

13 Schlussbetrachtung

Nach ihren Erfolgen in Italien in den 1730er- und 1740er-Jahren konnte sich die dreiaktige Opera buffa in Europa – so hat es der statistische Zugriff und das die Aufführungsserien verortende Mapping in den ersten Kapiteln gezeigt – erst allmählich in einer gewissen Breite etablieren: von den eher zaghaften Anfängen einzelner Aufführungen ab 1740 über die ersten reisenden Truppen ab 1745 bis hin zu einer großen Aufführungsdichte erst ab den 1760er-Jahren. Diese quantitativen Ergebnisse bildeten den Ausgangspunkt dafür, das Phänomen der Verbreitung der Opera buffa im Rahmen breiterer gesellschaftlicher Kontexte zu betrachten. Die Gattung Oper insgesamt, beziehungsweise die komische Oper im Speziellen, ist im 18. Jahrhundert in Europa in vielfältige und sehr dynamische Funktionskontexte und Organisationsstrukturen eingebunden. Daher reagiert die Opera buffa um die Jahrhundertmitte wie ein Seismograph auf unterschiedliche politisch-gesellschaftliche Umbrüche. Sie ist maßgeblich beteiligt an den damit verbundenen, sich sukzessive verändernden Produktionsbedingungen im Bereich der Oper.

Da wäre zunächst das zögerliche und völlig unterschiedliche Aufgreifen des Genres im höfischen oder hofnahen Kontext zu nennen. In den 1740er-Jahren sind nur einzelne Aufführungsserien an weit voneinander entfernt gelegenen Orten (Lissabon, Valletta und Wien) nachzuweisen. Die umfassenderen Versuche in Wien (1747/48) komische Oper zu etablieren, waren zunächst von mäßigem Erfolg gekrönt; der kaiserliche Obersthofmarschall Johann Joseph von Khevenhüller-Metsch etwa bezeichnete 1747 *La Zannina maga per amore* als »sehr abgeschmackt und ennuyante«¹. Mediale Aufmerksamkeit erlangten in der Frühzeit der Verbreitung vor allem die Aufführungen der Buffa-Truppe Eustachio Bambinis zwischen 1752 und 1754 an der Pariser Opéra, die nicht nur eine musikästhetische, sondern auch politische Debatte auslösten. Ein genauerer Blick auf die gespielten Fassungen zeigt allerdings, dass die dreiaktige Opera buffa nur sehr beschränkt sowie mit wenig Erfolg zum Einsatz kam und eigentlich die Intermezzi Bambinis Aufführungsserien dominierten. Ähnliches ist auch für den Preussischen Hof feststellbar: Friedrich II., einer der wenigen Regenten, der Opera buffa sehr früh an seinem Hof etablierte, ließ das neue Genre in Bearbeitungen aufführen, die den Charakter von Intermezzi hatten und kombinierte diese mit Balletten. Die Opera buffa wird damit im höfi-

1 KHEVENHÜLLER-METSCH und SCHLITTER (Hg.), Aus der Zeit Maria Theresias, Bd. 2, S. 174.

schen und hofnahen Kontext in den 1740er- und frühen 1750er-Jahren – wenn überhaupt rezipiert – als Repertoireerweiterung oder Abwechslung zur dominierenden Opera seria angesehen, erwuchs aber noch nicht zur ernsthaften Konkurrentin ihres Pendants.

Aus dem Blickwinkel von mobilen Operntruppen, die für die Verbreitung der Opera buffa in den ersten Jahrzehnten maßgeblich waren, stellt sich die Sachlage anders dar. War Bambinis Pariser Gastspiel insofern untypisch, als seine italienischen Aufführungen häufig an einem Abend mit französischen Werken kombiniert wurden, so stellte sich für die meisten italienischen Opernunternehmer die Frage, ob sich das neue, in ihrer Heimat erfolgreiche Genre, auch anderswo bewähren würde, in größerer Ausschließlichkeit. Sowohl ein Seria- als auch ein Buffa-Ensemble zu engagieren, um damit einen abwechslungsreichen, möglichst flexiblen Spielplan den unterschiedlichen Spielstätten anzubieten, kam finanziell kaum in Frage. Wenn Angelo Mingotti 1745 im Vorwort zum Grazer Libretto von *La finta cameriera* ausführt, dass die Opera buffa »in denen berühmtesten Städten in Welschland« erfolgreich und er wegen der »absonderlich auserlesenen Music deren berühmtesten Cappel-Meistern« nun auch zur komischen Oper gegriffen habe,² so zeigt sich darin ein konkreter Erklärungsbedarf gegenüber einem Publikum, dem er und sein Bruder Pietro bislang ausschließlich Opera seria in Verbindung mit Intermezzi geboten hatten. Dass Angelo Mingotti nach einer reinen Buffa-Saison 1745 bereits ein Jahr später in Graz doch wieder auf die ernste Oper umschwenkte, da er den Eindruck hatte, »als ob eine Serieuse Vorstellung ein zahlreicheres Auditorium werben könnte«³, bestätigt im Umkehrschluss, dass ein Opera buffa-Spielplan für reisende Truppen zunächst ein Experiment darstellte, das an seinem Erfolg und Publikumszulauf gemessen werden musste. Motivation dafür, mit Opera buffa überhaupt auf Reisen zu gehen, war dabei klar der Erfolg des Genres in Norditalien. Die vier maßgeblichen Impresari, die Opera buffa mit ihren mobilen Truppen in den 1740er- und frühen 1750er-Jahren in Europa verbreiteten (Angelo Mingotti, Giovanni Francesco Crosa, Nicola Setaro und Eustachio Bambini), weisen dabei allesamt eine zentrale Gemeinsamkeit auf: Sie waren in Norditalien tätig gewesen, wo sie großteils ihre Operisti engagiert und ihr Repertoire an unterschiedlichen Theatern erprobt hatten, um es anschließend außerhalb der italienischen Halbinsel aufzuführen. Während dieses Repertoire mit *L'Orazio*, *La finta cameriera*, *La commedia in commedia* oder *Madama Ciana* noch weitgehend auf neapolitanischen oder römischen Musikkomödien beruhte, also bereits einen umfassenden inneritalienischen Migrations- und Transformationsprozess hinter sich hatte, wurde Venedig in den 1750er-Jahren insbesondere durch die erfolgreichen *Opere buffe* von Carlo Goldoni und Baldassare Galuppi zum Zentrum der Opera buffa bzw. zum Ausgangspunkt der außeritalienischen Transfers. Dies zeigt sich auch auf der Ebene des Materials und hier besonders an der europaweiten Verbreitung venezianischer Manuskripte im Untersuchungszeitraum. Lassen sich die inneritalienischen Bezugspunkte der außeritalienischen Opera buffa-Rezeption demnach klar geographisch in Norditalien verorten, so konnten in dieser Studie ganz unterschiedliche Migrations- und Mobilitätsphänomene im Zuge ihrer weiteren europäischen Diffusion herausgearbeitet werden.

2 La finta cameriera [...] da rappresentarsi nel nuovo teatro al Tummel-Plaz in Graz [...] nel Carnevale dell'Anno 1745, Graz 1745, [S. 5].

3 Antrag auf Spielgenehmigung vom 24. Dezember 1745, A-GIA Regierung expedita 1745 XII 65.

In den ersten Jahren verbreitete sich die Gattung in Europa zunächst durch ein relativ schmales Repertoire an italienischen Erfolgswerken, die von mehreren Opernunternehmen aufgegriffen wurden. Die bereits genannten Impresari bedienten dabei unterschiedliche Reiserouten mit Aufenthalten völlig ungleicher Länge an den jeweiligen Stationen. Während Setaro und später José Lladó in Barcelona über einige Jahre hinweg gleichsam stationär tätig waren, bereisten Impresari wie Crosa, Santo Lapis oder Francesco Ferrari zahlreiche Städte im Nordwesten Europas mit kürzeren Aufenthaltsdauern und waren dort meist nur für eine Saison tätig. Auch die Route Prag, Dresden, Leipzig, Hamburg, die sowohl von den Mingotti-Brüdern als auch später von Giovanni Battista Locatelli bedient wurde, richtete sich nach saisonal verschiedenen Spielzeiten aus, die man am jeweiligen Ort gestaltete, um anschließend weiterzureisen. Am Beispiel Crosas hat sich gezeigt, wie sehr die Impresari darum bemüht waren, viele Spielgenehmigungen an unterschiedlichen, möglichst attraktiven Orten zu erlangen, so dass Engagements im Idealfall nahtlos aneinander anschlossen und die Einkommensquellen stetig flossen. Die damit verbundene Mobilität der Operisti war in vielerlei Hinsicht von Unsicherheiten und alltäglichen Strapazen gekennzeichnet. Häufig bot man an unterschiedlichen Spielorten das gleiche Repertoire an, das erst sukzessive erneuert wurde, wenn alle Stationen besucht waren. Die statistischen Daten verdeutlichten dabei das recht rasche Aufgreifen des in Norditalien, und insbesondere Venedig gespielten Repertoires auch außerhalb Italiens. Für über 70 % der hier untersuchten Opern war dies bereits nach maximal zwei Jahren der Fall. Die detaillierte Auswertung der Verbreitung von *L'Orazio* zeigte jedoch auch, dass Erfolgswerke an verschiedenen Spielorten immer wieder – von unterschiedlichen Impresari – auf den Spielplan gesetzt wurden.

Neben den Impresari waren es vor allem die Sängerinnen und Sänger, die einen wichtigen Beitrag zur Verbreitung und Bekanntmachung der Opera buffa leisteten. Diejenigen, die außerhalb Italiens auftraten, hatten üblicherweise bereits Erfahrung mit dem Genre in Italien gesammelt und agierten auf unterschiedliche Art und Weise als Netzwerker und Netzwerkerinnen, etwa indem sie ganz generell ihre genrespezifischen Kenntnisse einbrachten und weitertrugen oder im Speziellen z.B. das Repertoire durch die Vermittlung von Libretti oder Musikalien verbreiteten. Die für das Opera buffa-Netzwerk zentralen Sängerinnen und Sänger wie Teresa Alberis, Marianna de Grandis Cattani, Pietro Manelli oder Francesca Santarelli Buini, die durch einen statistischen wie netzwerkanalytischen Zugriff identifiziert werden konnten, erweisen sich in ihren Karrierewegen als sehr unterschiedlich. Auffallend ist allerdings, dass alle vier von Norditalien aus ihre Auslandstätigkeit starteten bzw. zwischenzeitlich immer wieder dorthin zurückkehrten, was das Kennenlernen neuer Werke, aber auch das Knüpfen neuer Kontakte beförderte.

Deutlich tritt auch hervor, dass das Gesangspersonal ganz wesentlich für die Transformationsprozesse verantwortlich war, die für die gespielten Werke in einzelnen Aufführungsserien zu beobachten sind. Musikalische Veränderungen wurden in vielen Fällen von Umbesetzungen ausgelöst und in überlieferten Partituren ist erkennbar, welche große Rolle Einlagearien spielten, die teils dem persönlichen Repertoire eines bestimmten Sängers oder einer bestimmten Sängerin entstammten oder geographisch durch deren Karrierewege an eine spezifische Aufführungsstation zurückverfolgt werden können, auch wenn der Sänger oder die Sängerin mit dieser oder jener Arie zuvor noch nicht

aufgetreten war. Gerade für jene, die die parti serie verkörperten, ging es immer wieder darum, sich mit virtuoson Arien aus dem Seria-Repertoire vor dem Publikum zu produzieren.

An den Veränderungsprozessen, die einzelne Werke durchliefen, lassen sich jedoch nicht nur Einflüsse des Gesangspersonals ablesen. So belegen die Pariser Bearbeitungen sehr deutlich wie die Werke den ästhetischen Vorstellungen vor Ort angepasst wurden. *L'Orazio*, das in der vorliegenden Studie als Fallbeispiel herangezogen wurde, weil es über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg von unterschiedlichen Truppen gespielt wurde, steht symptomatisch für Transformationsprozesse der Gattung Opera buffa selbst, wie sie sich auf ihren Reisen durch Europa beobachten lassen. Die Analyse zeigte, dass die durchaus großflächigen Anpassungen zum einen von situativen, also stärker kontext- bzw. personenbezogenen Aspekten wie die schon genannten Besetzungswechsel, ausgelöst wurden. Zum anderen lassen sich aber auch längerfristige aufführungsübergreifende Transformationen identifizieren, die vor allem zur Straffung des Handlungsgeschehens durch Streichung von Rollen oder Szenen bzw. der Verringerung oder aber auch Kürzung der musikalischen Nummern führten. Faktoren, die sowohl die inner- wie die außeritalienische Rezeption des Genres betreffen, sind hingegen in der zunehmenden Reduktion von mehrteiligen Arien und der abnehmenden Bedeutung der parti serie zu sehen. An derlei Transformationen einzelner Werke lässt sich somit auch der Geschmackswandel um 1750 beobachten, der zu Veränderungen im Bereich der musikalischen Textur führte.

Die in Europa völlig unterschiedlichen gesellschaftlichen Bedingungen und organisatorischen Strukturen, innerhalb derer Opernereignisse stattfanden, kommen vor allem in der Einbettung der Opera buffa in ein höfisch-kommerzielles Spannungsfeld zum Vorschein. Wie bereits erwähnt, wurde die Opera buffa zunächst nur sehr punktuell als Hofoper im eigentlichen Sinne aufgegriffen. Zu höfisch-festlichen Anlässen (Krönungen, Hochzeiten, Geburts- und Namenstage) dominierten klar Gattungen wie Opera seria oder Festa teatrale. Verträge, wie derjenige des Wiener Hofes mit Baron Rocco de Lo Presti von 1748, zeigen, dass der Hof vor allem in die prunkvollen Festveranstaltungen investierte, die den ernststen Genres vorbehalten waren, es darüber hinaus dem Opernunternehmer aber freistand, auch Opera buffa in Vorstellungen zu spielen, für die Eintrittsgelder zu bezahlen waren. In Dresden besuchte der Hofstaat hingegen die Opera buffa-Aufführungen der Truppe Locatellis gegen Bereitstellung einer Subvention frei. Die sehr verschiedenen Subventionierungs- und Unterstützungsmodelle in den Residenzstädten, die von der kostenlosen Bereitstellung des Theaters oder höfischer Musiker bis zur direkten finanziellen Unterstützung des Impresarios reichen konnten, vermitteln ein differenziertes Bild von der variablen Teilhabe des Hofstaates an Opera buffa-Aufführungen und den Kooperationen der Höfe mit mobilen Operntruppen. Erst Mitte der 1760er-Jahre finden sich vermehrt Fälle, bei denen die Opera buffa in anlassgebundene, explizit höfisch-repräsentative Kontexte eingebunden war, wie etwa die habsburgischen Hochzeitsfeierlichkeiten in Innsbruck oder die Veranstaltungen zur preußischen Vermählung in Berlin 1765. Dies geht insgesamt mit einem allmählichen Umbau des Repertoires in ganz Europa einher, indem die Opera buffa deutlich an Boden gewinnt und die Opera seria zurückdrängt. Diese Transformationsprozesse führten an ihren Bruchstellen im Einzelfall zu durchaus kurios anmutenden Konstellationen, wenn etwa Glucks

Alceste in Wien mit einem Buffa-Ensemble aufgeführt wurde und in Mannheim mehrere Kastraten-Sänger der Opera seria sich plötzlich in Opera buffa-Aufführungen zurechtfinden mussten.

Im gesellschaftlichen Bedeutungs- und Funktionsgefüge, in das die Etablierung der Opera buffa in Europa eingebunden ist, erweist sich das Genre als neuralgischer Knotenpunkt, an dem sich Verschiebungen, Brüche und Neuorientierungen sowohl in überraschender Deutlichkeit wie auch in nicht zu unterschätzender Komplexität und Widersprüchlichkeit zeigen. Im Untersuchungszeitraum ist einerseits zu beobachten, dass die Höfe das neue Genre sukzessive in ihre Aufführungskontexte integrieren, andererseits kommt es aber zu einer immer stärkeren Auslagerung musiktheatraler Aktivitäten an kommerzielle Opernunternehmer. Die einzelnen Werke wurden immer wieder an anlassgebundene höfische Kontexte angepasst und durch verschiedene Strategien »nobilisiert«, aber in mehreren höfischen Aufführungskontexten (Potsdam, Esterháza) wurden gerade die *parti serie*, die aus der heroischen Opera seria kamen, gestrichen. Die *parti serie* verloren insgesamt im Untersuchungszeitraum unverkennbar an Bedeutung, worauf Diskurse um Natürlichkeit und die Aufklärung gewiss erheblichen Einfluss hatten, gegenläufige Tendenzen sind aber ebenso anzutreffen, wie etwa die heroisch-komischen Opern eines Niccolò Jommelli, die ab Mitte der 1760er-Jahre für den Stuttgarter Hof entstanden. Mit solchen Neukompositionen emanzipierte sich die Opera buffa außerhalb Europas schließlich von der Migration des Repertoires aus Italien. Die in dieser Studie untersuchten umfassenden Transformationsprozesse, die die Gattung sowohl auf Produktions- als auch auf Werkebene in der Opernlandschaft um die Mitte des 18. Jahrhunderts auslöste und mitrug, lassen jedoch den Schluss zu, dass die europäische Opera buffa immer schon mehr war, als lediglich ein Exportartikel aus Italien: ein Experimentierfeld, dessen Erforschung noch längst nicht abgeschlossen ist.

