

2 Die europäische Verbreitung der Opera buffa im Überblick

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

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

1 Siehe hierzu die detaillierteren Ausführungen im folgenden Kapitel.

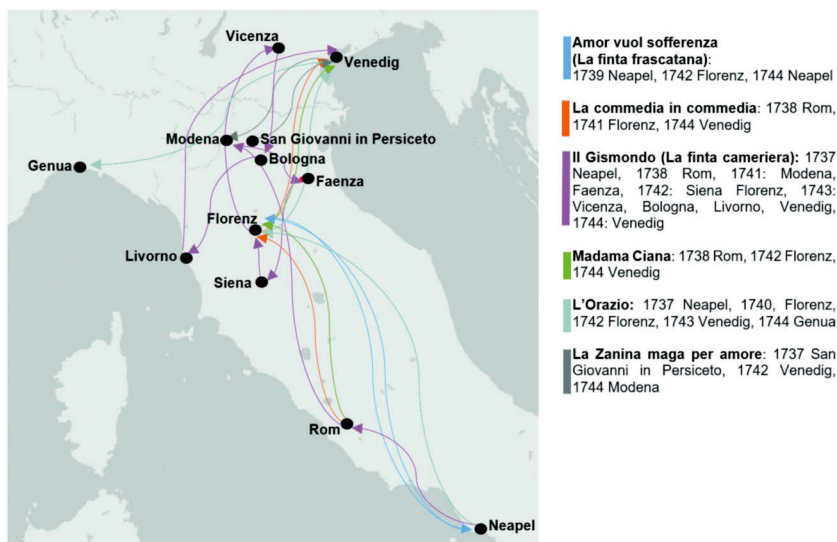
2 Vgl. *La finta frascatana*. Drama giocoso per musica, per il Teatro di S. M. B. London [1749]. Siehe zu Crosas Tätigkeiten in London Kapitel 5.

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

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

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

Abbildung 1: Inneritalienische Verbreitung des bis 1740 uraufgeführten Repertoires⁶



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

5 Vgl. zum Repertoire des Teatro Valle grundlegend GREMLER, Das Teatro Valle in Rom 1727–1850 sowie zur frühen inneritalienischen Ausbreitung des Genres: MACKENZIE, The creation of a genre; PIPERNO, Il sistema produttivo, fino al 1780; TOCCHINI, Libretti napoletani, libretti tosco-romani. Zur Rolle der Sängerinnen und Sänger in der frühen Ausbreitungsphase vgl. insbesondere MACKENZIE, The creation of a genre, S. 235–240 sowie PIPERNO, Buffe e Buffi.

6 Die Abbildung visualisiert die chronologische Abfolge der Aufführungsreihen, nicht hingegen die Verbreitung der Werke auf Basis von Libretti oder Musikalien.

7 TOCCHINI, Libretti napoletani, libretti tosco-romani, S. 384.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

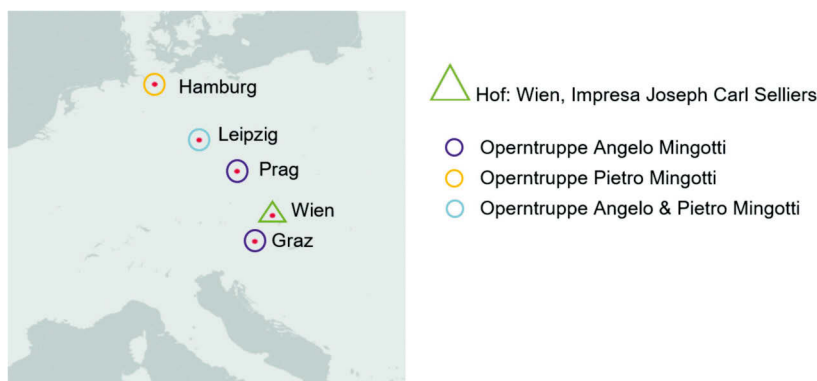
Als erste zentrale Akteure für die Verbreitung sind die Impresari Angelo und Pietro Mingotti zu nennen, die zunächst drei Buffa-Opern in das von Opere serie und Intermezzi dominierte Repertoire ihrer Operntruppe integrierten.¹⁷ Angelo setzte für den ersten außeritalienischen Transfer auf Werke, mit denen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

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

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

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

Abbildung 2: Aufführungsorte von Opere buffe 1744/45



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

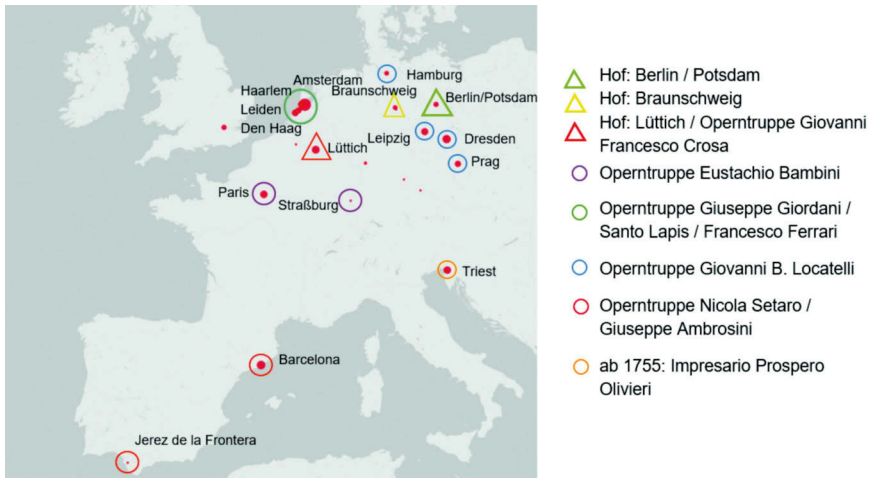
30 Vgl. RODRÍGUEZ SUSO, La trastienda de la ilustración, S. 249 sowie ALIER I AIXALÀ, L'òpera a Barcelona, S. 91–93 und S. 127–134. Die Verbindung des Militärs mit den Aufführungen in Barcelona hat sich auch in den Librettodrucken niedergeschlagen. Zahlreiche Militärs werden in den Folgejahren als Widmungsträger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

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

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

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

Abbildung 4: Aufführungsorte von Opere buffe 1751–1755



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

41 Siehe hierzu das Kapitel 12.

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

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

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

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

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

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

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

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

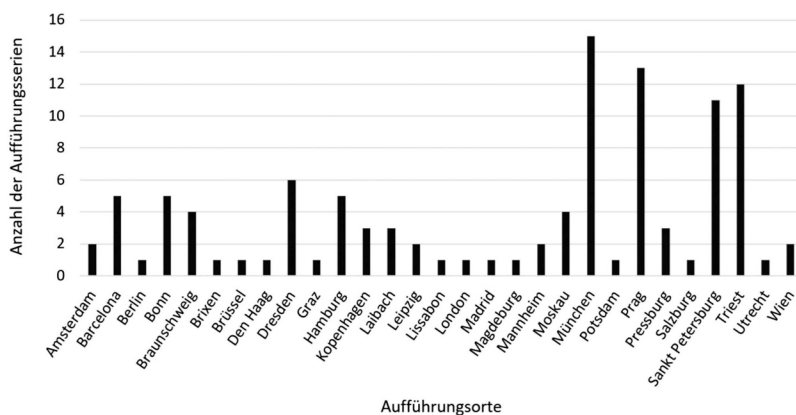
48 Vgl. THEOBALD, *Die Opern-Stagioni der Brüder Mingotti, 1730–1766*, S. 73.

Abbildung 5: Aufführungsorte von Opere buffe 1756–1760



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

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



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

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

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

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

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

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

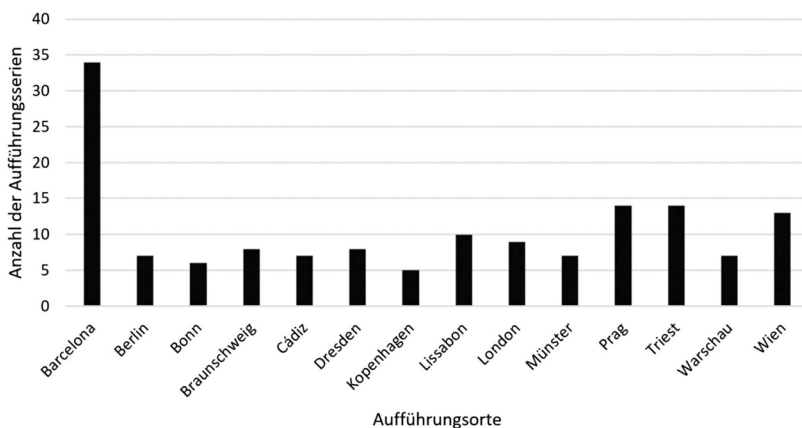
Abbildung 6: Aufführungsorte von Opere buffe 1761–1765



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

58 Vgl. STROHM, Europäische Pendleroper.

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

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

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

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

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

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

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

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

