den Don Ottavio in *La pravità castigata*), da die dafür in der Regel eingesetzten Kastratensänger nicht vorhanden waren.

Das ist auch für einige Truppen zu beobachten, die ab 1752 verschiedene Städte in den Niederlanden bereisten.¹⁶ Hatte Giovanni Francesco Crosa 1750 Amsterdam lediglich mit Opera buffa bespielt, so entschied sich der Impresario Giuseppe Giordani 1752 erstmals zu seinem Opera buffa-Repertoire auch die Oper *Artaserse* hinzuzunehmen.¹⁷ Dies wurde von Santo Lapis, der von 1752 bis 1754 in den Niederlanden als Impresario tätig war, weitergeführt. Neben einem breiten Opera buffa-Repertoire produzierte er in dem Zeitraum auch vier Opere serie (*Minosse ossia Arianna e Teseo*, *Tigrane*, *Demofonte* und *Artaserse*). Die Besetzungslisten in überlieferten Libretti zeigen ähnliche Strategien, die bereits andernorts beobachtet werden konnten. Die von Santo Lapis selbst neu in Musik gesetzte Oper *Tigrane* etwa weist gegenüber anderen Vertonungen des Stoffes eine auf fünf Personen reduzierte Besetzung auf:¹⁸

Tigrane	Eugenia Mellini
Mitridate	Christiano Tedeschini
Cleopatra	Elisabetta Ferrari
Apamia	Margherita Barberini
Oronte	Ninetta Rosennaw

Von den drei männlichen Handlungsfiguren übernahmen die Titelfigur Tigrane und den Oronte wieder Sängerinnen, da keine zusätzlichen Kastratensänger engagiert wurden. Bis auf Christiano Tedeschini und Margherita Barberini war das Gesangspersonal

14 Bambini musste dafür aber seine Einnahmen an den Prätor abliefern, vgl. VALENTIN, *Le théâtre à Strasbourg de S. Brant à Voltaire*, S. 448.

15 Auf dem Titelblatt von *Cesare in Egitto* (Straßburg 1751) heißt es: »sotto la protezione di sua eccellenza il signor prettore reale«. Das Libretto von *Ambleto* (Straßburg 1750) weist eine Widmung »a sua eccellenza monsignor de Klinglin« auf.

16 Die folgenden Informationen zum aufgeführten Repertoire sind entnommen aus: RASCH, *Italian Opera in Amsterdam, 1750–1756*. Die Truppen traten nicht nur in Amsterdam, sondern auch in Den Haag, Leiden oder Haarlem auf.

17 Ein Libretto ist nicht überliefert.

18 Vgl. *Tigrane*. Tragedia in musica, Amsterdam 1753. Eine Partitur ist nicht überliefert.

zuvor in der Buffa-Truppe von Lapis tätig. Wie Rudolf Rasch anhand von überlieferten Notariatsakten darlegen konnte, kam es im Zuge der Repertoireerweiterung in der Truppe allerdings zu einer Auseinandersetzung zwischen Lapis und seinem Personal. Gaetano Quilici und Anna Castelli, die seit 1752 in Lapis' Buffa-Truppe engagiert waren, weigerten sich, in der Opera seria die ihnen zugewiesenen zweitrangigen Rollen zu singen.¹⁹ Dies ist vermutlich der Grund, weshalb sie in den Opera seria-Besetzungen fehlen und zwei neue Personen engagiert werden mussten.²⁰ Francesco Ferrari, der die Impresa 1754 von Lapis übernahm, produzierte mit *Alessandro nelle Indie* 1755 noch eine Opera seria, ehe Giuseppe Giordani in seiner letzten Saison 1756 wieder ausschließlich Opera buffa aufführte.

Das zeitgleiche Spielen von Opera seria und Opera buffa stellte reisende Truppen also vor bestimmte Herausforderungen. Zwar konnte damit ein abwechslungsreiches Programm an abendfüllenden Opern geboten werden, das Personal war jedoch genreübergreifend nur bedingt kompatibel. Insbesondere da, wo für Opera buffa und Opera seria keine separaten Ensembles engagiert wurden, wirken die Besetzungen der Opera seria wie Verlegenheitslösungen und zeugen von einem sehr pragmatischen Umgang mit dem gespielten Repertoire. Die genannten Beispiele legen dabei nahe, dass die Impresari relativ spontan versuchten, auf Nachfrage, Erfolg, bestimmte Bedingungen vor Ort und Wünsche der lokalen Entscheidungsträger bei ihrer Zusammenstellung des Spielplans zu reagieren.²¹

Dies lässt sich auch an weniger mobilen Truppen beobachten, wie etwa derjenigen unter Impresario Nicola Setaro in Barcelona 1750–1752. 1750 produzierte Setaro sechs Opere buffe. Anlässlich des Geburtstags von Maria Barbara de Bragança, der Königin von Spanien, am 4. Dezember 1750 brachte er jedoch erstmals auch eine Opera seria (*Alessandro nell'Indie*) zur Aufführung. Die Zusammensetzung der Truppe änderte Setaro dafür aber nicht, weshalb zwei Männerrollen von Sängerinnen und die primo uomo-Rolle des Poro, die üblicherweise für eine hohe Stimme vorgesehen war, von dem Tenor Matteo Buini übernommen wurden. Die Aufführung wird aber in der Gaceta de Barcelona als besonders prachtvoll geschildert.²² In den beiden darauffolgenden Saisonen spielte Setaro nun Opera buffa und Opera seria in ausgewogenem Verhältnis²³ und stellte dafür

19 Vgl. RASCH, Italian Opera in Amsterdam, 1750–1756, S. 129.

20 Rasch konnte zeigen, dass für die Oper *Minosse* ursprünglich Quilici und Castelli vorgesehen waren, dann aber durch Giacomo Grimaldi und Margherita Barberini ersetzt wurden. Vgl. ebd.

21 Giovanni Francesco Crosas Entscheidung in seiner letzten Saison in London (1749/50) auch Opera seria in das Programm aufzunehmen, deuten Richard G. King und Saskia Willaert als »a desperate reply to thin houses«, was auch damit zusammenhängt, dass mit dem Verlassen der Truppe Pietro Perticis und Caterina Brogias wichtige »Zugpferde« der Londoner Buffa-Aufführungen fehlten, vgl. KING und WILLAERT, Giovanni Francesco Crosa and the first Italian comic operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–1750, S. 257–259.

22 Vgl. ALIER I AIXALÀ, L'opera a Barcelona, S. 99–101.

23 Die drei Opere serie *Demofonte*, *Siroe re di Persia* und *Merope* wurden wiederum zu königlichen Festtagen (Namenstag des Königs, Geburtstag des Königs und der Königin) aufgeführt, vgl. ebd., S. 108–110. Die Zusammenstellung eines Spielplans, der sowohl aus Opere serie als auch Opere buffe bestand, wurde in Barcelona im gesamten Untersuchungszeitraum fortgesetzt, vgl. dazu die chronologische Liste bei ebd., S. 599–601. Zu anlassbezogenen Aufführungen vgl. auch Kapitel 12.

sein Ensemble so um, dass er beide Genres besser bedienen konnte. Unter anderem engagierte er den Kastratensänger Antonio Catena, der sowohl in der Opera seria auftrat als auch die parti serie in der Opera buffa übernahm.

Scheinen mobile Buffa-Truppen gerade im ersten Jahrzehnt der Verbreitung der Opera buffa aus verschiedenen Gründen auch immer wieder auf die Opera seria zurückgegriffen zu haben, so ist dies für die im Untersuchungszeitraum später aktiven reisenden Truppen weniger festzustellen. Der für die Verbreitung der Opera buffa in den 1750er-Jahren enorm einflussreiche Impresario Giovanni Battista Locatelli wechselte abrupt von Opera seria zu Opera buffa, wobei hier der Zeitpunkt des Repertoirewechsels interessant erscheint. Locatelli begann 1748 Opern im Prager Kotzentheater zu produzieren und konnte sich 1749 ein Privileg zur Aufführung von Oper und Sprechtheater in Prag sichern.²⁴ Obwohl er zuvor mit den Mingottis zusammengearbeitet hatte und deren Opera buffa-Repertoire kannte, spielte er jedoch bis 1754 nur Opera seria. Dann stellte er sein Ensemble um und reiste bis 1757 ausschließlich mit einem Opera buffa-Repertoire (insbesondere den neuen venezianischen Opern Galuppis) auf der bereits von den Mingotti-Brüdern etablierten Route Prag, Dresden, Leipzig und Hamburg. Aus seinem Seria-Ensemble übernahm Locatelli Agata Sani und Nicola Peretti, die er nun für die parti serie in der Opera buffa einsetzte, sowie den bereits Opera buffa-erfahrenen Anastasio Massa. Für die anderen komischen Partien wurden neue Sängerinnen und Sänger engagiert.

Auch Giuseppe Bustelli, der ab 1764 das Prager Kotzentheater von Johann Joseph von Kurtz übernahm, bediente in den folgenden Jahren verschiedene Spielstätten der weiteren Umgebung. Obwohl in Prag sowohl Opera seria als auch Opera buffa mit großteils separaten Ensembles gegeben wurde, bereiste er Dresden und Karlsbad lediglich mit dem Buffa-Ensemble und führte dort das entsprechende Repertoire auf.

Der Umbau von Repertoire und Opernensembles

Mit verschiedenen Formen der Integration der Opera buffa in ihr Repertoire experimentierten ab den 1740er-Jahren nicht nur mobile Truppen, vielerorts wurde das neue Genre auch an Theatern verankert, die nicht von reisenden Truppen bespielt wurden. Hier zeigen sich in Bezug auf Repertoire und Ensemble verschiedene Transformationsprozesse, die teils ähnlich gelagert sind, wie für die mobilen Truppen, gerade in Bezug auf die Höfe jedoch auch neue Herausforderungen mit sich brachten. Im Folgenden werden diese Prozesse anhand von Beispielen aus Wien, London und Mannheim erläutert, die jeweils in unterschiedlichen institutionellen Kontexten zu verorten sind.

Im Wiener Burgtheater produzierte Baron Rocco Lo Presti, der das Theater 1748 übernommen hatte, in seiner ersten Saison sowohl Opera seria als auch Opera buffa. Das Burgtheater, in dem zuvor auch deutsches Schauspiel gegeben wurde, sollte nun zum

24 Zu Locatelli vgl. ARMELLINI, Art. LOCATELLI, Giovanni Battista und TEUBER, Geschichte des Prager Theaters, S. 194–218.

exklusiven Ort italienischer Oper avancieren.²⁵ Lo Presti engagierte dafür zwei separate Ensembles. Die erhaltenen Informationen zu Gehältern dieser Spielzeit zeigen dabei auch klare Hierarchien:²⁶

Opera seria		Opera buffa	
Vittoria Tesi-Tramontini	[1400 Dukaten] ²⁷	Anna Castelli	330 Dukaten
Angelo Monticelli	1200 Dukaten	Pietro C. Compassi	325 Dukaten
Ventura Rochetti	900 Dukaten	Rosa Scarlatti	200 Dukaten
Marianna Galeotti	800 Dukaten	Felice Novelli	200 Dukaten
Angelo Amorevoli	700 Dukaten	Nicola Setaro	165 Dukaten
Geronima Giacometti	600 Dukaten	Violante Masi	120 Dukaten
Domenico Panzacchi	220 Dukaten	Caterina Brigonzi	100 Dukaten
		Nunziata Garrani	75 Dukaten

Zwar war die Opera buffa im Vergleich zur Opera seria in der Produktion weitaus günstiger, sie war jedoch auch deutlich weniger erfolgreich und verhalf Lo Presti zu weniger Einnahmen.²⁸ Im November 1748 fanden die letzten Opera buffa-Vorstellungen unter seiner Leitung am Burgtheater statt. Interessanterweise kam es in dieser Zeit zu einer die Sängerin Rosa Scarlatti betreffenden Veränderung des Ensembles. Die eigentlich für die Opera buffa engagierte Sängerin wirkte als *seconda donna* ab Oktober in der Produktion von Galuppi's *Demetrio* und im Dezember in Georg Christoph Wagenseils *Siroe* mit. Bezeichnenderweise fehlt sie in der Besetzungsliste von *Il filosofo, chimico, poeta*, der letzten Buffa-Neuproduktion Lo Prestis, die im November ihre Premiere feierte. Hier

25 In Lo Prestis Vertrag finden sich auch Passagen zum Umbau des Theaterproseniums »auf daß die Stimmen deren singenden Persohnen sowohl, als die Instrumental-music, umb so mercklicher in des Gehör fallen mögen«. Ebenso wie im Vertrag seines Vorgängers Joseph Carl Selliers war bei Lo Presti festgehalten, dass ihm mit Ausnahme der Bespielung des Hauses zu höfischen Festanlässen in Bezug auf die Wahl des Repertoires »allerfreye Hand und Wahl gelassen« sei. Vgl. den Vertrag Lo Prestis in A-Wös FHKA SUS KuR C-1660 sowie den Vertrag Selliers' in A-Wös FHKA SUS KuR C-1397.

26 Die Zahlen sind entnommen der »Berechnung über die bey der Kayßerl: Königlichen Privilegirten Opern Societæts Impressa von 28 February bis ultima 9bris 1748 eingegangenen und wieder verwendeten Geldern« in A-Wös HHStA StK Interiora Allgemein 86, fol. 79–80.

27 Tesis Gehalt ist in der Ausgabenliste (im Unterschied zu allen anderen) nur mit dem für sieben Monate ausgezahlten Betrag von 3250 Gulden vermerkt. Bei der Umrechnung in ein Jahresgehalt und der üblichen Währungsumrechnung (1 Dukaten entspr. 4 Gulden) ergäbe sich ein Gehalt von 1400 Dukaten. Zum Gesangspersonal und der Bezahlung in bestimmten Währungen vgl. WALTER, *Oper*, S. 13–36.

28 Die Aufführungszahlen ebenso wie die Einnahmen der Oper buffa liegen deutlich unter jenen der Opera seria dieser Saison. So erzielte Lo Presti mit der am häufigsten gespielten Opera seria der Saison (*Semiramide riconosciuta*, 27 Aufführungen) pro Abend durchschnittlich etwas mehr als 240 Gulden an Einnahmen, während die am häufigsten aufgeführte Opera buffa (*Orazio*, 20 Aufführungen) durchschnittlich nur etwas mehr als 100 Gulden pro Aufführung abwarf. Vgl. dazu die Aufführungs- und Einnahmenliste in A-Wös HHStA StK Interiora Allgemein 86, fol. 65–66.

hat also offensichtlich ein Wechsel der Sängerin von der Opera buffa zur Opera seria stattgefunden und sie wurde im Buffa-Ensemble durch Francesca Korenthollin ersetzt.

Ein Gastspiel Angelo Mingottis im Karneval 1758/59 mit einer Truppe, die Opere buffe und Intermezzi spielte, blieb in den 1750er-Jahren die einzige Gelegenheit, an einem der Wiener Theater Opera buffa zu erleben.²⁹ Im Mai 1763 startete mit der Aufführung von *Il mercato di malmantile* unter der Direktion von Giacomo Maso eine neue Ära der italienischen Opera buffa in Wien, in der nun jährlich mehrere Werke produziert wurden.³⁰ Wie schon unter Lo Presti wurde ein separates Buffa-Ensemble engagiert, dennoch gab es einzelne Sängerinnen, die zwischen den Genres wechselten. So wirkte die bereits aus Lo Prestis Buffa-Ensemble bekannte Violante Masi im Karneval 1763 in Giuseppe Scarlattis *Artaserse* mit, im Sommer verkörperte sie dann die Lena in *Il filosofo di campagna* und sang später auch in Fischiettis *Il mercato di malmantile*.³¹ Umgekehrt war die Sängerin Anna Maria Cataldi ab 1763 im Wiener Buffa-Ensemble engagiert und sang hier in den nächsten Jahren in jeder Produktion mit. 1764 trat sie jedoch zudem in Glucks *Ezio* und in Gassmanns *Olimpiade* auf. Für beide Sängerinnen ist festzustellen, dass sie in der Opera seria am unteren Ende der Besetzungshierarchie (als männlicher parte ultimo)³² zu finden sind, während sie in der Opera buffa gewichtigere Rollen übernahmen. Cataldi sang hier meist parti serie – die musikalische Affinität zwischen Opera seria und Seria-Partien in der Opera buffa wurde in Besetzungsentscheidungen also – ähnlich wie bereits bei Regina Valentini in Pietro Mingottis Truppe – durchaus genutzt.

Eine deutliche Neuausrichtung der Besetzungsstrategie erfolgte in Wien erst unmittelbar bevor der eingangs zitierte Brief Leopold Mozarts geschrieben wurde. Noch im Herbst 1767 trat in Hasses Festa teatrale *Partenope* und in Gassmanns *Lamore e psiche* ein fünfköpfiges Ensemble auf, das auch zwei Kastratensänger inkludierte (Giacomo Veroli und Venanzio Rauzzini). Lediglich die Sängerin Clementina Baglioni wirkte zu diesem Zeitpunkt sowohl in diesen Produktionen als auch in der Opera buffa mit. Erst bei der Uraufführung von Glucks *Alceste* am 26. Dezember 1767 traten mit Ausnahme des langjährig in Wien in der Opera seria tätigen Tenors Giuseppe Tibaldi (als Admeto) ausschließlich Sängerinnen und Sänger des Wiener Buffa-Ensembles auf: Antonia Bernasconi als Alceste, Antonio Pulini als Evandro, Teresa Eberardi als Ismene, Domenico Poggi als Bandidore/Oracolo/Nume infernale und Filippo Laschi als Gran Sacerdote/Apollo. Dass ein solcher Austausch zwischen heiteren und ernsten Genres möglich war, lag in diesem Fall freilich auch darin begründet, dass Gluck in der *Alceste* deutlich von den Besetzungs- und Gestaltungskonventionen der italienischen Opera seria abwich – männliche Rollen für

29 Mutmaßlich hatte auch Gian Domenico Zamperini Aufführungsserien in Wien organisiert. Ein Nachweis konnte aber nicht erbracht werden.

30 Vgl. dazu das FWF-Forschungsprojekt *Die italienische Opera buffa auf der Wiener Bühne (1763–1782)*, online verfügbar unter: <https://muwidb.univie.ac.at/operabuffa/projekt.htm>, abgerufen am 21.12.2021.

31 An der Erstaufführung im Frühjahr hat sie nicht mitgewirkt; ein weiterer, nicht datierter Wiener Libretto-Druck von *Il mercato di malmantile* führt sie in der Rolle der Lena. Da die anderen Mitwirkenden aber mit der Erstaufführung übereinstimmen, ist von einer späteren Umbesetzung auszugehen.

32 Zur generellen Konvention den parte ultimo des Öfteren mit einer Sängerin zu besetzen vgl. KNAUS, Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber, S. 102.

hohe Stimmen oder besonders virtuose Gesangkunst fehlten.³³ Der Einsatz des Buffa-Ensembles in den ernstesten Operngenres setzte sich in Wien auch 1768 zumindest für Antonia Bernasconi, Teresa Eberardi und Filippo Laschi fort, die in Glucks Festa teatrale *La vestale* oder im Drama pastorale *Il trionfo della fedeltà* mitwirkten. Mit Emanuele Cornacchini wurde für diese Produktionen aber auch ein neuer Kastratensänger engagiert. Insgesamt lässt sich für diese Umbruchszeit in Wien feststellen, dass der Vormarsch der Opera buffa mit einer sukzessiven Veränderung des Spielplans für die ernstesten Genres einherging. Die Opera seria metastasianischer Prägung verschwand völlig, stattdessen wurde zu feierlichen Anlässen die Festa teatrale gepflegt; allegorische Stücke oder Pastoraldramen in kleinerer Besetzung ergänzten das Repertoire. Das engagierte Stammpersonal am Burgtheater war ein Buffa-Ensemble, das in den sechs oder mehr Buffa-Produktionen pro Jahr auftrat, darüber hinaus aber auch in den an Bedeutung verlierenden und numerisch abnehmenden Produktionen ernster Opern tätig war. Dies war auch deshalb möglich, weil dort vermehrt tiefere Stimmen zum Einsatz kamen und somit auch mehr Synergieeffekte in den Besetzungen erzielt werden konnten.

Von vornherein auf derartige Synergieeffekte setzte Colomba Mattei, die ab 1760 mit ihrer Operntruppe das King's Theatre in the Haymarket in London mit Opera seria und erstmals seit den Auftritten der Crosa-Truppe 1748–1750 auch mit Opera buffa bespielte. Sie gab am 25. August 1760 in ihrer Ankündigung der neuen Saison auch ihr Gesangspersonal bekannt:

For Serious Operas: herself, Philippo Elisi (the first singer in Italy), Gaetano Quilice (tenor), Angiola Calori (second woman), Giovanni Sorbelloni (second man), and a new singer for the lowest character. *For the Burlettas:* Sga Paganini (the first female character and the foremost in Italy), Gaetano Quilice (the first man), Sga Eleardi³⁴ (second woman), Paganini (second man), Signor N.N. (third man), Angiola Calori and Sorbelloni (to perform the serious parts in the Burlettas).³⁵

Der Spielplan der Saison 1760/61 zeigt, dass Mattei im Schnitt jeden Monat eine neue Produktion herausbrachte, wobei sie Opera buffa und Opera seria nicht nur in Bezug auf die Neuproduktionen, sondern auch im Spielbetrieb selbst meist abwechselte.³⁶ Insgesamt überwiegen zahlenmäßig Opera buffa-Aufführungen.

Auf den ersten Blick erkennbar ist bereits in ihrer Ankündigung vom August 1760, dass mehrere Sängerinnen und Sänger sowohl in der Opera buffa als auch in der Opera seria mitwirkten und dies entlang der jeweiligen Rollenhierarchie auch von vornherein festgelegt war. Das zweite Paar in der Opera seria übernahm dabei die parti serie in der Opera buffa und auch der Tenor kam in beiden Genres zum Einsatz. Der Vergleich der ersten beiden im Jahr 1760 gespielten Opern lässt die Zusammenhänge zwischen Rollenhierarchie und genreadäquater Besetzung noch deutlicher hervortreten:

33 Zur Anlage der Oper und zur Wiener Besetzung vgl. CROLL (Hg.), Christoph Willibald Gluck, *Alceste*, S. XIII–XXIII.

34 Gemeint ist die Sängerin Teresa Eberardi, die bereits in Zusammenhang mit ihrem späteren Wiener Engagement erwähnt wurde.

35 STONE (Hg.), *The London stage, 1660–1800*. Vol. 4, 2 (1747–1776), S. 805.

36 Im Detail nachzulesen bei ebd., S. 807–879.

<i>Il mondo della luna</i>		<i>Arianna e Teseo</i>	
Ernesto	Pietro Sorbelloni	Minosse	Gaetano Quilici
Flaminia	Angiola Calori	Arianna	Colomba Mattei
Buonafede	Carlo Paganini	Teseo	Filippo Elisi
Lisetta	Maria A. Paganini	Tauride	Pietro Sorbelloni
Cecco	Christiano Tedeschini	Laodice	Angiola Calori
Eclittico	Gaetano Quilici	Alceste	Teresa Eberardi
Clarice	Teresa Eberardi		

Sowohl in der Opera seria als auch in der Opera buffa wurden die in musikalischer und dramaturgischer Hinsicht gewichtigsten Partien exklusiv mit den jeweils dafür engagierten Sängerinnen und Sängern besetzt: das Ehepaar Paganini für die komische Oper und der Kastrat Filippo Elisi sowie Colomba Mattei selbst für die ernste Oper. Es kam also nicht in Frage, dass primo uomo und prima donna der Opera seria die parte serie in der Opera buffa übernahmen. Dies wurde vielmehr dem secondo uomo und der seconda donna überlassen. Umgekehrt hätte sich auch die Möglichkeit geboten, Maria Angiola Paganini in der Opera seria einzusetzen, da sie entsprechende Erfahrung mit sich brachte. Dies wurde während ihres Engagements in London aber nicht umgesetzt. Colomba Mattei konnte über die von ihr im August bereits angekündigten Besetzungen von Sorbelloni, Calori und Quilici in beiden Genres hinaus auch die Sängerin Teresa Eberardi nicht nur in der Opera buffa, sondern auch als parte ultimo in der Opera seria einsetzen und musste hierfür keinen eigenen Sänger engagieren. Neben den Paganinis sang nur Christiano Tedeschini ausschließlich in der Opera buffa, da die üblicherweise für eine tiefe Stimme geschriebenen Dienerfiguren der Opera buffa in der Opera seria kein adäquates stimmliches Pendant hatten.³⁷ Mit dem Engagement von nur neun Sängerinnen und Sängern in dieser Saison hatte Colomba Mattei dabei im Rahmen der Strategie, für die wichtigsten Rollen des jeweiligen Genres eigene und spezialisierte Kräfte heranzuziehen, das Maximum an möglichen Synergien zwischen Opera seria und Opera buffa in der Zusammenstellung der Besetzung erzielt. Ähnlich verfuhr Mattei auch in den folgenden, von ihr verantworteten Spielzeiten am King's Theatre.³⁸

Konnte Colomba Mattei für ihr kommerzielles Opernunternehmen in London das gespielte Repertoire und das engagierte Gesangspersonal optimal aufeinander abstimmen, so gestaltete sich der Umgang mit dem neuen Genre Opera buffa an Höfen, an denen über Jahre hinweg dieselben Hofsängerinnen und -sänger engagiert waren, ungleich

37 Tedeschini hatte bereits in den Opera buffa-Produktionen von 1754 am Covent Garden Theatre mitgewirkt.

38 Auch andere Impresari verfolgten die Strategie, Sängerinnen und Sänger in den weniger gewichtigen Rollen in Opera seria und Opera buffa einzusetzen, für die Hauptpartien aber spezialisierte Kräfte heranzuziehen. Dies ist bspw. für die Prager Operaufführungen im Jahr 1765 unter Impresario Giuseppe Bustelli festzustellen. Hier wurden Domenico Guardasoni und Michele Patrassi nicht nur in der Opera buffa, sondern auch in weniger exponierten Rollen der Opera seria eingesetzt.

schwieriger. Dies lässt sich etwa am Hof von Mannheim sehr gut illustrieren. Dabei zeigt sich auch, dass nicht jede Opera buffa in Bezug auf das Erzielen von besetzungstechnischen Synergieeffekten dieselben Möglichkeiten bot.

Mannheims Opernleben war in den 1750er-Jahren geprägt von regelmäßigen Aufführungen im Bereich der Opera seria, Festa teatrale und Pastorale.³⁹ Aus den Jahren 1756 und 1757 sind erstmals Libretti zweier Opere buffe Galuppis überliefert (*Il filosofo di campagna* und *Le nozze*), die »per comando del serenissimo elettore«⁴⁰ am Hof aufgeführt wurden. Weitere Informationen zum Aufführungsanlass oder zur Besetzung sind allerdings nicht bekannt.⁴¹ Erst 1769 bildete die Aufführung von Piccinnis *La buona figliuola* den Auftakt für regelmäßige Opera buffa-Produktionen am Mannheimer Hof. Komische Opern verdrängten dabei in kürzester Zeit fast zur Gänze das bislang gespielte Repertoire. Im Unterschied zu anderen Städten, in denen ein solcher Repertoireumbuch erfolgte, wurde in Mannheim allerdings kein neues Personal engagiert. Die Hofsängerinnen und -sänger, die in den Jahren zuvor ausschließlich in den ernststen Genres aufgetreten waren, sangen nun regelmäßig in der komischen Oper. In den Jahren von 1769 bis 1771 stellte sich die Besetzung wie folgt dar:⁴²

Sänger/Sängerin	<i>La buona figliuola</i>	<i>L'amante di tutte</i>	<i>Il filosofo di campagna</i>
Dorotea Wendelin	March. Lucinda	Clarice	Eugenia
Elisabetta Wendelin	Sandrina	Lucinda	Lesbina
Madalena Heroux	Paoluccia	Dorina	Lena
Augusta Wendelin	Cecchina	-	-
Silvio Giorgetti	March. della Conchiglia	Conte Eugenio	Rinaldo
Giuseppe Benedetti	Cav. Armidoro	-	-
Giovanni B. Coraucci	-	March. Canoppio	Capocchio
Pietro P. Carnoli	Mengotto	Mingone	D. Tritemio
Giuseppe Giardini	Tagliaferro	Don Orazio	Nardo

39 Vgl. dazu den Überblick über die Opernproduktionen von 1742 bis 1777 bei BAKER, *Italian Opera at the Court of Mannheim, 1758–1770*, S. 74f. Zu den Aufführungen in der Sommerresidenz Schwetzingen vgl. LEOPOLD und PELKER (Hg.), *Hofoper in Schwetzingen*.

40 So die Formulierung auf dem jeweiligen Titelblatt: *Il filosofo di campagna*. *Dramma giocoso per musica*, Mannheim 1756 und *Le nozze*. *Dramma giocoso per musica*, Mannheim 1757.

41 *Il filosofo di campagna* wurde am 22. August 1756 in der Sommerresidenz in Schwetzingen gegeben, Details zur Aufführung von *Le nozze* sind nicht bekannt, vgl. LEOPOLD, *Opernrepertoire des Schwetzinger Schloßtheaters*, S. 98 und 104.

42 Die Liste folgt den Besetzungsangaben in den Libretti: *La buona figliuola zittella*, *Dramma giocoso per musica*, Mannheim 1769; *L'amante di tutte*. *Dramma giocoso per musica*, Mannheim 1770; *Il filosofo di campagna*. *Dramma giocoso per musica*, Mannheim [1771].

Die Hälfte dieses Ensembles war bereits seit den frühen 1750er-Jahren am Mannheimer Hof engagiert:⁴³ Der Alt-Kastrat Giovanni Battista Coraucci sang seit 1751 am Mannheimer Hof und war regelmäßig in Opera seria-Produktionen zu hören. Der Tenor Pietro Paolo Carnoli startete seine Karriere als Hofsänger 1752 und sang bis 1769 ausschließlich in der Opera seria. Die Sopranistin Dorotea Wendelin war seit 1752 am Hof und sang fast ausnahmslos die prima donna in der Opera seria. Auch der Bassist Giuseppe Giardini war bereits seit 1752 am Mannheimer Hof engagiert, wo er in der Opera seria und in komischen Intermezzi auftrat. Ein Jahrzehnt später kamen hinzu: die Sopranistin Elisabetta Wendelin, die seit 1761 regelmäßig als seconda donna anzutreffen war, sowie 1766 die Sopran-Kastraten Silvio Giorgetti und Giuseppe Benedetti. Lediglich Madalena Heroux, die Tochter des Hofgeigers Jean Nicolas Heroux, ist 1769 das erste Mal als Hofsängerin bekannt. Die in der Rolle der Cecchina eingesetzte Augusta Wendelin, die Tochter Dorotea Wendelins, war nicht als Hofsängerin engagiert und trat nur in dieser Produktion auf.⁴⁴

Abgesehen von der Tatsache, dass bis auf den Bassisten Giuseppe Giardini niemand im Ensemble Erfahrung im Bereich der komischen Oper mit sich brachte, stellten die erforderlichen Stimm- und Figurentypen der Opera buffa für das am Mannheimer Hof engagierte Gesangspersonal eine große Herausforderung dar. Am unproblematischsten war die Besetzung der parti serie, wie sich bereits andernorts an verschiedenen Synergien gezeigt hatte. Dorotea Wendelin konnte so die Marchesa Lucinda in *La buona figliuola* und die Eugenia in *Il filosofo di campagna* übernehmen, ebenso wie der Kastrat Giuseppe Benedetti den Cavaliere Armidoro und Silvio Giorgetti den Rinaldo. Die seconda donna Elisabetta Wendelin und die neu engagierte Madalena Heroux übernahmen die weiblichen parti buffe. Der Tenor Pietro Paolo Carnoli und der Bass Giuseppe Giardini wurden für Dienerfiguren oder die auch komisch geprägten Personen des Bürgertums besetzt. Die übrigen männlichen Figuren in Tenor- oder Basslage übernahmen Kastratensänger, die damit sehr unterschiedliche Rollenprofile bedienen mussten. Bei dem von Silvio Giorgetti gesungenen Marchese della Conchiglia in *La buona figliuola* handelt es sich zwar auch um eine adelige Figur, sie hat aber weder textlich noch musikalisch die Stilhöhe einer Seria-Figur, was bereits in seiner ersten Arie ersichtlich ist.

È pur bella la Cecchina!
 Mi fa tutto giubilar.
 Quando parla modestina
 Mi fa proprio innamorar.
 Quel bocchino piccinino
 Quegli occhietti sì furbetti....
 Ah, di più non si può far.
 Ma tant' altre vanarelle,
 Che vuon far le pazzarelle,
 Non le posso sopportar.

43 Die Daten über die Engagements am Mannheimer Hof sind entnommen aus: PELKER, Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778), S. 308–310.

44 *La buona figliuola* war die einzige dieser Opern, die vier statt drei weibliche Figuren zu besetzen hatte, weshalb also eine zusätzliche Sängerin benötigt wurde.

Via le belle, via le brutte
 Vadan tutte,
 Sol Cecchina voglio amar.⁴⁵

Mit dem »bocchino piccino«, den »ochietti furbetti«, den »vantarelle« und »pazzarelle« verwendet der Marchese mehrere, für komische Figuren typischen Formulierungen und auch der koloraturlose und von syllabischem Duktus geprägte Gesang weist in diese Richtung.⁴⁶ Dennoch bedient Marchese della Conchiglia keine übermäßig buffonesken oder lächerlichen Elemente und kann als Liebhaberfigur im Bereich des mezzo carattere angesiedelt werden. In *L'amante di tutte* übernahm Giorgetti abermals eine Liebhaberfigur, die eigentlich für einen Tenor (Filippo Laschi) geschrieben wurde. Conte Eugenio ist der titelgebende *L'amante di tutte*, der alle Frauen liebt und sich nicht dazu entscheiden kann, nur einer den Hof zu machen. Obwohl die Figur ein komisches Profil hat, wird Conte Eugenio insbesondere durch die musikalische Gestaltung Galuppis auch als gefühlvoller Liebhaber gezeigt. Seine Kavatine »Eccomi a' piedi tuoi« im ersten Akt ist ein Largo im Dreivierteltakt von getragenen Charakter.⁴⁷ Seine Liebeslyrik ist dabei deutlich gehobener als diejenige von Marchese della Conchiglia.

Eccomi a' piedi tuoi,
 Un traditor son io;
 Mira, bell' idol mio,
 Un reo dinanzi a te.⁴⁸

Die vier Verszeilen werden zweimal wiederholt, wobei die Orchesterbegleitung sich von Achtelnoten, zu Sechzehntelnoten und dann zum lombardischen Rhythmus steigert. Zweimal ist in der Partitur die Vortragsanweisung »dolce« für die Textstelle »bell'idol mio« vermerkt; mehrere Fermaten sowie einige melismatische Passagen am Ende geben dem Sänger die Gelegenheit, ein gewisses Maß an Verzierungskunst zu zeigen. Auch Conte Eugenio's ausgedehnte Szene im zweiten Akt (Accompagnato-Reziativ, Largo, Secco-Reziativ, Arie) präsentiert die Figur zunächst als einfühlsamen Liebhaber, schlägt jedoch in der Arie »Se sapeste, o giovinotti« auch buffoneske Töne an.⁴⁹ Charakterlich ist der Liebhaber Conte Eugenio wesentlich von seiner unstillen Hingezogenheit zu mehreren Frauen geprägt, sodass er nicht als ernste oder ernstzunehmende Figur wahrgenommen werden kann, auch wenn er musikalisch teils das Lyrisch-Pathetische bedient. Der Kastrat Silvio Giorgetti hatte also für die drei von ihm interpretierten Rollen sehr unterschiedliche charakterliche und vokale Profile zu bedienen. Wie dabei insbesondere die beiden Tenorrollen bearbeitet wurden, ist aufgrund fehlender musikalischer Quellen zu den Mannheimer Aufführungen derzeit nicht zu klären.

45 La buona figliuola zittella, Mannheim 1769, S. 9–10. Druckfehler (bspw. fehlende Akzente) wurden korrigiert.

46 Russo (Hg.), Niccolò Piccinni. La buona figliuola, S. 111–122.

47 Diese und die folgenden Bemerkungen zu den Arien in *L'amante di tutte* beziehen sich auf die Partitur in F-Pc D 4264 und D 4265 (hier D 4264, S. 83–86), die im Wesentlichen der Uraufführungsfassung entspricht.

48 *L'amante di tutte*, Mannheim 1770, S. 15.

49 F-Pc D 4265, S. 61–76.

Die Besetzung der Oper *L'amante di tutte* mit Gesangspersonal, das eigentlich auf die Opera seria spezialisiert war, stellte sich auch deshalb als besonders schwierig dar, da hier – im Unterschied zu den anderen beiden Opern – keine parti serie existierten.⁵⁰ Mit Clarice und Marchese Canoppio finden sich stattdessen zwei adelige Figuren im Libretto, die explizit als Karikaturen angelegt sind. Die kapriziöse Madama Clarice meint an üblen Gerüchen zu sterben und benötigt eine Sänfte, da sie nicht mehr als vier Schritte gehen kann. Marchese Canoppio ist ein verarmter Adelige, der nur an der nächsten gratis verfügbaren Mahlzeit interessiert ist. Diese Personenkonstellation führte nun in Mannheim dazu, dass die prima donna Dorotea Wendelin nicht die parte seria, sondern mit Clarice die Karikatur einer solchen zu singen hatte. Zumindest aber hatte sie die passende Stimmlage dafür; im Gegensatz zu dem Kastratensänger Giovanni Battista Coraucci, der nun die für einen Bass-*Buffo* geschriebene Rolle des Marchese Canoppio zugewiesen bekam.

Die Besetzung der Rolle mit Coraucci ist deshalb besonders bemerkenswert, weil der Marchese Canoppio beharrlich auf seinen höheren Sozialstatus bedacht ist – etwas, das Coraucci in seinen Kastratenrollen der opera seria von jeher verkörpert hatte. In seiner ersten Arie weist der Marchese Mingone zurecht, wie er mit einem Adeligen umzugehen habe, in seiner zweiten Arie erläutert er seine Abkunft von einem »Re Pipino« und in der dritten Arie teilt er seine Empörung darüber mit, dass Don Orazio ihn – einen Marchese – des Hauses verweisen will. Die Arientexte zeigen im Detail die übertriebene Art, die den Marchese im Endeffekt äußerst lächerlich erscheinen lassen.

Aria Marchese

1. Akt

Con chi credi di trattare,
Co villani pari tuoi?
Se non sai, chi siamo noi
Tel farem saper un dì.
Siamo nobili, e marchesi,
Siamo conti, e titolati,
I diplomati son stampati,
Più non dico di così.

Aria Marchese

2. Akt

Figlio del re Pipino
(*con gravità*)
Fù il padre del fratello,
Del padre del cugino,
Del nono di mio zio,
Fratel del padre mio.
Ed io per conseguenza
Figlio di sua eccellenza
Son cavalier, che conta,
L'origine da un re.
Voi ringraziar potete
La vostra amica sorte,
Che dentro a queste porte
In oggi contarete
Un cavalier, di cui
Più nobile non v'è.

Aria Marchese

3. Akt

Cosa direbbe – la Spagna, la Francia?
Cosa direbbe – l'Ollanda, l'Italia?
Cosa direbbero – l'Indie Orientali?
Cosa direbbero – l'Occidentali?
Cosa direbbe – l'Europa, e l'Africa?
Cosa direbbe – l'Asia, l'America?
Se d'un marchese – le braccia nobili
Anche per ridere – provar dovessero
Li oscuri colpi – d'un vil baston?
Ammutirebbero – si guarderebbero,
Si stupirebbero – tramortirebbero,
Non crederebbero – si nera azion.

50 Das von Antonio Galuppi 1760 für Venedig geschriebene Libretto weicht damit deutlich vom Librettotypus Carlo Goldonis ab, der die 1750er-Jahre geprägt hatte.

Die Vertonung Galuppis weist für diese zweiteiligen Arien typische Merkmale einer Bass-*Buffo* Figur auf, wie etwa kurze Phrasen, schneller syllabischer Gesang, viele Tonrepetitionen oder sich wiederholende Phrasen mit teils sequenzierenden Steigerungen.⁵¹ In der zweiten Arie werden Oktavsprünge nach unten und Punktierungen prominent eingesetzt, um die »gravità« des majestätischen Anspruchs des Marchese zu untermauern. Dies wird auch in der dritten Arie nochmals aufgenommen. Innerhalb der Konventionen der komischen Oper des 18. Jahrhunderts war die Figur also denkbar ungeeignet für einen höfischen *Kastratensänger*, da die entsprechende Distanz zwischen dem Selbstbild des Marchese und dem, was er durch sein Stimmprofil tatsächlich verkörperte, fehlte. Gerade diese Distanz machte aber ganz wesentlich die Komik der Rolle aus. Wie die Rolle des Marchese Canoppio für Giovanni Battista Coraucci musikalisch umgearbeitet wurde und ob es sich dabei um mehr als lediglich Transponierungen handelte, ist aufgrund fehlender musikalischer Quellen zur Mannheimer Aufführung nicht zu eruieren. Dem Mannheimer Libretto nach zu urteilen, weisen die Figuren der *Madama Clarice* und des Marchese Canoppio textlich keine wesentlichen Änderungen im Vergleich zur venezianischen Uraufführung auf.⁵²

Die Mannheimer *Opera buffa*-Aufführungen ab 1769 zeigen jedenfalls, dass die Besetzung der *Opera buffa* mit *Hofsängerinnen* und -sängern, die bislang überwiegend in ernsten Genres zum Einsatz gekommen waren, nur mit deutlichen Abweichungen von den üblichen Besetzungskonventionen vorstattgehen konnte. Eine besondere Herausforderung stellten hier wiederum Opern dar, in denen keine *parti serie* vorkamen und damit der besetzungstechnisch mögliche Überschneidungsbereich zwischen den Genres äußerst gering ausfiel. Die Mannheimer Praxis um 1770 kann dabei durchaus als Einzelfall gewertet werden. An anderen Höfen ging der Wechsel zur *Opera buffa* mit dem Engagement neuen Gesangspersonals Hand in Hand.

Repertoireveränderungen und Geschmackswandel

Insgesamt zeigt sich, dass die Entscheidung *Opera buffa* zu spielen mit spezifischen Anforderungen an ein Ensemble verbunden war. Auch wenn gewisse Synergieeffekte erzielt werden konnten und viele *Sängerinnen* und *Sänger* sowohl in ernsten als auch komischen Genres tätig waren, musste neues Personal engagiert werden, wenn man bestimmte künstlerische Abstriche nicht in Kauf nehmen wollte. Dies betrifft nicht nur die gesangliche Passfähigkeit, sondern auch die darstellerische, auf die in diesem Zusammenhang noch gar nicht eingegangen werden konnte. Zahlreiche Rezeptionszeugnisse

51 Vgl. F-Pc D 4264, S. 73–80 und D 4265, S. 7–14, 193–199.

52 In der deutschen Übersetzung wurden einige Passagen der Rezitative (wie etwa Flüche, Gewaltandrohungen etc.) abgemildert, die auch den Marchese Canoppio betreffen. Die Arien wurden im gesamten Libretto nicht ins Deutsche übersetzt, sondern lediglich zusammengefasst. Dadurch geht auch Einiges an *Drastik* und *Komik* für Marchese Canoppio verloren. So wird etwa die Arie »Figlio del re Pipino« lediglich übersetzt mit: »Mein Uhr-uhr-uhr-Grosvatter stammte vom König Pipin ab; folglich ich aus Königlichem Geblüt. Schätzen sie sich glücklich, einen so vernehmen Herrn bei ihnen zu sehen.« *Der Liebhaber von allen, ein Singspiel, Mannheim 1770*, S. 27.

bezeugen, wie wichtig Mimik, Gestik und Darstellungsweise insbesondere für die parti buffe waren.⁵³

Hinzu kamen die nicht zu unterschätzenden Hierarchien zwischen den Genres sowie im Opernbetrieb insgesamt. Für Spitzensängerinnen und -sänger der Opera seria kam es nicht Frage, in der Opera buffa aufzutreten, wie sich nicht nur an Colomba Matteis Londoner Operntruppe gezeigt hat, in der die parti serie in der Opera buffa von secondo uomo und seconda donna der Seria-Truppe übernommen wurden. Die Durchlässigkeit zwischen Opera seria und Opera buffa ging in vielen Fällen lediglich in eine Richtung: Sängerinnen und Sänger eines Buffa-Ensembles konnten auch Rollen in der Opera seria übernehmen, wobei die Sängerinnen des Öfteren in den für hohe Stimmen geschriebenen männlichen Rollen auftraten.⁵⁴ Umgekehrt war dies insbesondere in der Frühzeit der Opera buffa deutlich weniger der Fall und wurde auch dort erschwert, wo mehrere Kastratensänger engagiert waren, die in der Opera buffa kaum eingesetzt werden konnten.

Für alle Verantwortlichen von Opernunternehmungen – ob mobil oder stationär, sei es im kommerziell orientierten oder in dem von Höfen getragenen Betrieb – bedeutete dies, dass ein gleichzeitiges Spielen von ernsten und komischen Genres um die Jahrhundertmitte einen finanziellen Mehraufwand darstellte. Eine Investition, die – mit Ausnahme von jenen Städten, in denen dieses Repertoire an getrennten Theatern und mit je eigenem Personal durchgeführt werden konnte – in vielen Fällen nicht über einen längeren Zeitraum aufrechterhalten werden konnte.

Vielfach ist in Bezug auf die Repertoireveränderungen, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts zahlreiche Städte Europas ereilten und die das langsame Verschwinden der Opera seria sowie die Etablierung der Opera buffa, der Opéra-comique oder des Singspiels bedeuteten, von einem Geschmackswandel die Rede, wobei Reinhard Strohm einräumt: »Eindeutig-kausale Erklärungen geschichtlicher Umschwünge lassen sich besonders dort schwer finden, wo nicht zu wenige, sondern zu viele Erklärungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen.«⁵⁵ Die Aufklärung, die Diskurse über Natürlichkeit, der Aufstieg des Bürgertums, der Siebenjährige Krieg, die Rezeption der Querelle des bouffons oder opernästhetische Schriften wie Francesco Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* – dies alles sind Phänomene des 18. Jahrhunderts, die mit Repertoireveränderungen in Zusammenhang gebracht werden.

Dabei sollte jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich von der neapolitanischen Commedia per musica der 1730er-Jahre über deren Rezeption in Norditalien in den 1740er-Jahren und der Entscheidung verschiedener italienischer Impresari, dieses

53 Sowohl Joseph von Sonnenfels als auch Charles Burney betonten diese Fähigkeiten etwa in ihrer Bewertung des Sängers Francesco Carattoli, vgl. SONNENFELS, Briefe über die wienerische Schaubühne, S. 69–70 und BURNEY, *The present state of music in France and Italy*, S. 94. Burney bezeichnet in seiner *General History* außerdem Pietro Pertici und Filippo Laschi als »the two best buffo actors I ever saw«, vgl. DERS., *A general history of music*, Bd. 4, S. 458.

54 Dies war auch deshalb möglich, weil ein Opera buffa-Ensemble üblicherweise aus drei Sängerinnen bestand, in der Opera seria metastasianischer Prägung aber häufig nur zwei weibliche Rollen existierten.

55 STROHM, *Repertoirebildung und Geschmackswandel in der zentraleuropäischen Opernpflege um 1740–1780*, S. 273.

Repertoire auch außerhalb Italiens zu spielen, bis hin zur dauerhaften Etablierung der Opera buffa in vielen Spielorten Europas erst in den 1760er-Jahren um ein jahrzehntelanges »try and error« mit Erfolg oder Misserfolg handelte. Gerade weil die abendfüllende Opera buffa ein weitgehend spezialisiertes Ensemble benötigte, war jede Entscheidung einzelner Akteurinnen und Akteure, sie in den Mittelpunkt eines Opernunternehmens zu stellen, organisatorisch, künstlerisch und finanziell weitreichend.

11 Bambinis Truppe in Paris

»Try and error« mit der dreiaktigen Opera buffa

Das Phänomen des »try and error«, das im letzten Kapitel in Bezug auf die Entscheidung für oder gegen einen Opera buffa-Spielplan mit einem entsprechend spezialisierten Ensemble angesprochen wurde, zeigt sich nicht nur bei der Spielplangestaltung im Allgemeinen, sondern setzt sich auf verschiedenen weiteren Ebenen fort. Dies betrifft etwa die Frage, in welcher Kombination man Opera buffa aufführte (bspw. mit oder ohne Ballette) oder wie die Werkgestalt für bestimmte Aufführungsorte transformiert wurde. Ein besonders interessantes Fallbeispiel stellt in dieser Hinsicht – auch aufgrund der günstigen Quellenlage¹ – der Aufenthalt von Eustachio Bambinis Truppe in Paris dar.

Dass sich die Opera buffa in Paris im vorliegenden Untersuchungszeitraum so gut wie gar nicht etablieren konnte, überrascht kaum angesichts der Tatsache, dass die italienische Oper in Frankreich insgesamt in dieser Zeit einen schwierigen Stand hatte. Zu wichtig und vom Hof getragen war eine genuin französische Operntradition, die auch im 18. Jahrhundert noch immer stark von der Tragédie en musique Jean-Baptiste Lullys geprägt war und sich nur langsam vom Repertoire der kanonischen Werke löste. Polarisierungen zwischen konservativen und reformatorischen Kräften wurden in Paris zu verschiedenen Zeiten immer wieder über die »Bande« der Ablehnung oder Befürwortung italienischer Oper oder italienischer Musik gespielt. Involviert in eine Entwicklung, die als Querelle des Bouffons in die Operngeschichte einging, war die italienische Operntruppe Eustachio Bambinis, die 1752 bis 1754 in der Pariser Opéra mit einem Repertoire aus Intermezzi und Opere buffe auftrat. Diese in der Forschung bereits gut aufgearbeitete Episode² soll im Folgenden insbesondere in Bezug auf die spezifische Position der dreiaktigen Opera buffa neu akzentuiert werden. Es sind – mit Ausnahme einiger Bear-

1 Paris ist mithin der einzige Ort, an dem die Opera buffa zur Jahrhundertmitte auch eine gewisse mediale Aufmerksamkeit durch Besprechungen im *Mercur de France* erfuhr.

2 Vgl. grundlegend FABIANO, I »buffoni« alla conquista di Parigi; DERS. (Hg.), La »Querelle des Bouffons« dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle; CHARLTON, New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754). Über sechzig erschienene Pamphlete sind als Faksimileedition verfügbar: LAUNAY, La querelle des bouffons.

beitungen an der Comédie-Italienne – die einzigen Opera buffa-Aufführungen im Untersuchungszeitraum in Paris.³

Eustachio Bambini war bereits vor seinem Parisaufenthalt als Impresario einer Operntruppe tätig, die vorwiegend Opera buffa aufführte. 1745 produzierte er in Mailand erstmals drei Opere buffe. Nach weiteren Stationen in Norditalien reiste er 1749 nach München und weiter nach Straßburg, wo er bis 1751 sowohl Opera buffa als auch Opera seria aufführte. Die einzige Konstante in der Zusammensetzung von Bambinis Operntruppe seit 1745 war seine Frau Anna Tonelli, die vielfältig zum Einsatz kam: Sie sang sowohl Buffa-Partien als auch parti serie in der Opera buffa und verschiedene Rollen in der Opera seria. Ein Großteil der anderen Sängerinnen und Sänger, mit denen Bambini 1752 nach Paris kam, war ebenfalls schon einige Jahre in seiner Truppe – spätestens seit 1749, als die Truppe in München ihre ersten außeritalienischen Aufführungen bestritt. Francesco Guerrieri, Giovanna Rossi, Pietro Manelli und Giuseppe Cosimi bildeten damit gemeinsam mit Anna Tonelli jenen Kern der reisenden Bambini-Truppe, der von 1749 bis 1754 konstant blieb.⁴

Das Opera buffa-Repertoire von Bambini speiste sich bis zu seinem Parisaufenthalt 1752 fast ausschließlich aus dem neapolitanisch-römischen Repertoire, das die Frühzeit der außeritalienischen Rezeption der Opera buffa generell bestimmte: die in Neapel erst-aufgeführten Werke *L'Orazio* und *Il Gismondo* sowie die aus Rom stammenden Opern *La commedia in commedia*, *La libertà nociva* und *Madama Ciana*.⁵ Erst um 1750 kam mit *Il giramondo* in Innsbruck eine Opera buffa hinzu, die ihre erste Aufführung 1743 in Florenz erlebt hatte; 1751 folgte eine Adaption der 1749 in Venedig entstandenen Oper *Bertoldo*, *Bertoldino* und *Cacasenno* unter dem Titel *Bertoldo* in Straßburg. Eine Verbindung lässt sich hier jedoch wiederum über Bambinis Frau Anna Tonelli herstellen, die in *Il giramondo* bereits 1746 in Mailand unter Impresario Giovanni Francesco Crosa als Sängerin mitwirkte und in der Karnevalssaison 1749, in der *Bertoldo*, *Bertoldino* und *Cacasenno* in Venedig im Teatro S. Moisè produziert wurde, in derselben Stadt am Teatro S. Cassiano engagiert war. Mit Ausnahme weniger Opera seria-Produktionen (vor allem in Straßburg), hatte sich Bambinis Truppe klar auf die dreiaktige Opera buffa neapolitanisch-römischer Prägung spezialisiert und führte dieselben Opern teils auch an mehreren Orten auf:

3 Vgl. dazu ausführlich FABIANO, I ›buffoni‹ alla conquista di Parigi, S. 49–74. Die Opern wurden für die Aufführungen mit gesprochenen Dialogen stark bearbeitet. So produzierte man etwa *La buona figliuola* im Juni 1761 in einer einaktigen Fassung mit Arien aus Egidio Dunis Vertonung von 1756, vgl. auch *La mémoire des comédiens italiens du roi. Le registre de la Comédie-Italienne (Th. Oc. 178) à la bibliothèque-musée de l'Opéra*, transkribiert von Silvia Spanu, mit einer Einleitung von Andrea Fabiano, S. 34, online verfügbar unter: <https://www.yumpu.com/it/document/view/15651472/la-memoire-des-comediens-italiens-du-roi-irpmf>, abgerufen am 23.12.2021.

4 Zu Bambinis Sängerinnen und Sängern vgl. DI PROFIO, *Projet pour une recherche*.

5 Unter teils anderen Titeln: *Il Gismondo* als *La finta cameriera*, *La commedia in commedia* als *L'ambizione delusa*, *Orazio* als *L'impresario abbandonato*, *Madama Ciana* als *Ciana* (nur in München).

<i>La commedia in commedia</i>	Mailand 1745, Ferrara 1747, Mantua 1747, München 1749
<i>Il Gismondo</i>	Mailand 1745, Verona 1747
<i>Madama Ciana</i>	Mailand 1745, München 1749
<i>La libertà nociva</i>	Straßburg 1749
<i>Orazio</i>	München 1749
<i>Il giramondo</i>	Innsbruck 1750 (?)
<i>Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno</i>	Straßburg 1751

Bambinis Weg nach Paris führte – wie in der Literatur bereits verschiedentlich dargestellt⁶ – zunächst über ein geplantes Engagement in Rouen, das am 1. November 1752 starten sollte. Der Parisaufenthalt war wohl zunächst als kurzzeitiges Zwischenengagement geplant, denn vom Juli 1752 ist nur die Annahme eines Angebots Bambinis für zwölf Aufführungen an der Pariser Opéra überliefert. Dies zeugt bereits von einer gewissen Vorsicht beim Engagement der italienischen Truppe. Aus den Quellen geht hervor, dass es sich dabei um die Aufführung italienischer Intermezzi handelte.⁷ Die Opéra war in Paris der Ort des französischen Musikdramas und Balletts. Die Aufführung abendfüllender komischer Opern einer reisenden italienischen Truppe an diesem prestigeträchtigen Ort wäre 1752 ein enormer Bruch mit dieser Tradition gewesen. So wurde italienische Oper zunächst nur in Kombination mit einem oder mehreren französischen Werken gespielt.⁸ Bambinis bislang gepflegtes Repertoire war damit sämtlich unbrauchbar für das Engagement an der Pariser Opéra. Er startete daher am 1. August 1752 mit Pergolesis *La serva padrona*, gefolgt am 22. August von Orlandinis *Serpilla e Bacocco* (unter dem Titel *Il giocatore*). Bei beiden handelte es sich um Werke jener italienischen Intermezzi-Tradition (zwei- bis dreiteilig, drei Handlungspersonen, weniger als zehn geschlossene Nummern), die in Italien die Funktion einer Zwischenakteinlage hatte und in Paris keineswegs unbekannt war. *La serva padrona* war wenige Jahre zuvor, im Oktober 1746, an der Comédie-Italienne mit gesprochenen Dialogen aufgeführt worden.⁹ Bereits im September 1752 kehrte Bambini allerdings zu seinem Stammrepertoire der Opera buffa zurück und führte *L'Orazio* unter dem Titel *Il maestro di musica* in einer Bearbeitung auf, die sich an den Konventionen der Intermezzi orientierte (zweiteilig, drei Handlungspersonen). Die Anzahl geschlossener Nummern wurde dabei auf elf reduziert.¹⁰ Im *Mercure de France* stieß diese Bearbeitung auf wenig Begeisterung, da es nun ein Stück sei,

6 Vgl. im Detail CHARLTON, *New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754)*, S. 41–45.

7 Im von Charlton ausgewerteten *Inventaire* (F-Po, Opéra Arch. 18 [25], S. 29) heißt es: »Soumission du Sr Bambini de représenter douze foi sur le Teatre de l'Opera des intermedes italiens [...]«, zit.n. ebd., S. 44.

8 Jean-Baptiste Lullys *Acis et Galatée*, Campras Ballett *Arethuse*, Antoine Dauvergnés Ballett *Les amours de Tempé* oder Rousseaus *Le devin du village* wurden mit den Aufführungen der italienischen Truppe kombiniert, vgl. LAZAREVICH, *Pergolesi and the »Guerre des Bouffons«*.

9 Vgl. CHARLTON, *Opera in the age of Rousseau*, S. 243–245. Das Privileg zur Aufführung durchgängig in Musik gesetzter Opern hatte nur die Opéra.

10 Zur Transformation von *L'Orazio* vgl. Kapitel 9.

dans laquelle il n'y a proprement ni nœud, ni intrigue, ni dénouement, & d'ailleurs d'assez mauvaises choses de détail de la part du Poëte. Le Poëme est d'ailleurs d'autant plus imparfait, qu'il est fait originairement pour plusieurs Actes, & qu'on a été obligé de la mutiler pour le réduire à trois. Aussi cet interméde autoit-il eu moins de succès que les deux précédens sans la supériorité de la Musique & du jeu des Acteurs.¹¹

Bambini wechselte seine Strategie insofern, als er nun zwar dreiaktige Opern buffe erneut auf zwei Akte reduzierte, dabei jedoch die Personenanzahl nur geringfügig reduzierte. Im November und Dezember 1752 brachte er so je ein Werk aus seinem Stammpertoire heraus: zunächst *Il Gismondo* unter dem bereits in Italien gängigeren Titel *La finta cameriera*, dann *La commedia in commedia* als *La donna superba*. Der Umfang der dargebotenen Werke stieg nun gegenüber den Intermezzi-Aufführungen im August und September. Dennoch waren sie im Vergleich zu Bambinis vorhergehenden Produktionen in München, Innsbruck oder Straßburg deutlich kleiner dimensioniert. So umfasste Bambinis Pariser Version von *La commedia in commedia* (*La donna superba*) anstatt der drei Jahre zuvor in München dargebotenen Fassung nur noch elf statt achtzehn Arien, wobei wiederum bei acht der elf Arien die Anzahl der Verszeilen reduziert wurde.¹² Drastisch fiel die Bearbeitung des Rezitativtexts aus: Von den über 1.110 Verszeilen des Münchner Librettos blieb in Paris nur noch ein Fünftel übrig, wobei der Text nicht nur gekürzt, sondern auch stark bearbeitet wurde. Leicht erhöht wurde hingegen die Anzahl der Ensembles, womit den Konventionen der französischen Oper Rechnung getragen wurde, die in dieser Zeit deutlich stärker von Ensembles geprägt war als die italienische Oper, in der Arien klar dominierten. Das kurze Duett am Ende des ersten Aktes wurde durch ein längeres Terzett ersetzt und im zweiten Akt ein zusätzliches Duett zwischen Dorina und Marchionne eingeschoben. Der Schlusschor am Ende der Oper wich einem neuen Vaudeville-Finale, in dem Marchionne, Pandolfo, Dorina und Celindo jeweils eine Strophe zu singen hatten. Auch wenn sich die Personenanzahl in Bambinis Pariser Bearbeitungen ab November 1752 auf sechs erhöhte, zeigt dieser Vergleich im Detail, dass die Opern in ihrer Dimension so stark reduziert und in verschiedener Hinsicht bearbeitet wurden, dass sie mit den abendfüllenden dreiaktigen Opern buffe, die in dieser Zeit andernorts in Europa zur Aufführung gelangten, nur noch wenig gemeinsam hatten.

La scaltra governatrice, eine Bearbeitung von Gioacchino Cocchi's *La maestra*,¹³ war dann das erste Werk, das im Januar 1753 in dreiaktiger Form mit insgesamt 16 Arien und einigen Ensemblenummern dargeboten wurde. Die Strategien der Bearbeitung sind dabei durchaus ähnlich wie bei vorhergehenden Produktionen (drastische Kürzung und Bearbeitung der Rezitative; Streichung, Kürzung und Austausch von Arien), allerdings

11 Mercure de France, November 1752, S. 166.

12 Mit Ausnahme von Nobilias »Come veloce il rio« wurden dabei alle Arien aus der Münchner Aufführungsserie übernommen. Vgl. die Libretti *La commedia in commedia. Drame giocoso per musica*, München 1749 und *La donna superba. Intermezzo per musica/La femme Orgueilleuse. Intermezzo en musique*, Paris 1752.

13 Diese Oper hatte Bambinis Truppe zwar vor dem Parisaufenthalt nicht im Repertoire, Anna Tonelli hatte jedoch bereits 1748 in Turin in einer Produktion der 1747 in Neapel uraufgeführten Oper mitgewirkt.

erfolgte keine Ausweitung der Ensemblenummern. Am Ende jedes Aktes wurde ein Ballett dargeboten, das in einem losen Zusammenhang zur Haupthandlung der komischen Oper stand. Erstmals war damit eine italienische Musikkomödie an der Opéra nicht gemeinsam mit einem anderen, eigenständigen französischen Musiktheaterwerk zu hören, sondern bildete das Zentrum des Opernabends.

Dass Bambinis Truppe damit die dreiaktige komische italienische Oper in Paris dauerhaft etablieren konnte, war allerdings nicht der Fall. Überblickt man die bei David Charlton differenziert dargestellten Aufführungszahlen,¹⁴ so zeigt sich, dass *La finta cameriera* (10 Aufführungen), *La donna superba* (13 Aufführungen) und *La scaltra governatrice* (6 Aufführungen) gegenüber den vorhergehenden Intermezzi-Produktionen, die bis zu 36 Aufführungen erlebten, deutlich abfallen. Die dreiaktige *La scaltra governatrice* weist gemeinsam mit der einzigen weiteren in Paris dreiaktig aufgeführten Opera buffa (*I viaggiatori*, Februar–März 1754, 4–5 Aufführungen) die insgesamt niedrigsten Aufführungszahlen des gesamten Bambini-Gastspiels in Paris auf. Auch die mediale Rezeption fiel deutlich geringer aus: Zogen die Aufführungen der kürzeren Intermezzi im *Mercure de France* eine Aufmerksamkeit auf sich, die in mehrseitige Besprechungen mündete,¹⁵ so wird *La finta cameriera* das erste Mal im Januar 1753 mit der kurzen Nachricht bedacht, dass die Oper abgesetzt und durch *La donna superba* ersetzt wurde, die immerhin auf einer halben Seite positiv besprochen wird.¹⁶ Die dreiaktige *La scaltra governatrice* findet überhaupt keine Erwähnung im *Mercure de France*.

Relativ zügig kehrte man an der Opéra wieder zu den bewährten kurzen Intermezzi zurück. Im März 1753 wurden *La serva padrona* und *Il maestro di musica* erneut in italienischer Fassung aufgeführt und dabei mit Rousseaus *Le devin du village* an einem Abend kombiniert. Es kam in diesem Monat aber auch zu einer Annäherung der italienischen Truppe an die französische Oper. Anna Tonelli und Pietro Manelli wirkten in der französischen einaktigen Opera bouffon *Le jaloux corrigé* mit,¹⁷ in der Arien aus *La serva padrona*, *Il giocatore* und *Il maestro di musica* parodiert wurden. Im *Mercure de France* ist darüber zu lesen:

Le Public a été allez juste pour ne pas trouver mauvais que M. Manelli & Mlle Tonelli, qui jouoient, l'un le rôle de M. Orgon, & l'autre celui de Suzon, & qui chantoient du François pour la premiere fois de leur vie, eussent une prononciation singuliere : leur jeu a été d'ailleurs assez vif.¹⁸

Auch wenn die Mitwirkung des italienischen Personals in einer französischsprachigen komischen Oper durchaus Anklang fand, blieb dies eine singuläre Angelegenheit. Im Mai

14 Vgl. CHARLTON, *New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754)*, S. 50. Es wurden die aus Primärquellen stammenden Zahlen herangezogen.

15 Vgl. *Mercure de France*, September 1752, S. 166–170 (über *La serva padrona*), *Mercure de France*, Oktober 1752, S. 163–166 (über *Il giocatore*) und *Mercure de France*, November 1752, S. 166–169 (über *Il maestro di musica*).

16 Vgl. *Mercure de France*, Januar 1753, S. 145.

17 Das Stück basiert lose auf dem italienischen Intermezzo *Il geloso schernito*, das 1746 in Venedig erstmals aufgeführt wurde.

18 *Mercure de France*, April 1753, S. 173.

und Juni 1753 produzierte Bambini erneut italienische Intermezzi mit nur drei Handlungspersonen und kehrte erst im Herbst wieder zu etwas größeren zweiaktigen Produktionen mit vier bis fünf Handlungspersonen zurück, von denen *Bertoldo in corte* im November 1753 die erfolgreichste darstellte.¹⁹ Erst mit der letzten Opernproduktion des Parisaufenthalts der Truppe im Februar 1754 kam abermals eine dreiaktige Opera buffa zur Aufführung. *I viaggiatori* stellt eine auf sechs Personen reduzierte Fassung von *Il giramondo* dar, eine Oper, die Bambini bereits in Innsbruck mit seiner Truppe vermutlich im Jahr 1750 auf die Bühne gebracht hatte. Die Pariser Fassung umfasste insgesamt 15 Arien, vier Arietten, zwei Ensembles und mehrere Chorpässagen. Im Unterschied zur dreiaktigen *La scaltra governatrice* wurde die Oper nicht mit integrierten Balletten aufgeführt. Die Produktion wurde im *Mercure de France* durchaus positiv besprochen und als Erfolg gewertet,²⁰ dennoch endete das Engagement Bambinis kurz darauf. Maßgeblich dafür waren nicht finanzielle oder künstlerische Erwägungen, sondern die Entscheidung des Hofes, auf die politische Zuspitzung der Querelle des Bouffons nach der Veröffentlichung von Rousseaus *Lettre sur la musique française* im November 1753 mit einer Absetzung der Opern der italienischen Truppe zu reagieren.²¹

Die Querelle des Bouffons, in der den Aufführungen der Intermezzi und Opere buffe der Bambini-Truppe eine solch prominente Rolle zugewiesen wurde, war eine vielschichtige Debatte, in der sich musikalische, ästhetische, politische und religiöse Auseinandersetzungen um die Mitte des 18. Jahrhunderts kanalisieren.²² Auch wenn Rousseau in der *Lettre sur la musique française* argumentierte, dass die französische Sprache zur Musikalisierung nicht geeignet sei, kreiste die Querelle des Bouffons um die Frage der Ästhetik und Zukunft von französischer Oper und (höfisch geprägter) französischer Kulturtradition.²³ Dass die italienische Oper an der Pariser Opéra längerfristig etabliert werden sollte, war für niemanden ein ernsthaftes Anliegen.²⁴ Dies zeigt sich nicht zuletzt an der spezifischen Position der dreiaktigen Opera buffa. Zu einem überwiegenden Anteil wurden die 1752 bis 1754 gespielten komischen Opern deutlich gekürzt, stark bearbeitet und großteils mit französischen Werken an einem Abend kombiniert. Bezeichnend ist, dass die letzte von Bambini in Paris produzierte Oper *I viaggiatori* zwar dreiaktig war, aber im Libretto als »Intermezzo« bzw. »Intermède« geführt wurde und im *Mercu-*

19 Vgl. *Mercure de France*, Dezember 1753, S. 173–174. Mit 17 Arien, einem Duett und einem Quartett entspricht *Bertoldo in corte* in etwa dem Umfang der Pariser Produktionen der vorhergehenden Winters und stellt im Vergleich zur venezianischen Uraufführungsproduktion mit 26 Arien eine deutliche Straffung dar.

20 Vgl. *Mercure de France*, März 1754, S. 180.

21 Vgl. CHARLTON, *New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754)*, S. 41. Wie Charlton auf S. 47 weiter ausführt, war das Engagement vorzeitig abgebrochen worden und die Truppe sollte für den Entfall von zugesagten Gagenzahlungen der geplanten weiteren Vorstellungen finanziell entschädigt werden.

22 Vgl. COOK, *Challenging the Ancien Régime*, S. 141–160.

23 Vgl. ISHERWOOD, *Nationalism and the Querelle des Bouffons*.

24 Letztlich hatte die französische Oper mit der Opéra-comique längst ein eigenes Genre komischer Oper etabliert – wenn auch institutionell von der Opéra getrennt. Die Opéra-comique wurde ab den 1750er-Jahren vermehrt auch außerhalb Frankreichs gespielt und war dann vor allem in den 1770er und 1780er-Jahren europaweit erfolgreich, vgl. MARKOVITS, *Civiliser l'Europe*.

re de France auch als Intermède, also »Zwischenspiel«, besprochen wurde.²⁵ Die einzigen beiden dreiaktigen Produktionen waren insgesamt die mit den geringsten Aufführungszahlen. Und so ist wohl Charles Collé rechtzugeben, wenn er in seinen Erinnerungen über *I viaggiatori* schrieb: »je crois avec raison, que Paris n'est point fait pour soutenir un spectacle entier tout italien pendant trois heures«.²⁶ Das Bambini-Gastspiel zeigt, wie vorsichtig man sich an die Aufführung dieser »dreistündigen« Opere buffe herantastete, wie sehr bei der Gestaltung des Opernabends durch die Kombination mit oder die Integration von Balletten und einschneidende Kürzungen der Werke auf die Geschmacksvorstellungen vor Ort Rücksicht genommen wurde, und wie schnell man das Genre dann schließlich auch wieder fallen ließ. Die italienische Truppe Bambinis konnte dennoch auf ihr Pariser Engagement mit einigem Stolz zurückblicken, was sich nicht zuletzt auf dem Titelblatt einer Aufführung von *Bertoldo in corte* in Pesaro 1755 widerspiegelt, auf dem zu lesen ist: »Dopo essere stato fatto nel 1753. in Parigi.«²⁷

25 Vgl. *Mercur de France*, März 1754, S. 180. Die dreiaktige *La scaltra governatrice* wurde hingegen im Pariser Libretto als »Dramma giocoso per musica« bzw. »Opéra burlesque« bezeichnet.

26 COLLÉ, *Journal et mémoires sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV*, S. 396. Collé bezeichnet hier ebenfalls die Oper *I viaggiatori* als Intermède. Vgl. auch CHARLTON, *New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754)*, S. 51.

27 *Bertoldo in corte*. *Dramma giocoso per musica*, Pesaro 1755. An der Aufführungsserie wirkten Sängerinnen und Sänger der Bambini-Truppe mit. Ob Eustachio Bambini sie als Impresario verantwortete, geht aus dem Libretto nicht hervor.

12 Die Opera buffa im höfisch-kommerziellen Spannungsfeld

»Ich habe zugleich fuer Wohlgebohren nur so viel melden wollen, daß nun mehro schon 5 mahl die Opéra Commique aufgeführt ist, solches ungemein viel Vergnügen bey Herrschaften und Bürgerstande veruhrsacht.«
(Kastellan Vorpahl an König Friedrich II., 31. Dezember 1766)

Die Opernkultur an den europäischen Höfen wird in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorwiegend mit der Gattung der Opera seria in Verbindung gebracht. Diese Annahme lässt sich anhand der bereits dargestellten Verbreitungswege der Opera buffa differenzieren. Bereits die erste nachweisbare Opera buffa-Aufführung außerhalb Italiens *Madama Ciana* fand 1740 am Lissaboner Hoftheater statt. In den folgenden Jahren lassen sich Aufführungen in unterschiedlichen Kontexten an europäischen Höfen als auch in ihrem Umfeld nachweisen, so dass sie nicht nur, wie im Eingangszitat an Friedrich II. für Aufführungen in Breslau beschrieben, dem Bürgerstand, sondern auch bei Hofangehörigen »ungemein viel Vergnügen« hervorriefen. Dabei fällt allerdings auf, dass die Opera buffa an manchen Höfen wie in Wien oder Braunschweig besonders früh, an anderen wie am Warschauer oder Württemberger Hof besonders spät und an einigen wie dem Bayreuther Hof überhaupt nicht ins Repertoire aufgenommen wurde.

Die jeweiligen Opernproduktionen in einem höfischen Kontext standen in unterschiedlichem Maße in einem höfisch-kommerziellen Spannungsfeld, das sich in variierenden Organisationsformen und Produktionsbedingungen widerspiegelte und sich von rein städtischen Produktionsbedingungen unterschied. Wie in Kapitel 2 ausgeführt, konnten Höfe als kulturelle Zentren attraktive Aufführungsorte für Opernensembles sein. Im höfischen Kontext treten insbesondere Dresden und Wien als Zentren der Opera buffa-Rezeption mit den meisten Aufführungsserien im Untersuchungszeitraum (jeweils 25) hervor. Von einer Zusammenarbeit konnten sowohl Operisti als auch Fürstenthäuser profitieren, wobei die Opera buffa insbesondere für europäische Fürsten eine attraktive ergänzende oder ersetzende Repräsentationsform zur Opera seria darstellen

konnte.¹ Die Kooperationen von Höfen mit Impresari verweisen auf den großen Einfluss, den Höfe zu dieser Zeit auch auf kommerzielle Opernbetriebe nehmen konnten, die häufig eher im Licht einer Verbürgerlichung betrachtet werden.²

Im Folgenden wird zunächst das Verhältnis zwischen höfischen und kommerziellen Produktionsbedingungen konzeptualisiert, um anschließend zu erläutern, ob und wie Opera buffa zur höfischen Repräsentation eingesetzt werden konnte. In einem Exkurs am Ende dieses Kapitels werden am Beispiel der Bayreuther Residenz Überlegungen dazu angestellt, warum sich die Opera buffa im Untersuchungszeitraum an manchen Höfen nicht etablieren konnte. Damit betreffen die Überlegungen des ersten Teiles insbesondere den Bereich der Struktur des Hofes, der nach Andreas Pečar deutlich vom Hof als Bedeutungsträger und Instrument fürstlicher Repräsentation unterschieden werden muss, und der hier im zweiten Teil in den Fokus rückt.³ Es stellen sich folgende Fragen: Welche unterschiedlichen Produktionsbedingungen herrschten an europäischen Höfen und bei hofnahen Ereignissen für die Opera buffa? Welche Vorteile versprachen sich Impresari und Fürstenhäuser durch ihre jeweiligen Arrangements? Welche Funktionen konnten Opere buffe in höfischen Repräsentationen übernehmen, und wurde das Genre unterschiedlich eingesetzt? Hatte ein höfischer Kontext Auswirkungen auf die Repertoire-Auswahl von komischen Opern und wurden sie für höfische Ereignisse an die Stilhöhe eines höfischen Publikums angepasst?

Produktionsbedingungen

Während Impresari mit ihren mobilen Operntruppen bei rein kommerziellen Aufführungen in Städten, wie z.B. in Hamburg für alle anfallenden Kosten der Produktion selbst aufkommen mussten, und damit wie bereits in Kapitel 3 beschrieben auch ein finanzielles Risiko eingingen, zeichnen sich die Produktionsbedingungen im hofnahen und höfischen Kontext durch verschiedene Finanzierungsmodelle aus.⁴ Das Spektrum der unterschiedlichen Arrangements war groß. Ein Grund hierfür waren die unterschiedlichen sozio-politischen Ausgangslagen der Höfe, die sowohl durch finanzielle Krisen, Kriege, Thronwechsel und politische Ambitionen geprägt waren, als auch durch individuelle höfische Strukturmerkmale wie Zeremoniell, hauseigene Musiktraditionen und Ausstattungen.⁵ In diesem Zusammenhang wurde die Unstetigkeit der Institutionen europäischer Hofoper im 18. Jahrhundert häufig als »Krise der Hofmu-

-
- 1 Siehe hierzu SIEGERT, Opera buffa als spätabolutistische Repräsentation, S. 79–95 und HENZE-DÖHRING, Friedrich der Große, S. 125–144 und 163–186.
 - 2 Vgl. MÜCKE, Öffentlichkeit und Kommunikationssystem, S. 131; MEINEL, Für Fürst und Vaterland, S. 352f.; VAN DER HOVEN, Musikalische Repräsentationspolitik in Preussen (1688–1797), S. 258–260.
 - 3 Vgl. PEČAR, Fragen an den Hof Friedrichs des Großen im europäischen Kontext.
 - 4 Für den Hofopernbetrieb waren die Gehälter der Komponisten und Spitzensängerinnen und -sänger die höchsten Ausgaben. Vgl. RIEPE, Essential to the reputation and magnificence of such a high-ranking prince, S. 167.
 - 5 Vgl. STROHM, *Dramma per musica*, S. 86ff.; BAUER, Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, S. 89ff.

sik« diskutiert.⁶ Die angesprochenen unterschiedlichen Aspekte konnten zum einen signifikanten Einfluss auf die verschiedenen Organisationsformen und Produktionsbedingungen der Opera buffa an den verschiedenen Höfen und zum anderen auf den Umgang mit der Gattung in ihrer jeweiligen Repräsentationspolitik nehmen.

Eine erste Möglichkeit stellte die finanzielle Förderung von anlassbezogenen Aufführungen dar. Ein Beispiel hierfür sind die Hochzeitsfeierlichkeiten der Infantin Maria Luisa von Bourbon-Spanien mit dem späteren Kaiser Leopold II., während denen Innsbruck im Juli und August 1765 zum zentralen Ort des Geschehens für den Habsburgischen Hof wurde. Kaiserin Maria Theresia hatte viele Details der Hochzeit selbst organisiert. Walther Brauneis geht davon aus, dass der Impresario Giuseppe Grandini auf eigenes Risiko für die Feierlichkeiten mit seinen Operisti nach Innsbruck gereist war. Interessanterweise führt Maria Theresia bereits in einem Brief vom 10. Mai 1764 an die Gräfin Enzenberg den Wunsch an: »De la cour viendront un opéra et une comédie italienne.«⁷ Nur einen Tag nach der Ankunft der kaiserlichen Familie eröffnete Grandini am 16. Juli 1765 mit einer Opera buffa das Neue Hoftheater in Innsbruck.⁸ Wenngleich wenig über die Aufführung bekannt ist, so wurde das Risiko jedoch von Seiten des Hofes etwas abgemildert, da laut der Abrechnung der Theatral Cassa ein Geldgeschenk von 50 Dukaten an den Impresario gemacht wurde.⁹

Ein zweites kommerzielles Modell mit höfischer Förderung lässt sich für die Opera buffa-Aufführungen zur Leipziger Ostermesse 1745 und zur Michaelismesse 1751 beschreiben. Obwohl die Aufführungen von Angelo und Pietro Mingottis mobiler Operntruppe in einem städtisch-kommerziellen Kontext stattfanden, sind sie durch die Interaktionen des Dresdner Hofes und eine Subvention durch den Hof als hofnah einzuordnen. Für die Vorbereitung des ersten Aufenthalts der Mingottischen Operisti in Leipzig wurden die Aufgaben innerhalb der Truppe geteilt und der Soprankastrat Filippo Finazzi übernahm Elemente der Organisation.¹⁰ Mit Blick auf das höfisch-kommerzielle Spannungsfeld ist auffällig, dass Finazzi bereits bevor er für die Operntruppe beim Leipziger Rat um eine Spielerlaubnis für die Ostermesse 1744 gebeten hatte, ein Schreiben vom sächsischen Geheimrat und Direktor für Inneres Heinrich von Brühl erhielt, in dem der Truppe »von Seiten des Hofes die Erlaubnüss ertheilet worden, während der Oster-Meße des jetztlaufenden Jahres zu Leipzig *Italienische Opern* auf dem dasigen *Theatro* spielen zu dürfen [...]«. ¹¹ Der Einfluss des Sächsischen Hofes ging jedoch weit über das Empfehlungsschreiben hinaus. Kurfürst Friedrich August II. hatte ein großes Interesse daran, dass die Operntruppe bei der Ostermesse auftrat. Der Hof wandte sich daher

6 RIEPE, Essential to the reputation and magnificence of such a high-ranking prince, S. 160f.

7 RITTER VON ARNETH (Hg.), Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde, Bd. 4, S. 454.

8 Vgl. BRAUNEIS, [...] Bey glorreichster Vermählung ihrer Königlichen Hoheiten [...] zu Inspruck in Tyrol von Hof aus abgehaltenen Festivitaeten [...] anno 1765, S. 85; BERNARD und ZEDINGER, Schicksalsstadt Innsbruck, S. 132.

9 Vgl. BRAUNEIS, [...] Bey glorreichster Vermählung ihrer Königlichen Hoheiten [...] zu Inspruck in Tyrol von Hof aus abgehaltenen Festivitaeten [...] anno 1765, S. 85.

10 BÄRWALD, Italienische Oper in Leipzig, Bd. 1, S. 155f.

11 Zitiert nach ebd., S. 6.

wiederholt direkt an den Leipziger Rat, um den kurfürstlichen Wunsch, die Aufführungen zu ermöglichen, zu unterstreichen. In der Folge wurde den Operisti die Hälfte der anfallenden Standgeldkosten erlassen und sie mussten im Gegensatz zu den Hofkomödianten um die Prinzipalen Neuber für jeden Spieltag nur einen, anstatt zwei Thaler bezahlen. Trotz dieser Sonderkonditionen gab die Operntruppe ihre Aufführungen weitgehend autonom und auf eigene Kosten im Leipziger Reithaus. Nicht nur die wiederholte Unterstützung beim Erhalt einer Spielerlaubnis in Leipzig, die der pietistisch geprägte Stadtrat nur durch Drängen des Dresdner Hofes auszustellen bereit war, waren ein Gewinn für das Unternehmen, sondern auch die günstigeren Konditionen als Finanzhilfen bei den Standgeldern. Erst 1753, als Giovanni Battista Locatelli sich bei der Messe bewarb, wurden die Subventionen eingestellt, weil sich die Oper zu dem Zeitpunkt institutionell etabliert hatte.¹²

Auch in Sankt Petersburg ist in den Jahren 1757 und 1759 ein kommerzielles Modell mit finanzieller Förderung durch den russischen Hof anzutreffen. So führte Locatelli Oper buffe für den russischen Hof auf, die auch für ein zahlendes Publikum zugänglich war, nachdem die Kaiserin Elizaveta Petrovna vertraglich die Übernahme seiner Schulden von früheren Aufführungsorten beglichen hatte.¹³ Der kaiserliche Hof mietete fortan die ersten Logen, die gewöhnlich jeweils jährlich 300 Rubel kosteten.¹⁴

Ein drittes Modell stellt das teilsubventionierte Impresa-Haus dar, in dem während bestimmter Saisonen mobile Operisti ein Spielprivileg für ihre Aufführungen erhielten. Ein Beispiel für ein solches Modell ist das Morettische Theater in Dresden, das Pietro Moretti 1754/55 im sogenannten italienischen Dörfchen erbauen ließ. Das hölzerne Theater wurde erst 1761 durch Moretti mit Steinen umbaut. Die Nähe zum Hof kulminierte 1763 als der Dresdner Hof nach dem Tod des Kurfürsten Friedrich August II. das Theater erwarb und dieses fortan als »Kleines kurfürstliches Theater« anführte. Für die Jahre des ersten Privilegiums liegen für Locatellis Truppe keine kompletten Verträge vor. Rückschlüsse können nur mit Hilfe der *Notanda Zum Reglement bey denen Locatell. Operetten im Ital. Dorffe 1755*, dem *Reglement Wie es bey denen Operetten des Hl. Locatelli zu halten, wenn solche die Königl. Herrschaften besuchen* und dem beiliegenden *Arrangement*¹⁵ gezogen werden, in denen erläutert wird, welche Logen und Plätze im Theater für den Hof unter welchen Umständen zu reservieren seien. Eine erste Kontrollfunktion oblag dem Hof dadurch, dass der *Directeur des Plaisirs* (bis 1764 Heinrich von Dieskau und danach Freiherr Joseph von Racknitz) jeweils zwei Theatergesellschaften ein Privilegium gab. Locatelli wechselte sich 1756 beispielsweise mit seinen Vorstellungen mit der Theatergesellschaft von Johann Christian Kirsch ab. Das Dresdner Hofjournal vermerkt für das Jahr 1755 Aufführungen von Locatellis Operisti von Mai bis Ende September, die sowohl der Kurfürst und die Kurfürstin, als auch die Kurprinzessin und der Kurprinz regelmäßig gemeinsam mit dem

12 Vgl. ebd., S. 131f.

13 Vgl. BONNER, Catherine the Great and the Rise of Comic Opera in Late Eighteenth-Century St. Petersburg, S. 196f.

14 Vgl. STÄHLIN, Zur Geschichte des Theaters in Russland, S. 16.

15 Vgl. die beiden Lagen *Locatelli 1755, 1756* am Ende der Akte *Italiänische Opern und Comoedien in Dresden 1754, 1755, 1756*, D-Dla, 10006 Oberhofmarschallamt, Nr. G Akten zum Karneval, Nr. 62a.

Hofstaat besuchten.¹⁶ Aus der Akte *Italiänische Opern und Comoedien in Dreßden 1754, 1755, 1756* geht hervor, dass Locatelli, genau wie auch im Vertrag mit seinem Nachfolger Giuseppe Bustelli beschrieben, dem Hof eine festvorgeschriebene Anzahl an ausgewählten Logen und Plätzen kostenfrei zur Verfügung stellen musste. Bei Locatellis Aufführungen wurden im ersten Rang drei Logen für die fürstliche Familie und weitere Plätze im Cercle, sowie vierzehn Logen im ersten Rang und fünf Logen im zweiten Rang für ausgewählte Hofangehörige entsprechend der Hofordnung reserviert. Damit blieben den Impresari nur etwas mehr als die Hälfte der Plätze für den freien Verkauf übrig. Die Billets waren für alle Personen »die Königl. Hohen Herrschaften ausgenommen« notwendig und wurden nach Veranlassung durch den »Legations-Rath« für die Hofangehörigen am Morgen jeder Aufführung von den Hoffourieren gebracht, unter der Voraussetzung »wenn der Hof hinein gethet«.¹⁷ Da die Fouriere traditionell am Hof für die Überwachung des Hofzeremoniells und die Organisation von Hoffeierlichkeiten zuständig waren, zeigt sich allein durch diese Organisationsform das höfische Gepräge der Aufführungen.¹⁸ Allerdings scheinen für die seltenen Fälle, wenn niemand aus der fürstlichen Familie zu den Vorstellungen ging, besondere Regelungen existiert zu haben. So heißt es 1755: »Weil den 23. Maj. niemand von Königl. Herrschafften, als Sr. Königl. Hoh. der Chur Prinz und Chur Prinzessin in der Operette gewesen, so sind die Billets, von Ihro Majt. der Königin auch Königl. Prinzen und Prinzessinnen Hofstatt, nicht vertheilet, sondern wieder zurückgegeben worden.« In diesen Fällen durfte Locatelli auch Plätze auf dem Cercle verkaufen, allerdings nur an jene Personen, »so bey Hofe in den Cercle admittiret waren«.¹⁹ Wie Panja Mücke ausführt, erhielt der Impresario meistens zum Ausgleich für die kostenlosen Plätze für den Hof eine jährliche Subvention.²⁰

Nach dem Erwerb des Theaters 1763 durch den kurfürstlichen Hof konnten sich die Konditionen und Funktionen verändert haben, da die Hofkapelle verkleinert und der italienische Hofopernbetrieb 1763 eingestellt worden war. Nun übernahm das Theater unter dem offiziellen höfischen Etikett eines »kurfürstlichen Theaters« einen Teil des Hofopernbetriebs. In den Verträgen, die für den Impresario Giuseppe Bustelli ab 1770 vorliegen, zeigt sich, dass spätestens nach der Übernahme des Theaters durch den Hof die Impresari das Theatergebäude kostenlos nutzen konnten und ihnen sowohl die Hofmusiker der Hofkapelle als auch die Dekorationen aus dem Fundus zur Verfügung gestellt wurden.²¹ Die Opernunternehmer waren für die Kosten des Gesangs- und Tanzpersonals, des Notenmaterials und partiell der Beleuchtung zuständig. Der Hof behielt spätestens

16 Vgl. Dreßdner Hof-Journal geführt in Ao: 1755, D-Dla, 10006 Oberhofmarschallamt, Nr. O Akten zu den Hoftagebüchern, Nr. I Reisen, Nr. 23a.

17 Vgl. im Reglement der beiden Lagen *Locatelli 1755, 1756* am Ende der Akte *Italiänische Opern und Comoedien in Dreßden 1754, 1755, 1756*, D-Dla, 10006 Oberhofmarschallamt, Nr. G Akten zum Karneval, Nr. 62a.

18 Vgl. MÜLLER, *Der Fürstenhof in der Frühen Neuzeit*, S. 21.

19 Vgl. die beiden Lagen *Locatelli 1755, 1756* am Ende der Akte *Italiänische Opern und Comoedien in Dreßden 1754, 1755, 1756*, D-Dla, 10006 Oberhofmarschallamt, Nr. G Akten zum Karneval, Nr. 62a.

20 ²¹ Vgl. MÜCKE, *Wandertruppe und Hofoper*, S. 140–142.

21 ²² Vgl. *Acta Schauspiele und Redouten auf dem kleinen Theatre, in specie Die dem Entrepreneur Bustelli für seine eigene Rechnung überlassene Opera Buffa betr. Anno 1770*, D-Dla, 10026 Geheimes Kabinett, 043.032.04. Musikalische Kapelle und Hoftheater, Nr. Loc. 00908/07.

jetzt nicht nur durch den *directeur des plaisirs* darauf Einfluss, welche Impresari ein Privilegium erhielten, sondern auch das Repertoire musste mit ihm abgestimmt werden. In den 1770er-Jahren nahmen die Verpflichtungen der italienischen Impresari gegenüber dem Hof weiter zu.²² Damit näherten sich die Konditionen in Dresden zunehmend der teilsubventionierten Impresa-Struktur an, wie sie in Wien ab 1740 etabliert wurde, auf die im nächsten Modell näher eingegangen wird. Auch in Warschau findet sich mit dem Regierungsantritt des polnischen Königs Stanisław August Poniatowski von 1765 bis 1767 ein teilsubventioniertes Impresa-Modell, in dem Carlo Tomatis als *directeur des plaisirs* kostenfrei das königliche Opernhaus zur Verfügung gestellt wurde, er eine jährliche Subvention für den öffentlich zugänglichen Spielbetrieb und die Zusicherung einer Kompensation bei möglichen Verlusten durch das Königshaus erhielt. Dafür musste er italienische Sängerinnen und Sänger, die Opera buffa aufführen würden, sowie eine Truppe für französisches Sprechtheater und Opéra-comique einstellen und sein jeweiliges Programm mit dem König abstimmen.²³

Als viertes Modell ist das teilsubventionierte Impresa-Modell in Vollzeit anzuführen, das sich dadurch auszeichnet, dass es sehr stark unter der Kontrolle des Hofes stand und den kompletten Hofopernbetrieb abdeckte. Besonders gut ist die Vertragslage der Pächter für den Wiener Hof überliefert, die die finanziellen Herausforderungen verdeutlicht. Hatte bereits Kaiser Karl VI. 1720 mit der Instanz eines »Appaldators« ein erstes Pacht-Unternehmen am Hof ermöglicht, das exklusiv Opern im Kleinen Hoftheater aufführte, ging Kaiserin Maria Theresia nach dem Tod ihres Vaters noch einen Schritt weiter, als sie 1741 erst Joseph Carl Selliers und nach dessen wirtschaftlichen Misserfolg schließlich im Dezember 1747 Baron Rocco Lo Presti das Ball- und Opernprivileg für das Theater im ehemaligen Ballhaus nächst der Burg am Michaelerplatz übergab.²⁴ Unter dem Entrepreneur Selliers wurde 1744 mit *La finta cameriera* erstmals Opera buffa in Wien aufgeführt. Die beiden Verträge von Selliers und Lo Presti ähneln sich grundlegend in den Anforderungen, die der Hof für das Privilegium von Opernaufführungen und die Verpachtung des Ballhauses stellte. Dennoch fällt gerade im Vertrag mit Lo Presti die mehrfache Betonung der für die höfische Repräsentation notwendigen »Magnificenz« auf. Wie bereits Selliers musste er sich verpflichten, den Anweisungen des Hof- und Cammer-Musikdirektors Folge zu leisten, der sowohl die Kontrolle über das Repertoire, die Bühnenbilder, Kostüme und Dekorationen beibehielt, wodurch die Organisationsstruktur höfisch verankert blieb. Die Verträge beinhalteten verschiedene Vertragspunkte, die gewähren sollten, dass der Wiener »Theatralstaat«²⁵ seine »Magnificenz« nicht verlor. Hierzu gehörte sowohl der Zustand des Theatergebäudes, der »vermittels seinen eigenen unkos-ten, in Besseren Stand herzustellen« sei, die Illumination, die Qualität des Personals, in dem »die Besten und renomirtesten Virtuosen, die da immer, es seye in Wälsch Land, od

22 Vgl. hierzu MÜCKE, Wandertruppe und Hofoper, S. 142.

23 Vgl. PARKITNA, Opera in Warsaw, 1765–1830, S. 7; BERNACKI, Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta, S. 8.

24 Vgl. SOMMER-MATHIS, Theater und Fest, S. 462.

25 Vgl. hierzu SOMMER-MATHIS, Hoftheater und Hofoper, S. 175f.: »Die Entwicklung eines Theatralstaats« im Kapitel »Hoftheater und Hofoper«, in Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit, hierzu auch: FENBÖCK, Getanzte Politik, S. 34f.

anderwärts, werden zu finden seyn, herbey zuschaffen, jedesmahlen nach beliebigster Wahl des allerhöchsten Kayl: Hofes«, als auch »das Orghester auf bessere arth zu placiren mit mehreren Musicis zu besezen, dann von Einem deren besten Meistern dirigiren zu lassen«.

Darüber hinaus verpflichtete sich Lo Presti nur Opern »von denen beruffnesten Meistern, so oder dahir, oder in Wälsch Land zufinden, com-poniren zu lassen« und dass die Tänze »vortrefflich in die Augen fallen, und zu jedermäniglichen Gusto seyn mögen [...] ebener massen hirzu die besten, und behändesten so Dänzer, als Dänzerinnen«. Für die täglich zu gewährleisteten Aufführungen mussten »eine französisch – oder Italianische Banda davon, so Tauglich, und gut wirdet aufgebracht werden können, zuhalten [...] damit der allerhöchste Kayl. Hof allzeit nach möglichkeit wohl bedienet werden möge.«²⁶ Diese musste ebenfalls für Aufführungen in Schönbrunn zur Verfügung stehen, wenn sich die kaiserliche Familie dort aufhielt. Außer dem laufenden Theaterbetrieb wurde zudem sichergestellt, dass weiterhin ein Recht auf Festopern für ein exklusives Publikum im Burgtheater bestehen blieb, auch wenn die Kaiserin dieses nur einmal 1744 zur Hochzeit ihrer Schwester Maria Anna, bei der Johann Adolph Hasses *Ipermestra* im Großen Hoftheater aufgeführt wurde, in Anspruch nahm.²⁷

Im Vertrag wurde interessanterweise ein traditionelles Merkmal der Hofoper verankert, das vorsah, dass das Publikum freien Zutritt zu den Vorstellungen an den »allerhöchsten Kayl. Königl. Hofes fallenden Glor-würdigsten Nahmens- und Geburths- Täten« erhielt. Dies konnte Einfluss auf die Publikumsstruktur nehmen, da Hofopern, wie Mücke anmerkte, zum Teil durch ihre kostenfreien Eintrittskarten ein breiteres Publikum erreichen konnten, als es bei kommerziellen Aufführungen durch die für viele unerschwinglichen Eintrittspreise möglich war.²⁸ Lo Presti wurden für diese Vorstellungen »gegen das allermildest zugesagte Regal Pr 200 duggaten« versprochen. Für die Repertoire-Erweiterung um die Opera buffa wurde jedoch der elfte Absatz des Vertrages entscheidend, da in diesem geregelt wurde, dass der Impresario ohne Absprachen mit dem Hof neben dem Opera seria-Ensemble, das aus sechs Sängerinnen und Sängern bestand, ein separates Buffa-Ensemble engagieren konnte:

demselben bey denen übrigen in dem Hof-Ball-Hauß producirenden Operen, und Co-moedien in allen freye Hand und Wahl gelassen, in folge dessen Er sowohl die Stimmen, Musicos, Dänzer, Actores, und all-übriges nach seinem Be-lieben, und ohne anfrag beschreiben, aufnehmen, und abdan-ken, auch nach seinem Besten Befund an-ordnen möge, und könne.²⁹

Während die Pächter strengen Vorgaben für diejenigen Opernproduktionen folgen mussten, die den ehemals höfischen Opernbetrieb ersetzten, zeigt der zitierte Passus, dass die Opera buffa nicht zum traditionellen Hofopernrepertoire gehörte und die Pächter hier frei in der Gestaltung des Spielplans waren. Trotz dieser vertraglichen Differenzierung beim Repertoire ermöglichte der elfte Absatz, dass die Opera buffa

26 A-Whh, StK, Interiora 86–2, fol. 41r–41v.

27 Vgl. SOMMER-MATHIS, Theater und Fest, S. 462.

28 Vgl. MÜCKE, Öffentlichkeit und Kommunikationssystem, S. 131.

29 A-Whh, StK, Interiora 86–2, fol. 41r–41v.

durch ihre Aufführung im ausgelagerten Opernbetrieb früh in den höfischen Kontext in Wien rückte.

Lo Presti engagierte jedoch nur im Jahr 1748 ein zusätzliches Ensemble aus acht Sängerinnen und Sängern. Während für die ersten Opera buffa-Aufführungen unter Selliers das einschlägige Gesangspersonal nicht identifiziert werden konnte, befinden sich 1748 in Lo Prestis Truppe nicht nur Anna Castelli und Pietro Costantino Compassi, sondern auch Nicola Setaro, der ein wichtiger Akteur der frühen Verbreitung des Genres war.³⁰ Lo Prestis Ensemble brachte sechs Opere buffe, darunter *La commedia in commedia*, im Burgtheater auf die Bühne. Allerdings bot er nach der nicht unerheblichen Anzahl von knapp 50 Aufführungen bereits 1749 keine Opere buffe mehr an.

Repräsentationsstrategien der Hofoper wie sie noch unter Leopold I. und seinen Nachfolgern gängig waren, blieben in dieser Organisationsstruktur in Wien stärker als z.B. in Dresden erhalten. Selliers und Lo Presti gewährten ausgewählten Hofangehörigen freien Zutritt und reservierten für sie Logen im ersten Rang sowie die Hälfte der Galerie. Sie konnten nach Absprache mit dem Hof die übrigen Plätze jedoch frei verkaufen. Lo Presti erhielt dafür kostenfrei Requisiten und Kostüme aus dem kaiserlichen Inventarium, die Nutzung des Gebäudes, sowie, wie zuvor Selliers, 3.400 Reichsthaler in monatlichen Raten. Selliers und Lo Presti erhielten das exklusive Privilegium, jede Form von »Spectaclen von was Nahmen od[er] Gattung« von Opern, über musikalische Akademien und Maskenbälle in der Faschingszeit in der Stadt und ihren Vorstädten aufzuführen. Darüber hinaus sollte Lo Presti für Aufführungen von Festopern in der Hofburg auf dem Großen Theater 8.000 Gulden und auf dem Kleinen Theater 6.000 Gulden erhalten. Allerdings scheinen die Forderungen des Hofes auch für Lo Presti die Vorteile des Privilegs nicht aufgewogen zu haben. Durch seine großen finanziellen Schwierigkeiten verlor er 1752 die Spielgenehmigung, und der spätere Staatskanzler Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg schlug schließlich vor, die Organisationsstruktur ein weiteres Mal zu reformieren.³¹

Ein letztes für die Zeit eher ungewöhnliches Modell stellt die Vollsubventionierung von Opera buffa-Aufführungen durch den Hof dar. Während des Untersuchungszeitraumes dieser Studie ist hierfür das eindrucklichste Beispiel der preußische Hof König Friedrichs II., der auch die Opera seria anders als andere Höfe ab Mitte des 18. Jahrhunderts noch vollsubventionierte. Dieses Modell findet sich darüber hinaus im Untersuchungszeitraum nur in Hildburghausen,³² wo allerdings nur zwei Opera buffa-Aufführungsserien, jeweils 1764 und 1765, nachweisbar sind.³³ Die preußischen Aufführungen waren komplett höfisch verankert: Sie fanden ab 1754 regelmäßig entweder in dem 1748 neu eröffneten »Komödiensaal« des alten Potsdamer Stadtschlusses oder bei Hofestlichkeiten im Schlossgarten Charlottenburg statt. Obwohl die Buffa-Aufführungen

30 Vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel 6.

31 Vgl. FENBÖCK, *Getanzte Politik*, S. 34f.

32 Wie im Kapitel *Transformationen von Repertoire und Ensemble* ausgeführt, fanden auch in Mannheim ab spätestens 1769 regelmäßig vollsubventionierte Aufführungen von komischen Opern am Hof statt. Im Gegensatz zum preußischen Modell wurden jedoch keine neuen Sängerinnen und Sänger spezifisch für das komische Genre eingestellt, sondern das Hofpersonal übernahm die Rollen mit entsprechenden Anpassungen.

33 Vgl. STEINER, *Geschichte des Theaters zu Hildburghausen*, S. 43.

mit der Königlichen Hofoper in Berlin das Hofopern-Charakteristikum eines kostenlosen Zutritts des Publikums zu den Aufführungen teilten, nahm Friedrich II. eine deutliche räumliche Trennung zwischen den beiden Hauptaufführungsorten vor. Die Opera seria kam in der Residenzstadt Berlin und die Opera buffa im Entscheidungszentrum in Potsdam auf die Bühne. Während die komische Oper zuerst insbesondere im Frühling, Sommer und Herbst aufgeführt wurde, wenn keine Aufführungen der Opera seria stattfanden, wurde am 16. Dezember 1763 erstmals der Karneval mit Goldonis *I portentosi effetti della madre natura* eröffnet. Nicht nur die Hauptaufführungsorte trennte Friedrich II. strikt voneinander, sondern auch das Gesangspersonal. Wie in Wien wurde auf Sängerinnen und Sänger gesetzt, die ausschließlich dafür zuständig waren, komische Opern auf die Bühne zu bringen. Nachdem das Ensemble aufgrund des Siebenjährigen Krieges aufgelöst wurde und es zwischen 1757 und 1763 zu keinen Aufführungen mehr kam, engagierte Friedrich II. Ende 1763 einen Impresario, der diesbezügliche Agenden übernahm. Die Wahl fiel auf Johann August Christoph Koch und sein bereits bestehendes Ensemble, das durch Marianna Gheri ergänzt wurde.

Die Finanzierung der Buffa-Aufführungen erfolgte aus verschiedenen Quellen. Hervorhebenswert ist, dass das Buffa-Gesangspersonal aus anderen Geldern als die Sängerinnen und Sänger der Hofoper finanziert wurde. Zu Beginn der Aufführungen im Potsdamer Stadtschloss 1754 erhielten das Ehepaar Paganini jährlich zusammen 2.500 Rthlr., Filippo Sidoti 250 Rthlr. und Giovanni Croce 350 Rthlr.³⁴ Darüber hinaus wurde den Sängerinnen und Sängern monatlich direkt für ihre »Pension« ein fester Betrag aus Friedrichs II. privater Schatulle gezahlt,³⁵ aus der sie auch Diäten erhielten, die der König an seinen Schauspieldirektor Ernst Maximilian Sweerts Freiherr von Reist auszahlte.³⁶ Die Aufführungen wurden jeweils von Musikern der Hofkapelle und vom Tanzpersonal des Hofballetts durchgeführt. Die Mitglieder der Hofkapelle und die Tänzerinnen und Tänzer wurden dabei aber eben nicht aus Friedrichs privater Schatulle, sondern aus der General-Domänen-Kasse oder der Hofstaatskasse vergütet. Nur für besondere Auftritte wurden sie ebenfalls aus seiner privaten Schatulle bezahlt.³⁷ Das Buffa-Personal besaß somit durch die Abrechnungen einen anderen Status als das Gesangspersonal der Königlichen Hofoper in Berlin. Obwohl für Aufführungen der komischen Oper Dekorationen und Kostüme aus der Hofoper verwendet werden konnten, wurden solche auch spezifisch für Aufführungen hergestellt, die dann ebenfalls aus Friedrichs privater

34 Die Schatullrechnung ist online verfügbar unter: https://quellen.perspectivia.net/de/schatullrechnungen/ms_254_tr#6827, abgerufen am 07.02.2022.

35 Das Ehepaar Paganini erhielt von Oktober 1753 bis April 1756 monatlich zusammen 125 Tl. Sidotis monatliches Gehalt steigerte sich von 20 Tl. 16 Gr. (Oktober 1753 bis 1756) bis auf 83 Tl. (Oktober 1763 bis März 1764). Zwischen 1756 und 1757 scheinen die Sängerinnen und Sänger vornehmlich 45 Tl 20 Gr. erhalten haben. Zwischen 1763–1764 erhielt das Ehepaar Koch im Monat zusammen 116 Tl. 16 Gr., Francesco Paladini und Ottavia Gheri jeweils 83 Tl. 8 Gr. Vgl. HENZEL, Die Schatulle Friedrichs II. von Preussen und die Hofmusik (Teil 1).

36 Vgl. ebd. und D-Bga, I. HA Rep. 36 Geheimer Rat, Hof- und Güterverwaltung, Nr. 2658.

37 Vgl. ebd. und I HA Rep. 36 Geheimer Rat, Hof- und Güterverwaltung, Nr. 2661.

Schatulle an den Schauspieldirektor bezahlt wurden.³⁸ Das 1764 erstellte »Inventarium der Intermezzo Kleider zu Potsdam« verzeichnet diesbezüglich 62 Einträge.³⁹ Indem der preußische König alle Kosten für die Aufführungen deckte, ging Koch als Impresario ein deutlich geringeres finanzielles Risiko ein, als bei Aufführungen, die er beispielsweise 1758/59 in Hamburg produziert hatte. Auch die Sängerinnen und Sänger profitierten von dem geringeren finanziellen Wagnis und erhielten zudem durch die Anstellung an einem Königshof eine Aufwertung ihrer Reputation. Dem Impresario konnten allerdings auch Einnahmen entgehen, die er ansonsten durch ein zahlendes Publikum erhalten hätte. Die Akten zu den Aufführungen der Koch'schen Gesellschaft in Breslau weisen darüber hinaus darauf hin, dass die Zahlungen des Königs zum Teil verzögert beglichen wurden.⁴⁰ Der König selbst profitierte insbesondere durch die (Qualitäts-)Kontrolle, die er über den Produktionsprozess von der Auswahl des (Gesangs-)Personals über die Dekorationen bis hin zu den Kostümen behielt. Ein Nachteil dieses Modells, das Personal über einen längeren Zeitraum, anstatt saisonal an den Hof zu binden, wie es bei Operntruppen meist der Fall war, mag gewesen sein, dass die Aufführungen nicht zu den Aktuellsten zählten. Während z. B. in Dresden im Juli 1756 Domenico Fischiattis *La ritornata di Londra* durch Giovanni Battista Locatelli noch im Jahr der venezianischen Premiere aufgeführt wurde, lag am preußischen Hof die mit Abstand aktuellste Aufführung 1757 von *Il filosofo di campagna* drei Jahre nach ihrer Uraufführung in der Lagunenstadt. Hierzu ist bemerkenswert, dass *Il filosofo di campagna* bereits 1755 in Dresden gespielt wurde, *La ritornata di Londra* erreichte die preußische Bühne erst im Jahr 1764.

Diese Beobachtung ist mit Blick auf den Gesamtbefund dieser Studie relevant. Wie in Kapitel 3 ausgeführt, ist die zeitnahe Rezeption nach der Uraufführung außerhalb Italiens für die frühe Opera buffa ein zentrales Kennzeichen: über 70 % der Stücke wurde maximal zwei Jahre nach ihrer Uraufführung außerhalb des Landes aufgeführt. Während die Höfe in Dresden, Kopenhagen (*Amore in caricatura*, 1762) oder auch Bonn (*Il mercato di Malmantile*, 1758) versuchten, bald nach den Uraufführungen die Werke auf ihre Bühne zu bringen, um von dieser Aktualität zu profitieren,⁴¹ zeigt sich, dass z.T. an Höfen, wie dem Preußischen, Buffa-Repertoire aufgenommen wurde, das bereits mehrere Jahre davor auf anderen höfischen Bühnen aufgeführt worden war. *La Cascina* kann für diese Beobachtung als Beispiel herangezogen werden: Die Oper wurde ein Jahr nach ihrer Uraufführung 1756 in Dresden, 1758 in Sankt Petersburg und dann erst nach dem Siebenjährigen Krieg 1764 in Berlin und 1765 in Warschau und Potsdam aufgeführt.

Die Vollsubventionierung der Opera buffa und ihres festen Ensembles scheint – so zeigt es zumindest dieser spezifische Fall – sich auch auf die Repertoirevielfalt ausgewirkt zu haben. Während in Berlin/Potsdam zwischen 1754 und 1765 nur elf verschiedene Aufführungsserien gezeigt wurden, sind es in Wien allein zwischen 1759 und 1765 13

38 Vgl. HENZEL, Die Schatulle Friedrichs II. von Preussen und die Hofmusik (Teil 1) und siehe hierzu auch die spezifischen Ausgaben für die Aufführungen in Breslau 1766: D-Bga, I. HA Rep. 36 Geheimer Rat, Hof- und Güterverwaltung, Nr. 2663.

39 »Inventarium der Intermezzo Kleider zu Potsdam«, D-Bga, HA Rep. 36, Geheimer Rat, Hof- und Güterverwaltung, Nr. 2658.

40 Vgl. D-Bga, I. HA Rep. 36, Geheimer Rat, Hof- und Güterverwaltung 2663.

41 Vgl. zur Aktualität der Aufführungen am Bonner Hof auch RIEPE, Essential to the reputation and magnificence of such a high-ranking prince, S. 173.

Aufführungsserien, in Dresden zwischen 1754 und 1765 20, in München zwischen 1758 und 1761 17 und selbst in Braunschweig zwischen 1750 und 1765 18 Aufführungsserien. Wie bei den Seria-Aufführungen mag sich in Preußen auch bei der komischen Oper eine Tendenz zu Repertoirestücken widerzuspiegeln. Beim komischen Repertoire ist dies insbesondere bei ausgewählten Anlässen der Fall.⁴²

An den dargestellten Modellen zeigt sich, dass der Hof in unterschiedlichsten Formen Einfluss auf Produktionsbedingungen von Opere buffe am Hof selbst, aber auch im hofnahen Umfeld nahm. Die Kosten-Nutzen-Rechnung eines jeweiligen Modells konnte der Hof, wie bereits zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, für sich nicht nur durch seine eigenen finanziellen Mittel ableiten, sondern auch darüber, welche Rolle die Opera buffa in der musikalischen Repräsentationspolitik des Hofes spielen sollte. Für Impresari konnte die höfische Nähe eine zusätzliche Sicherheit bieten, aber gerade Operntruppen, die ebenfalls Opere serie im Programm hatten, konnten durch Abwerbungen des Personals von den Fürsten geschwächt werden. Beispielhaft ist hier die Truppe Pietro Mingottis zu nennen: Der Kölner Kurfürst Clemens August engagierte, nachdem er Aufführungen des Ensembles in Hamburg rezipiert hatte, am Ende der Spielzeit 1744/45 einige Truppenmitglieder. Ähnliches geschah in Kopenhagen, als der dänische König Frederik V. 1748 Gesangspersonal von dieser Truppe abwarb. Nicht nur personelle, auch finanzielle Probleme konnte ein hofnahes Engagement mit sich bringen: Das Beispiel Wien zeigt, dass bei der Auslagerung des kompletten Hofopernbetriebs an einen Impresario dieser sich auf hohe kostspielige Pflichten einlassen musste, die zu großen finanziellen Schwierigkeiten anwachsen konnten.

Repräsentation

Eigens für spezifische Anlässe von den Hofkapellmeistern komponierte Festopern erfüllten an europäischen Höfen in der Frühen Neuzeit als Zeichensystem unterschiedliche Funktionen zur symbolischen Repräsentation von Herrschaft.⁴³ So konnten sie als Element herrscherlicher Kommunikationsstrategien der Legitimierung von Macht dienen,⁴⁴ sie konnten aber auch Werte und Tugenden der Regenten beschreiben oder den Herrscher in einer dynastischen Lineage verorten, wie z.B. die Aufführung von Agostino

42 Zur Repertoirebildung unter König Friedrich II. vgl. VAN DER HOVEN, *Musikalische Repräsentationspolitik in Preussen (1688–1797)*, S. 131ff.

43 Den Begriff der symbolischen Repräsentation in der Frühen Neuzeit beschreibt die Historikerin Barbara Stollberg-Rilinger als »die Darstellung die Verkörperung im Extremfall die »magische Identitätssetzung« von etwas oder jemand physisch Abwesendem – so etwa, wenn der Herrscher in seinem Porträt symbolisch repräsentiert wird –, oder die Darstellung, die Verkörperung von etwas Nicht-Gegenständlichem, Abstraktem, das überhaupt nur in seiner symbolischen Verkörperung konkret wahrnehmbar und erfindbar wird. Kategorien wie »Nation«, »Staat« sind solche »Gedankendinge« (Kant), die erst durch Symbole, beziehungsweise symbolische Praxis, durch (Re-)Präsentation im letztgenannten Sinne also, hervorgebracht werden.« STOLLBERG-RILINGER, *Herstellung und Darstellung politischer Einheit*, S. 73ff.

44 Vgl. MÜCKE, *Öffentlichkeit und Kommunikationssystem*, S. 125.

Steffanis *Enrico Leone* am welfischen Hof 1689 durch Herzog Ernst August von Hannover zur Manifestation seines dynastischen Anspruchs auf eine Kurwürde.⁴⁵ Bei den komischen Opern, die zwischen 1740 und 1765 an europäischen Höfen aufgeführt wurden, handelte es sich im Gegensatz zu ernsten Stücken nicht um Werke, die ausschließlich für die Aufführung an einem einzigen Hof in Auftrag gegeben wurden. Aus diesem Grund sind die vielfältigen Förderungen der Opera buffa durch europäische Fürstenhäuser besonders interessant in Hinblick darauf, welche Funktionen die komischen Opern im kulturellen Repräsentationsgeflecht der Höfe übernehmen konnten. Hierfür erscheint es ertragreich, wie von der Historikerin Ute Daniel gefordert, nach dem *Was, für Wen* und *Wie* von Repräsentationen zu fragen.⁴⁶ Ein nicht zu vernachlässigendes Kriterium zur Erschließung der jeweiligen Repräsentation scheint jedoch auch das *Wo* darzustellen.

Die Aufführungen komischer Opern in höfischen oder hofnahen Kontexten mussten nicht zwangsläufig die gleichen repräsentativen Funktionen wie die Opera seria erfüllen. Vielmehr sind sie als eine ergänzende Repräsentationsstrategie zu verstehen. Die verschiedenen zuvor beschriebenen Prozesse des »Outsourcings«⁴⁷ ermöglichten es Höfen, bestimmte Elemente musikalischer Repräsentationen zu nutzen, während sie gleichzeitig finanzielle Einsparungen vornehmen konnten. Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang, dass ein Hof, wie Pečar aufgezeigt hat, auch mehrere miteinander »konkurrierende Formen der Selbstdarstellung« wählen konnte, die jeweils einen spezifischen als auch unterschiedliche Adressatenkreise ansprach.⁴⁸ In Ausnahmefällen bedienten Impresari, die sowohl Opera seria als auch Opera buffa in ihrem Repertoire hatten, auch parallele Repräsentationsstrategien, wie z.B. Pietro Mingotti während der Stagione 1748/49 in Kopenhagen.⁴⁹

Anhand der folgenden Abbildung (Abb. 1), die sich an eine Übersicht von Opernaufführungen an verschiedenen Höfen von Juliane Riepe anlehnt,⁵⁰ jedoch die Buffa-Aufführungen separat darstellt, lässt sich nicht nur die unterschiedliche Dynamik der Buffa-Aufführungen an ausgewählten europäischen Höfen ablesen, sondern auch ein erster Eindruck über parallele Repräsentationsstrategien durch Aufführungen der Opera seria und Opera buffa vermitteln. Die stark vereinfachte Abbildung skizziert die individuell höfischen Aufführungsdynamiken von ernsten und komischen Opern und verweist auf einige der eingangs angesprochenen, unterschiedlichen Elemente, die Einfluss auf die Aufnahme von Buffa-Repertoire in die Spielpläne und ihre Produktionsbedingungen haben konnten, wie z.B. Thronwechsel. Gleichzeitig zeigt sich an der Abbildung, dass häu-

45 Vgl. HENZE-DÖHRING, Kunst als Medium dynastischer Grenzziehung, S. 164.

46 Vgl. DANIEL, Überlegungen zum höfischen Fest der Barockzeit, S. 47.

47 Panja Mücke beschreibt für den Dresdner Hof die vertraglichen Arrangements mit den unterschiedlichen Impresari als einen Prozess des »Outsourcings«, der durch den Siebenjährigen Krieg und den Tod des Kurfürsten Friedrich August II. 1763 notwendig geworden sei. Vgl. MÜCKE, Wandertruppe und Hofoper, S. 139.

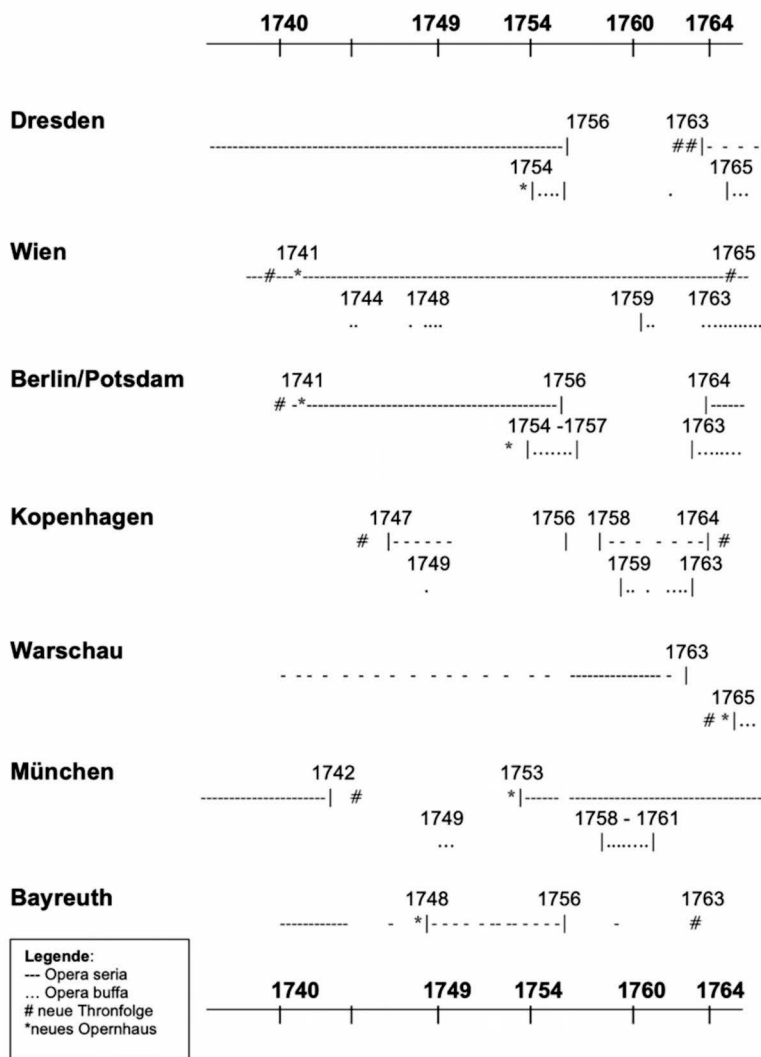
48 Vgl. PEČAR, Fragen an den Hof Friedrichs des Großen im europäischen Kontext. In Bezug auf verschiedene gleichzeitige musikalische Repräsentationsstrategien siehe auch VAN DER HOVEN, Musikalische Repräsentationspolitik in Preussen (1688–1797).

49 Während der Stagione wurden sowohl *L'Orazio* als auch Paolo Scalabrinis *Artaserse* aufgeführt. Vgl. MÜLLER VON ASOW, Angelo und Pietro Mingotti, S. 97.

50 Vgl. RIEPE, Essential to the reputation and magnificence of such a high-ranking prince, S. 161.

fig während der Kriegszeit keine Opernaufführungen stattfanden, wobei Buffa-Repertoire nur partiell wie z.B. 1749 in München alternativ für Seria-Repertoire aufgeführt wurde, es hingegen aber weitaus häufiger eine ergänzende Rolle übernahm.

Abbildung 1: Höfische Aufführungsdynamiken von Opere serie und Opere buffe



Im Folgenden wird zunächst der Frage nachgegangen, welche Elemente von Opera buffa-Aufführungen zur Repräsentation dienen konnten. Danach wird – angelehnt

an Ute Daniels Fragen – systematisch dargelegt, wo, wann und wie Opera buffa im höfischen Kontext anlassbezogen eingesetzt wurde und repräsentative Funktionen der Opera seria im Rahmen eines Hofzeremoniells ergänzte oder übernahm. Abschließend wird erörtert, ob ein bestimmtes Buffa-Repertoire im höfischen Kontext dominierte und ob es für anlassbezogene Aufführungen im höfischen Kontext zu Anpassungen im Repertoire kommen musste.

Elemente von Opera buffa-Aufführungen zur Repräsentation

Unter den verschiedenen Parametern, wie die Opera buffa im Rahmen einer Repräsentationsstrategie genutzt werden konnte, finden sich einige Überschneidungen mit der ernsten Oper. Individuell am jeweiligen Hof sind die folgenden Kriterien zur Repräsentation zu nennen: 1. Prachtentfaltung, 2. Rang- und Gunsterweise, 3. Heterogenität und Aktualität in der kulturellen Programmaufstellung und 4. Distinktion aufgeklärter Ideale. Sie sollen hier zunächst etwas näher umrissen werden.

1. Opernaufführungen waren ein erprobtes Instrument zur Darstellung von Pracht und Macht. Dabei sind zwei Funktionen der Glanzentfaltung der Opernaufführungen zu unterscheiden: Auf der einen Seite zeugte eine kostspielige, prachtvolle Operninszenierung von einer finanziellen und materiellen Potenz, auf der anderen Seite nutzten viele Höfe diese »solennen« Aufführungen dafür, die Bedeutung des eigenen Hofes als gesellschaftlichen Mittelpunkt zu inszenieren.⁵¹ Im höfischen Kontext zeigt sich deutlich, dass auch Inszenierungen der komischen Oper zur Glanzentfaltung beitragen sollten. Wie bereits zuvor ausgeführt, wurde im Vertrag von Lo Presti in Wien explizit »alle erforderliche Magnificenz« gefordert, die eben auch die Aufführungen von Opere buffe einschloss. Hierzu sollten nicht nur Spitzenkräfte im Gesangspersonal beitragen, sondern auch qualitativ hochwertige Ballette zwischen den Akten. Immer wieder finden sich in den verschiedensten Quellen Hinweise darauf, dass die Ballette Opera buffa-Aufführungen im hofnahen Kontext zusätzlich aufwerteten. So heißt es in Jakob von Stählns *Nachrichten von der Tanzkunst und den Balletten in Rußland* über die Ballettaufführungen von Locatellis Truppe 1757 in Sankt Petersburg: »Die ausländischen Minister sowohl als hiesige Kenner sagten von diesen Balleten, man fände sie nirgends besser in Europa, und sie könnten den besten in Italien und zu Paris an die Seite gesetzt werden.«⁵²

Auch die prachtvolle Ausstattung der Aufführungen trugen zum Prestige bei. Das 1764 durch den preußischen König in Auftrag gegebene »Inventarium der Intermezzo Kleider zu Potsdam« gibt darüber Aufschluss, dass an seinem Hof sogar die Bauernkleider mit Silber garniert waren und viele Kleidungsstücke aus den luxuriösesten Stoffen der Zeit waren.⁵³ Auch speziell für die komischen Opern in Auftrag gegebene Dekorationen, wie ein »großer Vorhang, von Ionischer Ordnung decorirt, wo in der Mitte die Sta-

51 Vgl. PEČAR, Fragen an den Hof Friedrichs des Großen im europäischen Kontext.

52 STÄHLIN, Zur Geschichte des Theaters in Russland, S. 17.

53 Vgl. »Inventarium der Intermezzo Kleider zu Potsdam«, D-Bga, I. HA Rep. 36, Geheimer Rat, Hof- und Güterverwaltung Nr. 2658. Bei den Nummern 13, 14, 36, 39, 51 und 52 handelt es sich um Bauernkleider mit silbernem Besatz.

tue deß Apollo sitzend»⁵⁴ zeugen von einer Zeichenhaftigkeit, die den Inszenierungen der ernstesten Opern ähneln. Ein weiteres Merkmal für Prestige und Macht ist das Kriterium der Exklusivität. Sowohl am preußischen Hof Friedrichs II., im von Stanislaw August Poniatowski's geförderten Warschauer Theater, als auch ab 1758 im Münchner Salvator Theater, das nur geringfügig durch Maximilian III. Joseph gefördert wurde, existierten Ensembles, die sich ausschließlich dem komischen Genre widmeten.

2. Im gesellschaftlichen Beziehungsgeflecht des Hofes konnte fürstliche Repräsentation zudem durch Inszenierungen von Rangordnungen im höfischen Zeremoniell und/oder durch Gunsterweise an einzelne Personen erfolgen. Wie bei Aufführungen von ernstesten Opern lassen sich diese Rangordnungen und Gunsterweise in verschiedener Ausprägung an den unterschiedlichen Höfen auch bei Aufführungen von komischen Opern durch Sitzordnungen, die die innerhöfischen Machtstrukturen aufzeigen, Zutrittsbeschränkungen und/oder die Struktur der Vergabe von Eintrittskarten nachweisen. So war ein exklusiv-höfisches Publikum insbesondere bei anlassgebundenen Aufführungen, wie z.B. bei Hochzeiten, geladen. Kamen zu diesen Ereignissen in der Regel ernste Opern auf die Bühne, so konnte auch die erste außeritalienische Aufführung einer komischen Oper in Lissabon (1740) ebenfalls als exklusive Vorstellung im Königspalast vor der königlichen Familie und vor Teilen des portugiesischen Adels identifiziert werden.⁵⁵ *Madama Ciana* war die erste in Portugal aufgeführte italienische komische Oper und zugleich die letzte Buffa-Aufführung während der Herrschaft von König João V.; durch seine Krankheit und ein politisches Erstarken konservativer Kräfte in der portugiesischen Kirche wurden Theateraufführungen in Lissabon bis 1750 verboten.⁵⁶ Die Sitzordnungen bei den Aufführungen der komischen Opern im Ballhaus in Wien ab 1744, im Morettischen Theater, im kurfürstlichen Theater in Dresden ab 1755 sowie im Teatr Narodowy in Warschau ab 1765 belegen trotz der Möglichkeit, auch Eintrittskarten zu erwerben, noch immer die zeremoniellen Rangordnungen der jeweiligen Höfe. Auch der Publikumsraum eines Theaters leistete weiterhin einen Beitrag zur Machtinszenierung des jeweiligen Hofes. Ein überlieferter Sitzplan für eine Pantomime-Vorstellung der Truppe Filippo Nicolini während der Leipziger Ostermesse 1748, deren Publikum mit jenem von Buffa-Vorstellungen vergleichbar ist, verdeutlicht, dass die königliche Familie auf vier abgesonderten Stühlen platziert wurde, was sie vom restlichen Personenkreis wahrnehmbar hervorhob.⁵⁷ Davon nicht unbeeinflusst war, dass die Eintrittspreise für die Opernvorstellungen in Teilen sehr hoch angesetzt waren.⁵⁸ Mücke argumentiert in diesem Zusammenhang, dass bei Vorstellungen, bei denen Eintrittskarten gekauft werden konnten, die soziale Durchmischung des Publikums sogar weniger ausgeprägt gewesen sei, als bei den Hofopern, bei denen kostenfreie Billets

54 D-Bga, I. HA Rep. 36, Geheimer Rat, Hof- und Güterverwaltung 2663.

55 Laut Gian Giacomo Stiffoni hätten manchmal auch die Ritter des Palastes Zutritt zu den Opernaufführungen gehabt. Ob dies jedoch bei der Aufführung von *Madama Ciana* der Fall war, ist ungeklärt. Vgl. STIFFONI, *La ópera cómica italiana en la corte portuguesa durante el reinado de João V (1728–1740)*, S. 165.

56 Vgl. DE BRITO, *Opera in Portugal in the eighteenth century*, S. 22 und STIFFONI, *La ópera cómica italiana en la corte portuguesa durante el reinado de João V (1728–1740)*, S. 168.

57 Siehe hierzu HOFMANN-POLSTER, *Der Hof in der Messestadt*, S. 193.

58 Vgl. PARKITNA, *Opera in Warsaw, 1765–1830*, S. 19f.

(unter Auflagen) vergeben wurden.⁵⁹ Die Aufführungen im Potsdamer Stadtschloss mit ihrer amphitheatralischen Anlage des Zuschauerraums und ihrem kostenfreien Eintritt müssen daher selbst für den preußischen Hof als Sonderfall gelten, da im Gegensatz dazu zu allen Aufführungen bei Festen in den Schlossgärten in Berlin und Potsdam ein exklusives Publikum geladen war.

3. Eine weitere Möglichkeit, Opera buffa zum Zwecke der Repräsentation zu instrumentalisieren, bestand in der Erweiterung des kulturellen Angebots.⁶⁰ Der Wunsch Opera buffa zur Diversitätssteigerung ins Programm aufzunehmen, lässt sich ideal in Leipzig nachvollziehen, wo sich der Kurfürst bis zur festen Etablierung von Opernaufführungen während der Messe-Zeit durch Locatelli 1753 explizit für die Aufführungen eingesetzt hatte. Aus dem Reisejournal des Dresdner Hofes wird ersichtlich, dass dieser 1747 mit der Breite des Veranstaltungsangebots nicht zufrieden war.⁶¹ Auch nach dem Regierungsantritt von König Stanisław August Poniatowski wird offensichtlich, dass in Warschau auf ein wechselndes Programm gesetzt wurde. So heißt es in den *Thormischen wöchentlichen Anzeigen* 1765: »Es wechseln nun die königl. Komödianten mit ihrer französischen *opéra comique* und diese königl. Operisten mit ihrer italienischen *Opera giocosa* so ab, dass alle Woche viermal diese Schauspiele gehalten, wobei auch jedesmal die schönsten Ballets aufgeföhret werden.«⁶² Während in Leipzig/Dresden, Wien und Berlin/Potsdam Opera seria- und Opera buffa-Aufführungen parallel von Höfen gefördert wurden und so insbesondere in der ersten Phase der Verbreitung des komischen Repertoires der Spielplan erweitert wurde, konnte das Buffa-Repertoire auch einen Abgrenzungsprozess kennzeichnen. König Stanisław August Poniatowski setzte mit seinem Regierungsantritt in Warschau ein kulturelles Zeichen: 1765 eröffnete er im Gegensatz zum zuvor regierenden und 1763 verstorbenen sächsischen Kurfürsten ein öffentliches Theater, in dem nun nicht mehr Opera seria zur Verherrlichung des Monarchen, sondern französische Opéra-comique und italienische Opera buffa aufgeföhrt wurden.⁶³ Durch das Buffa-Repertoire konnte er sein Gespür für den Zeitgeist beweisen und seinen Willen demonstrieren, kulturpolitisch mit anderen Höfen und Städten, die Vorbildfunktionen hatten, Schritthalten zu wollen. Die ausführliche Berichterstattung des sächsischen Spions Johann Heine über die Aufführungen im neuen öffentlichen Opernhaus in Warschau verweisen signifikant darauf, wie stark die neue kulturelle Ausrichtung des polnischen Hofes vom früheren Machthaber beobachtet wurde.⁶⁴

59 Vgl. MÜCKE, Öffentlichkeit und Kommunikationssystem.

60 Auch für die Hochzeitsfeiern der Habsburger zeigte Andrea Sommer-Mathis auf, dass sie im 18. Jahrhundert zunehmend auf Diversität setzen und nicht mehr nur eine einzige Hochzeitsoper auf-föhren würden, sondern auf ein vielfältiges Festprogramm setzen, in das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch die Opera buffa aufgenommen wurde. Vgl. SOMMER-MATHIS, *Tu felix Austria nube*, S. 4–6.

61 Vgl. BÄRWALD, *Italienische Oper in Leipzig*, Bd. 1, S. 132f.

62 Zit. n. BERNACKI, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, S. 6.

63 Vgl. PARKITNA, *Opera in Warsaw, 1765–1830*, S. 12.

64 Vgl. HEINE, *Teatr Narodowy 1765–1766*.

4. 1766 ließ Friedrich II. in Breslau ohne persönliche Anwesenheit auf eigene Kosten Opera buffa während der »Winter-Lustbarkeiten« aufführen.⁶⁵ Die Vorstellungen waren kostspielig, da nicht nur das Gesangspersonal der Koch'schen Truppe nach Breslau fahren musste, sondern dort auch ein hölzernes Theater errichtet und Dekorationen angefertigt werden mussten. Die Resonanz von Auswärtigen, Adeligen und nicht-höfischem Publikum auf den wiederum kostenfreien Besuch der Darbietungen war jedoch so groß, dass dem König wie folgt berichtet werden konnte: »Ich bemühe mich nach dem Allergnädigsten Befehl Sr. Königl. Majt. einen ieden an diesem seltnen Vergnügen Antheil nehmen zu lassen, so viel nur immer die Größe des hiesigen Comedien-Hauſes erlaubt, in welchem sich die Menge der Menschen fast erdrückt; so groß ist die Begierde die Operetts zu sehen.«⁶⁶ Auffällig ist, dass gerade Regierende, die ein aufgeklärtes Image pflegten, komische Oper auch ganz explizit für ihre Repräsentation einsetzten, so z.B. Kaiser Joseph II., König Stanisław August Poniatowski, König Friedrich II., die russische Kaiserin Katharina II. oder die sächsische Kurfürstin Maria Antonia. Bereits zur Mitte des 18. Jahrhunderts deutet sich ein Phänomen an, das sich sicherlich erst, wie von Tia DeNora beschrieben, zum Ende des Jahrhunderts voll entfaltete: eine Abwendung von rein quantitativer Demonstration durch Besitz und Pracht hin zu einem Image, das sich durch ästhetisches Urteilsvermögen auszeichnete.⁶⁷ Aufführungen aktueller Oper buffe, die europaweit rezipiert wurden, konnten das Bedürfnis höfischer Intellektueller nach einer gehobenen, schicklichen und fesselnden Unterhaltung erfüllen.⁶⁸ Trotz dem Akzent auf nicht-adlige Charaktere ist die Opera buffa, wie schon Carl Dahlhaus vermerkte, nicht als bürgerliches Genre zu verstehen, vielmehr ist die in der Opera buffa anzutreffende Stilhöhenregel, in der bürgerliche Personen durch Komik auf der Bühne dargestellt werden, »aristokratischen Ursprungs«.⁶⁹ Daher sprach sich Dahlhaus dafür aus, insbesondere »Berührungspunkte von Musik und Musikästhetik mit Teilmomenten der Aufklärung« hervorzuheben. Indem in der Aufklärung des 18. Jahrhunderts »der gute Geschmack« zur zentralen »ästhetischen Instanz« wurde, in der die musikalische Gefühlsästhetik pädagogisch und nicht sozial exklusiv sein sollte,⁷⁰ konnte die ästhetische

65 Sabine Henze-Döhring führt aus, dass während der Aufführungen im Karneval in Breslau die Breslauer Musiker mit dem Genre vertraut gemacht worden waren, das zwei Jahre später wieder mit Gesangspersonal von Friedrich II. zur Hochzeit seines Neffen Friedrichs August von Braunschweig-Wolfenbüttel mit Friederike Sophie Prinzessin von Württemberg-Oels in Breslau aufgeführt wurde. Vgl. HENZE-DÖHRING, Friedrich der Große, S. 174.

66 Da es sich bei der Beschreibung um eine Bitte der Begleichung der nicht gezahlten Rechnungen von Friedrich II. handelte, ist zu beachten, dass womöglich versucht wurde, die Aufführungen in ein besonders gutes Licht zu rücken. Vgl. D-Bga, I. HA Rep. 36, Geheimer Rat, Hof- und Güterverwaltung Nr. 2663.

67 Siehe hierzu sowohl DENORA, Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna, S. 312 und REISINGER, Höfische Musikpraxis in Wien und Bonn im späten 18. Jahrhundert, S. 18.

68 Parktina weist dies eindrücklich für die Aufführungen in Warschau nach. Das Beispiel ist auch auf andere höfische und hofnahe Aufführungsorte zu übertragen. Vgl. PARKITNA, Opera in Warsaw, 1765–1830, S. 35.

69 DAHLHAUS (Hg.), Die Musik des 18. Jahrhunderts, S. 5, vgl. hierzu auch DANIEL, How bourgeois was the public sphere of the Eighteenth Century?, S. 9–17.

70 Vgl. ebd., S. 10.

Distinktion zu einem Kriterium der Repräsentation erhoben werden.⁷¹ Für Fürstinnen und Fürsten müssen diese aufklärerischen Ideale allerdings eher als Teil einer Imagepolitik aufgefasst werden, denn als Grundlage für eine realpolitische Umsetzung. Aus einem Brief von Friedrich II. an die sächsische Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis (23. Juni 1768) lässt sich der Prozess einer solchen Imagebildung gut nachvollziehen. Der König beschwerte sich brieflich über die schlechte Qualität einer Opera buffa-Aufführung, die zu Ehren seines Besuchs bei seiner Nichte Friederike Sophie Wilhelmine von Preußen, die ein Jahr zuvor Prinz Wilhelm von Oranien geheiratet hatte, in Schloss Loo aufgeführt wurde. Den Abschluss seiner Kritik über die Qualität der Oper nutzte er dabei den Besitz von gutem Geschmack an aufgeklärte »Nationen« zu koppeln:

Mais ce qui mérite le plus l'attention de V. A. R., c'est un opéra buffa flamand que l'on a représenté. Vous ne pouvez, madame, vous figurer à quel point ce spectacle est exécrationnel : les acteurs sans voix et sans solfège, la dureté de la langue, et les sincères applaudissements que ces bons Hollandais donnaient à ce charivari digne du sabbat des sorciers, ne me laissaient pas le temps de revenir de ma surprise. La Hollande n'est et ne sera jamais que le coffre-fort de Plutus; mais pour les arts et le bon goût, ils n'en connaissent pas les éléments. Ce n'est que chez des nations sensibles et des peuples plus polices qu'on apprécie les productions qui font le plus d'honneur à l'esprit humain, et que, en protégeant les auteurs, on encourage les talents.⁷²

Friedrichs Kritik zielt dabei zum einen auf die Selbstzuschreibung ab, über guten Geschmack zu verfügen – und damit die zentrale »ästhetische Instanz« der Zeit zu sein – und zum anderen auf sein Image als Herrscher einer »nation sensible«. Dabei ist besonders interessant, dass die Opera buffa als Beispiel für den guten Geschmack herangezogen wird. Friedrich betont, dass die schlechte Aufführung ein Zeichen davon sei, dass die Kriterien für den guten Geschmack und die Künste nicht gekannt würden. Zentrale Forderungen zur Erneuerung der Oper von Adligen und Intellektuellen in der Mitte des 18. Jahrhunderts waren Natürlichkeit und Einfachheit. Francesco Algarotti, der als Schriftsteller und Kunstkritiker seit 1747 Mitglied der Preußischen Akademie der Wissenschaften war, bemängelte 1755 in seiner Opernreformschrift *Saggio sopra l'Opera in musica* an der Musik unter anderem ihre Affektiertheit und Weitschweifigkeit sowie an der Dichtung, dass sie »außerhalb der Wahrheit, übertreibend, geistreichelnd, phantastisch« sei. Positiv und für die Untersuchung hier zentral ist, dass er die Opera buffa hervorhebt und betont, dass bei ihr »die wichtigste Qualität, der Ausdruck, mehr dominiert als in jedem anderen Werk«. Er argumentiert, dass die Opera buffa europaweit so erfolgreich sei, »eben wegen der Wahrheit, die sie enthält, und triumphiert, obwohl sie als plebejisch gilt«. Die Komponisten würden für die komische Operngattung »sich ans Einfache halten und die Natur unterstützen«. ⁷³ Dennoch wurde interessanterweise *L'Arcadia*

71 Vgl. DAHLHAUS (Hg.), Die Musik des 18. Jahrhunderts, S. 9.

72 Brief König Friedrichs II. an die sächsische Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis vom 23. Juni 1768 in: Correspondance de Frédéric avec l'électrice Marie-Antonie de Saxe (1846), online verfügbar unter: <http://friedrich.uni-trier.de/de/oeuvres/Octavo/24/157-02/>, abgerufen am 07.02.2022.

73 Zit. n. DAHLHAUS und ZIMMERMANN (Hg.), Musik – zur Sprache gebracht, S. 78.

in *Brenta*, die zu den Spitzenreitern der Rezeption zählt, trotz der offensichtlichen Moralverkündigungen der Protagonisten nicht überproportional häufig hofnah aufgeführt, die Oper fand u.a. 1755 in Dresden, 1757 in Bonn als auch 1759 in Sankt Petersburg statt. Der Opera buffa war – anders als bei der ernsten Oper – in besonderem Maße eine Verbindung von Gesang mit (schauspielerischer) Aktion eigen, wie sie von zeitgenössischen Befürwortern der Opernreform gefordert war. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert wurde sie für aufgeklärte Herrscherinnen und Herrscher, wie König Stanisław August Poniatowski in Warschau, als auch Kaiserin Katharina II. dann auch verstärkt zu einem Element der aufgeklärten Erziehungspolitik in der Kultur.⁷⁴ Sie schätzten die realistischen Themen und die emphatisch, moralischen Komponenten im komischen Genre.⁷⁵ Diese aufgeklärte Imagepolitik richtete sich zuerst an das anwesende Publikum einer Aufführung. Zu diesem gehörte immer die lokale Hofgesellschaft, die von Gästen aus anderen Höfen, oder auch Diplomaten ergänzt werden konnte. Weitere Adressaten fanden sich an anderen Höfen, die über mündliche Berichte, Gesandtschaftsberichte, private Briefe⁷⁶ und Meldungen in Zeitungen erreicht wurden. Gerade im Rahmen der Imagepolitik müssen auch intellektuelle Netzwerke genannt werden, die entweder einen brieflichen Austausch pflegten oder deren Teilnehmerinnen und Teilnehmer zu Aufführungen eingeladen werden konnten und somit auch eine performative Erfahrung erhielten und dann zu Multiplikatorinnen und Multiplikatoren werden konnten.

Buffa-Aufführungen zu höfisch-repräsentativen Anlässen

Da bis Mitte des 18. Jahrhunderts Opere serie als Repräsentationsinstrument nicht nur während des Karnevals, sondern auch als Festopern zu besonderen Anlässen, für die situative Semantisierungen unabdingbar waren, aufgeführt wurden, ist es von besonderem Interesse zu untersuchen, wo, wann und wie Opera buffa für diese Gelegenheiten eingesetzt wurde und welche repräsentativen Funktionen der Opera seria sie im Rahmen des Hofzeremoniells ergänzte oder gar übernahm. Zunächst zu dem Wo und Wann:

Das Dresdner Hofjournal von 1755 gibt darüber Auskunft, dass die teilsubventionierten Aufführungen im Morettischen Theater bereits vor der kurfürstlichen Übernahme 1763 für offizielle repräsentative Anlässe genutzt wurde. So heißt es:

[...] den 13. Juny war Galla wegen Ihro Königl. Hoheit der ChurPrinzeßin Nahmens-Tages Antonia. Um halb 11 Uhr machten die Zutritts-Dames ihr Cour bey Deroselben. Mittags speiseten S.^e Königl. Hoh. der ChurPrinz nebst Dero Frau Gemahlin Königl.

74 Vgl. BONNER, Catherine the Great and the Rise of Comic Opera in Late Eighteenth-Century St. Petersburg, S. 81ff.

75 Vgl. PARKITNA, Opera in Warsaw, 1765–1830, S. 36.

76 Ute Daniel beschreibt den brieflichen Austausch der europäischen Hofeliten als ein wichtiges Medium der höfischen Kommunikationbeziehungen, der eng an die Politik gekoppelt gewesen sei. Vgl. DANIEL, Überlegungen zum höfischen Fest der Barockzeit, S. 49.

Hoh. an der ord. Königl. Tafel von 12 Couv. Nachmittags war das Königl. Hauß bey dem Impressario Locatelli der eine neue Opera buffa: Il Filosofo di campagna aufführete.⁷⁷

Dabei fällt auf, dass die Opera buffa für einen Galatag, dem Namenstag der späteren Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis, die sich eng mit Friedrich II. über Themen der musikalischen Ästhetik und Aufklärung auseinandersetzte, gespielt wurde.

Auch zu höfischen Geburtstagsfeiern wurde Opera buffa verschiedentlich eingesetzt, so wurde bereits zu einem frühen Zeitpunkt der Verbreitung des Genres im August 1751 in Salzdahlum *La finta cameriera* für Herzog Karl I. von Braunschweig-Wolfenbüttel aufgeführt. 1757 wurde *Il filosofo di campagna* zum letzten Geburtstag der Mutter des preußischen Königs Friedrich II. Sophia Dorothea in Berlin⁷⁸, 1764 zum Geburtstag des Erbprinzen von Braunschweig in Potsdam *La Cascina*⁷⁹ und 1765 zum Geburtstag des Herzogs Ernst Friedrich III. von Sachsen-Hildburghausen in Hildburghausen *La ritornata di Londra* gegeben.⁸⁰ Darüber hinaus lassen sich Aufführungen im hofnahen Kontext nennen, die nicht explizit für einen fürstlichen Geburtstag produziert und aufgeführt wurden, die der Hof jedoch während des in Gala begangenen Festtages besuchte. So wohnte Herzog Clemens Franz in Bayern, in dessen Musikinventar von 1770 mehrere Musikalien von Buffa-Opern verzeichnet sind und der im engen Austausch mit Maria Antonia Walpurgis stand,⁸¹ mit seinen Gästen an seinem Geburtstag am 19. April 1758 einer Aufführung von *Il filosofo di campagna* im Münchner Salvator Theater bei.⁸²

Ein weiteres Einsatzgebiet bildeten Hochzeiten: Auf der Reise von Isabella von Bourbon-Parma nach Wien, wo sie 1760 den präsumtiven Kaiser Joseph II. heiratete, wurde ihr zu Ehren in Brixen *La buona figliuola* von Francesco Puttinis Truppe aufgeführt.⁸³ Auch rund um die Hochzeit von Erzherzog Leopold von Österreich mit Maria Ludovica wurde Opera buffa auf die Bühne gebracht. Zuerst wurden in Barcelona in spanischer Sprache Aufführungen des neuen Genres der Zarzuela in Adelspalästen gegeben, die auf Übersetzungen von Goldonis *Il mercato di Malmantile* und *Gli uccellatori* beruhten.⁸⁴ 1765 zur Hochzeit selbst wurde dann in Innsbruck *La buona figliuola puta* von Giuseppe Grandinis

77 Dreßdner Hof-Journal geführt in Ao: 1755, D-Dla, 10006 Oberhofmarschallamt, Nr. O Akten zu den Hoftagebüchern, Nr. I Reisen, Nr. 23a.

78 Karl Heinrich Siegfried Rödenbeck berichtet im *Tagebuch oder Geschichtskalender aus Friedrich's des Großen Regentenleben (1740-1786)* im Gegensatz zu König, dass die Aufführung im Dresdner Schlosstheater stattgefunden habe, verfügbar online unter: <http://friedrich.uni-trier.de/de/roedenbeck/1/304-06/text/?h=Il|filosofo|di|campagna>, abgerufen am 01.02.2022.

79 Berlinische Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen, No. 122, Donnerstag, den 11 October 1764.

80 Interessanterweise unterhielten sowohl Herzog Karl I. von Braunschweig-Wolfenbüttel, als auch Herzogs Ernst Friedrich III. von Sachsen-Hildburghausen enge Verbindungen zu Friedrich II.

81 Im Inventar befinden sich z.B. Partituren von Galuppi *Il conte caromella* (sic!) und *La contandina* [in corte] von Sacchini, vgl. MÜNSTER, Herzog Clemens Franz von Paula von Bayern (1722–1770) und seine Münchener Hofmusik, S. 42 und S. 46.

82 Münchner-Zeitungen, von denen Kriegs-, Friedens- und Staats und andern Begebenheiten, inn- und ausserhalb Landes, Num. LXIV, Anno 1758, Freitag den 21. April, S. 253.

83 Siehe: *La buona figliuola*. *Dramma giocoso per musica di Polisseno Fegejo p.a. da rappresentarsi nel Teatro di Brescianone in occasione del passaggio di S.A. reale madama Isabella principessa di Parma ec. ec. Dedicato alla medesima nel settembre dell'anno 1760.*

84 Vgl. RODRÍGUEZ GÓMEZ, Las obras de Carlo Goldoni en España (1750–1800), S. 436f.

Operntruppe aufgeführt.⁸⁵ Ebenso nutzte Friedrich II. mehrfach die komische Operngattung bei Vermählungsfeierlichkeiten, so u.a. 1765 zur Hochzeit seines Neffen Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen mit der Prinzessin Elisabeth von Braunschweig *Il filosofo di campagna*, als auch 1768 zur Vermählung des Prinzen Friedrich von Braunschweig mit der Prinzessin Auguste von Württemberg-Oels *Il ratto della sposa* und *Il contadino* in Breslau. Legten die genannten Beispiele den Grundstein, so zeigt sich, dass Buffa-Aufführungen im Kontext von höfischen Hochzeiten im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung gewannen.

Insbesondere bei Friedrich II. lassen sich Opera buffa-Aufführungen auch als Teil von dynastischen Familienfeiern nachweisen,⁸⁶ sie spielten darüber hinaus auch zur Repräsentation bei Besuchen von Diplomaten eine Rolle. Als Beispiel ist hier das Jahr 1763 zu nennen, als Friedrich II. den Karneval mit *I portentosi effetti della madre natura* während des von ihm prachtvoll geplanten Besuches des türkischen Gesandten Resmi Efendi in Berlin eröffnen ließ und darüber hinaus in jener Karnevalsaison auch *La maestra di scuola*, *La cascina* und *Li matti per amore* aufgeführt wurden.⁸⁷ Von besonderer Eindrücklichkeit sind die gut dokumentierten Buffa-Aufführungen im Auftrag Friedrichs II. während der diplomatischen Begegnung mit Kaiser Joseph II. 1769 in Neiß, wohin er womöglich Dekorationen von *La ritornata di Londra* aus Breslau mitnahm, die er 1766 für die dortigen Aufführungen hatte anfertigen lassen.⁸⁸ Henze-Döhring wertet die Opera buffa während dieser Begegnung als eine »Marke« der beiden das komische Genre pflegenden Monarchen.⁸⁹

Dem gegenüber stehen Aufführungen, die durch den spezifischen Aufenthalt eines Fürsten oder einer Fürstin fernab ihrer Residenz motiviert wurden. Als die sächsische Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis 1750 von Madrid zu ihrer Vermählung nach Italien reiste, weilte sie in Barcelona, und es wurde ihr zu Ehren *Il maestro di capella* aufgeführt.⁹⁰ Locatelli unterbrach im August 1754 seine Spielzeit in Dresden für den Aufenthalt des Kaiserpaars in Prag und führte für den Anlass des kaiserlichen Besuchs *Il mondo alla roversa* auf.⁹¹ 1765 brachte die Truppe von Giuseppe Bustelli, der immer nach weiteren Auftrittsmöglichkeiten suchte, für den Prinzen Heinrich von Preußen, der in Karlsbad weilte, *Il filosofo di campagna* zur Aufführung. Und Kaiserin Maria Theresia wurde im selben Jahr in Klagenfurt auf der Durchreise zur Hochzeit in Innsbruck mit *L'isola disabitata*

85 Siehe hierzu BRAUNEIS, [...] Bey glorreichster Vermählung ihrer Königlichen Hoheiten [...] zu In-spruch in Tyrol von Hof aus abgehaltenen Festivitaeten [...] anno 1765.

86 Vgl. HENZE-DÖHRING, Friedrich der Große, S. 141f.

87 Vgl. D-Bga HA Rep. 36, Geheimer Rat, Hof- und Güterverwaltung, Nr. 2661.

88 Vgl. Akte zu Neiß, Akte Breslau, D-Bga, I. HA Rep. 36, Geheimer Rat, Hof- und Güterverwaltung 2663 und HENZE-DÖHRING, Friedrich der Große, S. 176.

89 Vgl. ebd., S. 173.

90 Vgl. ALIER I AIXALÀ, L'opera a Barcelona, S. 90–93, siehe auch die Widmung im Libretto: El maestro de capilla. Drama jocoso en lengua italiana para musica, que se ha de representar en el Teatro de Barcelona, en el año 1750. Dedicado a la serenissima señora Maria Antonia Fernanda, infanta de España, Duquesa de Saboya, &c., Barcelona 1750.

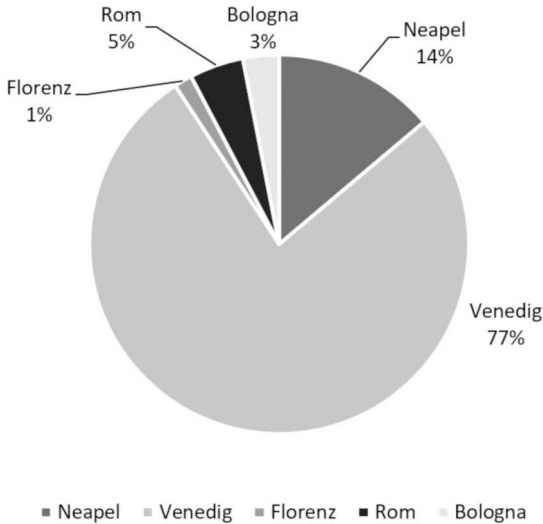
91 Vgl. BÄRWALD, Italienische Oper in Leipzig, Bd. 1, S. 250–252; KHEVENHÜLLER-METSCH und SCHLIT-TER (Hg.), Aus der Zeit Maria Theresias, Bd. 4, S. 196.

und *Le contadine bizzarre* geehrt; die bereits geplante Aufführung von *L'incognita perseguitata* in Triest auf der Rückreise des Kaiserpaares nach Wien hingegen musste nach dem überraschenden Tod von Franz Stephan ausfallen.⁹²

Buffa-Repertoire im höfischen Kontext

Mit dem Einsatz von Opere buffe zu repräsentativen Anlässen wie Geburts- und Namenstagen, Hochzeitsfeiern und diplomatischen Missionen, rückt das in diesem Kontext gespielte Repertoire stärker in den Fokus. Im Untersuchungszeitraum konnten 65 Aufführungsserien identifiziert werden, in deren Libretti explizit ein Hoftheater als Spielort genannt wurde, wobei viele weitere Aufführungsserien, wie zu Beginn ausgeführt wurde, nicht in einem direkt höfischen, sondern stärker hofnahen Kontext verortet werden müssen. In Übereinstimmung mit dem Befund zum Gesamtrepertoire stammt auch das Repertoire dieser Aufführungsserien mit explizierter Nennung eines Hoftheaters als Spielort zu 77 % aus Venedig.

Diagramm 1: Uraufführungsorte der Opere buffe, die ab 1740 im höfischen Kontext rezipiert wurden



92 Das Libretto liegt gedruckt vor: *L'incognita perseguitata*. *Dramma giocoso per musica* di Ensil-do Prosiudio p.a. da rappresentarsi nella fedelissima città di Trieste in occasione della gloriosa comparsa di s.m. re de' romani principe ereditario di Boemia ed Ungheria arciduca d'Austria ecc., Venedig 1765.

Die erste nachweisbare außeritalienische Opera buffa-Produktion, *La Madama Ciana*, 1740 am portugiesischen Hof, die möglicherweise über den Komponisten Rinaldo di Capua aus Rom nach Lissabon gelangte, war interessanterweise keine Oper, die typischerweise hofnah aufgeführt wurde.⁹³

Wurde in Kapitel 3 bereits gezeigt, dass Baldassare Galuppis Opern (v.a. *Il filosofo di campagna* und *Il mondo alla roversa*) zu den Spitzenreitern der Rezeption zählten, so kann der Befund auch für den höfischen Kontext fruchtbar gemacht werden. Es handelt sich bei diesen um die meistgespielten Opern an Höfen. Wurde Opera buffa allerdings zur situativen Semantisierung von herausragenden Ereignissen aufgeführt, an denen zuvor Seria-Opern in Form von Festopern auf die Bühne kamen, fällt ab der Integration der komischen Opern ins höfische Repertoire auf, dass gerne solche herangezogen wurden, in denen soziale Distinktionen zwischen Seria- und Buffa-Partien erkennbar waren. So wurden die Partien in den Libretti von *La buona figliuola* aus Brixen 1760 und Dresden 1765 explizit verzeichnet, wenngleich die Oper dafür bekannt ist, dass in ihr die sozialen Distinktionen aufgeweicht wurden.⁹⁴ Auch Christine Siegert weist für die späteren Opern Joseph Haydns auf Estherhàza darauf hin, dass häufig auf Werke mit empfindsamen Heldinnen, oder mit sozial aufgeweichten Rollen, in denen Adelige unerkannt in einem niederen sozialen Niveau leben, zurückgegriffen wurde.⁹⁵ Darüber hinaus wurden Werke herangezogen, die sich auf einer inhaltlich-stofflichen Ebene auf den Aufführungsanlass beziehen ließen.⁹⁶

Obwohl die Libretti der Opera buffa häufig nicht allzu spezifisch auf einen Aufführungsort zugeschnitten waren, was ihre europaweite Migration erleichterte, mussten sie im höfischen Kontext dennoch partiell angepasst werden. Spezialstudien zu derartigen Adaptionen im Rahmen der jeweiligen höfischen Repräsentationspolitik für den Zeitraum zwischen 1740 und 1765 stehen noch weitgehend aus, obwohl eine Untersuchung der unterschiedlichen Strategien beim Umgang mit den Werken im höfischen Kontext als sehr lohnend erscheint. Sabine Henze-Döhring hebt beispielsweise für den preußischen Hof hervor, dass den Anpassungen vielfach nicht höfische Distinktionen zu Grunde lagen.⁹⁷ Die 1754 neu ins höfische Repertoire eingefügte Opera buffa wurde auf den bei Haude & Spener publizierten Libretti bezeichnenderweise weiterhin als »Intermezzi per Musica« und »Musikalische Zwischenspiele« gekennzeichnet. Auch die Besetzung war – orientiert an den Intermezzi – kleiner als es die Opern ursprünglich vorsahen. Sowohl *Bertoldino alla corte del re alboino* im Jahr 1754, als auch *La vedova accorta* von 1755 bleiben dreiaktig, werden aber auf je zwei Sänger und eine Sängerin (das Ehepaar Paganini und Filippo Sidoti), sowie stumme Rollen reduziert. Die Premiere von *Bertoldo, Bertoldino, e Cacasenno* 1749 in Venedig setzte sich ebenso wie die Uraufführung von *La vedova accorta* in Florenz 1745 aus einem Ensemble von acht Personen zusammen. Damit fallen am

93 Vgl. STIFFONI, La ópera cómica italiana en la corte portuguesa durante el reinado de João V (1728–1740), S. 203.

94 Vgl. KIPPER, Musikalische Aktion in der Opera buffa, S. 50.

95 Vgl. SIEGERT, Opera buffa als spätabolutistische Repräsentation, S. 86.

96 Vgl. hierzu auch SCHRAFFL, Kulturtransfer durch Bearbeitung.

97 Vgl. HENZE-DÖHRING, Friedrich der Große, S. 129.

preußischen Hof Streichungen im Bereich der ernstesten Rollen auf und nicht eine Verstärkung höfischer Distinktion. Dennoch könnte eine spezifisch höfische Ästhetik auch am preußischen Hof durch die Kapellmitglieder im Orchester, die Nutzung der Dekorationen aus der Opera seria und die mit Silber und Gold garnierten Bauernkleider existiert haben.

Extra für höfische Aufführungen gedruckte Libretti beinhalten nicht nur Widmungen an Fürsten, sondern an ihnen kann auch nachvollzogen werden, dass Passagen, die eventuell als Hofkritik aufgefasst werden konnten, abgeschwächt wurden. In Locatellis Libretto von *Il mondo alla roversa*, das er 1754 in Prag vor dem Kaiserpaar aufführen ließ, wird auf dem Titelblatt genau wie fünf Jahre später in Moskau der Untertitel der Oper »o sia Le donne Che Comandano« weggelassen, da in beiden Kontexten die Herrschaft von Frauen evident und keine »verkehrte Welt« war und in beiden Aufführungen insbesondere das Funktionieren weiblicher Herrschaft aufgezeigt werden sollte (in Prag von Kaiserin Maria Theresia und in Moskau der Zarininnen Katharina I., Anna Ioannowna, Elisabeth Petrowna und Katharina II.).⁹⁸ Unter den Änderungen in Prag findet sich im 2. Akt in der 1. Szene eine Anpassung im Chor. In Locatellis Libretto für Leipzig aus demselben Jahr, das ein anderes Zielpublikum zur Messezeit erreichte, hatte der Chor gesungen:

Non so, se meglio sia
Per noi la Monarchia,
O pur la libertà.⁹⁹

In der Version vor dem Kaiserpaar in Prag wird die Monarchie und Freiheit nicht mehr direkt benannt. Hier heißt es:

Non so, se meglio sia	Ich weiß nicht, ob für uns besser sey
Per noi la cortesia,	die Strenge, oder Freymüthig-
O pur la vanità. ¹⁰⁰	keit. ¹⁰¹

Tatiana Korneeva beschreibt die für ein Moskauer Publikum notwendigen Änderungen im Libretto von *Il mondo alla roversa* von Locatellis Truppe im Jahr 1759: Obwohl Locatelli in Moskau nicht wie zuvor für seine Aufführungen in der kaiserlichen Residenz

98 Vgl. hierzu die Ausführungen zur Moskauer Adaption von KORNEEVA, *Il baule dell'impresario*, S. 136.

99 *Il mondo alla roversa, o sia le donne, che comandano. Dramma giocoso per musica. Da rappresentarsi nel nuovo teatro alla cavallerizza nella fiera di Pascha dell'anno MDCCLIII, Leipzig 1754*, S. 27.

100 *Il mondo alla roverscia. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Praga per la venuta delle loro sacre cesaree Maestà l'anno 1754, Prag 1754*, S. 52.

101 Ebd., S. 53.

Sankt Petersburg vom russischen Hof finanzielle Förderungen erhielt, mussten für den Moskauer Kontext satirische Elemente des Librettos abgeschwächt und als majestäts-beleidigend aufzufassende Passagen geändert werden.¹⁰² Insbesondere der im Libretto beschriebene Zusammenbruch der Regierung durfte nicht mehr durch die politische Unfähigkeit von Frauen hergeleitet werden. Bisher ungeklärt ist allerdings, warum Locatelli das Libretto 1759 für das Moskauer nicht-höfische Publikum stärker adaptierte, als 1754 für die Aufführung vor Kaiserin Maria Theresia in Prag. Auffallend ist, dass das Libretto für Leipzig ausschließlich auf Italienisch gedruckt wurde, während das Libretto für Prag auch eine deutsche Übersetzung anbot. Ungeklärt ist, inwieweit die Wahl der Sprache an ein höfisches oder ein nicht höfisches Publikum angepasst wurde.

Weitere Anpassungen für höfische Aufführungen konnten unter anderen Textanpassungen in der Stilhöhe und/oder Kürzungen von Passagen mit inadäquaten Verhaltensformen darstellen.¹⁰³ Als ein Beispiel für solche Anpassungen, das in den Untersuchungszeitraum fällt, kann das Libretto von *La finta cameriera* zum Geburtstag von Herzog Karl I. von Braunschweig-Wolfenbüttel angeführt werden, das im August 1751 in Salzdahlum auf die Bühne kam. Damit kam eine Oper zur Aufführung, die bis zu diesem Zeitpunkt noch kaum im höfischen und hofnahen Repertoire zu finden war. Augenfällig an dem zu dieser Aufführung erhaltenen italienisch- und deutschsprachigen Libretto sind mehrere Aspekte: In formaler Hinsicht betrifft dies die Widmung, darüber hinaus Änderungen in den Rollen- und Szenenbeschreibungen (im Vergleich mit dem hofnahen Libretto Pietro Mingottis 1745 für die Leipziger Messe und desselben Librettos für die kommerzielle Aufführung in Hamburg im selben Jahr), sowie die Angabe der drei Ballette »Ein Tirolertanz« im 1. Akt, »Ein Tanz von verschiedenen Masquen« im 2. Akt und »Ein Gärtneranz« im 3. Akt. Bereits die Rollenangaben verweisen auf die Intention, die Stilhöhe des Werkes anzuheben: Während im Libretto für Salzdahlum Pancrazio als »Florentinischer Bürger«, Jocondo als »Florentinischer Edelmann« und Don Calaschone (sic!) als »Römischer Edelmann« aufscheinen, werden die beiden Letzteren in der deutschen Übersetzung des Librettos für Hamburg nur als »Jünglinge« bezeichnet. Das Libretto für Leipzig ist ausschließlich auf Italienisch gedruckt.¹⁰⁴ Die Szenenwechselbeschreibungen in Pietro Mingottis Libretto 1745 für Hamburg und für die Messe in Leipzig erscheinen privater und bieten mehr Raum für Spekulationen. Demgegenüber sind die Beschreibungen im Libretto in Salzdahlum diskreter, aus »camera« im ersten Akt wird »galleria« und »gabinetto«, aus »deliziosa« im zweiten Akt wird »giardino«. Damit entspricht das Libretto in Salzdahlum stärker

102 Vgl. KORNEEVA, *Il baule dell'impresario*, S. 148–150.

103 Christine Siegert beschreibt in diesem Zusammenhang unterschiedliche Anpassungen von Opern buffe von Joseph Haydn im spätabolutistischen Repräsentationskonzept am Esterhazy'schen Hof der 1770er und 1780er-Jahre. Vgl. SIEGERT, *Opera buffa als spätabolutistische Repräsentation*, S. 81ff. Vgl. darüber hinaus SCHRAFFL, *Kulturtransfer durch Bearbeitung*, S. 82.

104 Vgl. *La finta cameriera*. Opera bernese da rappresentarsi nel nuovo Teatro alla Cavallerizza nella Fiera di Jubilate dell'anno 1745 in Lipsia, Leipzig 1745 und die weiteren Libretti: *La finta cameriera*. *Dramma giocoso da rappresentarsi per la prima volta sopra il rinuovato Teatro della Duca delizia di Salzdal per festeggiare il giorno natalizio dell'altezza serenissima di Carlo duca regnante di Bronsevigio Luneburgo etc. li 2 agosto 1751, Braunschweig 1751 und La finta cameriera*. *Opera bernese per musica da rappresentarsi, Hamburg 1745*.

dem Libretto aus Neapel von 1737, in dem es schlicht heißt: »Lazione si finge in Firenze. La Scena rappresenta Galleria civile della Casa di Pancrazio, con veduta di altre Stanze, e Giardino in piano, in lontananza.«¹⁰⁵ In der Anlage fallen Szenenkürzungen mit bis zu 25 Verszeilen (I/5, II/6), Streichung oder Änderungen einzelner Verse (I/7, I/8, I/9, II/10), Verschiebung einer geschlossenen Szene (II/6) sowie der Austausch und die Ergänzung von Arien bei allen Figuren auf (I/4, I/5, I/6, I/8, I/9, II/1, II/2, II/4, II/8, II/10, II/13, III/2, III/4, III/6, III/9). Im Vergleich zu Hamburg und Leipzig wurden für Salzdahlum insbesondere Arien für die Figuren, die zu den parti serie zählen, hinzugefügt (vgl. die Arien für Giocondo, Erosmina und Filindo in I/6, I/9, II/2, II/7 und III/2). Geht Martina Grempler für Antonio Sacchis *L'isola d'amore* zur Hochzeit von Kaiserin Maria Theresias Tochter Maria Amalia mit Ferdinand I. von Bourbon-Parma 1769 davon aus, dass die Oper in ihrer Anlage durch mehr Arien, Ballette oder Chöre festlicher gestaltet wurde, fällt auch in Salzdahlum auf, dass insgesamt sechs Arien mehr als in Hamburg und Leipzig im Libretto angeführt sind.¹⁰⁶ Dem Anlass gerecht, endet die Oper mit dem Aufruf des Chores zum gemeinsamen Feiern »Commune a tutti il Giubilo, Ed il piacer farà.«

Auch musikalisch können bei anlassgebundenen Aufführungen im höfischen Kontext Anpassungen nachgewiesen werden. Bei der Aufführung von Pietro Chiaris und Baldassare Galuppis *Il marchese villano* im Rahmen der Verlobungsfeierlichkeiten von Maria Josepha, ebenfalls einer Tochter von Kaiserin Maria Theresia, mit Ferdinand IV. von Bourbon 1767 im Schlosstheater von Schönbrunn konstatiert Ingrid Schraffl anhand der überlieferten Partitur starke Bearbeitungen für den repräsentativen Anlass, zu denen auch Neukompositionen einzelner Nummern zählten.¹⁰⁷ Durch das Sujet der Hochzeit bot sich *Il marchese villano* für die Feierlichkeiten an. Der Zuschnitt der Oper wurde jedoch in den Kontext exakt angepasst: Schraffl hebt hervor, dass Maria Josepha auf die Heimat ihres Verlobten in Neapel am Meer dadurch eingestimmt würde, dass Galuppis Introduziona der Landidylle durch eine *vista della marina* von Giovanni Marco Rutini ausgetauscht wurde. Diese entsprach auch musikalisch stärker dem Charakter einer Festoper.¹⁰⁸ Auch weitere Neukompositionen für die Aufführung nahmen sich dem maritimen Topos an und gaben damit der Opera buffa-Adaption wieder eine anlassgebundene Note, wie es bei den ausschließlich für einen Anlass komponierten Festoper am Hof der Fall ist. Aufgrund der nur geringen Anzahl an überlieferten Partituren im Untersuchungszeitraum an Höfen lassen sich leider nur für wenige Aufführungen im höfischen Kontext musikalische Anpassungen nachvollziehen. Daher können keine übergreifenden Muster für Anpassungen der Opera buffa als Festoper festgestellt werden.

105 Il Gismondo. Commedia per musica di Gennaroantonio Federico napoletano da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini nell'està di questo anno 1737, Neapel 1737.

106 Vgl. GREMLER, Courtly Representation Play, Singspiel, Opéra Comique; siehe hierzu auch die Ausführungen in Kapitel 9. Entsprechend dem dortigen Befund der Zeit wurde in der Aufführung in Salzdahlum ebenfalls der B-Teil der Arien nicht gekürzt und entsprach damit höfischen Konventionen.

107 Vgl. SCHRAFFL, Kulturtransfer durch Bearbeitung, S. 82.

108 Vgl. ebd., S. 88f.

Exkurs: Höfische Nichtetablierung

Betrachtet man die zunehmende Verbreitung der Opera buffa spätestens seit den 1760er-Jahren des 18. Jahrhunderts im höfischen und hofnahen Kontext und ihren vermehrten Einsatz bei höfischen Anlässen, aber auch die vielen möglichen unterschiedlichen höfisch-kommerziellen Produktionsvarianten, so ist es durchaus lohnenswert, die Frage zu stellen, warum sich die z.T. kostengünstigere Opera buffa an bestimmten Höfen nicht etablieren konnte. Da sich gerade im Umkreis König Friedrichs II. Aufführungen von Opere buffe identifizieren lassen und der König mit seiner Schwester Markgräfin Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth ein Verhältnis pflegte, indem sie sich regelmäßig über musikästhetische Ideale, Kompositionen und Aufführungen austauschten, soll ein kleiner Exkurs über die Nichtetablierung der Opera buffa am Bayreuther Hof im Lichte der Verbindungen zum Preußischen Königshof unternommen werden.

Friedrich II. gehörte – wie bereits herausgearbeitet – zu den ersten Herrschern außerhalb Italiens, die die Opera buffa fest und vollsubventioniert an ihrem Hof verankerten und dadurch ihrem Hoftheater einen neuen Akzent verliehen.¹⁰⁹ Die Intermezzi per musica, die er seit der Einweihung des »Komödiensaales« im Jahre 1748 im Potsdamer Stadtschloss aufführen ließ, wurden zum Wegbereiter für die Opera buffa am preußischen Hof. Bereits im März 1748 kündigte er seiner Schwester in einem Brief an: »Nous allons avoir une troupe d'intermezzo qui va faire ici de petites opérettes«.¹¹⁰ 1754 kam es zu den ersten Opera buffa-Aufführungen.¹¹¹ Am Markgräflichen Hof seiner Schwester wurde jedoch nie Opera buffa aufgeführt und auch Intermezzi konnten sich nicht etablieren. Ließe sich dies darüber erklären, dass Bayreuth keine kritische Größe hatte¹¹², um für Impresari, die Aufführungen von Opere buffe in eigener Regie hätten durchführen können, als Station mit ihren mobilen Operntruppen attraktiv zu sein, so kann dieser Befund dennoch unter dem Aspekt eines ästhetisch kohärent gestalteten Herrschaftsgebietes überraschen und macht den Fall für eine höfische Nichtetablierung der Gattung interessant.¹¹³ Wilhelmine hatte bereits 1737 von ihrem Ehemann Markgraf Friedrich III. von Brandenburg-Bayreuth die Leitung der Hofmusik übertragen bekommen. Und spätestens seit dem Pactum Fridericianum 1752 kann der Bayreuther Hof als eine Art Satellit des preußischen Königshofes angesehen werden.¹¹⁴

Im Folgenden werden unterschiedliche Begründungszusammenhänge beleuchtet, warum die Opera buffa trotz der künstlerischen und dynastischen Nähe zum preußischen Hof und den zahlreichen Verbindungen des Bayreuther Personals zum Genre nicht in Bayreuth Fuß fassen konnte. Die wenigen bekannten Intermezzi-Aufführungen scheinen allerdings dennoch durch Friedrich II. inspiriert worden zu sein. Auch kann

109 Vgl. HENZE-DÖHRING, Friedrich der Große, S. 125ff.

110 Brief von Friedrich II. an Markgräfin Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth aus Potsdam vom 8. März 1748, online verfügbar unter: http://friedrich.uni-trier.de/de/oeuvresOctavo/27_1/176/, abgerufen am 07.02.2022.

111 Bis 1752 wurden im Verlag Christian Friedrich Voß und Haude & Spener 14 Textbücher der Intermezzi per musica gedruckt.

112 Zwischen 1735 und 1792 wird die Einwohnerzahl zwischen 7.000 und 9.000 gelegen haben.

113 Vgl. HENZE-DÖHRING, Kunst als Medium dynastischer Grenzziehung, S. 163.

114 Vgl. ebd., S. 169.

nicht ausgeschlossen werden, dass sich die Gattung nicht nach dem Siebenjährigen Krieg auch in Bayreuth etabliert hätte, wenn nicht sowohl die Markgräfin 1758, als auch der Markgraf 1763 verstorben wären.

Der Befund, dass in Bayreuth im Untersuchungszeitraum niemals Opere buffe aufgeführt wurden, ist auch mit Blick auf die zahlreichen Verbindungen von Seria-Sängerinnen und -Sängern am Bayreuther Hof zu reisenden Operntruppen bemerkenswert. Sowohl Pasquale Negri, der wahrscheinlich über seinen Kollegen Giacomo Zaghini über Venedig vermittelt wurde, Zaghini selbst, als auch die Sängerin Margherita Giacomazzi sangen in der Operntruppe von Angelo Mingotti. Allerdings blieb nur Zaghini mit Unterbrechungen länger am Bayreuther Hof angestellt (1737–1751). Vor ihren Engagements in Bayreuth sangen darüber hinaus Antonio Casati, Maria Maddalena Gerardini, Maria Giustina Turcotti und Teresa Pompeati Imer für Pietro Mingotti. Auch wenn einige Sängerinnen und Sänger einen direkten Bezug zur Opera buffa aufweisen und es die Möglichkeiten für Aufführungen gegeben hätte, blieb das Musiktheatergeschehen am Bayreuther Hof vom ernstesten Genre geprägt, das die Markgräfin mit ihrem eigenen ästhetischen Stil zu akzentuieren wusste.

Der erste Hinweis auf mögliche Intermezzi-Aufführungen in Bayreuth findet sich nur eineinhalb Jahre nach den ersten Aufführungen in Preußen in einem Brief der Markgräfin Wilhelmine an ihren Bruder vom 26. November 1749 aus Himmelkron:

Les Intermezzo sont fort amusants lorsque les Acteurs sont aussi bon que ceux que vous avez. Ils sont si fort en vogue en Italie qu'on y a forme des Operas Comiques. On dit quil a trouve les plus belles voix du monde parmi ses farçeurs qui gagnant beaucoup et n'ayant pas besoin de beaucoup d'Etude aiment mieux s'adonner au Burlesque qu'au serieux [...] ¹¹⁵

Leider finden sich außer dieser Briefstelle keine weiteren Quellen, die Auskunft über die Akteurinnen und Akteure, das aufgeführte Werk, oder den Anlass und Aufführungsort dieses Intermezzos geben. Auffällig ist jedoch der Zeitpunkt: Nachdem der Bayreuther Hof aus politischen Gründen für Friedrich II. im September 1748 die Fürstenhochzeit von Prinzessin Elisabeth Friederike Sophie von Brandenburg-Bayreuth mit Herzog Carl Eugen von Württemberg ausgerichtet und dabei versucht hatte, den Maßstäben der Wiener Fürstenhochzeit von 1744 zu entsprechen, hatte er sich finanziell übernommen und die kurzfristig engagierten und ausgeliehenen Sängerinnen und Sänger verließen bald nach der Hochzeit wieder den Bayreuther Hof.¹¹⁶ Zu diesen gehörte auch die Sopranistin Maria Colomba Mattei Trombetta, die zwischen 1747 bis 1749 als *seconda donna* am Hof tätig war und die durch ihren engen Bezug zur Opera buffa hervorsteicht. Vor ihrer Einstellung in Bayreuth war sie 1743/44 in Neapel und 1745/46 in Palermo in Opere buffe aufgetreten. Auch wenn davon auszugehen ist, dass sie im November 1749 bereits den Bayreuther Hof verlassen hatte und daher an der erwähnten Intermezzo-Aufführung nicht beteiligt war, ist es interessant, sich ihre Personalie etwas näher anzuschauen, da sie womöglich Hinweise auf ästhetische Präferenzen der Markgräfin geben. So ist

115 SCHIEDERMAIR, Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus, S. 126.

116 Vgl. HENZE-DÖHRING, Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik, S. 91ff.

es auffallend, dass die Sopranistin aus dem Buffa-Fach die Markgräfin stimmlich nicht überzeugen konnte. Wilhelmine berichtete diesbezüglich am 20. Juli 1748 ihrem Bruder :

Il m'est venu une nouvelle Chanteuse qui a été Ecollière de l'Astrua, elle a une terrible entandue de voix pour une Feme. Elle Chante dans le gout d'Egiziele que je trouve detestable et dont je tache de la desacoutamer [...] ¹¹⁷

Nach ihrem Abgang war Maria Colomba Mattei Trombetta 1749 zunächst in Wien tätig, bevor sie wieder mehrere Jahre in Italien arbeitete und schließlich zwischen 1760 und 1763 als Impresaria ihre eigene Operntruppe in London leitete. Zu ihrer Londoner Operntruppe gehörten die Sopranistin Maria Angiola Paganini und ihr Ehemann Carlo, die auch Friedrich II. 1754 zur Einführung der Oper buffa am preußischen Hof engagiert hatte. Am King's Theatre in the Haymarket führte die Operntruppe mit *I tre gobbi rivali* (1761), *Il filosofo di campagna* (1761) und *Bertoldo, Bertoldino, e Cacasenno* (1762) das gleiche venezianische Repertoire auf, das auch zuvor bei Friedrich II. unter Mitwirkung des Ehepaars Paganini großen Anklang gefunden hatte. Friedrich hatte im Rahmen seiner aufgeklärten Kulturpolitik am 30. März 1754 aktuelle und in Vergleich zu seinen Intermezzi-Aufführungen der Vorjahre größer besetzte Oper buffa in Potsdam eingeführt und damit einen Kontrast zu seiner Repräsentationspolitik durch die Opera seria an der Berliner Hofoper gesetzt, dessen Repertoire spätestens seit 1760 als zurückgewandt kritisiert wurde. ¹¹⁸

Indem Friedrich das komische Genre aufwertete, der Opera seria »ebenbüdig« ¹¹⁹ erklärte und sie auch als Instrument seiner musikalischen Repräsentation für Geburtstage, Fürstenbesuche und diplomatische Begegnungen nutzte, ¹²⁰ nahm er eine Führungsrolle in der Opera buffa-Rezeption bei Hof ein. ¹²¹ Ausgerechnet nach dieser Erweiterung der musikalischen Repräsentationsstrategie Friedrichs II. findet sich 1755 wieder ein Hin-

117 Vgl. ebd. und SCHIEDERMAIR, Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus, S. 124.

118 Vgl. u.a. HENZEL, Die Schatulle Friedrichs II. von Preussen und die Hofmusik (Teil 1), S. 189 und MANGUM, Apollo and the German muses, S. 131.

119 Albert Emil Brachvogel vermerkte in seiner Geschichte des königlichen Theaters in Berlin für das Jahr 1754: »Entscheidend ist namentlich, daß der König sich jetzt mehr dem Intermezzo zuwendete. [...] Vernachlässigt wurde die große Oper drum zwar nicht, aber die komische Oper erlangte fortan Ebenbürtigkeit neben ihr und blieb, wie obige Anzeige vermuthen läßt, auf Vorstellungen in Potsdam nicht mehr beschränkt.« BRACHVOGEL, Das alte Berliner Theater-Wesen bis zur ersten Blüthe des deutschen Dramas, S. 150.

120 Vgl. HENZE-DÖHRING, Friedrich der Große, S. 125ff. und 163ff.; VAN DER HOVEN, Musikalische Repräsentationspolitik in Preussen (1688–1797). Christoph Henzel untersuchte die Wiener Gesandtschaftsberichte aus Berlin und argumentiert, dass die Hofmusik nur der Unterhaltung diene und den »Anlass oder Rahmen« bot, damit Gesandte oder Fürsten mit Friedrich II. ins Gespräch kommen konnten. Da Henzel selten Nachrichten über Sängerinnen und Sänger, Opernrepertoire und -inhalte nachweisen kann, kommt er zum Ergebnis, dass in Gesandtschaftsberichten repräsentative Aspekte weggelassen worden seien und sieht daher die Gegebenheiten »eines etablierten Diskurses über Opernaufführungen« nicht gegeben, die die Voraussetzung für eine Repräsentationsebene gewesen wären. HENZEL, Medium der konkurrierenden Herrschaftsrepräsentation?, S. 2–20.

121 Vgl. HENZE-DÖHRING, Friedrich der Große, S. 131f.

weis auf eine Intermezzo-Aufführung in Bayreuth in einem Brief von Wilhelmine vom 28. November an ihren Bruder:

La Rosa qui était autrefois à Berlin est ici, ce qui nous a procuré un intermezzo. Son compagnon ne vaut pas à beaucoup près Cricchi, et il me semble qu'elle a un peu déchu. On a besoin d'un peu de dissipation dans le mauvais temps qu'il fait, qui est très-propre à donner le spleen. Je préfère toujours celle de l'étude; mais, malheureusement pour moi, je n'ose presque plus m'appliquer, ayant d'abord des maux de tête affreux, et ne pouvant rester longtemps assise.¹²²

Wilhelmine bezog sich auf die aus Bologna stammende Sopranistin Rosa Ruvinetti-Bon, die 1748 mit ihrem Ehemann Girolamo Bon und dem Bassisten Domenico Cricchi, an dessen Seite sie ihre Karriere entwickelte, von Dresden an das von Friedrich II. errichtete Intermezzo-Theater nach Potsdam ging, wo sie bis 1751 blieb. Girolamo Bon arbeitete am preußischen Hof hauptsächlich als Ausstatter der Intermezzi, 1749/50 allerdings auch an Dekorationen und Bühnenmaschinen für die Hofoper in Berlin.¹²³ Bezugnehmend auf das neue Intermezzo-Theater in Potsdam schrieb Gotthold Ephraim Lessing 1750 in seiner »Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Berlin« über Rosa Ruvinetti-Bon und Domenico Cricchi: »Beyde sind Meister in ihrer Kunst, und fähig, den ganzen Schauplatz vor Lachen ausser sich zu setzen. Besonders ist Herr Cricchi, welcher einen starken Baß singt, zur comischen Oper gemacht.«¹²⁴ Ihre Intermezzi-Aufführungen mit zwei Handlungspersonen wurden von Musikern der Hofkapelle begleitet. Die Ballette bei den Aufführungen übernahmen die Tänzerinnen und Tänzer des Hofballetts. Wilhelmine kannte Rosa Ruvinetti-Bon und Cricchi, mit denen sie ihre Besetzung vergleicht, spätestens seit den Intermezzo-Aufführungen von Hasses *Don Tabarano* am 15. August und *Il Conte immaginario* am 19. August 1750 in der Orangerie von Schloss Charlottenburg. Die Veranstaltungen gehörten zu den Hoffeierlichkeiten, die Friedrich II. im Sommer 1750 für seine Schwester in Potsdam, Charlottenburg und Berlin ausrichtete. Es handelte sich um das größte höfische Fest in der preußischen Geschichte zwischen Friedrich I. und Friedrich Wilhelm IV. und fand seinen Höhepunkt im ersten Reitspektakel Preußens (Carousel).¹²⁵ Vieles weist darauf hin, dass es sich bei dem von Wilhelmine 1755 erwähnten Intermezzo um *Il giocatore* handeln könnte.¹²⁶ Dieser einzige überlie-

122 Brief Markgräfin Wilhelmines vom 28. November 1755 an Friedrich II., online verfügbar unter: http://friedrich.uni-trier.de/de/oeuvres/27_1/316/text/, abgerufen am 07.02.2022.

123 Vgl. HENZEL, Die Schatulle Friedrichs II. von Preussen und die Hofmusik (Teil 1), S. 40.

124 LESSING, Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, S. 136.

125 Vgl. Journal Historique des Fêtes, que le Roi a données à Potsdam, à Charlottenbourg et Berlin à l'occasion de l'arrivée de leurs Altesses Roiale et Sérénissime de Brandenbourg-Bareuth au mois d'août 1750, o.O.: Christian Friedrich Henning o.J. [1750]; VAN DER HOVEN, Musikalische Repräsentationspolitik in Preussen (1688–1797), S. 196–210.

126 Irene Hegen listet in ihrer Übersichtstabelle musikdramatischer Aufführungen aus den Jahren von 1736 bis 1762 sowohl ein Intermezzo im Jahr 1750 mit Verweis auf den Librettodruck und ein Intermezzo im Jahr 1755 mit Verweis auf Wilhelmines Briefstelle auf, während Sabine Henze-Döhring die Einführung des Intermezzo-Theaters in der von ihr erstellten Tabelle erst 1756 verortet. Vgl. HEGEN, Die markgräfliche Hofkapelle zu Bayreuth (1661–1769), S. 27f.; HENZE-DÖHRING, Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik, S. 170.

ferte Libretto-Druck einer Intermezzo-Aufführung »in dem neuen Theatro zu Bayreuth, auf gnädigsten Befehl Sr. Hochfl. Durchlaucht Marggrafen zu Brandenburg-Culmbach« nennt Rosa Ruvinetti-Bon in der Rolle der Serpilla und Giuseppe Ferrini als Bacocco, als auch einige stumme Personen. Eine Partitur zum Libretto ist nicht überliefert, so dass weder eine eindeutige Zuordnung zu einem Komponisten erfolgen kann, noch Rückschlüsse auf die Aufführungspraxis möglich sind. Antonio Salvis Libretto könnte allerdings in einer Vertonung von Hasse aufgeführt worden sein, da die Bon'sche Operntruppe für ihr Repertoire an Hasse-Opern bekannt war.¹²⁷ Dem Titelblatt ist zu entnehmen, dass der Aufführungsort das »neue Theater« und nicht das »gran teatro di Baraith« war. Das Intermezzo könnte im Falle einer Aufführung im Jahr 1755 daher im Theater im Hetzgarten am Bayreuther neuen Schloss aufgeführt worden sein.

Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass nicht auf die Markgräfin verwiesen wird, die in den 1750er-Jahren als Repräsentantin der Hofoper auf Libretto-Drucken genannt wird, sondern dass es im Libretto heißt »Beyde Chöre Musicanten. Seiner Durchlaucht, des Herrn Marggrafen«. Eine Erklärung könnte sein, dass sich nur der Markgraf zu dem Zeitpunkt in Venedig aufhielt.¹²⁸ In einem zeitgenössischen handschriftlichen Vermerk wurde jedoch mit Bleistift nachträglich »um 1750« als Druckjahr vermerkt.¹²⁹ Trotz dieses Hinweises im Libretto könnten Wilhelmines briefliche Äußerung, die Anstellungsverhältnisse, als auch Bayreuths Funktion als preußischer Satellit darauf hindeuten, dass sich die zuvor zitierte Briefstelle auf *Il giocatore* beziehen lässt.¹³⁰

127 Vgl. MEIXNER, Die Thurn und Taxis'sche Hofmusik in Regensburg, S. 454.

128 Zudem wurde das italienisch-deutsche Libretto ohne eine Jahresangabe in Bayreuth von Johann Conrad Minzeln gedruckt und damit nicht bei dem Bayreuther Hofbuchdrucker Friedrich Elias Dietzel.

129 Es existiert aber auch ein Librettodruck von *Il giocatore* mit Rosa Ruvinetti Bon und Domenico Cricchi in Wien um 1750: *Il giocatore. Intermezzo per musica*, Wien [ca. 1750].

130 Während Henze-Döhning das Intermezzo in ihrer Monographie überhaupt nicht erwähnt, führt Hegen das Intermezzo in ihrer Aufführungsübersicht von Opern der Markgräfin Wilhelmine im Jahr 1750 an. Vgl. HEGEN, Die markgräflische Hofkapelle zu Bayreuth (1661–1769), S. 1–54. Um 1750 lässt sich kein Aufenthalt von Rosa Ruvinetti-Bon in Bayreuth nachweisen, die bis zum April 1751 bei ihrem Bruder in Potsdam eingestellt war. Auch eine Anstellung Giuseppe Ferrinis kann nicht im Hochfürstlich-Brandenburg-Culmbachischen Adress- und Schreib-Calendar nachgewiesen werden. Sein Name im Librettodruck könnte jedoch auch als ein Indiz dafür gedeutet werden, dass er später als 1750 erfolgte. Rosa Ruvinetti-Bon wird gemeinsam mit Giuseppe Ferrini in den Besetzungslisten zweier Libretti von *Il Capitan Galoppo* und *LA Serva Padrona* genannt, die beide undatiert sind und keinen Druckort nennen. Michaela Krucsay vermutet, dass der Druck dieser beiden Libretti um die Jahre 1754/55 von der Bon'schen Operntruppe initiiert worden sei, um diese später an ihren unterschiedlichen Aufführungsorten zu verkaufen. Zeitlich würde eine gemeinsame Aufführung mit Ferrini, der ab 1758 mit Angelo Mignottis Operntruppe in Bonn war, daher gut in das Jahr 1755 passen. Rosa Ruvinetti-Bon selbst wurde für die Bayreuther Karnevalssaison 1756 engagiert, in der sie die Partie der Prinzessin Zamasis in Wilhelmines *Amalthea* sang und gastierte vor ihrer Anstellung in Bayreuth zwischen 1753 und 1755 mit der Bon'schen Operntruppe mit komischen Opern in Regensburg. Fürst Alexander Ferdinand von Thurn und Taxis in Regensburg könnte als Schwager des Markgrafen Friedrich auch an der Vermittlung der Operisti beteiligt gewesen sein. Vgl. KRUCSAY, Zwischen Aufklärung und barocker Prachtentfaltung, S. 44–46. Meixner datiert die Bon'sche Operntruppe bis 1755/56 in Regensburg. Vgl. MEIXNER, Die Thurn und Taxis'sche Hofmusik in Regensburg. Höfische Musikkultur unter reichspolitischen Vorzeichen, S. 454.

Il giocatore gehörte zum festen Repertoire von Rosa Ruvinetti-Bon.¹³¹ 1748 war es eines der ersten Intermezzi per musica, die von ihr und Domenico Cricchi in Potsdam aufgeführt wurden.¹³² Auch hier übernahm Ruvinetti-Bon die Rolle der Serpilla, während Cricchi als Bacocco auftrat. Das Intermezzo gehörte allerdings nicht nur zum festen Repertoire der Bon'schen Operntruppe, sondern war auch nachdem Ruvinetti-Bon den preußischen Hof verlassen hatte, mit Aufführungen im Oktober 1751, August 1752 und November 1753 fest im Potsdamer Repertoire verankert. Ob die Wahl der Aufführung gerade dieses Werkes, das zu den erfolgreichsten und langlebigsten italienischen Intermezzi auf den europäischen Bühnen gehörte, in Bayreuth ausschließlich von der Bon'schen Operntruppe getroffen wurde, oder ob durch die Wahl eines Potsdamer Repertoirestücks die preußische Satellitenfunktion signalisiert werden sollte, ist nicht zu klären.¹³³

Wilhelmine hatte, seit sie die Hofmusik leitete, ausschließlich in den Aufbau einer Repräsentationsoper am Bayreuther Hof investiert. Die enormen Kosten für das Opernhaus und die Aufführungen der Opera seria überstiegen das markgräfliche Budget und führten daher zwangsläufig zu einer anlassbezogenen Musiktheaterpolitik zu fürstlichen Geburtstagen oder Besuchen. Nach Ausbruch des Siebenjährigen Krieges im Herbst 1756 beschloss Wilhelmine die Oper zu reformieren und die frühere Prachtentfaltung zu reduzieren, da »la Margrave croyait, avec raison, que le plus pressés des devoirs, est le prompt soulagement des peuples, et que le plus solide plaisir est celui de

131 Auch hier übernahm Rosa Ruvinetti-Bon die Rolle der Serpilla, während Domenico Cricchi als Bacocco auftrat. Bereits zwei Jahre zuvor hatte sie in Dresden im Teatro Reale die Rolle der Serpilla an der Seite von Pietro Mira gesungen.

132 Der Spieler, Ein Musikalisches Zwischenspiel welches auf Sr. Königl. Maj. in Preussen allergnädigsten Befehl auf den neuen Schauplatz zu Potsdam soll aufgeführt werden, Potsdam 1748.

133 Ein Blick auf die Libretti um 1750 in der Rosa Ruvinetti-Bon in *Il giocatore* als Sängerin aufgetreten ist, zeigt, dass die Bayreuther Libretto-Fassung sich von den Drucken von *Il giocatore* in Dresden (1746) und Potsdam (1748) unterscheidet, aber partielle Übereinstimmungen mit der Libretto-Fassung aus Wien (1750) aufweist. Es entspricht jedoch dem Libretto-Druck von *Baccoco e Serpilla* aus Regensburg aus dem Jahr 1775 mit der Musik vom dortigen Musik- und Theaterintendanten Theodor von Schacht: *Baccoco e Serpilla. Intermezzo a due*, Regensburg [1755]. Das dreiaktige Bayreuther Libretto verhandelt satirisch charakteristische Intermezzi-Themen wie den Kampf der Geschlechter. Allerdings möchte in diesem Intermezzo nicht klassisch die weibliche Hauptfigur einen Mann durch List zur Heirat zwingen, sondern sich scheiden lassen. Auch die männliche Rachearie kann abhängig von der Komposition als buffonesk gewertet werden. Es ist gut erforscht worden, wie sich Wilhelmine in die Opernaufführungen am Bayreuther Hof einbrachte und bei der Opera seria ihre eigene Ästhetik und ihren eigenen Stil prägte. Susanne Vill sieht in Wilhelmines Opera seria *Argenore* eine Kritik an einer frauenfeindlichen Gesellschaft, die thematisch trotz der buffonesken Form auch in *Il giocatore* mitschwingt. Da das Libretto jedoch nicht beim Bayreuther Hofdrucker gedruckt wurde und Wilhelmine auch nicht auf dem Titelblatt erwähnt wird, ist es unwahrscheinlich, dass die Änderungen dieses Librettos Modifikationen an Wilhelmines Ästhetik darstellten. Rückschlüsse auf die Interpretation und Aufführung lassen sich durch die fehlende Partitur und ergänzende Quellen leider nicht ziehen. Sicher erscheint nur, dass das Bayreuther Libretto keine einfache Übernahme von ihrem Bruder war. Vgl. JOHNSTON, *È caso da intermedio!*, S. 160; HENZE-DÖHRING, Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik und HIRSCHMANN, Italienische Opernpflege am Bayreuther Hof, der Sänger Giacomo Zaghini und die Oper *Argenore* der Markgräfin Wilhelmine, S. 132.

faire le bien.«¹³⁴ Während des Krieges sind für die Jahre 1756 und 1757 weder Opere serie noch Intermezzi-Aufführungen am Bayreuther Hof belegt.¹³⁵ Erst zum Geburtstag des Markgrafen Friedrich am 10. Mai 1758 wird von einem Intermezzo berichtet. Die Aufführung zu seinem Geburtstag ist insofern interessant, da der Markgraf anscheinend dem komischen Genre zugeneigter war als Wilhelmine und bereits im Oktober 1751 erwägt hatte, zu einer Intermezzo-Aufführung des Impresario Francesco Ferrari nach Nürnberg zu reisen.¹³⁶ In den Bayreuther Nachrichten heißt es am 16. Mai 1758:

An dem abgewichenen Mittwoch, als den 10 dieses eingefallenen hohen Geburtstages, hatte der Hof bey hoher Anwesenheit Sr. Hochfürstlichen Durchlaucht des regierenden Herrn Markgrafens von Anspach noch das hohe Vergnügen, daß die Reichsarmee en Chef commadirenden Herrn General Feldmarschalls Prinzen von Zweybrücken hochfürstliche Durchlaucht, Abends dem aufgeführten Intermezzo beywohnten, worauf an einer Tafel von 60 Couverts gespeist wurde.¹³⁷

Weitere Details darüber, welches Intermezzo mit welchem Personal aufgeführt wurde, sind nicht bekannt. Es ist dennoch anzunehmen, dass Ruvinetti-Bon an dieser Aufführung mitgewirkt hatte, bevor sie 1758 in Wien mit ihrem früheren Kollegen Cricchi ein Gastspiel gab. Im *Hochfürstlich-Brandenburgisch-Culmbachischer Address- und Schreib-Calender* von 1759, der die Anstellungssituation des Vorjahres dokumentiert, wird außer Ruvinetti-Bon noch ein weiterer Sänger mit Erfahrung im komischen Genre unter der »Hof-Capell- und Cammermusic« aufgeführt, der womöglich gemeinsam mit ihr im Intermezzo auftrat.¹³⁸ Der aus Rom stammende Tenor Luigi Palesi hatte bereits im Karneval 1754 im Teatro Valle als Scannamuse im Intermezzo *Il Protettor del Poeta* und als Sbraviglia in *Le Nozze di Monsù Fagotto* mitgewirkt.¹³⁹ Wenige Monate nach dieser Aufführung zum markgräflichen Geburtstag verstarb Wilhelmine am 14. Oktober 1758. Daraufhin verließen die ersten italienischen Künstlerinnen und Künstler den Bayreuther Hof und die Institution der Oper, die die Markgräfin geleitete hatte, wurde aufgelöst. Nur die Sängerin Maria Giustina Turcotti, die seit 1749 verpflichtet gewesen war, und der Sänger Stefano Leonardi blieben bis 1763.¹⁴⁰ Im Jahr 1760 wurde der »Opern-Etat«, der erstmals 1755 im *Hochfürstlich-Brandenburgisch-Culmbachischer Address- und Schreib-Calender* aufgeführt wird, aufgelöst und die neue Sparte »Intermezzo-Sänger« den »Cammer-Sänge-

134 Indem Henze-Döhring auf die Beschreibungen des Marquis D'Adhémar für Wilhelmines Intention der Opernreform verweist und auch die Bon'sche Operntruppe bereits zum Karneval 1767 eingestellt wurde, erscheint Hegens Schlussfolgerung, dass die Einführung des Intermezzo-Theaters in Bayreuth nach Wilhelmines Tod alleine durch den Markgrafen erfolgte, nicht plausibel. Vgl. HENZE-DÖHRING, Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik, S. 117 und HEGEN, Die markgräfliche Hofkapelle zu Bayreuth (1661–1769), S. 29.

135 Vgl. HENZE-DÖHRING, Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik, S. 117.

136 Vgl. HAMPE, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806, S. 334.

137 Bayreuther Zeitungen, Nr. 59, Dienstags, den 16 May 1758.

138 Vgl. Karl August Schimmer, Hochfürstlich-Brandenburgisch-Culmbachischer Address- und Schreib-Calender [...], Bayreuth 1759, S. 115.

139 Vgl. Chronologie des Teatro Valle (1727–1850) in Ergänzung zur Monografie GREMLER, Das Teatro Valle in Rom 1727–1850, S. 33f.

140 Vgl. HEINRITZ, Geschichte der Stadt Bayreuth in drei Teilen.

rinnen und Sängern« hinzugefügt. Ein letzter Hinweis auf eine Intermezzo-Aufführung in Bayreuth findet sich, nachdem der Markgraf im September 1759 Sophie Caroline Marie von Braunschweig-Wolfenbüttel geheiratet hatte: 1760 wurden ein Singspiel im französischen Theater und ein Intermezzo aufgeführt, welche »den sonstigen kostbaren Opern keineswegs« glichen.¹⁴¹ Als am 26. Februar 1763 Markgraf Friedrich starb, ordnete sein Nachfolger Friedrich Christian eine Reduktion der Hofkosten an, mit der Folge, dass alle italienischen Sängern und Sänger den Bayreuther Hof verlassen mussten.¹⁴²

Sowohl finanziell als auch ästhetisch konzentrierte sich die Markgräfin auf die Opera seria und Festa teatrale als Repräsentationsoper, die anlassbezogen aufgeführt wurde.¹⁴³ Die vereinzelt Intermezzo-Aufführungen 1749 und 1755 scheinen ökonomisch motiviert, wenngleich durch Friedrich II. inspiriert, worden zu sein. Eine direkte Vermittlung oder Ausleihen von Sängern und Sängerinnen für das Genre sind zwischen den Geschwistern nicht nachweisbar. Mit dem Ausbruch des Siebenjährigen Krieges wünschte Wilhelmine allerdings die Oper zu reformieren und die frühere Prachtentfaltung zu reduzieren.¹⁴⁴ Es bleibt unklar, ob die von Wilhelmine angestrebte Opernreform nach dem Ausbruch des Siebenjährigen Krieges zur Etablierung der Opera buffa hätte führen sollen und können. Eine Etablierung der komischen Oper in Bayreuth hätte als künstlerische und ideelle Bezogenheit auf Friedrich II. gewertet werden können, wie sie von Bayreuth als preußischen Satelliten zu erwarten gewesen wäre.¹⁴⁵ Durch den frühen Tod der Markgräfin am 14. Oktober 1758 bleiben die Pläne jedoch nicht nachvollziehbar. Auch wenn der Markgraf dem komischen Genre sehr zugeneigt war, scheinen während des Krieges keine neuen Investitionen in das Musiktheatergeschehen vorgenommen worden zu sein und sein Tod 1763 verhinderte eine Erneuerung der Opernpolitik am Bayreuther Hof, so dass sich dort weder die Opera buffa noch Intermezzi-Aufführungen verankern konnten. Vergleicht man die Entwicklung am Bayreuther mit dem Württembergischen Hof von Herzog Carl Eugen, der ebenfalls als preußischer Satellit aufgefasst werden kann,¹⁴⁶ fällt auf, dass auch dieser Hof die Opera buffa nicht sofort aufnahm. Genau wie Wilhelmine investierte Carl Eugen zuerst allein in die Repräsentationsoper, wenngleich auch ihm genau wie am Bayreuther Hof hierfür eigentlich die finanziellen Mittel fehlten.¹⁴⁷ Erst 1766 – über ein Jahrzehnt nach den frühen Aufführungen in Potsdam – wurde nach der Fertigstellung des Solitudetheaters die komische Gattung ins Repertoire aufgenommen.¹⁴⁸

141 SCHIEDERMAIR, Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus, S. 149, die Belegstelle wurde in Heinritz allerdings nicht gefunden.

142 Vgl. ebd., S. 153.

143 Vgl. HENZE-DÖHRING, Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik, S. 59.

144 Vgl. ebd., S. 117.

145 Vgl. HENZE-DÖHRING, Kunst als Medium dynastischer Grenzziehung, S. 169.

146 Carl Eugen wuchs einige Jahre am Hof Friedrichs II. auf und war mit Wilhelmines Tochter Elisabeth Friederike Sophie verheiratet.

147 Juliane Riepe merkt an, dass eine Reduktion der Ausgaben für die Oper nicht alleine auf finanzielle Engpässe zurückzuführen sein sollten und erklärungsbedürftig blieben, da häufig für die Repräsentation eines Hofes weitere Verschuldungen aufgenommen wurden. Vgl. RIEPE, Essential to the reputation and magnificence of such a high-ranking prince, S. 163.

148 Vgl. BERGER, »Nichts war angenehmer als die Sommerreisen...«, S. 194.

Die Opernkultur an den europäischen Höfen durchlief während des Untersuchungszeitraums einen Wandel, für den die Aufnahme des Buffa-Repertoires im höfischen und hofnahen Kontext paradigmatisch war. Diese Entwicklung gewann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend an Dynamik. Insbesondere neue Organisationsformen und Produktionsbedingungen, die in variierenden Ausprägungen in einem höfisch-kommerziellen Spannungsfeld standen, unterstützten die Verbreitung der Opera buffa. Damit übernahmen Höfe ähnlich wie später bei der Etablierung der Nationaltheater eine wichtige Rolle, obwohl die Opera buffa häufig mit einer Verbürgerlichung assoziiert und damit kommerziell geprägten Kontexten zugeordnet wird. Der zu beobachtende Organisations- und Repertoirewandel im höfischen und hofnahen Kontext erfolgte allerdings weder flächendeckend an allen europäischen Höfen, noch zeitlich einheitlich; zu unterschiedlich waren ihre sozio-politischen Ausgangslagen sowie ihre individuellen höfischen Strukturmerkmale im Zeremoniell, in ihren Musiktraditionen und ihren Ausstattungen.

Viele Höfe versuchten finanziell durch die Auslagerung der Produktionskosten von Opernaufführungen zu profitieren. Im höfisch-kommerziellen Spannungsfeld reichten, wie aufgezeigt, die Modelle von der Förderung einzelner situativer Aufführungen, über Teil- bis hin zu Vollsubventionierungen. Insbesondere Organisationsmodelle mit reisenden Operntruppen ermöglichten dabei Aufführungen von besonders aktuellem Buffa-Repertoire. Während Höfe wie in Dresden aktuelle Buffa-Opern aufführen ließen und damit als ›Trendsetter‹ gelten können, scheinen andere Höfe eher bereits erfolgreich erprobtes Repertoire wiederaufgeführt zu haben. Wie vom Seria-Repertoire der Hofoper bekannt, findet sich in Preußen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für Festveranstaltungen auch ein sich wiederholendes Buffa-Repertoire. Die Aufführung von komischen Opern im höfischen und hofnahen Kontext und ihre partielle Ergänzung bzw. sogar Ersetzung von Seria-Repertoire als Hof- und Festoper wurde nicht nur durch finanzielle Aspekte geprägt. Viele der Aufklärung nahestehenden Herrscherinnen und Herrscher nutzten die Opera buffa als ein Element zur Demonstration ihres aufgeklärten Images. Einige standen dabei in engem Kontakt miteinander und tauschten sich auch künstlerisch und ästhetisch aus. Zu den prominentesten aufgeklärten Fürstinnen und Fürsten, die die Opera buffa als Zeichen ihres »guten Geschmacks« und partiell auch im Rahmen einer Erziehungspolitik nutzten, gehörten König Friedrich II., Kaiser Joseph II., die sächsische Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis, der polnische König Stanisław August Poniatowski und die russische Kaiserin Katharina II.

Im Rahmen eines im Untersuchungszeitraum populärer werdenden Wunsches nach künstlerischer Diversität, nutzten allerdings nicht nur aufgeklärte Herrscherinnen und Herrscher Opera buffa als eine parallele Repräsentationsform zur Opera seria, die einen anderen Adressatenkreis erreichen konnte. Opere buffe konnten dabei Kriterien der Repräsentation und des Hofzeremoniells übernehmen, indem sie zur Prachtentfaltung beitrugen, sich bei ihren Aufführungen Rang- und Gunsterweise zeigen ließen und die komischen Opern zur Heterogenität und Aktualität in der kulturellen Programmaufstellung beitrugen. Auffällig ist jedoch, dass gerade Buffa-Aufführungen, die zu höfischen Feierlichkeiten wie Hochzeiten und Geburtstagen aufgeführt wurden, im höfi-

schen Kontext verankert blieben. Sie waren häufig stofflich, wenn auch nur lose an den Anlass gebunden und weisen Anpassungen auf unterschiedlichen Ebenen auf, die von einer Abmilderung fürstlicher Kritik, Streichungen von unschicklichen Passagen im Libretto, bis hin zu Veränderungen in der Handlung, der Stilhöhe des Texts und Neukompositionen für die Aufführung reichen konnten.

Abschließend lässt sich festhalten, dass sowohl die weitverbreitete Notwendigkeit zu finanziellen Einsparungen, die zu neuen Produktionsmodellen im höfischen Opernbetrieb führten, als auch der durch die Aufklärung von vielen Fürsten favorisierte Imagewandel der Opera buffa einen wichtigen Nährboden für ihre Etablierung jenseits der Alpen bereiteten. Die Höfe ihrerseits profitieren von der Mobilität des Gesangspersonals und Repertoires, sowie von dem Transformationspotenzial des Repertoires, das sich individuell den unterschiedlichen höfischen und hofnahen Kontexten und anlassspezifischen Erfordernissen anpassen konnte.

13 Schlussbetrachtung

Nach ihren Erfolgen in Italien in den 1730er- und 1740er-Jahren konnte sich die dreiaktige Opera buffa in Europa – so hat es der statistische Zugriff und das die Aufführungsserien verortende Mapping in den ersten Kapiteln gezeigt – erst allmählich in einer gewissen Breite etablieren: von den eher zaghaften Anfängen einzelner Aufführungen ab 1740 über die ersten reisenden Truppen ab 1745 bis hin zu einer großen Aufführungsdichte erst ab den 1760er-Jahren. Diese quantitativen Ergebnisse bildeten den Ausgangspunkt dafür, das Phänomen der Verbreitung der Opera buffa im Rahmen breiterer gesellschaftlicher Kontexte zu betrachten. Die Gattung Oper insgesamt, beziehungsweise die komische Oper im Speziellen, ist im 18. Jahrhundert in Europa in vielfältige und sehr dynamische Funktionskontexte und Organisationsstrukturen eingebunden. Daher reagiert die Opera buffa um die Jahrhundertmitte wie ein Seismograph auf unterschiedliche politisch-gesellschaftliche Umbrüche. Sie ist maßgeblich beteiligt an den damit verbundenen, sich sukzessive verändernden Produktionsbedingungen im Bereich der Oper.

Da wäre zunächst das zögerliche und völlig unterschiedliche Aufgreifen des Genres im höfischen oder hofnahen Kontext zu nennen. In den 1740er-Jahren sind nur einzelne Aufführungsserien an weit voneinander entfernten Orten (Lissabon, Valletta und Wien) nachzuweisen. Die umfassenderen Versuche in Wien (1747/48) komische Oper zu etablieren, waren zunächst von mäßigem Erfolg gekrönt; der kaiserliche Obersthofmarschall Johann Joseph von Khevenhüller-Metsch etwa bezeichnete 1747 *La Zannina maga per amore* als »sehr abgeschmackt und ennuyante«¹. Mediale Aufmerksamkeit erlangten in der Frühzeit der Verbreitung vor allem die Aufführungen der Buffa-Truppe Eustachio Bambinis zwischen 1752 und 1754 an der Pariser Opéra, die nicht nur eine musikästhetische, sondern auch politische Debatte auslösten. Ein genauerer Blick auf die gespielten Fassungen zeigt allerdings, dass die dreiaktige Opera buffa nur sehr beschränkt sowie mit wenig Erfolg zum Einsatz kam und eigentlich die Intermezzi Bambinis Aufführungsserien dominierten. Ähnliches ist auch für den Preussischen Hof feststellbar: Friedrich II., einer der wenigen Regenten, der Opera buffa sehr früh an seinem Hof etablierte, ließ das neue Genre in Bearbeitungen aufführen, die den Charakter von Intermezzi hatten und kombinierte diese mit Balletten. Die Opera buffa wird damit im höfi-

1 KHEVENHÜLLER-METSCH und SCHLITTER (Hg.), Aus der Zeit Maria Theresias, Bd. 2, S. 174.

schen und hofnahen Kontext in den 1740er- und frühen 1750er-Jahren – wenn überhaupt rezipiert – als Repertoireerweiterung oder Abwechslung zur dominierenden Opera seria angesehen, erwuchs aber noch nicht zur ernsthaften Konkurrentin ihres Pendants.

Aus dem Blickwinkel von mobilen Operntruppen, die für die Verbreitung der Opera buffa in den ersten Jahrzehnten maßgeblich waren, stellt sich die Sachlage anders dar. War Bambinis Pariser Gastspiel insofern untypisch, als seine italienischen Aufführungen häufig an einem Abend mit französischen Werken kombiniert wurden, so stellte sich für die meisten italienischen Opernunternehmer die Frage, ob sich das neue, in ihrer Heimat erfolgreiche Genre, auch anderswo bewähren würde, in größerer Ausschließlichkeit. Sowohl ein Seria- als auch ein Buffa-Ensemble zu engagieren, um damit einen abwechslungsreichen, möglichst flexiblen Spielplan den unterschiedlichen Spielstätten anzubieten, kam finanziell kaum in Frage. Wenn Angelo Mingotti 1745 im Vorwort zum Grazer Libretto von *La finta cameriera* ausführt, dass die Opera buffa »in denen berühmtesten Städten in Welschland« erfolgreich und er wegen der »absonderlich auserlesenen Music deren berühmtesten Cappel-Meistern« nun auch zur komischen Oper gegriffen habe,² so zeigt sich darin ein konkreter Erklärungsbedarf gegenüber einem Publikum, dem er und sein Bruder Pietro bislang ausschließlich Opera seria in Verbindung mit Intermezzi geboten hatten. Dass Angelo Mingotti nach einer reinen Buffa-Saison 1745 bereits ein Jahr später in Graz doch wieder auf die ernste Oper umschwenkte, da er den Eindruck hatte, »als ob eine Serieuse Vorstellung ein zahlreicheres Auditorium werben könnte«,³ bestätigt im Umkehrschluss, dass ein Opera buffa-Spielplan für reisende Truppen zunächst ein Experiment darstellte, das an seinem Erfolg und Publikumszulauf gemessen werden musste. Motivation dafür, mit Opera buffa überhaupt auf Reisen zu gehen, war dabei klar der Erfolg des Genres in Norditalien. Die vier maßgeblichen Impresari, die Opera buffa mit ihren mobilen Truppen in den 1740er- und frühen 1750er-Jahren in Europa verbreiteten (Angelo Mingotti, Giovanni Francesco Crosa, Nicola Setaro und Eustachio Bambini), weisen dabei allesamt eine zentrale Gemeinsamkeit auf: Sie waren in Norditalien tätig gewesen, wo sie großteils ihre Operisti engagiert und ihr Repertoire an unterschiedlichen Theatern erprobt hatten, um es anschließend außerhalb der italienischen Halbinsel aufzuführen. Während dieses Repertoire mit *L'Orazio*, *La finta cameriera*, *La commedia in commedia* oder *Madama Ciana* noch weitgehend auf neapolitanischen oder römischen Musikkomödien beruhte, also bereits einen umfassenden inneritalienischen Migrations- und Transformationsprozess hinter sich hatte, wurde Venedig in den 1750er-Jahren insbesondere durch die erfolgreichen *Opere buffe* von Carlo Goldoni und Baldassare Galuppi zum Zentrum der Opera buffa bzw. zum Ausgangspunkt der außeritalienischen Transfers. Dies zeigt sich auch auf der Ebene des Materials und hier besonders an der europaweiten Verbreitung venezianischer Manuskripte im Untersuchungszeitraum. Lassen sich die inneritalienischen Bezugspunkte der außeritalienischen Opera buffa-Rezeption demnach klar geographisch in Norditalien verorten, so konnten in dieser Studie ganz unterschiedliche Migrations- und Mobilitätsphänomene im Zuge ihrer weiteren europäischen Diffusion herausgearbeitet werden.

2 La finta cameriera [...] da rappresentarsi nel nuovo teatro al Tummel-Plaz in Graz [...] nel Carnevale dell'Anno 1745, Graz 1745, [S. 5].

3 Antrag auf Spielgenehmigung vom 24. Dezember 1745, A-GIA Regierung expedita 1745 XII 65.

In den ersten Jahren verbreitete sich die Gattung in Europa zunächst durch ein relativ schmales Repertoire an italienischen Erfolgswerken, die von mehreren Opernunternehmern aufgegriffen wurden. Die bereits genannten Impresari bedienten dabei unterschiedliche Reiserouten mit Aufenthalten völlig ungleicher Länge an den jeweiligen Stationen. Während Setaro und später José Lladó in Barcelona über einige Jahre hinweg gleichsam stationär tätig waren, bereisten Impresari wie Crosa, Santo Lapis oder Francesco Ferrari zahlreiche Städte im Nordwesten Europas mit kürzeren Aufenthaltsdauern und waren dort meist nur für eine Saison tätig. Auch die Route Prag, Dresden, Leipzig, Hamburg, die sowohl von den Mingotti-Brüdern als auch später von Giovanni Battista Locatelli bedient wurde, richtete sich nach saisonal verschiedenen Spielzeiten aus, die man am jeweiligen Ort gestaltete, um anschließend weiterzureisen. Am Beispiel Crosas hat sich gezeigt, wie sehr die Impresari darum bemüht waren, viele Spielgenehmigungen an unterschiedlichen, möglichst attraktiven Orten zu erlangen, so dass Engagements im Idealfall nahtlos aneinander anschlossen und die Einkommensquellen stetig flossen. Die damit verbundene Mobilität der Operisti war in vielerlei Hinsicht von Unsicherheiten und alltäglichen Strapazen gekennzeichnet. Häufig bot man an unterschiedlichen Spielorten das gleiche Repertoire an, das erst sukzessive erneuert wurde, wenn alle Stationen besucht waren. Die statistischen Daten verdeutlichten dabei das recht rasche Aufgreifen des in Norditalien, und insbesondere Venedig gespielten Repertoires auch außerhalb Italiens. Für über 70 % der hier untersuchten Opern war dies bereits nach maximal zwei Jahren der Fall. Die detaillierte Auswertung der Verbreitung von *L'Orazio* zeigte jedoch auch, dass Erfolgswerke an verschiedenen Spielorten immer wieder – von unterschiedlichen Impresari – auf den Spielplan gesetzt wurden.

Neben den Impresari waren es vor allem die Sängerinnen und Sänger, die einen wichtigen Beitrag zur Verbreitung und Bekanntmachung der Opera buffa leisteten. Diejenigen, die außerhalb Italiens auftraten, hatten üblicherweise bereits Erfahrung mit dem Genre in Italien gesammelt und agierten auf unterschiedliche Art und Weise als Netzwerker und Netzwerkerinnen, etwa indem sie ganz generell ihre genrespezifischen Kenntnisse einbrachten und weitertrugen oder im Speziellen z.B. das Repertoire durch die Vermittlung von Libretti oder Musikalien verbreiteten. Die für das Opera buffa-Netzwerk zentralen Sängerinnen und Sänger wie Teresa Alberis, Marianna de Grandis Cattani, Pietro Manelli oder Francesca Santarelli Buini, die durch einen statistischen wie netzwerkanalytischen Zugriff identifiziert werden konnten, erweisen sich in ihren Karrierewegen als sehr unterschiedlich. Auffallend ist allerdings, dass alle vier von Norditalien aus ihre Auslandstätigkeit starteten bzw. zwischenzeitlich immer wieder dorthin zurückkehrten, was das Kennenlernen neuer Werke, aber auch das Knüpfen neuer Kontakte beförderte.

Deutlich tritt auch hervor, dass das Gesangspersonal ganz wesentlich für die Transformationsprozesse verantwortlich war, die für die gespielten Werke in einzelnen Aufführungsserien zu beobachten sind. Musikalische Veränderungen wurden in vielen Fällen von Umbesetzungen ausgelöst und in überlieferten Partituren ist erkennbar, welche große Rolle Einlagearien spielten, die teils dem persönlichen Repertoire eines bestimmten Sängers oder einer bestimmten Sängerin entstammten oder geographisch durch deren Karrierewege an eine spezifische Aufführungsstation zurückverfolgt werden können, auch wenn der Sänger oder die Sängerin mit dieser oder jener Arie zuvor noch nicht

aufgetreten war. Gerade für jene, die die parti serie verkörperten, ging es immer wieder darum, sich mit virtuosen Arien aus dem Seria-Repertoire vor dem Publikum zu produzieren.

An den Veränderungsprozessen, die einzelne Werke durchliefen, lassen sich jedoch nicht nur Einflüsse des Gesangspersonals ablesen. So belegen die Pariser Bearbeitungen sehr deutlich wie die Werke den ästhetischen Vorstellungen vor Ort angepasst wurden. *L'Orazio*, das in der vorliegenden Studie als Fallbeispiel herangezogen wurde, weil es über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg von unterschiedlichen Truppen gespielt wurde, steht symptomatisch für Transformationsprozesse der Gattung Opera buffa selbst, wie sie sich auf ihren Reisen durch Europa beobachten lassen. Die Analyse zeigte, dass die durchaus großflächigen Anpassungen zum einen von situativen, also stärker kontext- bzw. personenbezogenen Aspekten wie die schon genannten Besetzungswechsel, ausgelöst wurden. Zum anderen lassen sich aber auch längerfristige auführungsübergreifende Transformationen identifizieren, die vor allem zur Straffung des Handlungsgeschehens durch Streichung von Rollen oder Szenen bzw. der Verringerung oder aber auch Kürzung der musikalischen Nummern führten. Faktoren, die sowohl die inner- wie die außeritalienische Rezeption des Genres betreffen, sind hingegen in der zunehmenden Reduktion von mehrteiligen Arien und der abnehmenden Bedeutung der parti serie zu sehen. An derlei Transformationen einzelner Werke lässt sich somit auch der Geschmackswandel um 1750 beobachten, der zu Veränderungen im Bereich der musikalischen Textur führte.

Die in Europa völlig unterschiedlichen gesellschaftlichen Bedingungen und organisatorischen Strukturen, innerhalb derer Opernereignisse stattfanden, kommen vor allem in der Einbettung der Opera buffa in ein höfisch-kommerzielles Spannungsfeld zum Vorschein. Wie bereits erwähnt, wurde die Opera buffa zunächst nur sehr punktuell als Hofoper im eigentlichen Sinne aufgegriffen. Zu höfisch-festlichen Anlässen (Krönungen, Hochzeiten, Geburts- und Namenstage) dominierten klar Gattungen wie Opera seria oder Festa teatrale. Verträge, wie derjenige des Wiener Hofes mit Baron Rocco de Lo Presti von 1748, zeigen, dass der Hof vor allem in die prunkvollen Festveranstaltungen investierte, die den ernststen Genres vorbehalten waren, es darüber hinaus dem Opernunternehmer aber freistand, auch Opera buffa in Vorstellungen zu spielen, für die Eintrittsgelder zu bezahlen waren. In Dresden besuchte der Hofstaat hingegen die Opera buffa-Aufführungen der Truppe Locatellis gegen Bereitstellung einer Subvention frei. Die sehr verschiedenen Subventionierungs- und Unterstützungsmodelle in den Residenzstädten, die von der kostenlosen Bereitstellung des Theaters oder höfischer Musiker bis zur direkten finanziellen Unterstützung des Impresarios reichen konnten, vermitteln ein differenziertes Bild von der variablen Teilhabe des Hofstaates an Opera buffa-Aufführungen und den Kooperationen der Höfe mit mobilen Operntruppen. Erst Mitte der 1760er-Jahre finden sich vermehrt Fälle, bei denen die Opera buffa in anlassgebundene, explizit höfisch-repräsentative Kontexte eingebunden war, wie etwa die habsburgischen Hochzeitsfeierlichkeiten in Innsbruck oder die Veranstaltungen zur preußischen Vermählung in Berlin 1765. Dies geht insgesamt mit einem allmählichen Umbau des Repertoires in ganz Europa einher, indem die Opera buffa deutlich an Boden gewinnt und die Opera seria zurückdrängt. Diese Transformationsprozesse führten an ihren Bruchstellen im Einzelfall zu durchaus kurios anmutenden Konstellationen, wenn etwa Glucks

Alceste in Wien mit einem Buffa-Ensemble aufgeführt wurde und in Mannheim mehrere Kastraten-Sänger der Opera seria sich plötzlich in Opera buffa-Aufführungen zurechtfinden mussten.

Im gesellschaftlichen Bedeutungs- und Funktionsgefüge, in das die Etablierung der Opera buffa in Europa eingebunden ist, erweist sich das Genre als neuralgischer Knotenpunkt, an dem sich Verschiebungen, Brüche und Neuorientierungen sowohl in überraschender Deutlichkeit wie auch in nicht zu unterschätzender Komplexität und Widersprüchlichkeit zeigen. Im Untersuchungszeitraum ist einerseits zu beobachten, dass die Höfe das neue Genre sukzessive in ihre Aufführungskontexte integrieren, andererseits kommt es aber zu einer immer stärkeren Auslagerung musiktheatraler Aktivitäten an kommerzielle Opernunternehmer. Die einzelnen Werke wurden immer wieder an anlassgebundene höfische Kontexte angepasst und durch verschiedene Strategien »nobilitiert«, aber in mehreren höfischen Aufführungskontexten (Potsdam, Esterháza) wurden gerade die parti serie, die aus der heroischen Opera seria kamen, gestrichen. Die parti serie verloren insgesamt im Untersuchungszeitraum unverkennbar an Bedeutung, worauf Diskurse um Natürlichkeit und die Aufklärung gewiss erheblichen Einfluss hatten, gegenläufige Tendenzen sind aber ebenso anzutreffen, wie etwa die heroisch-komischen Opern eines Niccolò Jommelli, die ab Mitte der 1760er-Jahre für den Stuttgarter Hof entstanden. Mit solchen Neukompositionen emanzipierte sich die Opera buffa außerhalb Europas schließlich von der Migration des Repertoires aus Italien. Die in dieser Studie untersuchten umfassenden Transformationsprozesse, die die Gattung sowohl auf Produktions- als auch auf Werkebene in der Opernlandschaft um die Mitte des 18. Jahrhunderts auslöste und mitrug, lassen jedoch den Schluss zu, dass die europäische Opera buffa immer schon mehr war, als lediglich ein Exportartikel aus Italien: ein Experimentierfeld, dessen Erforschung noch längst nicht abgeschlossen ist.

Literaturverzeichnis

- Alier i Aixalà, Roger: L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII, Barcelona 1990.
- Anderson, Matthew Smith: The war of the Austrian succession, 1740–1748, London u. a. 1995.
- Angerer, Paul (Hg.): Mozart auf Reisen. Die Reisebriefe Leopold Mozarts. Wien 1762/63, 1767–69, 1773, Weitra 2004.
- Armellini, Mario: Art. »LOCATELLI, Giovanni Battista«, in: Dizionario Biografico degli Italiani 65 (2005), <www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-locatelli_%28Dizionario-Biografico%29/> 23.12.2021.
- Baker, Nicole E. I.: Italian Opera at the Court of Mannheim, 1758–1770, Diss. masch., University of California, 1994.
- Barabási, Albert-László u. a.: »Evolution of the social network of scientific collaborations«, in: Physica A: Statistical Mechanics and its Applications 311/3-4 (2002), S. 590–614.
- Bärwald, Manuel: Italienische Oper in Leipzig (1744–1756). Band 1: Textteil (= Forum mitteleuropäische Barockmusik 6), Beeskow 2016.
- Bärwald, Manuel: Italienische Oper in Leipzig (1744–1756). Band 2: Katalogteil (= Forum mitteleuropäische Barockmusik 6), Beeskow 2016.
- Bauer, Volker: Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Tübingen 1993.
- Bauer, Wilhelm A. und Otto E. Deutsch (Hg.): Mozart Briefe und Aufzeichnungen. Bd I: 1755–1776, Kassel u. a. 1962.
- Beier, Mirijam: »Mobilität der Operisten um 1750. Die Karriere der Sängerin Marianne Pirker (ca. 1717–1782)«, in: Musik und Migration, hg. von Wolfgang Gratzer und Nils Grosch (= Musik und Migration 1), Münster und New York 2018, S. 207–213.
- Beier, Mirijam: Mehr als nur die Nachtigall von Hohenasperg. Die Karriere der Sängerin Marianne Pirker (1717?–1782), Diss. masch., Paris-Lodron-Universität Salzburg, 2020.
- Bellina, Anna Laura (Hg.): Antonio Palomba – Gioacchino Cocchi. La maestra. Partitura dell'opera in facsimile, edizione del libretto, Mailand 1987.

- Berger, Ute Christine: »Nichts war angenehmer als die Sommerreisen....«. Carl Eugens Lustschlösser«, in: Fürstliches Arkadien, hg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker (= Schriften zur südwestdeutschen Hofmusik 5), Heidelberg 2021, S. 191–205.
- Bernacki, Ludwik: Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Vol. 1: 1. Źródła i materiały, Lwów 1925.
- Bernard, Bruno und Renate Zedinger: »Schicksalsstadt Innsbruck. Corneille de Neny, Sekretär Maria Theresias, berichtet von den Ereignissen im Sommer 1765«, in: Festung und Innovation, hg. von Harald Heppner und Wolfgang Schmale (= Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich 20), Bochum 2005, S. 127–146.
- Bixler, Matthias und Daniel Reupke: »Von Quellen zu Netzwerken«, in: Handbuch Historische Netzwerkforschung, hg. von Marten Düring u.a. (= Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen (KWI) zur Methodenforschung 1), Berlin u.a. 2016, S. 101–122.
- Böhme, Hartmut: »Einladung zur Transformation«, in: Transformation, hg. von dems. u.a., Boston 2011, S. 7–37.
- Bonner, Elise Lauren: Catherine the Great and the Rise of Comic Opera in Late Eighteenth-Century St. Petersburg, Diss. masch., Princeton University, 2017.
- Boulton, James T. und T. O. McLoughlin (Hg.): News from abroad. Letters written by British travellers on the Grand Tour, 1728–71, Liverpool 2012.
- Brachvogel, Albert Emil: Das alte Berliner Theater-Wesen bis zur ersten Blüte des deutschen Dramas (= Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin 1), Berlin 1877.
- Brandenburg, Daniel: Art. »Carattoli, Caratoli, Francesco«, in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/20643>> 10.03.2021.
- Brandenburg, Daniel: Art. »Laschi, Filippo«, in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50201>> 06.04.2021.
- Brandenburg, Daniel: »Zu Tanz- und Bewegungsphänomenen in der Opera buffa des 18. Jahrhunderts«, in: Tanz und Bewegung in der barocken Oper, hg. von Sibylle Dahms (= Tanzforschungen/Derra de Moroda Dance Archives 3), Innsbruck und Wien 1996, S. 159–173.
- Brandenburg, Daniel: »Die komische italienische Oper«, in: Die Oper im 18. Jahrhundert, hg. von Herbert Schneider und Reinhard Wiesend (= Handbuch der musikalischen Gattungen 12), Laaber 2001, S. 97–146.
- Brandenburg, Daniel: »Zur Rezeption des Buffa-Repertoires im deutschsprachigen Raum. Deutsche Bearbeitungen italienischer Werke in Wien«, in: Oper im Aufbruch, hg. von Marcus C. Lippe (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 9), Kassel 2007, S. 209–219.
- Brandenburg, Daniel: »Ad istanza del Sig. Francesco Baglioni e del Sig. Francesco Carattoli«. Zum Verhältnis von Sänger, Librettist und Komponist in der Opera buffa«, in: »Per ben vestir la virtuosa«, hg. von Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf (= Forum Musikwissenschaft 6), Schliengen 2011, S. 151–160.
- Brandenburg, Daniel: »Works in transformation. Zu einem ›offenen‹ Werkbegriff für die Opern des 18. Jahrhunderts«, in: Österreichische Musikzeitschrift 66/1 (2011), S. 6–12.

- Brandenburg, Daniel: »Die Pirkers, Gluck und das Wandertruppenwesen«, in: Gluck und Prag, hg. von Thomas Betzwieser und Daniel Brandenburg (= Gluck-Studien 7), Kassel u. a. 2016, S. 29–38.
- Brandenburg, Daniel: »Wandertruppen als künstlerisches Netzwerk im 18. Jahrhundert. Das Zeugnis der Pirker-Korrespondenz«, in: Präzedenz, Netzwerke und Transfers, hg. von Gerhard Ammerer und Ingonda Hanneschläger, Leipzig 2016, S. 36–46.
- Brandenburg, Daniel: »Mobilität und Migration der italienischen Operschaffenden um 1750«, in: Musik und Migration, hg. von Wolfgang Gratzner und Nils Grosch (= Musik und Migration 1), Münster und New York 2018, S. 197–205.
- Brandenburg, Daniel (Hg.): Die Operisti als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker, Band 1 (= Theatergeschichte Österreichs Band X/8), Wien 2021.
- Brandenburg, Daniel (Hg.): Die Operisti als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker, Band 2 (= Theatergeschichte Österreichs Band X/8), Wien 2021.
- Brandenburg, Daniel: »Italian operisti, Repertoire and the aria di baule. Insights from the Pirker Correspondence«, in: Operatic Pasticcios in 18th Century Europe, hg. von Berthold Over und Gesa Zur Nieden (= Mainzer Historische Kulturwissenschaften 45), Bielefeld 2021, S. 271–283.
- Brauneis, Walther: »[...] Bey glorreichster Vermählung ihrer Königlichen Hoheiten [...] zu Inspruck in Tyrol von Hof aus abgehaltenen Festivitaeten [...] anno 1765. Das musikalische Rahmenprogramm im Überblick, aus Anlass der 250. Wiederkehr der Vermählung des späteren Kaisers Leopold II. mit der Infantin Maria Luisa von Bourbon-Spanien sowie des 250. Jahrestags des Ablebens von Kaiser Franz I. Stephan von Lothringen«, in: Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen 6 (2013), S. 77–115.
- Broekel, Tom u. a.: »Modeling knowledge networks in economic geography. A discussion of four methods«, in: The Annals of Regional Science 53/2 (2014), S. 423–452.
- Broekel, Tom: Wissens- und Innovationsgeographie in der Wirtschaftsförderung. Grundlagen für die Praxis (= Wirtschaftsförderung in Lehre und Praxis), Wiesbaden 2016.
- Broekel, Tom und Matte Hartog: »Determinants of cross-regional R&D collaboration networks. An application of exponential random graph models«, in: The Geography of Networks and R&D Collaborations, hg. von Thomas Schnergell (= Advances in Spatial Science, The Regional Science Series), Cham 2013, S. 49–70.
- Brown, Bruce Alan: Gluck and the French Theatre in Vienna, Oxford 1991.
- Browning, Reed: The war of the Austrian succession, Phoenix 1994.
- Brunelli, Bruno (Hg.): Tutte le opere di Pietro Metastasio, Bd. 4, Mailand 1954.
- Brusniak, Friedhelm und Klaus-Peter Koch (Hg.): Probleme der Migration von Musik und Musikern in Europa im Zeitalter des Barock. 15. Arolser Barock-Festspiele 2000; Tagungsbericht (= Arolser Beiträge zur Musikforschung 9), Sinzig 2002.
- Bucciarelli, Melania, Reinhard Strohm und Norbert Dubowy (Hg.): Italian opera in Central Europe, 1614–1780. 1. Institutions and Ceremonies (= Musical life in Europe 1600–1900 4), Berlin 2006.

- Burney, Charles: *The present state of music in France and Italy. Or, the journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music.* By Charles Burney, Mus.D, London 1773.
- Burney, Charles: *A general history of music. From the earliest ages to the present period.* By Charles Burney, Mus. D. F. R. S. Volume the Fourth, London 1789.
- Butler, Margaret Ruth: *Operatic reform at Turin's Teatro Regio. Aspects of production and stylistic change in the 1760s. Liber amicorum in memoriam Nichy Guastamacchia (= Le chevalier errant 2), Lucca 2001.*
- Caella, Michele: »La buona figliuola für die ›Teatri Privilegiati‹. Anmerkungen zur frühen Rezeption der Opera buffa in Wien«, in: *Wiener Musikgeschichte*, hg. von Hartmut Krones u.a., Wien u.a. 2009, S. 149–170.
- Caella, Michele: »Migration, Transfer und Gattungswandel. Einige Überlegungen zur Oper des 18. Jahrhunderts«, in: *Migration und Identität*, hg. von Silke Leopold und Sabine Ehrmann-Herfort (= *Analecta musicologica* 49), Kassel u.a. 2013, S. 171–181.
- Capone, Stefano: *L'opera comica napoletana (1709–1749). Teorie, autori, libretti e documenti di un genere del teatro italiano (= Profili 5), Neapel 2007.*
- Carreira, Xoán M.: Art. »Setaro, Nicolà«, in: *Grove Music Online*, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O904704>>, 09.09.2020.
- Certeau, Michel de: *The practice of everyday life*, Berkeley, Calif. 1988.
- Charlton, David: *Opera in the age of Rousseau. Music, confrontation, realism*, Cambridge und New York 2012.
- Charlton, David: »New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754)«, in: *Eighteenth Century Music* 11/1 (2014), S. 31–54.
- Cicali, Gianni: *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento (= Storia dello spettacolo: Saggi 9), Florenz 2005.*
- Collé, Charles: *Journal et mémoires sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV.*, Bd. 1, Paris 1868.
- Cook, Elisabeth: »Challenging the Ancien Régime. The Hidden Politics of the »Querelle des Bouffons«, in: *La »Querelle des Bouffons« dans la vie culturelle française du XVIIe siècle*, hg. von Andrea Fabiano, Paris 2005, S. 141–160.
- Cotticelli, Francesco und Paologiovanni Maione: »»Abilitarsi negli impieghi maggiori«. Il viaggio dei comici fra repertori e piazza«, in: *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750)*, hg. von Anne-Madeleine Goulet und Gesa Zur Nieden (= *Analecta musicologica* 52), Kassel u.a. 2015, S. 326–346.
- Cozzi, Gaetano: »Una disavventura di Pre Iseppo Baldan, copista del Galuppi«, in: *Galuppiana 1985*, hg. von Maria Teresa Muraro (= *Quaderni della Rivista italiana di musicologia* 13), Florenz 1986, S. 127–131.
- Croll, Gerhard (Hg.): *Christoph Willibald Gluck, Alceste. (Wiener Fassung von 1767). Tragedia per musica in drei Akten von Raniero de' Calzabigi (= Sämtliche Werke/Christoph Willibald Gluck Abt. 1, Bd. 3, Teilbd. B), Kassel u.a. 2005.*
- Curiel, Carlo Leone: *Il Teatro S. Pietro di Trieste 1690–1801*, Mailand 1937.
- Czerwenka-Papadopoulos, Karoline: *Typologie des Musikerporträts in Malerei und Graphik: Textband. Das Bildnis des Musikers ab der Renaissance bis zum Klassizismus (= Denkschriften/Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 355), Wien 2007.*

- Dahlhaus, Carl (Hg.): Die Musik des 18. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), Laaber 1985.
- Dahlhaus, Carl und Michael Zimmermann (Hg.): Musik – zur Sprache gebracht. Musik-ästhetische Texte aus drei Jahrhunderten, München 1984.
- Daniel, Ute: »Überlegungen zum höfischen Fest der Barockzeit«, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 72 (2000), S. 45–66.
- Daniel, Ute: »How bourgeois was the public sphere of the Eighteenth Century?. Or: Why it is important to historicize Strukturwandel der Öffentlichkeit«, in: Das Achtzehnte Jahrhundert 26 (2002), S. 9–17.
- De Brito, Manuel Carlos: Opera in Portugal in the eighteenth century, Cambridge u.a. 1989.
- Degrada, Francesco: »Origini e sviluppi dell'opera comica napoletana«, in: Venezia e il melodramma nel settecento, hg. von Maria Teresa Muraro (= Studi di musica veneta 6), Florenz 1976, S. 149–173.
- Degrada, Francesco: »Musik in Neapel während des österreichischen Vizekönigtums«, in: Barock in Neapel, hg. von Wolfgang Prohaska und Nicola Spinosa, Neapel 1993, S. 123–130.
- Denny, Thomas A.: »Wiener Quellen zu Glucks ›Reform‹-Opern. Datierung und Bewertung«, in: Beiträge zur Wiener Gluck-Überlieferung, hg. von Irene Brandenburg und Gerhard Croll (= Gluck-Studien 3), Kassel und Basel 2001, S. 9–72.
- DeNora, Tia: »Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna«, in: American Journal of Sociology 97/2 (1991), S. 310–346.
- Di Profio, Alessandro: »Projet pour une recherche. Le répertoire de la troupe de Bambini«, in: La »Querelle des Bouffons« dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle, hg. von Andrea Fabiano, Paris 2005, S. 91–102.
- Dubowy, Norbert, Corinna Herr und Alina Źórawska-Witkowska (Hg.): Italian opera in Central Europe, 1614–1780. 3. Opera Subjects and European Relationships (= Musical life in Europe 1600–1900 6), Berlin 2007.
- Duncan, Cheryll: Giovanni Francesco Crosa and opera in London 1748–50. New evidence from the Court of Exchequer. Paper given at the Royal Musical Association 55th Annual Conference (11.–13. September 2019), Manchester.
- Düring, Marten und Florian Kerschbaumer: »Quantifizierung und Visualisierung. Anknüpfungspunkte in den Geschichtswissenschaften«, in: Handbuch Historische Netzwerkforschung, hg. von Marten Düring u.a. (= Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen (KWI) zur Methodenforschung 1), Berlin u.a. 2016, S. 31–43.
- Edge, Dexter: »Viennese Music Copyists and the Transmission of Music in the Eighteenth Century«, in: Revue de Musicologie 84/2 (1998), S. 298–304.
- Ehrmann-Herfort, Sabine und Silke Leopold: »Vorwort«, in: Migration und Identität, hg. von dens. (= Analecta musicologica 49), Kassel u.a. 2013, S. 6–10.
- Eisinger, Ralf: Das Hagenmarkt-Theater in Braunschweig (1690–1861) (= Braunschweiger Werkstücke. Reihe A, Veröffentlichungen aus dem Stadtarchiv und der Stadtbibliothek 29), Braunschweig 1990.
- Emery, Ted: Goldoni as librettist. Theatrical reform and the »drammi giocosi per musica« (= Studies in Italian culture. Literature in history 3), New York und Paris 1991.

- Engel, Maureen: »Deep Mapping. Space, Place, and Narrative as Urban Interface«, in: *The Routledge Companion to Media Studies and Digital Humanities*, hg. von Jentery Sayers, London 2018, S. 214–221.
- Erhardt, Sonja: »Musikdiskurs und interdynastischer Kulturtransfer im 18. Jahrhundert. Zur kulturellen Wahrnehmung reisender Musizierender/Komponisten zwischen Russland und Westeuropa«, in: *Transfer und Transformation*, hg. von Sonja Erhardt, Jennifer Grünewald und Natalija Kopča (= Kulturtransfer und kulturelle Identität 1), Paderborn 2017, S. 275–286.
- Ewalt, Joshua: »Mapping and Spatial Studies«, in: *Oxford Research Encyclopedia of Communication*, hg. von dems., Oxford 2017, <<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.651>>, 23.07.2022.
- Eybl, Martin: »Die Opern- und Ariensammlung der Erzherzogin Elisabeth von Österreich (1743–1808). Musizierpraxis im Kontext feudaler Bildungs- und Repräsentationskonzepte«, in: *Die Musikforschung* 68 (2015), S. 255–279.
- Fabiano, Andrea: *I »buffoni« alla conquista di Parigi. Storia dell'opera italiana in Francia tra »Ancien Régime« e Restaurazione (1752–1815). Un itinerario goldoniano*, Turin 1998.
- Fabiano, Andrea (Hg.): *La »Querelle des Bouffons« dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, Paris 2005.
- Fantappiè, Francesca: »Per teatri non è Bergamo sito«. *La società bergamasca e l'organizzazione dei teatri pubblici tra '600 e '700* (= Studi di storia della società, dell'economia, e delle istituzioni bergamasche 4), Bergamo 2010.
- Fata, Márta: *Mobilität und Migration in der Frühen Neuzeit*, Göttingen 2020.
- Fenböck, Karin: *Getanzte Politik. Franz Anton Hilverding und die Inszenierung des kaiserlichen Hofes im Wiener Ballett von 1750 bis 1765* (= Cadences – Schriften zur Tanz- und Musikgeschichte Band 3), Berlin 2019.
- Finscher, Ludwig: Art. »Fiorillo, Ignazio«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372689>> 15.12.2021.
- Fleischmann, Krista: *Das steirische Berufstheater im 18. Jahrhundert. Im Anh.: Spielpläne, Ensembleverzeichnisse und Dokumentation* (= Theatergeschichte Österreichs 5), Wien 1974.
- Florio, Michele: *Le grandi donne del Piemonte*, Turin 2004.
- Freeman, Linton C.: »Centrality in social networks conceptual clarification«, in: *Social Networks* 1/3 (1978), S. 215–239.
- Fripp, Jessica L.: *Portraiture and Friendship in Enlightenment France*, Newark, Delaware 2020.
- Füssel, Marian: *Der Preis des Ruhms. Eine Weltgeschichte des Siebenjährigen Krieges 1756–1763*, München 2020.
- Geremia, Michele: *Il mondo alla roversa o sia Le Donne che Comandano di C. Goldoni–B. Galuppi. Introduzione storica ed edizione critica*, Diss. masch., Università degli Studi di Padova, 2014.
- Goldoni, Carlo: »De gustibus non est disputandum«, in: Carlo Goldoni. *Drammi comici per musica. III. 1754–1755*, hg. von Silvia Urbani, Venedig 2016, S. 151–230.

- Goltz, Maren: »Die Wiener Libretti-Sammlung des Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen«, <<http://www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-15722/libretti-sammlung.pdf>>, 31.08.2020.
- Goulet, Anne-Madeleine und Gesa Zur Nieden (Hg.): Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750) (= *Analecta musicologica* 52), Kassel u.a. 2015.
- Gramsch-Stehfest, Robert: »Von der Metapher zur Methode. Netzwerke als Instrument zur Erforschung vormoderner Gesellschaften«, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 47 (2020), S. 1–39.
- Gratzer, Wolfgang: »Musik und Migration. Vier Thesen/Vier Vorschläge«, in: *Musik und Migration*, hg. von Wolfgang Gratzer und Nils Grosch (= *Musik und Migration* 1), Münster und New York 2018, S. 37–49.
- Greene, John C.: *Theatre in Dublin, 1745–1820. A Calendar of Performances. Volume 2*, Bethlehem, Pa. 2011.
- Grempler, Martina: »Ensemblebearbeitungen in der Opera buffa an den Wiener Theatern der 1760er Jahre«, in: *Die Musikforschung* 65/2 (2012), S. 127–145.
- Grempler, Martina: *Das Teatro Valle in Rom 1727–1850. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit* (= *Analecta musicologica* 48), Kassel u.a. 2012.
- Grempler, Martina: »Courtly Representation Play, Singspiel, Opéra Comique. On the Reception of Antonio Sacchini's *Lisola d'amore*«, in: *Musicologica Austriaca. Journal for Austrian Music Studies* (2015), <www.musau.org/parts/neue-article-page/view/13>, 06.01.2022.
- Grempler, Martina: »Le rappresentazioni delle opere buffe di Galuppi a Vienna«, in: *Baldassare Galuppi*, hg. von Emilie Corswarem und Christophe Pirenne (= *Musicologie* 5), Paris 2017, S. 77–90.
- Grempler, Martina: »Musik an den Habsburgerschlossern Schönbrunn und Laxenburg unter der Regentschaft Maria Theresias«, in: *Fürstliches Arkadien*, hg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker (= *Schriften zur südwestdeutschen Hofmusik* 5), Heidelberg 2021, S. 75–86.
- Haas, Anna de: *Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg. 1700–1772*, Maastricht 2001.
- Haas, Robert: »Beitrag zur Geschichte der Oper in Prag und Dresden«, in: *Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde* 37 (1916), S. 68–96.
- Haas, Robert: »Die Musik in der Wiener deutschen Stehgreifkomödie«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 12 (1925), S. 3–64.
- Hampe, Theodor: »Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806. Mit einem Namen- und Sachregister«, <<http://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/epnresolver?id=1290659729>>, 03.05.2021.
- Harris-Warrick, Rebecca und Bruce Alan Brown (Hg.): *The grotesque dancer on the eighteenth-century stage. Gennaro Magri and his world* (= *Studies in dance history*), Madison, Wis. 2005.
- Heartz, Daniel: »*Vis comica*. Goldoni, Galuppi and *L'Arcadia* in Brenta«, in: *Venezia e il melodramma nel settecento*, hg. von Maria Teresa Muraro (= *Studi di musica veneta* 7), Florenz 1981, S. 33–73.
- Heartz, Daniel: »Grimm's *Le petit prophète de Boehmischbroda*«, in: *From Garrick to Gluck*, hg. von John Andrew Rice (= *Opera series* 1), Hillsdale, NY 2004, S. 213–224.

- Hegen, Irene: »Die markgräfliche Hofkapelle zu Bayreuth (1661–1769)«, in: *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert*, hg. von Silke Leopold (= *Schriften zur südwestdeutschen Hofmusik* 1), Schwetzingen 2014, S. 1–54.
- Heine, Jan: *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty Szpiega*, Warschau 1962.
- Heinritz, Johann Georg: *Geschichte der Stadt Bayreuth in drei Teilen*. Text erfaßt durch Hans Pögelt und bearbeitet von Walter Bartl, <https://www.bayreuth.de/wp-content/uploads/2019/02/Heinritz_Geschichte-der-Stadt-Bayreuth.pdf>, 07.02.2022.
- Henze-Döhring, Sabine: »Kunst als Medium dynastischer Grenzziehung. Italienische Opern an deutschen Residenzen«, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, hg. von Kathrin Eberl-Ruf und Wolfgang Ruf, Kassel 2000, S. 161–171.
- Henze-Döhring, Sabine: *Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik*, Bamberg 2009.
- Henze-Döhring, Sabine: *Friedrich der Große. Musiker und Monarch*, München 2012.
- Henzel, Christoph: »Die Schatulle Friedrichs II. von Preussen und die Hofmusik (Teil 1)«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, hg. von Günther Wagner, Stuttgart 1999, S. 36–66.
- Henzel, Christoph: »Medium der konkurrierenden Herrschaftsrepräsentation? Hofoper und Hofmusik im Spiegel der Wiener Gesandtschaftsberichte aus Berlin (1740–1780)«, in: *Die Musikforschung* 72 (2019), S. 2–20.
- Herr, Corinna u.a. (Hg.): *Italian opera in Central Europe, 1614–1780. 2. Italianità: Image and practice* (= *Musical life in Europe 1600–1900* 10), Berlin 2008.
- Hichri, Asma und Samira Mechri: »Introduction. Re-visioning Space and Place: Praxis and Poetics«, in: *Transnational landscapes and postmodern poetics*, hg. von dens., Cambridge 2017, S. 1–20.
- Hirschmann, Wolfgang: »Italienische Opernpflege am Bayreuther Hof, der Sänger Giacomo Zaghini und die Oper Argenore der Markgräfin Wilhelmine«, in: *Italienische Musiker und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit*, hg. von Friedhelm Brusniak (= *Arolser Beiträge zur Musikforschung* 3), Köln 1995, S. 117–153.
- Hoerder, Dirk, Jan Lucassen und Leo Lucassen: »Terminologies and concepts of migration research«, in: *The Encyclopedia of European Migration and Minorities*, hg. von Klaus J. Bade, Cambridge 2011, S. XXV–XXIX.
- Hofmann-Polster, Katharina: *Der Hof in der Messestadt. Zur Inszenierungspraxis des Dresdner Hofes auf den Leipziger Messen (1694–1756)* (= *Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte* 126), Stuttgart 2014.
- Howard, Patricia: *The modern castrato. Gaetano Guadagni and the coming of a new operatic age*, New York 2014.
- Hucke, Helmut: »Die Entstehung der Opera buffa«, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel u.a. 1984, S. 78–85.
- Hutcheon, Linda: *A theory of adaptation*, New York 2006.
- Isherwood, Robert M.: »Nationalism and the Querelle des Bouffons«, in: *D'un opéra l'autre*, hg. von Jean Gribenski, Marie-Claire Mussat und Herbert Schneider, Paris 1996, S. 323–330.
- Johnston, Keith James: *È caso da intermedio! Comic Theory, Comic Style and the early intermezzo*, Diss. masch., University of Toronto, 2011.

- Jonášová, Milada: »Le rappresentazioni delle opere di Niccolò Piccinni a Praga. La ricerca sulle fonti in Boemia, a Dresda e in Italia«, in: Niccolò Piccinni musicista europeo, hg. von Alessandro Di Profio und Maria Grazia Melucci, Bari 2004, S. 233–251.
- Jonášová, Milada: Art. »Gaetano Molinari«, in: Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien, hg. von Alena Jakubcová und Hubert Reitterer (= Theatergeschichte Österreichs 10/6), Wien 2013, S. 453–456.
- Jonášová, Milada: Art. »Giovanni Battista Locatelli«, in: Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien, hg. von Alena Jakubcová und Hubert Reitterer (= Theatergeschichte Österreichs 10/6), Wien 2013, S. 394–399.
- Jonášová, Milada: »Die Sänger der Locatelli-Ära in Prag«, in: Gluck und Prag, hg. von Thomas Betzwieser und Daniel Brandenburg (= Gluck-Studien 7), Kassel u.a. 2016, S. 39–67.
- Jürgensen, Knud Arne: »Il balletto italiano nella Copenhagen del secolo XVIII«, in: Prima la danza!, hg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller u.a. (= Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg. Derra de Moroda dance archives 6), Würzburg 2004, S. 163–188.
- Kaden, Christian: Musiksoziologie, Wilhelmshaven 1985.
- Keller, Thomas: »Kulturtransferforschung. Grenzgänge zwischen den Kulturen«, in: Kulturtheorien der Gegenwart, hg. von Stephan Moebius und Dirk Quadflieg, Frankfurt a.M. 2001, S. 101–114.
- Kempkens, Holger: »Die kurkölnische Sommerresidenz Brühl unter Kurfürst Clemens August von Bayern«, in: Fürstliches Arkadien, hg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker (= Schriften zur südwestdeutschen Hofmusik 5), Heidelberg 2021, S. 87–101.
- Khevenhüller-Metsch, Rudolf und Hanns Schlitter (Hg.): Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Kaiserlichen Obersthofmeisters 1742–1776, Bd. 1, 1742–1744, Wien und Leipzig 1907.
- Khevenhüller-Metsch, Rudolf und Hanns Schlitter (Hg.): Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Kaiserlichen Obersthofmeisters 1742–1776, Bd. 2, 1745–1749, Wien und Leipzig 1908.
- Khevenhüller-Metsch, Rudolf und Hanns Schlitter (Hg.): Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Kaiserlichen Obersthofmeisters 1742–1776, Bd. 4, 1752–1755, Wien und Leipzig 1910.
- Khevenhüller-Metsch, Rudolf und Hanns Schlitter (Hg.): Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Kaiserlichen Obersthofmeisters 1742–1776, Bd. 6, 1764–1767, Wien und Leipzig 1917.
- Kim, Jongkwang und Thomas Wilhelm: »What is a complex graph?«, in: Physica A: Statistical Mechanics and its Applications 387/11 (2008), S. 2637–2652.
- King, Richard G. und Saskia Willaert: »Giovanni Francesco Crosa and the first Italian comic operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–1750«, in: Journal of the Royal Musical Association 118/2 (1993), S. 246–275.
- Kipper, Christian: Musikalische Aktion in der Opera buffa. »Il mercato di Malmantile« von Carlo Goldoni (= Perspektiven der Opernforschung 10), Frankfurt a.M. u.a. 2003.
- Kluge, Reiner: »Systemdenken«, in: Systematische Musikwissenschaft, hg. von Wolfgang Auhagen, Veronika Busch und Jan Hemming (= Kompendien Musik 9), Laaber 2010, S. 185–194.

- Knaus, Kordula: Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender casting in der Oper 1600–1800 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 69), Stuttgart 2011.
- Knaus, Kordula: »Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende. Grundlagenforschung zu Baldassare Galuppi's komischen Opern«, in: Die Musikforschung 68/3 (2015), S. 233–253.
- Knaus, Kordula: »Über die Variabilität von Seria-Elementen in der Opera buffa. Transformationsprozesse in Baldassare Galuppi's Komischen Opern«, in: Il Saggiatore Musicale XXIV/2 (2017), S. 239–261.
- Kokole, Metoda: Migrations of Musical Repertoire. The Attems Music Collection from Around 1744, in: Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe, hg. von Gesa Zur Nieden und Berthold Over, Bielefeld 2016, S. 341–377.
- Kollmorgen, Raj, Wolfgang Merkel und Hans-Jürgen Wagener: »Transformation und Transformationsforschung. Zur Einführung«, in: Handbuch Transformationsforschung, hg. von dens., Wiesbaden 2015, S. 11–27.
- Konrad, Ulrich (Hg.): Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, erweiterte Ausgabe. Bd. 1 (1755–1776), Kassel u.a. 2005.
- Konrad, Ulrich, Armin Raab und Christine Siegert (Hg.): Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg (= Würzburger musikhistorische Beiträge 27), Tutzing 2007.
- Korneeva, Tatiana: »Il baule dell'impresario. Un caso di circolazione dei repertori operistici tra Venezia e Mosca«, in: MLN 135/1 (2020), S. 125–151.
- Krucsay, Michaela: Zwischen Aufklärung und barocker Prachtentfaltung. Anna Bon di Venezia und ihre Familie von »Operisten« (= Schriftenreihe des Sophie-Drinker-Instituts 10), Oldenburg 2015.
- Kutsch, Karl J. und Leo Riemens: Art. »Manelli, Pietro«, in: Großes Sängerlexikon. Band 4. Kainz–Menkes, hg. von dens., München 2003, S. 2885.
- Kutsch, Karl J. und Leo Riemens (Hg.): Großes Sängerlexikon. Band 1. Aarden–Castles, München 2003.
- Landmann, Ortrun: Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica und zu seiner Geschichte in Dresden, Diss. masch., Universität Rostock, 1972.
- Landmann, Ortrun: Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle. Drei Studien zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle und Hofoper anhand ihrer Quellenüberlieferung in der SLUB Dresden, Dresden 2009.
- Launay, Denise: La querelle des bouffons. Texte des pamphlets avec introd., comm. et ind. par Denise Launay, 3 Bde., Genf 1973.
- Lazarevich, Gordana: »Pergolesi and the ›Guerre des Bouffons‹«, in: Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies 2 (1988), S. 195–203.
- Lederer, Josef-Horst: »[...] von denen eingangs benannten Supplicanten unter eines jeden eigenen Hand: Unterschrift Copiaturen anbegehret«. Vier Eingaben zur Nachbesetzung einer Kopistenstelle am Wiener Hof aus dem Jahre 1755«, in: Beiträge zur Wiener Gluck-Überlieferung, hg. von Irene Brandenburg und Gerhard Croll (= Gluck-Studien 3), Kassel und Basel 2001, S. 73–94.
- Lefebvre, Henri: The production of space, Malden 2011.

- Legband, Paul: *Münchener Bühne und Literatur im achtzehnten Jahrhundert*, München 1904.
- Leopold, Silke: »Opernrepertoire des Schwetzingener Schloßtheaters«, in: *Hofoper in Schwetzingen*, hg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker, Heidelberg 2004, S. 87–154.
- Leopold, Silke und Sabine Ehrmann-Herfort (Hg.): *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte* (= *Analecta musicologica* 49), Kassel u.a. 2013.
- Leopold, Silke und Bärbel Pelker (Hg.): *Hofoper in Schwetzingen. Musik, Bühnenkunst, Architektur*, Heidelberg 2004.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, Stuttgart 1750.
- Lewis, Wilmarth S.: *Horace Walpole's correspondence with Sir Horace Mann* (= *Horace Walpole's correspondence with Sir Horace Mann* 20), New Haven 1937.
- Lewis, Wilmarth S.: *Horace Walpole's correspondence with Sir Horace Mann* (= *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence* 21), New Haven 1937.
- Lipp, Danièle: »Italienische Musiker am Wiener Kaiserhof zwischen 1712 und 1740. Ursachen und Verläufe der Migration nach Wien«, in: *Italienische Anteile am multikulturellen Wien*, hg. von Josef Ehmer und Karl Ille (= *Querschnitte* 27), Innsbruck u.a. 2009, S. 152–167.
- Luisi, Maria: »Rappresentazioni galuppiane a Trieste nel triennio 1752–1754«, in: *Baldassare Galuppi, »il Buranello«*, hg. von Rodobaldo Tibaldi (= *Musica in atto* 3), Venedig und Parma 2007, S. 83–92.
- Mackenzie, Barbara Dobbs: *The creation of a genre. Comic opera's dissemination in Italy in the 1740s*, Diss. masch., University of Michigan, 1993.
- Maione, Paologiovanni: »Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1707–1750)«, in: *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, hg. von Francesco Cotticelli und Paologiovanni Maione, Kassel u.a. 2010, S. 153–223.
- Mamy, Sylvie: *La musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières. D'après les sources vénitienes conservées à la Bibliothèque nationale de France (XVe–XVIIIe siècle)*, Paris 1996.
- Mancini, Franco, Elena Povoledo und Maria Teresa Muraro (Hg.): *I Teatri del Veneto. Venezia. Band 1: Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venedig 1995.
- Mangini, Nicola: »Sulla diffusione dell'opera comica nei teatri veneziani«, in: *Venezia e il melodramma nel settecento*, hg. von Maria Teresa Muraro (= *Studi di musica veneta* 6), Florenz 1976, S. 175–184.
- Mangum, John Richard: *Apollo and the German muses. Opera and the articulation of class, politics, and society in Prussia, 1740–1806*, Diss. masch., University of California, 2002.
- Marinelli, David N.: *Carlo Goldoni as experimental librettist. The Drammi giocosi of 1750*, Diss. masch., The State University of New Jersey – New Brunswick, 1989.
- Markovits, Rahul: »L'Europe française«, une domination culturelle? Kaunitz et le théâtre français à Vienne au XVIII^e siècle«, in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 67/3 (2012), S. 717–751.
- Markovits, Rahul: *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris 2014.

- Martin, Bryan: Art. »Orazio«, in: Grove Music Online, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O903657>>, 10.08.2021.
- Martiny, Jules: Histoire du théâtre de Liège depuis son origine jusqu'à nos jours, Lüttich 1887.
- Marvin, Roberta Montemorra und A. Thomas Downing (Hg.): Operatic migrations. Transforming works and crossing boundaries, Aldershot 2006.
- Massey, Doreen B.: Space, place, and gender, Minneapolis, Minn. 1994.
- Massey, Doreen B.: For space, London und Thousand Oaks, Calif 2005.
- Mayer, Katja: »Netzwerkvisualisierungen. Anmerkungen zur visuellen Kultur der Historischen Netzwerkforschung«, in: Handbuch Historische Netzwerkforschung, hg. von Marten Düring u.a. (= Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen (KWI) zur Methodenforschung 1), Berlin u.a. 2016, S. 139–153.
- McPherson, Miller, Lynn Smith-Lovin und James M. Cook: »Birds of a Feather. Homophily in Social Networks«, in: Annual Review of Sociology 27/1 (2001), S. 415–444.
- Meinel, Katharina: Für Fürst und Vaterland. Begriff und Geschichte des Münchner Nationaltheaters im späten 18. Jahrhundert (= Studien zur Münchner Theatergeschichte 2), München 2003.
- Meixner, Christoph: Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages (= Musik und Theater 3), Sinzig 2008.
- Meixner, Christoph: »Die Thurn und Taxis'sche Hofmusik in Regensburg. Höfische Musikkultur unter reichspolitischen Vorzeichen«, in: Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert, hg. von Silke Leopold (= Schriften zur südwestdeutschen Hofmusik 1), Schwetzingen 2014, S. 435–478.
- Mellace, Raffaele: Art. »PALOMBA, Antonio«, in: Dizionario Biografico degli Italiani 80 (2014), <http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-palomba_%28Dizionario-Biografico%29/>, 10.12.2020.
- Merkel, Wolfgang und Hans-Jürgen Wagener: »Akteure«, in: Handbuch Transformationsforschung, hg. von Raj Kollmorgen, Wolfgang Merkel und Hans-Jürgen Wagener, Wiesbaden 2015, S. 63–74.
- Mooser, Robert-Aloys : Annales de la musique et des musiciens en Russie au 18e siècle. Période 1700–1762, Genf 1948.
- Morieux, Renaud: The Channel. England, France and the Construction of a Maritime Border in the Eighteenth Century (= Cambridge social and cultural histories 23), Cambridge 2016.
- Mücke, Pania: »Wandertruppe und Hofoper. Die Etablierung deutschsprachiger Opern in Dresden«, in: Oper im Aufbruch, hg. von Marcus C. Lippe (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 9), Kassel 2007, S. 133–152.
- Mücke, Panja: »Öffentlichkeit und Kommunikationssystem. Das Publikum höfischer Opern«, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 33 (2009), S. 123–132.
- Müller, Rainer A.: Der Fürstenhof in der Frühen Neuzeit (= Enzyklopädie deutscher Geschichte 33), München 1995.
- Müller von Asow, Erich H.: Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert, Dresden 1917.
- Müns, Heike: »Migrationsstrategien der böhmischen Musikanten im 18. und 19. Jahrhundert«, in: Vom Wandergesellen zum »Green Card«-Spezialisten, hg. von Klaus

- Roth (= Münchener Beiträge zur interkulturellen Kommunikation 14), Münster u. a. 2003, S. 63–80.
- Müns, Heike (Hg.): Musik und Migration in Ostmitteleuropa (= Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im Östlichen Europa 23), München 2005.
- Münster, Robert: Herzog Clemens Franz von Paula von Bayern (1722–1770) und seine Münchener Hofmusik, Tutzing 2008.
- Münster, Robert: »Die Münchner Hofmusik bis 1800«, in: Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert, hg. von Silke Leopold (= Schriften zur südwestdeutschen Hofmusik 1), Schwetzingen 2014, S. 367–408.
- Nalbach, Daniel: The King's Theatre. 1704–1867. London's first Italian opera house, London 1972.
- Newman, Mark E.J.: »Who Is the Best Connected Scientist?. A Study of Scientific Coauthorship Networks«, in: Complex Networks, hg. von Eli Ben-Naim, Hans Frauenfelder und Zoltan Toroczkai (= Springer eBook Collection 650), Berlin und Heidelberg 2004, S. 337–370.
- o. A.: Repertoire des Theatres de la ville de Vienne depuis l'Année 1752. jusq'à l'Année 1757, Wien 1757.
- o. A.: Art. »Manelli, Pietro«, in: Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst, hg. von Gustav Schilling, Stuttgart 1841, S. 514.
- Opsahl, Tore u. a.: »Prominence and control. The weighted rich-club effect«, in: Physical Review Letters 101/168702 (2008), S. 1–4.
- Ottenberg, Hans-Günter und Reiner Zimmermann (Hg.): Musiker-Migration und Musik-Transfer zwischen Böhmen und Sachsen im 18. Jahrhundert. Bericht über das Internationale Symposium vom 7. bis 9. November 2008, Dresden 2012.
- Over, Berthold und Gesa Zur Nieden (Hg.): Operatic Pasticcios in 18th Century Europe. Contexts, materials and Aesthetics (= Mainzer Historische Kulturwissenschaften 45), Bielefeld 2021.
- Parkitna, Anna: Opera in Warsaw, 1765–1830. Operatic Migration, Adaptation, and Reception in the Enlightenment, Diss. masch., Stony Brook University, 2020.
- Pečar, Andreas: »Fragen an den Hof Friedrichs des Großen im europäischen Kontext. Der englische Königshof als Vergleichsfolie für die königliche Hofhaltung in der Frühen Neuzeit«, <https://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-hof/Pecar_Hof>, 07.02.2022.
- Pelker, Bärbel: »Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778)«, in: Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert, hg. von Silke Leopold (= Schriften zur südwestdeutschen Hofmusik 1), Schwetzingen 2014, S. 195–366.
- Pešková, Jitřenka: »Operas in the Schwarzenberg Music Collection in Český Krumlov«, in: The Baroque theatre in the chateau of Český Krumlov, hg. von Věra Ptáčková, Prag 1993, S. 172–223.
- Pick, Richard: »Das Aachener Theater in reichsstädtischer Zeit«, in: Aus Aachens Vergangenheit, hg. von dems., Aachen 1895, S. 447–495.

- Piperno, Franco: »Buffe e Buffi. Considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi«, in: *Rivista italiana di musicologia* 17/1 (1982), S. 240–284.
- Piperno, Franco: »Il sistema produttivo, fino al 1780«, in: *Storia dell'opera italiana*, hg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli (= Biblioteca di cultura musicale), Turin 1987, S. 3–75.
- Piperno, Franco: »Famiglie di cantanti e compagnie di opera buffa negli anni di Goldoni«, in: *Il Castello Di Elsinore* 78 (2018), S. 29–39.
- Pirani, Federico: Art. »LASCHI, Filippo«, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 63 (2004), <www.treccani.it/enciclopedia/filippo-laschi_%28Dizionario-Biografico%29/>, 19.05.2021.
- Pirrotta, Nino: »Divagazioni su Goldoni e il dramma giocoso«, in: *Rivista italiana di musicologia* 32/1 (1997), S. 99–108.
- Polin, Giovanni: *Tradizione e recezione di un'opera comica di meta '700. Viaggi trasformazioni e fortuna del Filosofo di campagna di Goldoni/Galuppi nel XVIII secolo*, Diss. masch., Università di Bologna, 1995.
- Polin, Giovanni: »Introduzione«, in: Carlo Goldoni. *Drammi comici per musica I. 1748–1751*, hg. von Silvia Urbani, Venedig 2007, S. 9–151.
- Polin, Giovanni: »Il mondo della luna di Goldoni-Galuppi. Uno studio sulla tradizione settecentesca«, in: *Fonti musicali italiane* 13 (2008), S. 39–92.
- Polin, Giovanni: Art. »MINGOTTI«, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 74 (2010), <www.treccani.it/enciclopedia/mingotti_%28Dizionario-Biografico%29/>, 01.09.2020.
- Pons, Pascal und Matthieu Latapy: »Computing Communities in Large Networks Using Random Walks«, in: *Computer and Information Sciences – ISCIS 2005*, hg. von Tunga Güngör u.a. (= *Lecture Notes in Computer Science* 3733), Berlin Heidelberg 2005, S. 284–293.
- Price, Curtis Alexander, Judith Milhous und Robert D. Hume: *The impresario's ten commandments. Continental recruitment for Italian opera in London 1763–64* (= *Royal Musical Association monographs* 6), London 1992.
- Przybyszewska-Jarmińska, Barbara: »Migratory and Traveling Musicians at the Polish Royal Courts in the 17th Century. The case of Kaspar Förster the Younger«, in: *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe*, hg. von Gesa Zur Nieden und Berthold Over, Bielefeld 2016, S. 135–149.
- Rasch, Rudolf: »Italian Opera in Amsterdam, 1750–1756. The Troupes of Crosa, Giordani, Lapis and Ferrari«, in: *Italian opera in Central Europe, 1614–1780*, hg. von Melania Bucciarelli, Reinhard Strohm und Norbert Dubowy (= *Musical life in Europe 1600–1900* 4), Berlin 2006, S. 115–146.
- Reisinger, Elisabeth: »Höfische Musikpraxis in Wien und Bonn im späten 18. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Handlungsweisen, -räume und Akteure«, in: *De musica disserenda* 71/1 (2021), S. 3–18.
- Reisinger, Elisabeth, Juliane Riepe und John David Wilson: *The operatic library of elector Maximilian Franz. Reconstruction, catalogue, contexts* (= *Schriften zur Beethoven-Forschung* 30), Bonn 2018.
- Riepe, Juliane: »Essential to the reputation and magnificence of such a high-ranking prince. Ceremonial and Italian Opera at the Court of Clemens August of Cologne

- and other German Courts«, in: *Italian opera in Central Europe, 1614–1780*, hg. von Melania Bucciarelli, Reinhard Strohm und Norbert Dubowy (= *Musical life in Europe 1600–1900* 4), Berlin 2006, S. 147–175.
- Rille, Albert: *Aus dem Bühnenleben Deutsch-Österreichs. Die Geschichte des Brünner Stadttheaters (1734–1884)*, Brünn 1885.
- Ritter von Arneth, Alfred (Hg.): *Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde*, Bd. 4, Osnabrück 1978.
- Ritzarev, Marina: *Eighteenth-Century Russian Music*, London und New York 2006.
- Robinson, Michael F.: *Naples and Neapolitan opera* (= *Oxford monographs on music*), Oxford 1972.
- Rodríguez Gómez, Juana Inés: *Las obras de Carlo Goldoni en España (1750–1800)*, Diss. masch., Universitat de València, 1997.
- Rodríguez Suso, Carmen: »La trastienda de la ilustración. El empresario Nicola Setaro y la òpera italiana en España«, in: *Il Saggiatore Musicale* 5/2 (1998), S. 245–268.
- Rosenfeld, Sybil Marion: *Foreign theatrical companies in Great Britain in the 17th and 18th centuries* (= *Pamphlet series/The Society for Theatre Research* 4), London 1955.
- Rudhart, Franz Michael: *Geschichte der Oper am Hofe zu München. Nach archivalischen Quellen bearbeitet*, Freising 1865.
- Russo, Paolo (Hg.): *Niccolò Piccinni. La buona figliuola. Edizione critica* (= *Concensus Musicus. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom* 16), Kassel u.a. 2017.
- Said, Edward W.: »Invention, Memory, and Place«, in: *Critical Inquiry* 26/2 (2000), S. 175–192.
- Santi, Matej: *Zwischen drei Kulturen* (= *Musikkontext* 9), Wien 2016.
- Sartori, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Indici 2, Cantanti*, Cuneo 1994.
- Scharrer, Margret: »Kavalierstouren und Musiktransfer am Beispiel ausgesuchter Prinzenreisen«, in: *Migration und Identität*, hg. von Silke Leopold und Sabine Ehrmann-Herfort (= *Analecta musicologica* 49), Kassel u.a. 2013, S. 151–170.
- Schiedermair, Ludwig: *Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus. Studien zur Geschichte der deutschen Oper* (= *Musikwissenschaftliche Bibliothek*), Leipzig 1908.
- Schouteden-Wéry, Joséphine: *Charles de Lorraine et son temps*, Brüssel 1943.
- Schraffl, Ingrid: »Le Pescatrici di Gassmann a Vienna«, in: *Rivista di letteratura teatrale* 5 (2012), S. 179–190.
- Schraffl, Ingrid: *Opera buffa und Spielkultur. Eine spieltheoretische Untersuchung am Beispiel des venezianischen Repertoires des späten 18. Jahrhunderts* (= *Wiener musikwissenschaftliche Beiträge* 25), Wien 2014.
- Schraffl, Ingrid: »Italian Opera in Vienna in the 1770s. Repertoire and Reception – Data and Facts«, in: *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies* (2020), <<http://musau.org/parts/neue-article-page/view/80>>, 01.07.2020.
- Schraffl, Ingrid: »Kulturtransfer durch Bearbeitung. Galuppi Il marchese villano, eine venezianische Opera buffa am Wiener Kaiserhof«, in: *De musica disserenda* XVI/1 (2020), S. 73–101.
- Soccimarro, Roberto: »L'Arcifanfano re de' matti di Goldoni-Galuppi. Una fonte musicale sconosciuta«, in: *Nuova rivista musicale italiana* 40/4 (2006), S. 423–458.

- Selfridge-Field, Eleanor: *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660–1760*, Stanford Calif. 2007.
- Siegert, Christine: »Opera buffa als spätabsolutistische Repräsentation. Joseph Haydns Opern für den Esterházy'schen Hof im Kontext«, in: *Joseph Haydn und Europa vom Absolutismus zur Aufklärung*, hg. von Laurine Quetin, Gerold W. Gruber und Albert Gier (= *Musicorum* 7), Tours 2009, S. 79–95.
- Sivec, Jože: *Opera na ljubljanskih odrih od klasicizma do 20. stoletja. Izbrana poglavja*, Ljubljana 2010.
- Snijders, Tom A. B., Gerhard G. van de Bunt und Christian E. G. Steglich: »Introduction to stochastic actor-based models for network dynamics«, in: *Social Networks* 32/1 (2010), S. 44–60.
- Sommer-Mathis, Andrea: *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert* (= *Dramma per musica* 4), Wien 1994.
- Sommer-Mathis, Andrea: »Theater und Fest«, in: *Die Wiener Hofburg 1705–1835*, hg. von Hellmut Lorenz und Anna Mader-Kratky, Wien 2016, S. 457–486.
- Sommer-Mathis, Andrea: »Hoftheater und Hofoper«, in: *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, hg. von Michael Hochedlinger, Petr Mat' a und Thomas Winkelbauer (= *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Ergänzungsbände Band 62, Teil 1 und 2*), Göttingen 2019, S. 175–180.
- Sonnenfels, Joseph von: *Briefe über die wienerische Schaubühne*. Aus dem Französischen übersetzt, Wien 1768.
- Stählin, Jacob von: *Zur Geschichte des Theaters in Russland. Nachrichten von der Tanzkunst und Balletten in Rußland, Nachrichten von der Musik in Rußland* [= *Fotomechan. Nachdr. aus: Haigold's Beylagen zum neuveränderten Rußland*, Riga [u.a.], 1769 und 1770, hier *Nachrichten von der Tanzkunst und Balletten in Rußland*], Frankfurt a.M. u.a. 1982.
- Stark, Martin: »Netzwerkrechnungen. Anmerkungen zur Verwendung formaler Methoden«, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung*, hg. von Marten Düring u.a. (= *Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen (KWI) zur Methodenforschung* 1), Berlin u.a. 2016, S. 155–171.
- Stauber, Reinhard: »Auf der Grenzscheide des Südens und Nordens«. Zur Ideengeschichte der Grenze zwischen Deutschland und Italien«, in: *Menschen und Grenzen in der Frühen Neuzeit*, hg. von Wolfgang Schmale und Reinhard Stauber (= *Innovationen* 2), Berlin 1998, S. 76–115.
- Stauber, Reinhard: »Der Norden des Südens. Bayern, Tirol und der Weg nach Italien in der Frühen Neuzeit«, in: *Von Bayern nach Italien*, hg. von Alois Schmid (= *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 38), München 2010, S. 27–50.
- Steiner, Gerhard: *Geschichte des Theaters zu Hildburghausen. Spezieller Beitrag zur Kulturgeschichte des thüringisch-fränkischen Raumes und der theatergeschichtlichen Beziehungen Coburg-Meiningen* (= *Schriften des Rückert-Kreises Bad Rodach e.V* 14), Rodach bei Coburg 1990.
- Stiffoni, Gian Giacomo: »La ópera cómica italiana en la corte portuguesa durante el reinado de João V (1728–1740)«, in: *Revista Portuguesa de Musicologia* 7–8 (1997/98), S. 163–198.

- Stollberg-Rilinger, Barbara: »Herstellung und Darstellung politischer Einheit. Instrumentelle und symbolische Dimensionen politischer Repräsentation im 18. Jahrhundert«, in: ZHF/Beiheft 44 (2010), S. 73–92.
- Stone, George Winchester (Hg.): *The London stage, 1660–1800*. Vol. 4, 2 (1747–1776). A calendar of plays, entertainments & afterpieces. Together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment. Compiled from the Playbills, Newspapers and Theatrical Diaries of the Period, Carbondale 1962.
- Strohm, Reinhard: *Dramma per musica. Italian opera seria of the eighteenth century*, New Haven, CT und London 1997.
- Strohm, Reinhard: »North Italian operisti in the Light of New Musical Sources«, in: *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, hg. von Alberto Colzani (= *Antiquae Musicae Italicae Studiosi/Centro Ricerche: Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'AMIS*, Como 12), Como 1999, S. 421–438.
- Strohm, Reinhard: »Italian Operisti North of the Alps, c. 1700–c. 1750«, in: *The eighteenth-century diaspora of Italian music and musicians*, hg. von dems. (= *Speculum musicae* 8), Turnhout 2001, S. 1–59.
- Strohm, Reinhard: »Wer entscheidet? Möglichkeiten der Zusammenarbeit an Pasticcio-Opern«, in: »Per ben vestir la virtuosa«, hg. von Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf (= *Forum Musikwissenschaft* 6), Schliengen 2011, S. 62–79.
- Strohm, Reinhard: »Repertoirebildung und Geschmackswandel in der zentraleuropäischen Opernpflege um 1740–1780«, in: *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), S. 271–286.
- Strohm, Reinhard: »Europäische Pendleroper. Alternativen zu Hoftheater und Wanderbühne«, in: *Gluck und Prag*, hg. von Thomas Betzwieser und Daniel Brandenburg (= *Gluck-Studien* 7), Kassel u.a. 2016, S. 11–28.
- Surian, Elvidio: »La buona figliuola di Goldoni-Piccinni«, in: *Il tempo di Niccolò Piccinni: percorsi di un musicista del Settecento*, hg. von Clara Gelao und Michèle Sajous d'Oria, Bari 2000, S. 63–74.
- Talbot, Michael: »Another Vivaldi Work Falsely Attributed to Galuppi by Iseppo Baldan. A New »Laetatus sum« for Choir and Strings in Dresden«, in: *Studi vivaldiani* 17 (2018), S. 103–119.
- Teuber, Oscar: *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit. Erster Teil*, Prag 1883.
- Theobald, Rainer: *Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti, 1730–1766. Ein neues Verzeichnis der Spielorte und Produktionen. Chronologie aus Quellen zur Verbreitung und Rezeption der venezianischen Oper nördlich der Alpen*, Wien 2015.
- Tintori, Giampiero und Maria Maddalena Schito: *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1717–1778). Cronologia delle opere e dei balli con 10 indici*, Cuneo 1998.
- Tocchini, Gerardo: »Libretti napoletani, libretti toscano-romani. Nascita della commedia per la musica goldiana«, in: *Studi musicali* XXVI/2 (1997), S. 377–416.
- Trolese, Alessandra: »Orazio de Naples à Paris«, in: *La »Querelle des Bouffons« dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, hg. von Andrea Fabiano, Paris 2005, S. 103–115.
- Tuan, Yi-Fu: »Humanistic geography«, in: *Annals of the Association of American Geographers* 66/2 (1976), S. 266–276.
- Tuan, Yi-Fu: *Space and place. The perspective of experience*, Minneapolis 1977.

- Urbani, Silvia (Hg.): Carlo Goldoni. Drammi comici per musica I. 1748–1751, Venedig 2007.
- Urbani, Silvia (Hg.): Carlo Goldoni. Drammi comici per musica II. 1751–1753, Venedig 2011.
- Urbani, Silvia (Hg.): Carlo Goldoni. Drammi comici per musica. III. 1754–1755, Venedig 2016.
- Uzzi, Brian: »Social Structure and Competition in Interfirm Networks. The Paradox of Embeddedness«, in : *Administrative Science Quarterly* 42/1 (1997), S. 35–67.
- Valentin, Jean-Marie: *Le théâtre à Strasbourg de S. Brant à Voltaire. 1512–1781. Études et documents pour une histoire culturelle de l'Alsace (= Germanistique 15)*, Paris 2015.
- Vallas, Léon: *La musique à l'Académie de Lyon*, Lyon 1908.
- van der Hoven, Lena: *Musikalische Repräsentationspolitik in Preussen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft (= Musiksoziologie 19)*, Kassel u. a. 2015.
- van der Straeten, Edmond: *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle. Documents inédits et annotés*, Brüssel 1875.
- Vencato, Anna (Hg.): Carlo Goldoni. Drammi comici per musica. IV. 1756–1758, Venedig 2020.
- Villani, Stefania: Art. »Gaggiotti, Pellegrino«, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 50 (1998), <http://www.treccani.it/enciclopedia/pellegrino-gaggiotti_%28Dizionario-Biografico%29/>, 25.01.2022.
- Vries, Jan de: *European Urbanization. 1500–1800*, London 2013.
- Walker, Frank: »Orazio. The History of a Pasticcio«, in: *MQ* 38 (1952), S. 369–383.
- Walter, Michael: *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuyvesant und Kassel u. a. 2016.
- Weaver, Robert Lamar: *A chronology of music in the Florentine theater 1590–1750. Operas, prologues, finales, intermezzos and plays with incidental music (= Detroit studies in music bibliography 38)*, Detroit 1978.
- Weiss, Piero: »La diffusione del repertorio operistico nell'Italia del Settecento. Il caso dell'opera buffa«, in: *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, hg. von Susi Davoli (= *Proscenio* 3), Bologna 1986, S. 241–256.
- Weiss, Piero: *L'opera italiana nel '700*, Rom 2013.
- White, Micky und Michael Talbot: »Pietro Mauro, detto »Il Vivaldi«. Failed Tenor, Failed Impresario, Failed Husband, Acclaimed Copyist«, in: *Vivaldi, »Motezuma« and the opera seria*, hg. von Michael Talbot (= *Specvlvm mvsicae* vol. 13), Turnhout 2008, S. 37–61.
- Willaert, Saskia: »Italian Comic Opera at the King's Theatre in the 1760s. The Role of the Buffi«, in: *Music in eighteenth-century Britain*, hg. von David Wyn Jones, Aldershot u. a. 2000, S. 17–71.
- Willaert, Saskia: Art. »Crosa [Croza], Giovanni Francesco«, in: *Grove Music Online*, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51571>>, 20.05.2021.
- Woitats, Monika: »Wandertruppen und Starsolisten. Italienische Tänzer in Deutschland im 18. Jahrhundert«, in: *Italian opera in Central Europe, 1614–1780*, hg. von Corinna Herr u. a. (= *Musical life in Europe 1600–1900* 10), Berlin 2008, S. 287–302.

- Zechmeister, Gustav: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776. Im Anhang chronologisches Verzeichnis aller Ur- und Erstaufführungen, Wien u. a. 1971.
- Zedler, Andrea: »Der bankrotte Impresario. Zur Interdependenz von Werkgestaltung und personellem Netzwerk am Prager Kotzentheater (1763/64)«, in: Netzwerke-Performanz-Kultur, hg. von Daniel Reupke u. a. (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 44), Würzburg 2021, S. 29–46.
- Zedler, Andrea: »Orazio oder der verlassene Impresario. Anmerkungen zur frühen Rezeption und Adaption der Commedia per musica Orazio außerhalb Italiens«, in: ZwischenSpielZeit, hg. von Leonie Süwolto und Jörn Steigerwald (= Poesis 1), Paderborn 2022, S. 185–218.
- Zedler, Johann Heinrich: Art. »Italien«, in: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, hg. von dems., Leipzig und Halle 1739, Sp. 1425–1430.
- Zedler, Johann Heinrich: Art. »Reisen«, in: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, hg. von dems., Leipzig und Halle 1742, Sp. 366–386.
- Żórawska-Witkowska, Alina: The Music Library of the Warsaw Theatre in the Years 1788 and 1797. An Expression of the Migration of European Repertoire, in: *Arti musices* 47 (2016), S. 103–116.
- Żórawska-Witkowska, Alina: »Granted Royal Wish, or Carlo Goldoni's *La buona figliuola* with Music by Niccolò Piccini and *Il mercato di Malmantile* with Music by Domenico Fischietti, Staged in Warsaw in 1765«, in: *Operatic Pasticcios in 18th Century Europe*, hg. von Berthold Over und Gesa Zur Nieden (= Mainzer Historische Kulturwissenschaften 45), Bielefeld 2021, S. 527–540.
- Zur Nieden, Gesa: »Roads ›which are commonly wonderful for the musicians‹. Early Modern Times Musicians' Mobility and Migration«, in: *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe*, hg. von Gesa Zur Nieden und Berthold Over, Bielefeld 2016, S. 11–32.
- Zur Nieden, Gesa und Berthold Over (Hg.): *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe*, Bielefeld 2016.

Abbildungsnachweis

Die Abbildungen wurden mit wenigen – in der Folge gekennzeichneten – Ausnahmen von den Autorinnen und dem Autor der Kapitel des Bandes erstellt. Die Geovisualisierungen in den Kapiteln 2 bis 5, 7 und 9 wurden mit der Software Palladio (<http://hdlab.stanford.edu/palladio/>) realisiert, die an der University of Stanford entwickelt wurde.

Kapitel 7

Abbildung 2: Maurice Quentin de La Tour: Der Sänger Manelli in einem Bühnenkostüm, um 1753, online verfügbar unter URL: www.zeno.org/nid/20004122216 (abgerufen am 28. 10.2022)

Kapitel 9

Abbildung 8: Ausschnitt von Elisabets Arie »Se vedeste dentro il mio core«, aus: *L'impresario abbandonato*, D-Dl Mus.2713-F-500, online verfügbar unter URL: <http://digital.slub-dresden.de/id514693002> (Public Domain Mark 1.0, abgerufen am 28.10.2022)

Personenregister

A

Agricola, Johann Friedrich 11
Agnello, Ferdinando B. 172
Aichinger, Giovanni 119f.
Alberis, Teresa 70–73, 80, 115, 120,
125–127, 130–133, 135, 139f., 168,
172, 207, 267
Albertoni, Francesco 120
Algarotti, Francesco 219, 246
Allone, Paolo 87f.
Ambrosini (Ambrosino), Giuseppe 30f.,
36, 67–70, 113, 115f., 119f., 137,
139, 164, 170, 172
Ambrosini, Rosa 119
Amorevoli, Angelo 210
Argentini, Marianna 119
Arrigoni Rossi, Aurelio 114, 120
Auletta, Pietro 44, 52, 57, 59, 159, 181, 183f.,
191
Avondano, Pedro António 143

B

Bach, Johann Christian 78
Baglioni, Clementina 203, 211
Baglioni, Francesco 27, 66, 87f., 134–136,
168, 172
Baldan, Giuseppe 145–148, 152, 157
Baldi, Gaetano 119f.

Bambini, Eustachio 28f., 31f., 60, 68–70,
83, 87f., 91, 127–133, 163f.,
169–171, 206f., 221–227, 265f.
Barberini, Margherita 207f.
Barberis, Catterina 172
Barbieri, Carlo 172
Barlocchi, Giovanni Gualberto 45, 51
Barozzi, Gasparo 115
Bartoli, Umiltà 172
Bassi Negri, Caterina (siehe Negri Bassi,
Maria Caterina)
Bastiglia, Anna 119
Bayern, Clemens August 10, 239
Bayern, Clemens Franz 248
Bayern, Johann Theodor 33
Bayern, Maria Antonia Walpurgis 245f.,
248f., 263
Bayern, Maximilian III. Joseph 92, 243
Beccheroni, Gaspara 115, 119f., 166f., 172,
204f.
Beckers, Heinrich Anton 150
Belli, Andrea 25
Belluzzi, Carlo 77
Belluzzi, Domenico 75
Belluzzi, Giuseppe 75, 77
Belvederi, Cecilia 172, 205
Bencini, Nicola 172
Benedetti, Giuseppe 214f.
Benucci, Francesco 77

- Beri, Gaudenzio 77
 Bernasconi, Andrea 186f.
 Bernasconi, Antonia 203, 211f.
 Bertarini, Francesco 75
 Bertarini, Vincenzo 75
 Bertoni, Ferdinando 45f., 51f., 57, 147, 155
 Bianchi, Francesco 33, 70, 72, 89f.,
 101–104, 119, 169, 172, 192
 Bianchi, Maria (siehe Bianchi Tozzi,
 Marianna oder Consoni
 Bianchi, Maria)
 Bianchi Tozzi, Marianna 155f., 172
 Bocchi, Agostino 119
 Boddi, Giovanna 172
 Böhme, Hartmut 16
 Bologna, Agostino 74f., 239
 Bon, Girolamo 58, 258
 Bondini, Pasquale 70, 114, 119f., 172, 197
 Bonifacio, Domenico 88
 Bonomi, Giacomina 75, 119
 Bonori, Angiola 172
 Borghesi, Ambrosio 45, 51
 Boroni, Antonio 48, 52
 Borromeo, Giovan Antonio 146
 Boschetti, Rosa 76, 114, 119, 172
 Boscoli, Antonio 172
 Bosi, Baldassare 172
 Boulatnitzky, Yégor 36
 Bourbon, Ferdinand IV. 254
 Bourbon, Philipp 86f.
 Bourbon-Parma, Ferdinand I. 254
 Bourbon-Parma, Isabella 248
 Bourbon-Spanien, Maria Luisa 231
 Brachvogel, Albert Emil 257
 Brandenburg-Bayreuth, Elisabeth
 Friederike Sophie 256, 262
 Brandenburg-Bayreuth, Friedrich III. 255
 Braunschweig-Lüneburg, Elisabeth 249
 Braunschweig-Wolfenbüttel, Friedrich
 August 245
 Braunschweig-Wolfenbüttel, Karl I. 40,
 248, 253
 Braunschweig-Wolfenbüttel, Sophie
 Caroline Marie 262
 Bresciani, Francesco 130
 Brigonzi, Caterina 119, 172, 210
 Brogi Pertici, Caterina 87–90, 95, 98, 101,
 103, 112, 120, 165–170, 172f., 191,
 208
 Broschi, Carlo 155
 Brühl, Heinrich 231
 Brusa, Angiola 172
 Brusa, Francesco 47, 52
 Brusa, Giovan Battista 47, 51
 Buffelli, Angiola 75
 Buffelli, Giuseppe 119f., 139
 Buini, Geltrude 172
 Buini, Giuseppe Maria 45, 51f.
 Buini, Maddalena 172
 Buini, Matteo 46, 52, 115, 133, 135, 172, 208
 Buini, Rosalba 205
 Burney, Charles 58, 219
 Bustelli, Giuseppe 58, 68f., 119, 152f., 209,
 213, 233, 249
- C**
- Calenzuoli, Antonio 172
 Calori, Angiola 212f.
 Campra, André 223
 Candi, Angiola 135
 Canevai (Canovai), Pietro 70, 170, 172
 Canini, Settimio 206
 Capua, Rinaldo di 26, 45, 52, 251
 Carattoli, Francesco 66, 70f., 74, 136, 219
 Carboni, Angelo 78
 Carcani, Giuseppe 208
 Carnoli, Pietro Paolo 214f.
 Casati, Antonio 256
 Casorri, Ferdinando 48, 51
 Castelli, Anna 72, 88, 113, 115f., 120, 165f.,
 168, 172, 208, 210, 236
 Cataldi, Anna Maria 156, 211
 Catani de Grandis, Anna Maria (siehe De
 Grandis Cattani, Marianna)
 Catena, Antonio 119, 209
 Cavaletti, Carlo 119
 Cavalli, Margherita 88, 172
 Cenni, Francesco 114, 119f.
 Champée, Boniface Charles (Carl) 151f.
 Charlton, David 127, 225f.

- Cherubini, Bartolomeo 70, 89f., 115, 120, 166f., 170, 172f., 204f.
- Chiari, Anna 88
- Chiari, Pietro 48, 51f., 254
- Chiarini, Pietro 186
- Chiaveri, Caterina 166, 172
- Ciampi, Vincenzo 10, 45f., 48, 52, 57
- Ciuti, Giuseppe 75, 77
- Cocchi, Gioacchino 32f., 45–47, 52, 57, 78, 146, 191, 197f., 224
- Codognato, Antonio 70, 132
- Colli, Vincenzo 77
- Compassi, Pietro Constantino 168, 172, 210, 236
- Compostof, Ermanno 165
- Consoni, Maria (siehe Consoni Bianchi, Maria)
- Consoni Bianchi, Maria 33, 101–104, 169, 172, 191f.
- Coppini, Francesco 75
- Coppini, Maria 75
- Coraucci, Giovanni Battista 214f., 217f.
- Cordeiro da Silva, João 143
- Cornacchini, Emanuele 212
- Cornaggia, Emmanuele 88
- Cosimi, Giuseppe 70, 113, 115, 168, 172, 195, 200, 222
- Crespi, Teresa 114, 119f.
- Cricchi, Domenico 258–261
- Croes, Henri-Jacques de 101
- Corsa, Giustina (siehe Moretti Crosa, Giustina)
- Crosa, Giovanni Francesco 11, 19, 21, 23, 28–31, 33, 61, 64–69, 78f., 83–104, 162–164, 168–170, 173, 178, 180f., 184, 189–195, 201, 207f., 212, 222, 266f.
- Crosa, Ludovica 33, 102, 104, 169, 172
- Crosa, Renato (Renatus) 103
- D**
- D'Adhémar (Marquis) 261
- Dalpini, Giovanni 33, 70f., 102f., 169, 172
- Daniel, Ute 240, 242, 247
- D'Aquino, Onofrio 135
- D'Avossa, Giuseppe 49, 52
- Dauvergne, Antoine 223
- De Amicis, Anna Lucia 66
- De Amicis, Domenico Antonio 104
- De Grandis Cattani, Marianna 70, 72, 113f., 116, 119f., 124–127, 136–140, 172, 267
- de Grandis, Francesco Maria 139, 172
- de Klinglin, François-Joseph 207
- de la Tour, Maurice Quentin 127f.
- de Lima, Francisco Bernardo 179
- Dei, Rosa 119f., 139
- Deller, Florian 60
- Dessales, Filippo 62, 76, 135
- Dieskau, Heinrich 232
- Dietzel, Friedrich Elias 259
- Dondini, Francesca 119f., 139, 166, 172, 204f.
- Duncan, Cheryll 89, 96
- E**
- Eberardi, Teresa 114, 120, 211–213
- Elisi, Filippo 212f.
- Emigliani, Sebastiano 172
- Enzenberg (Gräfin) 231
- Espagne, Michel 17
- Eyles, John 97f.
- F**
- Faini, Anna Maria 172
- Fanti, Gaetano 78
- Fascitelli, Antonia 134, 136, 172
- Fata, Márta 12
- Federico, Gennaro Antonio 44f., 51, 181, 254
- Fegejo, Polisseno (siehe Goldoni, Carlo)
- Ferrari, Elisabetta 172, 207
- Ferrari, Francesco 31, 33, 58, 68f., 85, 91, 208, 261, 267
- Ferrini, Giuseppe 119f., 259
- Finazzi, Filippo 205, 231
- Fini, Michele 181, 183, 190
- Fiorillo, Ignazio 78, 153–155
- Fiorini, Giacomo 119

Fischietti, Domenico 10, 38, 46–48, 52, 57,
156, 211, 238
Fitzwilliam, Richard 151
Forti, Giuseppe 75
Franchi, Giovanni Battista 139
Frasì, Giulia 101

G

Gaggiotti, Pellegrino 115, 120, 166f., 172f.,
204f.
Galeotti, Marianna 210
Galuppi, Antonio 48, 51, 217
Galuppi, Baldassare 10, 25, 28, 34, 36,
43–49, 51f., 57, 59, 61, 63, 130,
132f., 135, 138f., 141, 143–150,
152, 156, 186, 197–199, 206,
209f., 214, 216, 218, 248, 251,
254, 266
Garrani, Nunziata 168, 172, 210
Gassmann, Florian 10, 48, 52, 149, 211
Gerardini, Maria Maddalena 256
Giacomazzi, Margherita 101, 206, 256
Giacometti, Geronima 210
Giardini, Felice 65, 73
Giardini, Giuseppe 168, 172, 214f.
Giordani, Giuseppe 29, 31, 68f., 83, 101,
104, 119f., 207f.
Giordani, Marina 119f.
Giorgetti, Silvio 214–216
Giorgi, Geltruda 119, 136, 172
Giustinelli (Sängerin) 73
Gluck, Christoph Willibald 155, 203, 211f.,
268
Goldoni, Carlo 10f., 25, 28, 36–38, 43–52,
56, 62f., 74, 142–145, 152, 176,
178, 196, 217, 237, 248, 266
Gori, Niccolò 166, 172
Grattinara, Domenico 120
Gratzer, Wolfgang 12
Grimm, Friedrich Melchior 125, 127
Griselini, Francesco 48, 51
Großbritannien, George III. 151
Guadagni, Cosimo Gaetano 89f., 95,
102–104, 168f., 172, 191f., 194
Guaeta, Giacomo 135

Guardasoni, Domenico 213
Guerrieri, Francesco 168, 172, 222
Guglielmi, Pietro Alessandro 48, 52, 150
Guzmán-Dávalos y Spínola, Jaime Miguel
de 30

H

Hagenauer, Lorenz 203
Händel, Georg Friedrich 102
Hannover, Ernst August 240
Haslinger, André 150
Hasse, Johann Adolph 211, 235, 258f.
Haußstädtler, Johann Gottlieb 152
Haydn, Joseph 251, 253
Heine, Johann 244
Henze-Döhring, Sabine 245, 249, 251,
258f., 261
Henzel, Christoph 257
Heroux, Jean Nicolas 215
Heroux, Madalena 214f.
Howard, Patricia 90

I

Isola, Caterina 172

J

Jommelli, Niccolò 44, 139, 154, 190f., 206,
269
Jozzi, Giuseppe 172

K

Kaunitz-Rietberg, Wenzel Anton 236
Keibl, Domenicus 151
Khevenhüller-Metsch, Johann Joseph 26,
71, 74, 265
Kirsch, Johann Christian 232
Koch, Johann August 36, 68f., 237f., 245
Königsegg-Rothenfels, Maximilian
Friedrich 58, 138, 188
Korenthollin, Francesca 119, 211
Krafft, Francesco 33, 102, 169, 172
Kurtz, Johann Joseph 41, 209
Kurtz (Kurz), Joseph Felix 98

L

Lambertini, Domenica 70

- Lampugnani, Giovanni Battista 48, 52
 Lampugnani, Giuditta 172
 Landi, Clorinda 172
 Landucci, Anna 172
 Lapis, Santo 31, 61, 67–69, 85, 164, 207f.,
 267
 Laschi, Filippo 24, 30, 66, 70, 73, 80, 89,
 94f., 100–103, 112, 120, 159,
 165f., 168f., 172, 180f., 189, 191,
 203, 211f., 216, 219
 Latilla, Gaetano 25, 44–46, 48, 52, 57, 59,
 181, 185
 Lederer, Josef-Horst 151
 Leo, Leonardo 45, 52, 183
 Leonardi, Giovanni 70
 Leonardi, Pietro 172
 Leonardi, Stefano 261
 Lessing, Gotthold Ephraim 258
 Lini, Francesco 101, 104, 169, 172, 191f., 194
 Lladó, José 36, 64, 68f., 77, 129f., 165, 170,
 267
 Lo Presti, Rocco 29f., 33, 68f., 163, 169,
 209–211, 234–236, 242, 268
 Locatelli, Giovanni Battista 10, 31f., 36,
 39–41, 58, 61f., 67–70, 77f., 80,
 132, 134f., 143, 209, 232f., 238,
 242, 244, 248f., 252f., 267f.
 Logroscino, Nicola Bonifacio 45, 52
 Lorenzi, Giovanni Battista 47, 51f.
 Lothringen, Franz Stephan 156, 250
 Lothringen, Karl Alexander 92, 94, 101
 Lovatini, Giovanni 70, 136
 Lully, Jean-Baptiste 221, 223
 Luzzi, Caterina 119
 Luzzi, Nunziata (Nunziatina) 119f., 172
- M**
 Maccari, Alessandro 181, 186, 190
 Maccari, Giacomo 45, 52
 Magagnoli, Genevra 172
 Malagrida, Felice 172
 Manelli, Pietro 70f., 80, 113, 115f., 120,
 125–135, 139f., 168, 171f., 222,
 225, 267
 Mann, Horace 149f.
 Marchesi, Antonio 119
 Maschietto, Piero 146
 Masi, Antonio 172
 Masi, Caterina 120, 137
 Masi Menesini, Violante 168, 172, 210f.
 Masi Tibaldi, Angiola 119f.
 Maso, Giacomo 39, 135, 138f., 211
 Massa, Anastasio 70, 72, 114f., 119f., 132,
 209
 Mattei Trombetta, Maria Colomba 68f.,
 78, 212f., 219, 256f.
 Mauro, Daniele 146
 Mazzoni, Anna 206
 Mazzoni, Antonio 47, 52
 Mellini Fanti, Eugenia 88–90, 113, 115, 120,
 166, 168f., 172, 207
 Mellini Scalabrini, Grazia 172
 Messieri, Gabriele 120
 Metastasio, Pietro 44, 154–156, 179
 Middlesex, Earl of (siehe Sackville,
 Charles, Earl of Middlesex)
 Mililotti, Pasquale 48f., 51
 Minelli, Antonio 38, 102, 104
 Mingotti Valentini, Regina 119f., 166f., 172,
 187, 205f., 211
 Mingotti, Angelo 9, 11, 14, 25, 27f., 30, 32,
 34, 53, 58, 60–63, 65, 67–69, 71,
 74, 78, 80, 83, 96, 138–140, 159,
 162, 165–167, 169f., 173, 178, 180,
 184f., 187, 189, 194, 200,
 204–207, 209, 211, 231, 256,
 266f.
 Mingotti, Pietro 9, 11, 14, 26–29, 32f., 41,
 60f., 63, 65, 67–69, 74, 78f., 83,
 89, 96, 162f., 167, 173, 178, 180,
 184f., 187, 194, 200, 204–206,
 209, 211, 231, 239f., 253, 256, 267
 Minzeln, Johann Conrad 259
 Miquel, Carlos 30
 Mira, Pietro 260
 Modena, Francesco IV. 142
 Molinari, Gaetano 41, 53, 68f., 76, 97, 159,
 165, 188f., 194f., 197, 199f.
 Mondini, Ippolita 168, 172
 Monticelli, Angelo 210

Monticelli, Antonio 115
 Monticelli, Virginia 172
 Morelli, Margherita 75
 Moretti Crosa, Giustina 33, 70, 89, 103, 113,
 115f., 168f., 172, 192
 Moretti, Catterina 172
 Moretti, Pietro 232
 Mozart, Anna Maria 103
 Mozart, Leopold 103, 203, 211
 Mozart, Wolfgang Amadeus 94, 203
 Mucci, Francesca 119, 172
 Mücke, Panja 233, 235, 240, 243
 Müns, Heike 12, 14

N

Narici, Barbara (siehe Narici Scolare,
 Barbara)
 Narici Scolare, Barbara 115, 119, 166f., 172,
 187, 204f.
 Negri Bassi, Maria Caterina 88, 168, 172
 Negri, Gian Domenico 88
 Negri, Pasquale 206, 256
 Nelva, Alberto 102
 Nicolini, Filippo 29, 153, 243
 Noal, Andrea 146
 Novelli, Felice 210

O

Oddi, Laura 119f., 172, 195f., 199
 Olivieri, Prospero 31, 58, 67–69, 129f., 132,
 134f., 164, 170
 Oranien, Wilhelm 246
 Orlandini, Giuseppe Maria 45, 52, 223
 Osorio Alarçon, Giuseppe Antonio 97

Ö

Österreich, Elisabeth 148, 150
 Österreich, Joseph II. 245, 248f., 263
 Österreich, Karl VI. 234
 Österreich, Leopold I. 236
 Österreich, Leopold II. 231, 248
 Österreich, Maria Amalia 254
 Österreich, Maria Anna 235
 Österreich, Maria Josepha 254
 Österreich, Maria Theresia 10, 231, 234,
 249, 252–254

Österreich, Maximilian II. Franz 142
 Österreich, Maximilian Joseph 142

P

Paduli, Marianna 172
 Paganini, Carlo 151, 212f., 237, 251, 257
 Paganini, Maria Angiola 151, 166, 172, 212f.,
 237, 251, 257
 Paisiello, Giovanni 49, 52
 Paladini, Francesco 237
 Palella, Antonio 45, 52
 Palesi, Luigi 261
 Pallavicini, Giovanni Luca 86f.
 Pallavicini, Vincenzo 47, 52, 136
 Palomba, Antonio 44–47, 49–52, 60, 159,
 174, 176–178, 188, 194, 200f.
 Panzacchi, Domenico 210
 Paradies, Pietro Domenico 95, 190f., 194
 Patrassi, Michele 213
 Pelagalli, Elisabetta 75
 Pendesichi, Samaritana 115, 120, 166, 172,
 204f.
 Penna, Serafina 71, 147
 Pereni, Antonio 26, 119, 166f., 172
 Perez, Davide 139
 Pergolesi, Giovanni Battista 32, 44, 128,
 181, 185, 189, 191, 223
 Perillo, Salvatore 48, 52
 Perini, Giuseppe 206
 Pertici, Pietro 24, 29, 66, 87–89, 95, 98, 101,
 103, 112, 165f., 168f., 172f., 191,
 208, 219
 Peruzzi, Luisa 79
 Pescetti, Giovanni Battista 46, 52, 183
 Petri, Niccola 172
 Petrosellini, Giuseppe 48, 51f., 250
 Pettina, Nicoletta 119f.
 Piaggio, Niccolò 143
 Piccinni, Niccolò 10, 38, 52, 57
 Piccoli, Francesco 132
 Picinelli, Peter 27
 Pinto de Fonesca, Manuel 25
 Pirker, Franz 66, 78, 95, 98, 106, 140, 148,
 159, 189f.

Pirker, Marianne 66, 79, 95, 97, 106, 140,
148, 159, 189
 Poggi, Domenico 211
 Poggi, Giovanni 114, 119f.
 Poitier, Charles 90
 Poitier, Michel 96f.
 Polin, Giovanni 10, 50, 141, 150
 Pompeati Imer, Teresa 256
 Poniatowski, Stanisław August 38, 234,
243–245, 247, 263
 Portugal, José I. 142
 Potenza, Michelangelo 120
 Preußen, Amalie 151
 Preußen, Friederike Sophie Wilhelmine
246
 Preußen, Friedrich II. 66, 229, 237, 239,
245f., 248f., 255–258, 262f., 265
 Preußen, Friedrich Wilhelm II. 249
 Preußen, Friedrich Wilhelm IV. 258
 Preußen, Heinrich 249
 Prosindio, Ensildo (siehe Petrosellini,
Giuseppe)
 Pulini, Antonio 211
 Pulli, Pietro 184, 190
 Puttini, Francesco 132, 138f., 248

Q
 Quaglio, Giovanni Maria 78
 Quercioli Laschi, Anna Maria 89, 95,
101–103, 112, 115, 120, 166, 168f.,
172, 191
 Quilici, Gaetano 113, 115, 172, 208, 212f.

R
 Racknitz, Joseph 232
 Rainoldi, Vincenzo 172
 Rasch, Rudolf 83, 208
 Reatz, Adamo 33, 102, 169, 172
 Reist Sweerts, Ernst Maxiilian 237
 Resta, Natale 33, 45, 52, 78, 89f., 95f., 102,
190f., 194
 Ricci, Pietro 75
 Riersch, Franz Xaver 151
 Rigacci Faini, Anna 172
 Ristorini, Giuseppe 88, 172

Ristorini, Luigi 88
 Rochetti, Ventura 210
 Rödenbeck, Karl Heinrich Siegfried 248
 Ronchetti, Andrea 172
 Rosenaw, Ninetta de 172
 Rosignoli Carattoli, Costanza 87f., 168, 172
 Rossi, Giovanna 168, 172, 222
 Rousseau, Jean-Jacques 223, 225f.
 Russland, Anna Ioannowna 252
 Russland, Elisabeth I. (Elizaveta Petrovna
Romanova) 135, 252
 Russland, Katharina I. 252
 Russland, Katharina II. 245, 247, 252, 263
 Rust, Giacomo 48, 52, 152
 Rutini, Giovanni Marco 48, 52, 254
 Ruvineti Bon, Rosa 258–261

S
 Sacco, Antonio 77
 Sachsen, Friedrich August II. 32, 231f., 240
 Sachsen-Hildburghausen, Ernst Friedrich
III. 248
 Sachsen-Meiningen, Anton Ulrich 25
 Sackville, Charles, Earl of Middlesex 89f.,
94, 96–98, 189
 Saiz, Angelica (siehe Saiz Cambi, Angelica)
 Saiz Cambi, Angelica 89, 95, 102, 168, 172
 Sani, Agata 166, 172, 204, 209
 Santarelli Buini, Francesca 70, 113–116,
124–127, 133, 135f., 138–140, 172,
267
 Santelli, Maria Maddalena 172
 Sarti, Giuseppe 68f.
 Sartori, Claudio 44, 71, 87, 126
 Sartori (Sängerin), 73
 Sauvage, Thomas-Marie-François 127
 Scalabrini, Paolo 205, 240
 Scaramelli, Assunta 172
 Scarlatti, Giuseppe 31, 46f., 52, 57, 132, 154,
156, 196f., 211
 Scarlatti, Rosa 168, 172, 210
 Schacht, Theodor 260
 Schellin, Eleonora 172
 Schilling, Gustav 127

Schrattenbach, Sigismund Christoph 89,
101
Schwarzenberg, Josef I. Adam 152
Scola, Adamo 95, 97
Scolari, Giuseppe 45–47, 52, 57, 137
Seeau, Joseph Anton 38, 92f.
Segalini, Adelaide 206
Selliers, Joseph Carl 26, 28f., 60, 64, 210,
234, 236
Setaro, Nicola 28–31, 64, 68f., 113–116,
119f., 123, 133–137, 163, 168, 170,
172, 208, 210, 236, 266f.
Sidoti, Filippo 237, 251
Siegert, Christine 251, 253
Sommer-Mathis, Andrea 244
Sonnenfels, Joseph 219
Sorbelloni, Giovanni 212
Sorbelloni, Pietro 212f.
Spanien, Maria Antonia 30, 249
Spanien, Maria Barbara 208
Spitzeder, Franz Anton 102f.
Stählin, Jakob 242
Steffani, Agostino 240
Stiffoni, Gian Giacomo 25, 243
Strohm, Reinhard 14, 86, 219

T

Tagliabò, Elena 88
Tamiazzo, Angelo 139
Tassi, Niccolò 48, 51
Tedeschi, Faustina 119, 170, 172
Tedeschini, Christiano 207, 213
Terradellas, Domingo 184
Tesi Tramontini, Vittoria 210
Thomas, Ambroise 127
Thurn und Taxis, Alexander Ferdinand 259
Tibaldi, Giacomo 120
Tibaldi, Giuseppe 211
Tomatis, Carlo 38, 68f., 234
Tomba, Giovanni 75
Tonelli Bambini, Anna 87f. 127f., 130, 168f.,
172, 206f., 222, 224f.
Torriani, Luigi 73
Tozzi, Antonio 78, 153, 155f.
Trabattoni, Innocenzo 77
Traetta, Tommaso 47, 52

Triulzi, Antonio 139
Trogian, Gerolamo 146
Trogiani, Francesco 146
Trolese, Alessandra 165
Turcotti, Maria Giustina 256, 261

V

Vagnoni, Carlo 172
Valenti, Giuseppe 165
Valentini, Regina (siehe Mingotti
Valentini, Regina)
Van Ghelen, Johann 25f., 63
Vanneschi, Francesco 45, 51, 97f.
Vasini, Carlo Antonio 45, 51
Venturelli, Teresa 120, 172
Verità di Progno, Giovanni Battista 33
Vestri, Elisabetta 166, 172
Vigna, Giovanna 120
Vitturi, Bartolomeo 46, 51, 185
Vivaldi, Antonio 146
Vivaldi, Carlo 146
Vorpahl (Kastellan), 229

W

Walpole, Horace 25, 29, 40, 149f.
Walpole, Robert 149
Walter, Michael 15
Wendelin, Augusta 214f.
Wendelin, Dorothea 214f., 217
Wendelin, Elisabetta 214f.
Werner, Michael 17
Woitas, Monika 74
Württemberg, Carl Eugen 79, 256, 262
Württemberg-Oels, Auguste 249
Württemberg-Oels, Friederike Sophie 245

Z

Zaghini, Giacomo 256, 260
Zamperini, Gian Domenico 91, 93, 104, 211
Zanardi, Michele 172
Zanetti, Gerolamo 27
Zanini, Anna 70, 119f., 139, 172
Zannoni, Francesco 172
Ziss, Johann Andreas 151f.
Ziss, Theresia 151f.
Zur Nieden, Gesa 13f.

Ortsregister

A

Aachen 79, 86, 91, 96, 100
Amsterdam 10f., 29–32, 36, 39–41, 45f., 58,
60f., 79, 83–86, 90f., 94,
97–102, 163f., 169, 172, 192, 207f.
Antwerpen 29, 67, 86, 99f.
Augsburg 19, 67, 76, 91–94, 99f., 103

B

Barcelona 9, 23, 29–31, 36–41, 45–49,
54–57, 60f., 63f., 68, 72f., 77f.,
80, 90, 102, 126, 129f., 133–135,
137–140, 144f., 163–165,
170–172, 208, 248f., 267
Bayreuth 9, 229f., 241, 255f., 258–262
Bergamo 131f.
Berlin 31, 36–38, 58, 74, 142, 151, 237f., 241,
244, 248f., 257f., 268
Bologna 23f., 45, 47–49, 52, 88–90,
128–130, 133f., 136, 145, 148, 150,
159, 162, 168–174, 180, 182–184,
186, 189, 191f., 194f., 197f., 200,
250, 258
Bonn 10, 28, 34–36, 38, 47, 60, 62, 74, 84,
137–139, 142, 144, 157, 159, 165,
167, 172, 187–189, 200f., 205,
238, 245, 247, 259

Braunschweig 29, 31, 33f., 36, 38, 40, 45, 58,
62, 78, 142, 153–156, 164, 229,
239, 253
Brescia 45, 49, 103, 131, 133f., 136–139, 147,
162
Breslau 229, 238, 245, 249,
Brixen 20, 36, 48, 137–139, 248, 251
Brünn 67, 93, 98, 100, 204, 206
Brüssel 11, 29f., 36, 46, 84, 86, 90, 94f.,
97–102, 163, 169, 172, 191, 193f.

C

Cádiz 30, 38, 78, 161, 165, 170, 172
Calais 94
Cento 129f.
Cremona 48f., 102, 129, 137–139, 163, 172

D

Den Haag 32, 36, 58, 61, 84–86, 100f., 207
Dover 94
Dresden 10, 23, 31–33, 36, 38f., 41, 44, 47,
49, 58, 60, 62, 70, 72, 77f., 81, 84,
86, 131f., 142, 145, 151–153, 157,
209, 229, 232, 234, 236, 238, 239,
241, 243f., 247, 249, 251, 258,
260, 263, 267f.
Dublin 38, 102, 104
Dünkirchen 94

E

Eisenstadt 99f.

F

Faenza 24, 137–139

Ferrara 88, 223

Florenz 9, 24, 45, 49, 89, 129, 147–150, 162,
164–166, 170–172, 178–181, 187,
222, 250f.

Frankfurt am Main 58, 103, 205

G

Genua 24, 143, 156, 162, 165–167, 172, 174

Görz 20, 128–130, 206

Graz 9, 14, 27–29, 36, 44f., 60f., 63, 79, 81,
84, 99f., 102–104, 162, 165–167,
172, 185–188, 204–206, 266**H**

Haarlem 31f., 85f., 164, 172, 207

Hamburg 9, 26–28, 31f., 36, 41, 45, 47,
60–63, 68, 70, 79, 83f., 95,
131–133, 153, 162, 166f., 172,
187f., 204f., 209, 230, 238f.,
253f., 267

Hildburghausen 236

Himmelkron 267

IInnsbruck 29, 129, 131, 222–224, 226, 231,
248f., 268**J**

Jerez de la Frontera 30

K

Karlsbad 58, 209, 249

Klagenfurt 249

Köln 10, 86, 92, 99–101

Kopenhagen 9, 14, 28f., 33, 36, 38f., 46–48,
60, 66, 74, 78, 83, 161, 163, 167,
172, 186–188, 205, 238–241

Krumau 152, 157

L

Laibach 36, 103, 131–133, 204

Laxenburg 10, 40, 71, 74

Leiden 31f., 58, 61, 85f., 100, 164, 172, 207

Leipzig 9f., 27f., 31f., 36, 40, 45, 47, 58,
60–62, 67, 70, 84, 86, 131–133,
143f., 153, 162, 166, 172, 187f.,
204f., 209, 231f., 243f., 252–254,
267Lissabon 9, 25f., 36, 38f., 45, 48f., 54, 66f.,
72, 74, 77f., 142f., 175, 229, 243,
251, 265

Livorno 24

London 9, 11, 23, 29–31, 36–41, 45f., 58f.,
61, 64, 73, 77–79, 83f., 86, 88–91,
94–104, 143, 149–151, 159, 163,
168–170, 172, 174, 178, 180f.,
183f., 189–192, 194, 198, 208f.,
212f., 219, 257

Lucca 164, 171f.

Lugo 129, 133f., 136

Lüttich 31, 33, 45–47, 61, 72, 86, 94, 99f.,
102, 164, 169, 172, 191–194, 201**M**

Madrid 36, 249

Magdeburg 36

Mailand 24, 86–88, 90, 133–136, 162,
168–170, 172f., 180–182, 185,
189, 192, 200, 222f.Mannheim 34–36, 47, 145, 150, 209,
214–218, 236, 269

Mantua 86, 88, 129f., 133f., 223

Modena 24, 131, 142

Moskau 10, 35f., 62, 252f.

München 29, 35f., 38f., 41, 47f., 55, 60f., 93,
129, 131, 133, 163f., 168f., 172,
222–224, 239, 241

Münster 38, 58, 74, 137–139

N

Nancy 129

Neapel 9, 11, 23–25, 27, 39, 44–53, 142, 150,
159, 162, 165, 174–176, 178, 179,
181, 187, 189f., 192, 201, 222, 224,
250, 254, 256

Neiße 249

Novara 131f.

Nürnberg 45, 91f., 261

P

Padua 90, 134–136, 175

Palermo 46, 49, 256

Paris 31f., 40, 44, 60, 127–130, 132, 142, 151,
164, 168f., 172, 221–227, 242,
265f., 268

Parma 30, 46f., 49, 98, 129, 133f., 136, 163,
172, 248

Pavia 46, 49

Pesaro 129f., 163, 227

Pinerolo 88

Porto 116, 120

Potsdam 31, 33f., 36, 164, 236–238, 241f.,
244, 248, 255, 257–260, 262, 269

Prag 9f., 27f., 31f., 35–41, 48, 53, 58–62,
71f., 74, 76–78, 80, 84, 86, 97,
131–133, 137–139, 152f., 159, 162,
165f., 172, 182, 187f., 194–200,
204f., 209, 213, 249, 252f., 267

Pressburg 27, 36, 62, 93, 104, 204

R

Ravenna 172

Regensburg 19, 259f.

Reggio Emilia 129, 163, 172

Rimini 129f.

Rom 9, 11, 23–25, 27, 45, 48–50, 52, 71, 133,
145, 148, 206, 222, 250f., 261

S

Salzburg 29, 36, 89, 93, 99f., 102, 203

Salzdahlum 33, 40, 248, 253f.

San Giovanni in Persiceto 23f., 45, 49

Sankt Petersburg 35f., 39f., 46, 54, 61, 72,
77f., 126, 134f., 140, 144, 232,
238, 242, 247, 253

Schönbrunn 10, 235, 254

Schwetzingen 214

Siena 24, 44

Straßburg 29, 31f., 45, 60, 78, 129f.,
131–133, 206f., 222–224

Stuttgart 269

T

Trient 20, 89, 129

Triest 10, 20, 31, 34–41, 46–49, 55–58, 62,
72, 76–78, 80, 84, 86, 126,
129–132, 134f., 137–139, 144, 156,
164, 170–172, 250

Turin 30, 88, 137f., 163, 168f., 172, 224

U

Utrecht 36, 85f., 100

V

Valencia 46

Valletta 9, 25f., 39, 46, 66, 265

Venedig 9, 11, 24f., 27, 31, 33f., 44–50, 52,
55, 61, 63, 67–69, 76, 86, 101, 126,
129, 131f., 134–138, 140, 144–154,
156f., 159, 162–167, 172f., 180,
184–187, 196f., 200, 204f., 217,
222, 225, 250f., 256, 259, 266f.

Vercelli 130

Verona 88, 131, 137, 163, 168f., 172, 223

Vicenza 24, 131, 133

W

Warschau 10, 37f., 229, 234, 238, 241,
243–245, 247

Wien 9f., 18, 25f., 28–31, 33f., 36–41, 43–45,
48f., 55f., 60, 63, 69, 71f., 78, 80,
84, 89, 93, 134f., 137f., 142,
148–152, 155–157, 163, 168–170,
172, 203, 205, 209, 211f., 229,
234, 236–239, 241–245, 248,
250, 256f., 259–261, 265, 268f.

Wolfenbüttel 40, 142, 153, 245

Ortsregister: Theater

A

Amsterdam, Theater op de
Overtoomseweg 31
Augsburg, Herrenstadel 92

B

Barcelona, Teatre de la Santa Creu 30, 36,
129, 133, 137, 170
Berlin, Schlosstheater 37
Bologna, Teatro Formagliari 88, 182
Bologna, Teatro Marsigli Rossi 133, 197
Braunschweig, Teatro del Opera
Pantomima 142, 153
Brescia, Teatro dell'Accademia degli
Erranti 136
Brüssel, Théâtre de la Monnaie 94

D

Dresden, Kleines kurfürstliches Theater
232
Dresden, Morettisches Theater 232, 243,
247
Dresden, Schlosstheater 248
Dublin, Theater in Smock-Alley 38

F

Florenz, Teatro del Cocomero 24, 149, 165,
178–180

G

Graz, Theater am Tummelplatz 27, 79, 102,
185, 266

L

Leipzig, Theater im Reithaus 232
Lissabon, Teatro da Rua dos Condes 243
London, Covent Garden 102, 213
London, King's Theatre in the Haymarket
23, 29, 30, 59, 73, 78, 90, 95–98,
150, 189f., 212f., 257
London, Little Theatre in the Haymarket
30

M

Mailand, Teatro Ducale 86, 88
München, Salvator Theater 243, 248

P

Paris, Opéra 221–227, 265
Prag, Kotzentheater 32, 38, 41, 53, 97, 132,
188f., 195, 199, 209

R

Rom, Teatro delle Dame 71, 148
Rom, Teatro Valle 24, 145, 261

T

Triest, Teatro di San Pietro 34, 38, 56, 129

V

Valetta, Teatru Manoel 25

Venedig, Teatro Tron di San Cassiano 24

Venedig, Teatro Sant'Angelo 27, 71

Venedig, Teatro San Benedetto 135

Venedig, Teatro San Moisè 24, 28, 90, 101,
129, 146, 156, 166, 180f., 222

Venedig, Teatro San Samuele 70, 132, 135,
196

W

Warschau, Teatr Narodowy 243

Wien, Burgtheater 60, 71, 135, 209f., 212,
235f.

Wien, Kärntnertortheater 26

Werkregister

A

Acis et Galatée 223
Adriano in Siria 100, 179
Alceste 203, 211f., 269
Alessandro nell'Indie 208
Amalthea 259
Amante di tutte, L' 48, 132f., 143f., 146, 152,
157, 214, 216f.
Ambizione delusa, La (siehe: Commedia
in commedia, La)
Ambleto 128, 130, 206f.
Amor contadino 48, 71, 132
Amor costante o sia Il Don Bertoldo, L'
(Emira) 45
Amor mascherato 133
Amor tirannico, L' 186
Amor vuol sovverenza (La finta frascatana)
23f., 45, 90, 183
Amore artigiano, L' 48, 71
Amore e psiche 211
Amore in caricatura 48, 238
Amore in musica, L' 48
Amours de Tempé, Les 223
Antigono 154
Arcadia in Brenta, L' 10, 28, 31, 40f., 45, 50,
57, 61, 63, 133, 143f., 147
Arcifanfano re de' matti 50, 134, 152
Arethuse 223
Argenide 204, 206

Argenore 260
Aristide 50
Artaserse 139, 155f., 207, 211, 240
Astrologa, L' 48, 152

B

Bacocco e Serpilla 223, 259f.
Bagni d'Abano, I 46, 51, 70, 133, 144
Bajazet 79
Barone di Torreforte, Il 49
Bella verità, La 50
Bertoldo, Bertoldino, e Cacasenno 45, 57,
79, 222f., 251, 257
Buona figliuola, La 10, 38, 57, 71, 74, 130,
138, 142, 148, 152, 214–216, 222,
248, 251
Buona figliuola maritata, La 48, 152
Buona figliuola puta, La 248
Buovo d'Antona 47

C

Caffè di campagna, Il 48, 57, 143, 145, 156
Calamita de' cuori, La 33, 36, 46, 57, 78,
143–147
Campagna, La (siehe: Cascina, La)
Capitan Galoppo, Il 259
Cascina, La 38, 47, 57, 78, 93, 134, 152, 238,
248f.
Cavaliere per amore, Il 48, 152
Cesare in Egitto 206f.

- Chi tutto abbraccia nulla stringe 46, 137
 Chimico, Il 45
 Ciarlatano, Il 47
 Cinesi, Le 135
 Commedia in commedia, La 23f., 26, 29,
 45, 87–90, 131 184, 190, 222–224,
 236, 266
 Contadina in corte, La 48, 152
 Contadine bizzarre, Le 48, 152, 250
 Conte Caramella, Il 46, 56, 78, 143f., 146,
 153
 Conte Chiccera, Il 50
 Conte di Culagna, Il 46
 Conte immaginario, Il 258
 Contessina, La 45
 Conversazione, La 47
 Curioso del suo proprio danno, Il 47
- D**
 De gustibus non est disputandum 31, 46,
 178
 Demetrio, Il 136, 210
 Demofonte 156, 205, 207f.
 Devin du village, Le 223, 225
 Diavolessa, La 47, 78, 144, 146, 153, 155, 157
 Didone abbandonata 135, 139
 Dispetti amorosi, Li 133
 Don Calascione 27, 90, 94, 98
 Donna di governo, La 48
 Donne vendicate, Le 46, 48
 Dottore, Il 74
 Due semplici innamorati, Li 133
- E**
 Enrico Leone 240
 Eroe cinese, L' 68
 Ezio 154, 183, 211
- F**
 Fata meravigliosa, La 45
 Favola de' tre gobbi, La 28, 45, 57
 Festino, Il 50
 Fiammetta, La 9, 27, 41, 45, 90, 185, 204f.
 Fiera di Sinigaglia, La 48
 Filosofia ed amore 50
 Filosofo di campagna, Il 44, 47, 57–59, 63,
 78, 130, 135, 138, 141, 143–146,
 150f., 153, 211, 214f., 238, 248f.,
 251, 257
 Finta cameriera, La (siehe Gismondo, Il)
 Finta frascatana, La (siehe Amor vuol
 sovrerenza)
 Finta pazzo, La 129
 Finta schiava, La 205
 Finta semplice, La 51, 203
 Finta sposa, La 46
 Finto principe, Il 33, 45, 101
 Flaminio, Il 181, 189
 Fondazione di Venezia, La 50
 Francese brillante, La 48
 Francesi brillanti, I 49
- G**
 Gara per la gloria, La 185f.
 Gelosie, Le 47, 55
 Geloso schernito, Il 225
 Giocatore, Il 43, 127f., 130, 223, 225f.
 258–260
 Gioco de' matti, Il 46
 Giramondo 45, 86–88, 90, 205, 222f., 226
 Gismondo, Il 9, 23–27, 33, 40, 43f., 57, 59f.,
 63, 87–90, 101, 185, 204,
 222–225, 234, 248, 253f., 266
- I**
 Ifigenia in Tauride 130
 Ifigenia, L' 154
 Impero delle donne, L' 103
 Impostori, Gl' 46, 101
 Impresario di teatro, L' 178
 Impresario, L' 163
 Impres(s)ario abbandonato, L' (siehe
 Orazio, L')
 Incognita perseguitata, L' 250
 Isola disabitata, L' 47, 196f., 249
- J**
 Jaloux corrigé, Le 130, 225
- L**
 Libertà nociva, La 45, 87f., 222f.

Lucrezia Romana in Costantinopoli 50

M

Madama Ciana 23–25, 45, 57, 67, 88, 103,
132, 222f., 229, 243, 251, 266
Maestra, La 32f., 45, 57, 89f., 97, 99,
101–103, 224–227, 249
Maestro di musica, Il (siehe Orazio, L)
Marchese villano, Il 143, 254
Mascherata, La 46, 132
Matrimoni in maschera, I 48
Matti per amore, I (Li) 47, 249
Mercato di Malmantile, Il 10, 38, 47, 57,
136, 152, 211, 238, 248
Merope 184, 208
Minosse ossia Arianna e Teseo 207f., 213
Mondo alla roversa, Il 10, 32f., 44, 46, 56f.,
62f., 76, 133, 143f., 147, 249, 251f.
Mondo della luna, Il 10, 25, 33, 46, 50, 57,
135, 143f., 147, 153, 213

N

Negligente, Il 10, 46, 50, 57, 153–155
Nobiltà delusa, La 11
Nozze, Le 10, 47, 78, 145f., 148–150,
152–154, 214
Nozze di Dorina, Le 78
Nozze di Monsù Fagotto, Le 261

O

Olimpiade 211
Opera in prova alla moda, L' 46, 133
Orazio, L' 9, 21, 23f., 27f., 30, 32f., 43f., 53,
57, 59f., 63, 76, 83, 87–90, 97,
101, 127, 130f., 139, 141, 159–201,
204f., 210, 222f., 225, 240,
266–268
Orfeo ed Euridice 155
Origille, L' 45

P

Paese della cuccagna, Il 46, 134, 144
Partenope 211
Partenza e il ritorno de marinari, La 49,
145f.
Pazzo glorioso, Il 33, 47, 57

Pescatrici, Le 33, 46, 57, 147, 153, 155
Portentosi effetti della madre natura, I 37,
46, 57, 70, 74, 132, 153, 237, 249
Povero superbo, Il 28, 47, 144
Protettor del poeta, Il 261
Protettore alla moda, Il 45
Puntiglio amoroso, Il 49
Pupilla, La 49

R

Re alla caccia, Il 49, 143, 145, 152
Ritornata di Londra, La 47, 145, 238, 248f.
Rosmira 88

S

Scaltra governatrice, La (siehe Maestra,
La)
Scaltra letterata, La 47
Scolare alla moda, Lo 46
Scuola moderna, La 50
Serpilla e Bacocco (siehe Bacocco e
Serpilla)
Serva padrona, La 32, 43, 128–130, 223,
225, 259
Serva scaltra, La 47
Signor dottore, Il 47, 153, 156
Siroe re di Persia 208
Speziale, Lo 47
Statue, Le 47, 132
Stravaganti ossia La schiava riconosciuta,
Gli 49

T

Tigrane 207
Tonelli, La 127
Tra due litiganti il terzo gode 46
Trascurato, Il 120
Tre amanti ridicoli, Li 143, 145f., 153, 157
Tre cicisbei ridicoli, Li 33, 45, 90
Trionfo della fedeltà, Il 212
Trionfo di Camilla, Il 100
Trionfo di Clelia, Il 155

U

Uccellatori, Gli 48, 149f., 248

V

Vedova accorta, La 45, 87f., 90, 251

Viaggiatore ridicolo, Il 47, 48

Viaggiatori, I 129, 225–227

Vicende della sorte, Le 48

Violante, La (Lo studente alla moda) 45

Virtuose ridicole 46, 144, 147

Z

Zanina maga per amore 23f., 45

Dank

Wie die Buffa-Sängerinnen und -Sänger im 18. Jahrhundert sind auch wir Teil eines Netzwerks von Kolleginnen und Kollegen, die die Entstehung des Bandes wie der dazugehörigen Datenbank begleitet haben und denen wir zu besonderem Dank verpflichtet sind. Um der Chronologie der Aufführungsserien zu folgen, gilt es zunächst Giuseppina Raggi zu danken, da sie in den heiklen Zeiten der Pandemie geholfen hat, Informationen über die erste rekonstruierbare nicht-italienische Aufführungsserie in Lissabon zu erhalten. Informationen über die Besetzung der Galuppi-Opern, die in Triest aufgeführt wurden, wurden freundlicherweise von Maria Luisi zur Verfügung gestellt.

Zu den bedeutenden Truppen, die die Opera buffa-Szene maßgeblich beeinflusst haben, wie jene der Gebrüder Mingotti haben wir uns mit Rainer Theobald (vor allem zu den Münsteraner Libretti), Manuel Bärwald und Methoda Kokole ausgetauscht. Die beiden Letztgenannten gaben tatkräftig Auskunft über die Aufführungsserien in Leipzig, Graz und Ljubljana. Daniel Brandenburg haben wir für einen Brief aus der Hand von Angelo Mingotti zu danken. Was Mingottis Impresario-Kollegen Giovanni Francesco Crosa betrifft, so konnte dank Cheryll Duncans jüngsten Recherchen die spezifische Aufführungssituation in London näher beleuchtet werden. Tatiana Korneeva lud uns nicht nur zu ihrer Netzwerkkonferenz in Berlin (2019) ein, sie half uns auch mit Libretti aus Sankt Petersburg und Moskau. Ein längerer Austausch über die Aufführungen des Impresarios Carlo Tomatis in Warschau erfolgte mit Anna Parkitna. Milada Jonášová und Marc Niubó halfen mit Informationen über die besondere Aufführungssituation in Prag. Zu ihren Arbeiten über das Kärntnertheater in Wien gab Andrea Sommer-Mathis reichlich Einblick, und sie half uns auch mit Quellenmaterial. Mit Mirijam Beier traten wir gegen Ende des Projekts in einen fruchtbaren Austausch über die Netzwerke des Gesangspersonals ein. Lluc Soles Carbo war bei der Übersetzung aus dem Katalanischen mit Rat zur Stelle. Die Genannten und viele andere – insbesondere das Personal der konsultierten Archive und Bibliotheken – haben auf die eine oder andere Weise zum Gelingen des Projekts beigetragen, und ihnen gilt es herzlich zu danken.

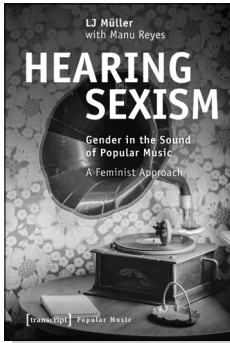
Der Band präsentiert zahlreiche Ergebnisse, die im Zusammenhang mit der innerhalb des DFG-Projekts erarbeiteten Datenbank (www.operabuffa.uni-bayreuth.de) stehen. Die Arbeit an dem Projekt wäre ohne die datenbankspezifische Expertise von Stefan Jablonski und die Umsetzung der Datenbank als digitale Plattform seines Teams, insbe-

sondere durch Klaus Freiburger und Constantin Ponfick, nicht möglich gewesen. Ihnen und Antje Behm, die die Dateneingabe unterstützt hat, sei für die Zusammenarbeit und Realisierung unserer projektspezifischen Ideen gedankt.

Zahlreiche Anregungen erhielten wir im Zuge des Peer-Review-Verfahrens zur Aufnahme des Bandes in die Reihe *Vernetzen – Bewegen – Verorten. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Den Gutachterinnen und Gutachtern wie auch den Verantwortlichen der Reihe, Martin Eybl, Eva-Bettina Krems, Annegret Pelz und Melanie Unseld, sei für ihre Mühen gedankt. Dank gebührt ferner dem Fotografen Theo Bartenberger für die Gestaltung des Umschlagfotos, dem Leiter der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Benedikt Lodes und seinem Team für die Betreuung des Fotoshootings und Meike Lauggas für Beratung bei der Anordnung der Objekte.

Dass der Band nun vorgelegt werden konnte, wäre ohne die finanzielle Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft nicht möglich gewesen. Der DFG und dem transcript Verlag gilt für die Realisierung der Drucklegung unser abschließender Dank.

Musikwissenschaft



LJ Müller

Hearing Sexism

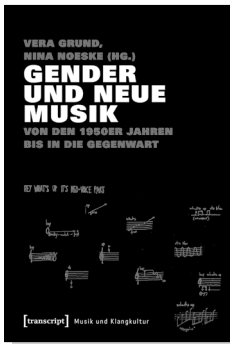
Gender in the Sound of Popular Music.
A Feminist Approach

August 2022, 208 p., pb.

25,00 € (DE), 978-3-8376-5851-4

E-Book:

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5851-8



Vera Grund, Nina Noeske (Hg.)

Gender und Neue Musik

Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart

2021, 370 S., kart.,

21 SW-Abbildungen, 8 Farbabbildungen

40,00 € (DE), 978-3-8376-4739-6

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4739-0



Sonja Heyer

Die Kunst der Dauer

Transformative Erhabenheit in der zeitgenössischen Musik

Oktober 2022, 280 S., kart.,

21 SW-Abbildungen, 1 Farbabbildung

45,00 € (DE), 978-3-8376-6498-0

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6498-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Musikwissenschaft



Alexander Lederer

Die Narrativität der Musik im Film

Audiovisuelles Erzählen als performatives Ereignis

Dezember 2022, 306 S., kart., 3 SW-Abbildungen

49,00 € (DE), 978-3-8376-6392-1

E-Book:

PDF: 48,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6392-5



Martin Eybl

Sammler*innen

Musikalische Öffentlichkeit und ständische Identität,
Wien 1740-1810

September 2022, 590 S., kart.,

25 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen

59,00 € (DE), 978-3-8376-6267-2

E-Book:

PDF: 58,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6267-6



Frédéric Döhl

Zwischen Pastiche und Zitat

Die Urheberrechtsreform 2021
und ihre Konsequenzen für die künstlerische Kreativität

August 2022, 294 S., kart.

46,00 € (DE), 978-3-8376-6248-1

E-Book:

PDF: 45,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6248-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**