

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 verurhsacht.«
(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 Fürstenhäuser 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 Hofopern 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 *Italianische 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 Saisons 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. STRÄHLIN, 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 Dreßden 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 gehet«.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 Guiseppe 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 Vgl. MÜCKE, Wandertruppe und Hofoper, S. 140–142.

21 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 unkosten, 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, jedesmalen 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 *Ipemestra* 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- Täg« 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 Comoedien 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 anordnen 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 Fischietti's *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 musiktheatralischer 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.

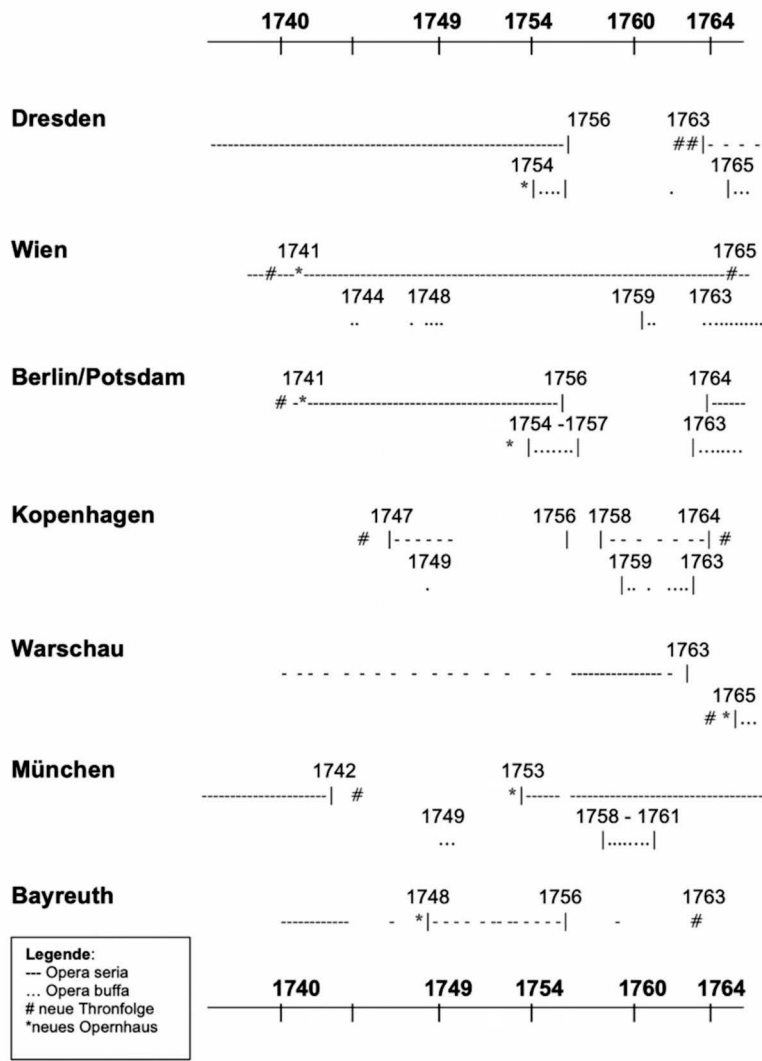
48 Vgl. PEČAR, Fragen an den Hof Friedrichs des Großen im europäischen Kontext. In Bezug auf verschiedene gleichzeitige musikalische Repräsentationsstrategien siehe auch VAN DER HOVEN, Musikalische Repräsentationspolitik in Preussen (1688–1797).

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 Kriegszeiten 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 ernstesten 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 ernsten 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 ernsten 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 Nicolinis 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 *Thornischen 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 aufgeführt 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 aufgeführt 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 Hochzeitoper aufführen 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 nibe*, 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 Opere 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 exécration : 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 Adelligen 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 Festoper 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 Namens-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 Neiße, 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 Kaiserpaares 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-spruck 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 Neiße, 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.

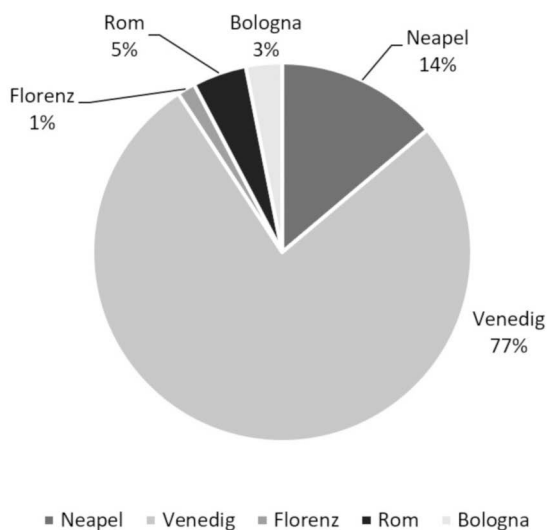
91 Vgl. BÄRWALD, Italienische Oper in Leipzig, Bd. 1, S. 250–252; KHEVENHÜLLER-METSCH und SCHLIT-TER (Hg.), Aus der Zeit Maria Theresias, Bd. 4, S. 196.

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 Prosindio 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 Cianna*, 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 Galuppi's 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 ernsten 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
Per noi la cortesia,
O pur la vanità.¹⁰⁰

Ich weiß nicht, ob für uns besser sey
die Strenge, oder Freymüthig-
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 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 Ducal 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: »L'azione 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 Galuppi *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 Galuppi Introdutione 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 Festopern 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. GREMPER, 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 hervorsticht. 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 Operne buffe am preußischen Hof engagiert hatte. Am King's Theatre in the Haymarket führte die Operntruppe mit *I tre gobbii 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 Operne buffe 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-Döhring 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 markgräfliche 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-Calender 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 Intermezzo-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 des 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 Svaviglia 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 GREMPER, 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 Sängerninnen 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 vereinzelten Intermezzo-Aufführungen 1749 und 1755 scheinen ökonomisch motiviert, wenngleich durch Friedrich II. inspiriert, worden zu sein. Eine direkte Vermittlung oder Ausleihen von Sängerninnen und Sängern 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 Kriegs 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. Jahrhundert 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 Ausstattungungen.

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.