

4 Operisti

Zum Personal der frühen Opera buffa-Aufführungen außerhalb Italiens

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

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

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

-
- 1 Unter den Begriff Operisti werden nicht nur Sängerinnen und Sänger subsummiert, sondern alle zur Realisierung des Bühnengeschehens beteiligte Personen. Vgl. STROHM, *North Italian operisti in the Light of New Musical Sources*, S. 423; DERS., *Italian Operisti North of the Alps*, c. 1700–c. 1750; BEIER, Mehr als nur die Nachtigall von Hohenasperg, S. 8.
 - 2 Vgl. jüngst BRANDENBURG, *Wandertruppen als künstlerisches Netzwerk im 18. Jahrhundert*, S. 36.
 - 3 Siehe hierzu die Ausführungen im Kapitel 5 und 7.
 - 4 Die Spielerlaubnis oder Konzession (auch Privileg) war eine Grundbedingung für die Organisation von Opernaufführungen unabhängig von der Organisationsform des Spielortes. Vgl. WALTER, *Oper*, S. 114–118 sowie die Ausführungen im Kapitel 5.

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

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

-
- 5 Ein Beispiel aus dem Bereich des Produktionssystems der Opera seria sei hier hervorgehoben: Die erhaltene Korrespondenz der Sängerin Marianne Pirker mit ihrem Ehemann, Franz, gibt Einblick in die Vernetzung der Operisti untereinander sowie mit Vertretern der Höfe oder der Diplomatie. Die Korrespondenz wurde bereits unter unterschiedlichen Blickwinkeln ausgewertet vgl. grundlegend BEIER, *Mobilität der operisti um 1750*; DIES., *Mehr als nur die Nachtigall von Hohenasperg*; BRANDENBURG, *Die Pirkers, Gluck und das Wandertruppenwesen*; DERS., *Wandertruppen als künstlerisches Netzwerk im 18. Jahrhundert*; DERS., *Italian operisti, Repertoire and the aria di baule*.
 - 6 Nicht alle – und das gilt zuvorderst für die Sängerinnen und Sänger – waren dabei ausschließlich auf das komische Genre spezialisiert. Karrieren von Buffa-Sängerinnen und -Sänger, die auch außerhalb Italiens tätig waren, stehen bis dato nicht allzu stark im Fokus der Forschung, Ausnahmen betreffen Pietro Pertici, Anna Lucia de Amicis, Francesco Carattoli und Filippo Laschi. Vgl. die grundlegende Publikationen von CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, S. 39–159; BRANDENBURG, *Art. Carattoli, Caratoli, Francesco*; DERS., *»Ad istanza del Sig. Francesco Baglioni e del Sig. Francesco Carattoli«*; DERS., *Art. Laschi, Filippo*. Siehe hierzu auch das Kapitel 7.
 - 7 Für Fragen nach der außeritalienischen Vernetzung und Mobilität liegt bis dato noch keine belastbare, d.h. für eine statistische Auswertung ausreichende, Datengrundlage vor.
 - 8 Auf die einschlägige Problematik wird im Kapitel zu den Operntruppen am Beispiel der Kompanie Giovanni Francesco Crosas gesondert eingegangen.

Impresari

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

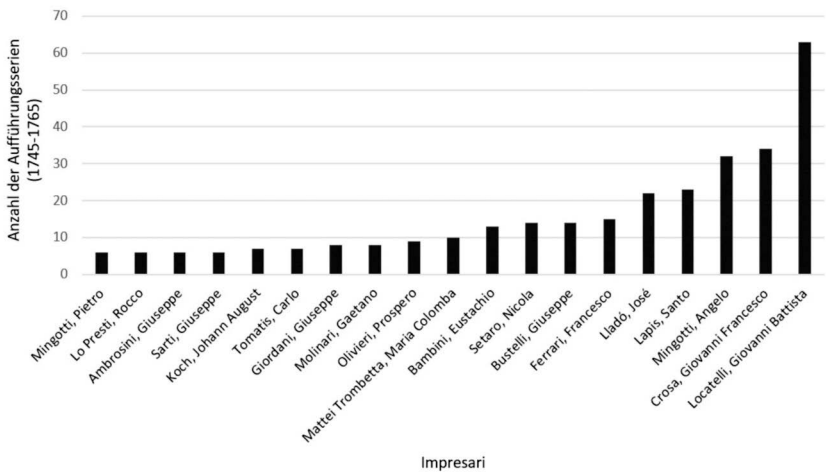
Im ersten Schritt gilt es indes, den vollständigen Untersuchungszeitraum in den Blick zu nehmen und die Aktivitäten der 51 erhobenen Impresari in Bezug zu den 595 Aufführungsserien zu setzen. 12 der 51 waren ausschließlich am Uraufführungsgeschehen beteiligt, drei weitere, Giuseppe Ambrosini, Angelo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

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

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

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

Diagramm 1: Anzahl der Aufführungsserien außerhalb Italiens und deren Impresari



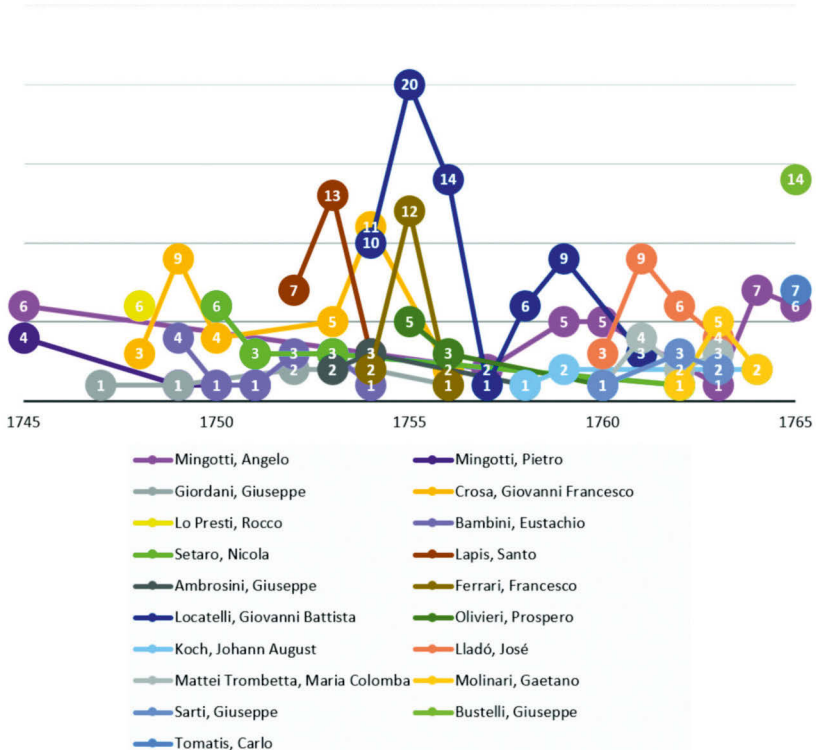
Die Visualisierung der Aufführungsserien im chronologischen Verlauf (siehe Diagramm 2) lässt die Intensivierung der Impresa-Aktivitäten sichtbar werden.¹⁵ Nach den frühen Aufführungen der Brüder Mingotti (1745) nehmen ab dem Jahr 1749 Opernunternehmungen deutlich zu und erreichen mit Aufführungen von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

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

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

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

Diagramm 2: Chronologischer Verlauf der Impresa-Tätigkeiten



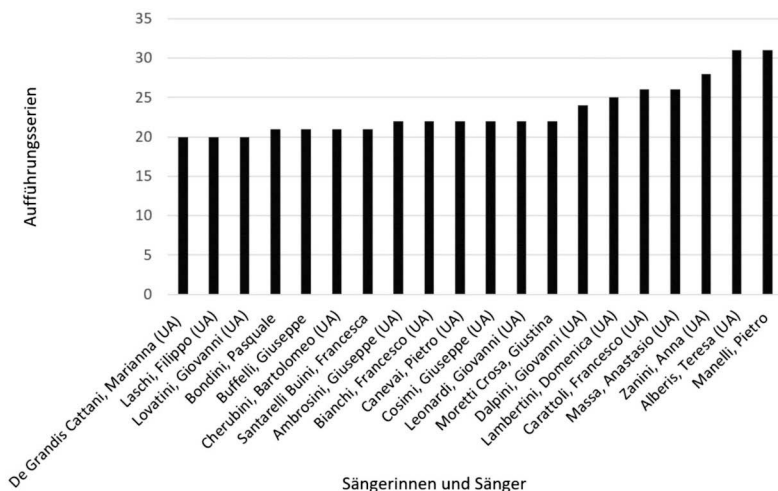
Sängerinnen und Sänger

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

16 Siehe zur Quellenproblematik die Ausführungen in der Einleitung.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abbildung 1: Verortung von Aufführungsserien der aktivsten Sängerinnen und Sänger



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

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

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

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

Tänzerinnen und Tänzer

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

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

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

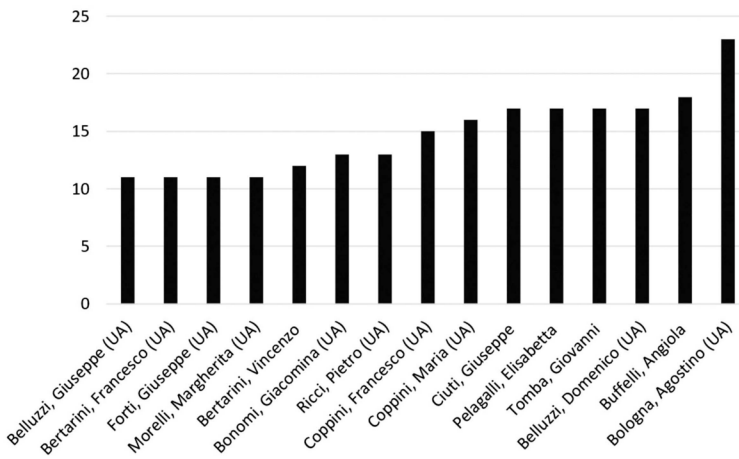
Dass Tanz über die 229 Aufführungsserien hinaus eine weit größere Rolle bei den komischen Opern spielte, als es die Quellen auf den ersten Blick offenlegen, lässt sich an zwei Beispielen zeigen, zunächst am Lissaboner Libretto von *Il dottore* (Karneval 1763): Die bei den »Mutazioni di Scene« lediglich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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Personal im Bereich Orchester, Bühne und Kostüm

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

41 Vgl. ebd., S. 158.

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

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

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

43 Vgl. BRANDENBURG, Art. Laschi, Filippo.

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

