

5 Mobile Operntruppen

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

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

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

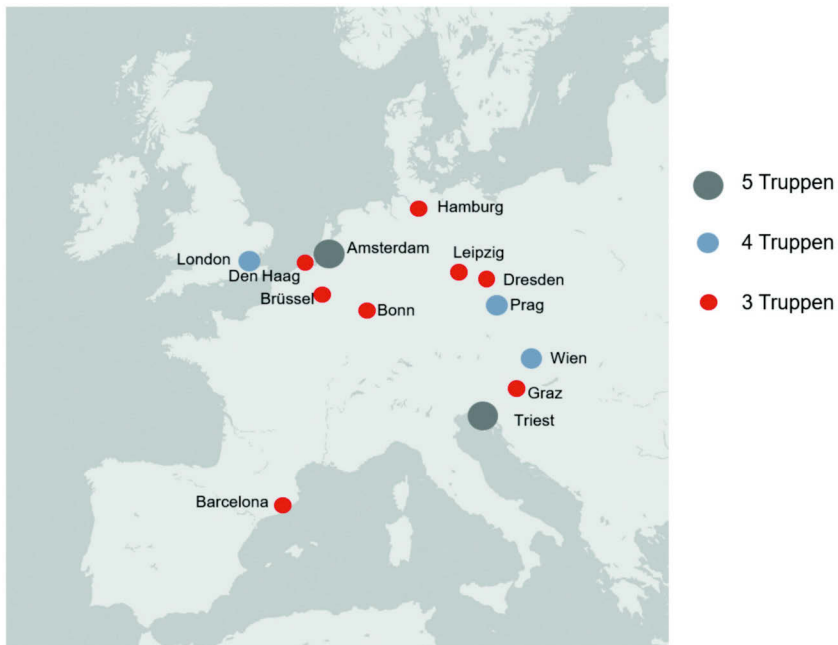
2 Vgl. THEOBALD, Die Opern-Stagioni der Brüder Mingotti, 1730–1766, S. 54.

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

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

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

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



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

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

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

Abbildung 2: Amsterdam und die umliegenden Spielstätten



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

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

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

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

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

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

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

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

Formation der Truppe und Varianten ihres Engagements

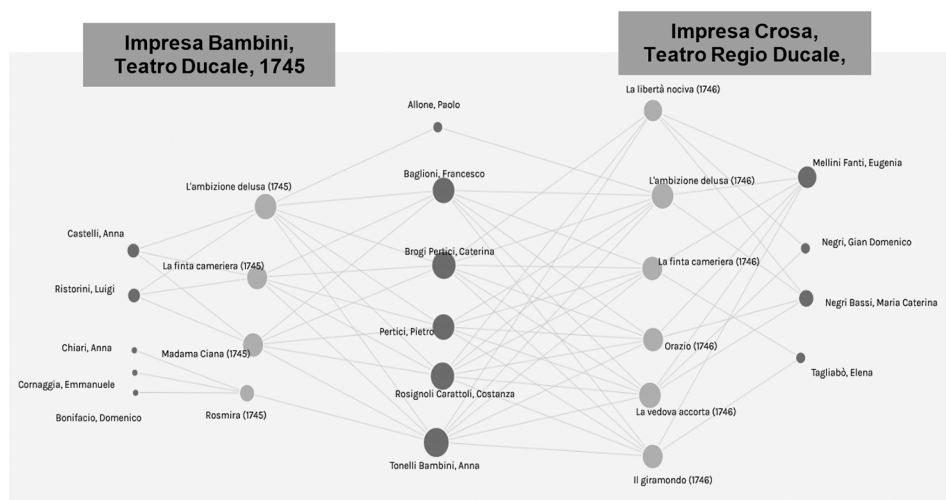
Die früheste Quelle, die Crosa in Verbindung mit Opera buffa und gleichzeitig mit einigen Mitgliedern seiner später in London tätigen Truppe bringt, ist das Libretto zur Oper *Il giramondo*, die in der Herbstsaison 1746 im Teatro Ducale in Mailand gegeben wurde. Das Textbuch weist eine für Buffa-Libretti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

9 STROHM, Europäische Pendleroper, S. 22.

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

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

-
- 10 Vgl. zum Österreichischen Erbfolgekrieg die Überblicksdarstellungen von BROWNING, *The war of the Austrian succession* und ANDERSON, *The war of the Austrian succession, 1740–1748*.
 - 11 Vgl. *Il giramondo*. *Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano l'autunno del corrente anno 1746*. Dedicato a sua eccellenza il signor conte Gio. Luca Pallavicini gentiluomo di camera e consigliere intimo attuale di stato di s.m. l'Imperatrice e Regina d'Ungheria e Boemia ec. [...] comandante della Fortezza di Mantova [...] generale comandante nella Lombardia Austriaca ec. ec., Mailand 1746.
 - 12 Vgl. zur Chronologie der Opernaufführungen am Regio Ducal Teatro TINTORI und SCHITO, *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1717–1778)*, hier besonders S. 44–47.
 - 13 Die Besetzungen wurden auf Basis von SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Indici 2 sowie *Corago* rekonstruiert.

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

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

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

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

Tabelle 1: Besetzungslisten von *La commedia in commedia*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

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

25 Vgl. zu Bambini Kapitel 11.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

38 Die Beilage ist nicht mehr erhalten.

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

Zentrale Tätigkeitsfelder des Impresarios rund um Buffa-Aufführungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

49 Diese werden im Kapitel 9 thematisiert.

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

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

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

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

54 Vgl. ebd., S. 13.

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

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

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

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

57 Siehe die Auflistung der geliehenen Gegenstände in Kapitel 4.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

68 Vgl. ebd., S. 267.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

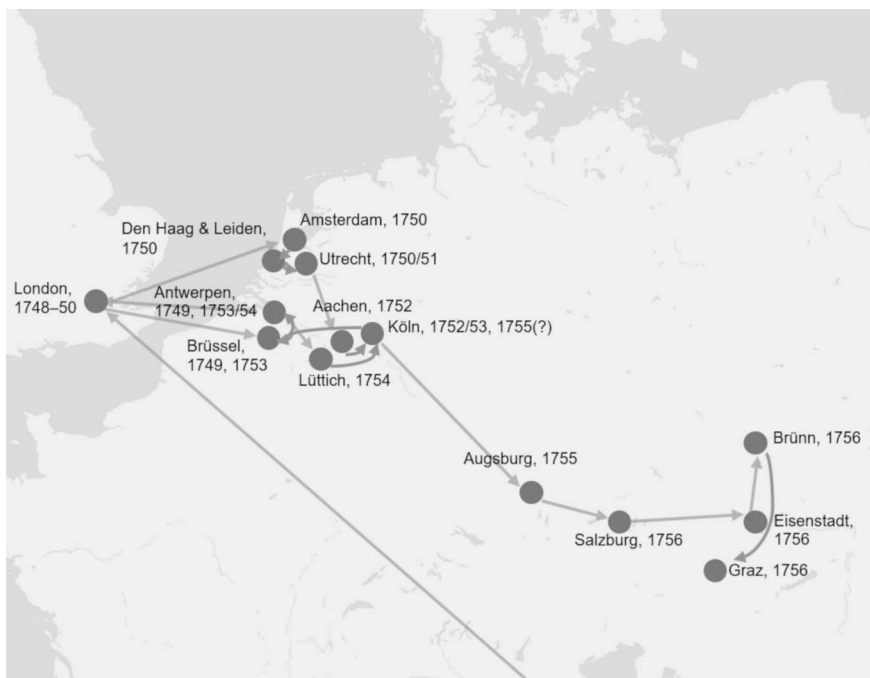
Crosas Opernensemble lässt sich außerhalb Italiens von der ersten Londoner Opernsaison im Herbst 1748 bis Ende des Jahres 1756 in Graz verfolgen. An 15 Stationen war die Truppe in einem Zeitraum von knapp neun Jahren außerhalb Italiens aktiv (siehe Abb. 4)⁷⁷, wobei sie zunächst den west- und mitteleuropäischen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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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