

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 Fischietti, 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 ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA (Hg.), Italian opera in Central Europe, 1614–1780, 3. Opera Subjects and European Relationships.

12 Als Beispiel sei hier das *Dramma 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 Gratzner 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 Operschaaffenden um 1750; BRUSNIAK und KOCH (Hg.), Probleme der Migration von Musik und Musikern in Europa im Zeitalter des Barock; PRZYBYŚZEWSKA-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 Gratzner 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. ŻÓRAWSKA-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 Hauptwohnoort 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 Strohm's Beitrag »Italian Operisti North of the Alps c.1700–c.1750«. ²⁷ Strohm führt dabei aus, dass mobile Operntruppen 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 Operntruppen 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 Kartographierung 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 verweisen 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-STEFFEST, 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: GREMPER, 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. HUTCHESON, 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*.

