Arnold Jacobshagen (Hrsg.)

Opera buffa

Gestern und heute
Past and Present



MUSIK - KULTUR - GESCHICHTE

Königshausen & Neumann

Arnold Jacobshagen (Hrsg.)

Opera buffa

MUSIK – KULTUR – GESCHICHTE

Im Auftrag des Instituts für Historische Musikwissenschaft
der Hochschule für Musik und Tanz Köln

Herausgegeben von
Arnold Jacobshagen, Sabine Meine und Michael Rappe

Band 22 – 2025

Opera buffa

Gestern und heute
Past and Present

Herausgegeben von
Arnold Jacobshagen

Königshausen & Neumann

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stiftung Zukunft NRW

Stiftung Zukunft NRW

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

1. Auflage 2025
Erschienen 2025 im Verlag Königshausen & Neumann GmbH
© Arnold Jacobshagen

Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg, Germany
info@koenigshausen-neumann.de

Umschlag: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung: Kostümfigurine von Katharina Gault für Le trame deluse von Domenico Cimarosa in der Inszenierung von Thilo Reinhardt an der Hochschule für Musik und Tanz Köln (2024)
Redaktionelle Mitarbeit: Johanna Blitsch

Druck: Sowa Sp. z o.o., Piaseczno, Polen
Printed in the EU

https://doi.org/10.36202/9783826095481
Print-ISBN 978-3-8260-9547-4
PDF-ISBN 978-3-8260-9548-1

www.koenigshausen-neumann.de

Inhalt

Vorwort 7

Vera Grund
Humor und Differenzkategorien. Von der Commedia dell'arte zur Operette: Running Gags in der Operngeschichte 13

Kordula Knaus
A bumpy take-off. Opera buffa in Europe (1740–1765) 27

Francesco Cotticelli
Commedia dell'arte und Opera comica zu Beginn des 18. Jahrhunderts 37

Livio Marcaletti
Francesco Antonio Pistocchis *Le pazzie d'amore e dell'interesse*
Mehrsprachigkeit und Komik einer „dramatischen Idee" (1699) 51

Emilia Pelliccia
Pietro Paolo Pezzoni, „der am Hof einen besonderen gusto macht": ein Buffo-Bass der Wiener Hofkapelle 69

Saskia Willaert
Singers of *Opere buffe* at the London King's Theatre in the 1760s: Their Profession 89

Lucio Tufano
Continuity and transformation in Neapolitan *commedia per musica*: from Piccinni's *Gelosia per gelosia* (1770) to Paisiello and Palma's *Le vane gelosie* (1790) 123

Arnold Jacobshagen
Le trame deluse (1786) im Kontext der komischen Opern Domenico Cimarosas 143

Tina Hartmann
Ist das komisch? oder *ist das komisch!*
Domenico Cimarosas *Le trame deluse* von Giuseppe Maria Diodati zu Johann Wolfgang von Goethe 161

Florian Amort
Von der Opera buffa zum deutschen Singspiel. Cimarosas *Il matrimonio segreto* im Spiegel der Bearbeitungspraxis 179

Matthieu Cailliez
Die Verbreitung und Rezeption von Cimarosas Opere buffe im Europa des 19. Jahrhunderts 215

Francesco Izzo
Buffo Voices: Singing, Acting, and Character in Carlo Cambiaggio and Angelo Frondoni's *Un terno al lotto* (Milan 1835) 253

Johannes Streicher
Ermanno Wolf-Ferrari und die Opera buffa in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts 267

Helmut Krausser
Das Projekt *Don Buonaparte.* Die Wiederentdeckung einer Opera buffa von Alberto Franchetti 339

Benedetta Zucconi
Back to laughter. Opera Buffa at the Piccola Scala in Milan after the Second World War 347

Mariam Kamushadze
Die Opera buffa auf den Bühnen des deutschsprachigen Raums (1960–2010) 369

Alexander Georg Sojka
Cimarosa im 21. Jahrhundert. Eine globale Spielplanauswertung 385

Heike Sauer
Opera buffa heute
Le trame deluse an der Hochschule für Musik und Tanz Köln 395

Katharina Gault / Andrea Graff
„Man braucht einiges an Menschenverstand, viel Geduld und eine gute Dosis Durchhalte- und Durchsetzungsvermögen“ 399

Timo Handschuh / Stephan Wehr
Cimarosas Farben – eine Hommage an die leisen Töne 403

Personenregister 407

Vorwort

Die Opera buffa war im 18. und 19. Jahrhundert eine der am weitesten verbreiteten Theaterformen weltweit. Der außerordentliche Erfolg der komischen italienischen Oper beruhte nicht zuletzt darauf, dass sie in ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Zusammenhängen aufgeführt werden konnte und sowohl an populären Bühnen wie auch an fürstlichen Residenzen heimisch war. Noch heute zählen einzelne Hauptwerke dieser Gattung zu den Säulen des internationalen Opernrepertoires: Wolfgang Amadeus Mozarts *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) und *Così fan tutte* (1790), Gioachino Rossinis *Il barbiere di Siviglia* (1816), *La Cenerentola* (1817) und *Il viaggio a Reims* (1825) sowie Gaetano Donizettis *L'Elisir d'amore* (1832) und *Don Pasquale* (1843) stehen regelmäßig auf den Spielplänen der großen Bühnen weltweit. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben sich jedoch nur noch wenige komische italienische Opern bis in die Gegenwart behauptet: Giuseppe Verdis *Falstaff* (1893) und Giacomo Puccinis *Gianni Schicchi* (1918) werden oftmals als letzte Repräsentanten einer Gattung benannt, deren große Zeit der Vergangenheit anzugehören scheint. Diese Stücke sind jedoch nur teilweise repräsentativ für eine Theaterform, deren immense Vielfalt und jahrhundertelange Traditionen für ein heutiges Publikum neu erschlossen werden können.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes dokumentieren die internationale wissenschaftliche Konferenz „Opera buffa Past and Present | Opera buffa gestern und heute", die vom 19. bis 21. April 2024 an der Hochschule für Musik und Tanz Köln als Teil des von der Stiftung Zukunft NRW geförderten wissenschaftlich-künstlerischen Forschungsprojekts „Die Opera buffa und ihre internationale Rezeption" stattfand. Ziel dieses von Stephan Wehr, Arnold Jacobshagen und Heike Sauer geleiteten Projektes war es, die Opera buffa und ihre internationale Rezeption bis in die Gegenwart zu untersuchen und durch exemplarische Aufführungen einzelner Werke zu vergegenwärtigen. Die drei ausgewählten und in den Jahren 2023 bis 2025 in der Hochschule für Musik und Tanz Köln szenisch aufgeführten Opern präsentieren unterschiedliche Epochen dieses Wandlungs- und Rezeptionsprozesses: Neben einem in Vergessenheit geratenen und im Rahmen dieses Projekts eigens wissenschaftlich edierten Originalwerk des späten 18. Jahrhunderts (*Le trame deluse* von Domenico Cimarosa) wurden eine Oper des frühen 20. Jahrhunderts (*Ariadne auf Naxos* von Richard Strauss) sowie eine moderne Bearbeitung aus dem späten 20. Jahrhundert (*Il Re Teodoro a Venezia* von Giovanni Paisiello in der Fassung von Hans Werner Henze) zur Aufführung gebracht. So wurde den beteiligten jungen Künstlerinnen und Künstlern die Gelegenheit geboten, unterschiedliche Stilistiken und Darstellungsweisen zu erproben.

Diese dreijährige künstlerisch-praktische Arbeit wurde von umfassenden musikwissenschaftlichen Untersuchungen getragen, welche neben der quellenkritischen Edition von *Le trame deluse* in die Veröffentlichung des vorliegenden Buches münden. Die Neuproduktion von Cimarosas *Le trame deluse* bildete somit das Zentrum des Projekts und wird in diesem Band neben einzelnen Textbeiträgen auch durch Szenenfotos der Kölner Aufführungen im April 2024 dokumentiert.

Die Beiträge des vorliegenden Buches vereint das Bestreben, die diversen Entwicklungen der Opera buffa in Geschichte und Gegenwart aus multiplen Perspektiven zu betrachten und dabei neue Sichtweisen zu eröffnen. Aus diesem Grund wurden die viel gespielten Opern von Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi und Puccini bewusst ausgeklammert, um das Augen- und Ohrenmerk auf weniger bekannte Aspekte und weithin vergessene Werke des komischen Genres zu richten.

Am Beginn des Buches stehen drei Aufsätze, die sich auf übergreifende Themen des komischen Musiktheaters fokussieren. Zunächst beschäftigt sich Vera Grund mit Running Gags von der Commedia dell'arte bis zur Operette und richtet dabei ihr besonderes Interesse auf Humor und Differenzkategorien. Zugleich zeigt sie auf, wie sehr die frühe Opera buffa mit der Commedia dell'arte in Verbindung stand und auf deren Figurenmuster und Szenentypen aufbaute. Sie begreift die Opera buffa als frühes Genre der Massenunterhaltung und verfolgt die Traditionen ihrer komischen Figuren und der mit ihnen verbundenen Klischees in der weiteren Musiktheatergeschichte.

Sodann untersucht Kordula Knaus die europäische Ausbreitung der Gattung Opera buffa um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Aufbauend auf einem grundlegenden, an der Universität Bayreuth durchgeführten Forschungsprojekt („Opera buffa as a European Phenomenon – Migration, Mapping and Transformation of a New Genre") zeichnet sie die Verbreitungswege des Genres in dieser frühen Phase nach. Abgerundet wird dieses einleitende Panorama durch den Beitrag von Francesco Cotticelli, der die Beziehungen zwischen Commedia dell'arte und Opera comica im selben Zeitraum in den Blick nimmt und dabei die vielfältigen Berührungspunkte der unterschiedlichen europäischen Bühnenkulturen zur Sprache bringt.

Hieran schließen sich Detailuntersuchungen zu einzelnen musikalischen Bühnenwerken und Entwicklungen vom 17. bis ins 21. Jahrhundert in weitgehend chronologischer Reihenfolge an. Den Anfang machen hierbei zwei Aufsätze zum komischen italienischen Musiktheater an Höfen des deutschsprachigen Raumes in der frühen Neuzeit. Livio Marcaletti thematisiert das Verhältnis von Mehrsprachigkeit und Komik einer „dramatischen Idee" am Beispiel von Francesco Antonio Pistocchis *Le pazzie d'amore e dell'interesse*, während Emilia Pelliccia den Buffosänger Pietro Paolo Pezzoni an der Wiener Hofkapelle behandelt.

Von hier aus richtet sich sodann der Blick in die Metropolen London und Neapel: Saskia Willaert untersucht die Sängerinnen und Sänger des King's Theatre in den 1760er Jahren in ihren professionellen Kontexten, und Lucio Tufano behandelt Kontinuitäten und Transformationen in der neapolitanischen Oper anhand besonders aussagekräftiger Beispiele.

Mehrere der nachfolgenden Beiträge sind dem Komponisten Domenico Cimarosa gewidmet, dessen Oper *Le trame deluse* (1786) im Rahmen des genannten Forschungsprojekts im April 2024 an der Hochschule für Musik und Tanz Köln unter der künstlerischen Leitung von Timo Handschuh, Thilo Reinhardt und Stephan Wehr dreimal zur Aufführung kam. Im Beitrag von Arnold Jacobshagen wird dieses Werk zunächst im Kontext der komischen Opern Cimarosas und ihrer Aufführungen im 18. Jahrhundert untersucht, ehe sich Tina Hartmann speziell mit den Weimarer Aufführungen von *Le trame deluse* unter der Leitung von Johann Wolfgang von Goethe auseinandersetzt und dabei auch eine neue Sichtweise auf Goethes Vorstellungen von der Opera buffa entwickelt. Florian Amort analysiert in seinem Beitrag die Bearbeitungen von Cimarosas *Il matrimonio segreto* als deutsches Singspiel und zeigt dabei auf, wie sich die unterschiedlichen Produktionen dieser Oper auf einem Spektrum zwischen respektvoller Texttreue zum Original und pragmatischer Adaption an lokale Gegebenheiten bewegten. Dabei spielten institutionelle Rahmenbedingungen, die jeweiligen Sängerbesetzungen sowie ästhetische Erwägungen eine wichtige Rolle für die weitere Rezeption des Werks.

Die folgenden Texte des Buches haben die italienische komische Oper im 19., 20. und 21. Jahrhundert zum Gegenstand. Zunächst widmet sich Matthieu Cailliez der Verbreitung und Rezeption von Cimarosas Opere buffe im Europa des 19. Jahrhunderts, wobei er vor allem Enzyklopädien, Musiklexika, Musikzeitschriften und biographische Werke systematisch auswertet. Dabei zeigt sich, dass die Cimarosa-Rezeption zwischen dem Ende des Ancien Régime und dem Sturz Napoleons ihren Höhepunkt fand und sich später vor allem auf die Wiederaufführungen von *Il matrimonio segreto* beschränkte. Francesco Izzo fragt sodann am Beispiel der komischen Oper *Un terno al lotto* (1835) von Carlo Cambiaggio und Angelo Frondoni nach den Dimensionen von Gesang, Schauspiel und Charakter im Buffogesang.

Das komische Musiktheater Ermanno Wolf-Ferraris bildet den Schwerpunkt im Beitrag von Johannes Streicher, der darüber hinaus einen umfassenden Katalog komischer italienischer Opern im 20. Jahrhundert einschließlich einer detaillierten Dokumentation ihrer Rezeptions- und Aufführungsgeschichte präsentiert. Diese eindrucksvolle Zusammenstellung belegt die langanhaltende Vitalität des Genres und lässt deutlich werden, in welchem Maße Wolf-Ferrari das komische italienische Musiktheater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dominierte.

Helmut Krausser ist die Wiederentdeckung und Neuedition der Opera buffa *Don Buonaparte* von Alberto Franchetti zu danken, über deren Ausgrabung und Uraufführung im Jahre 2023 – mithin 82 Jahre nach ihrer Entstehung – sein Beitrag berichtet. Kraussers Einschätzung zufolge bietet *Don Buonaparte* eine „Melodienfülle, wie sie nach 1920 nur noch die *Turandot* aufweist" und könnte daher eines Tages eine besonders populäre Oper Franchettis werden. Zu Lebzeiten konnte *Don Buonaparte* im Italien Mussolinis nicht aufgeführt werden, weil der Komponist Jude war.

In den 1950er Jahren wurde die Piccola Scala in Mailand ein wichtiges Zentrum für die Wiederbelebung der komischen italienischen Oper, womit sich der Beitrag von Benedetta Zucconi beschäftigt. Wie die Verfasserin zeigen kann, repräsentiert La Piccola Scala den Versuch, nach dem Zweiten Weltkrieg eine neue, zeitgemäße Sprache für das Musiktheater zu finden, die später von anderen Künstlern mit unterschiedlichen Zielen und Ergebnissen aufgegriffen wurde.

Zwei weitere Beiträge untersuchen die Rezeption des Genres seit 1960 bis in die Gegenwart. Mariam Kamushadze zeichnet die Präsenz der Opera buffa auf den Bühnen des deutschsprachigen Raums während eines halben Jahrhunderts nach. Dabei zeigt sich, dass die komische italienische Oper weiterhin auf den Spielplänen vertreten ist, auch wenn die Vielfalt und Häufigkeit ihrer Aufführungen allmählich abgenommen hat. Abschließend unternimmt Alexander Georg Sojka eine globale Spielplanauswertung im Hinblick auf die Opern Domenico Cimarosas im 21. Jahrhundert. Bereits die Tatsache, dass in den beiden ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts weltweit zwölf verschiedene Opern Cimarosas insgesamt mehr als vierhundertmal aufgeführt wurden, belegt das anhaltende Interesse an der italienischen Musikkomödie.

Am Schluss des Bandes finden sich drei kurze Texte aus dem Programmheft der Kölner Aufführungen von *Le trame deluse*. Nach einer Einführung von Heike Sauer folgt ein Gespräch zwischen der Bühnen- und Kostümbildnerin Katharina Gault und Andrea Graff, ehe der Dirigent Timo Handschuh und der künstlerische Leiter der Opernabteilung Stephan Wehr eine Hommage an die leisen Töne in Cimarosas farbenreicher Partitur entwerfen.

Der Dank des Herausgebers gilt vor allem den Autorinnen und Autoren für ihre Vorträge und Beiträge sowie die auf allen Ebenen des Projekts überaus produktive, vertrauensvolle und angenehme Zusammenarbeit vor Ort in Köln und im redaktionellen Nachgang. Dieser Dank schließt auch ganz besonders Rachel Cowgill, Elenora Di Cintio und Adriano Morea für ihre wertvollen Beiträge zur Kölner Konferenz mit ein, die leider in diesem Buch nicht veröffentlicht werden konnten.

Darüber hinaus möchte ich allen an dem wissenschaftlich-künstlerischen Forschungsprojekt beteiligten Studierenden, Kolleginnen und Kollegen an der Hochschule für Musik und Tanz Köln sehr herzlich danken. An erster Stelle sei hier der künstlerische Leiter der Rheinischen Opernakademie Stephan Wehr genannt, dem auch die Initiative zu diesem Projekt zu verdanken ist. Ein besonders herzlicher Dank geht an die Leiterin der Öffentlichkeitsarbeit der Hochschule für Musik und Tanz Köln, Heike Sauer für die Organisation und administrative Realisierung des Gesamtprojektes. Thilo Reinhardt, dem Regisseur von *Le trame deluse,* danke ich für den intensiven persönlichen Austausch zu diesem Werk, Michael Weiger für die überaus fruchtbare und nachhaltige Zusammenarbeit bei der Edition. Der Bühnen- und Kostümbildnerin Katharina Gault, die *Le trame deluse* für die Kölner Produktion ausgestattet hat, sei für die Genehmigung zum Abdruck der Kostümfigurine auf der Titelseite des Buches herzlich gedankt, ebenso Christian Nielinger für die Fotos zur selben Produktion. Von Herzen danken möchte ich auch Laura Steinle für die umsichtige Leitung des Konferenzbüros.

Besonders herzlich danke ich der Stiftung Zukunft NRW, ohne deren finanzielle Förderung dieses Projekt nicht hätte realisiert werden können. Ebenfalls herzlich gedankt sei der Hochschule für Musik und Tanz Köln und ihrem Rektor Prof. Tilmann Claus für die repräsentative Ausrichtung der Konferenz und aller weiterer Veranstaltungen dieses Projekts.

Für die sorgfältige redaktionelle Mitarbeit an diesem Buch danke ich Johanna Blitsch. Nicht zuletzt gilt mein Dank dem Verlag Königshausen und Neumann und hier insbesondere Daniel Seger, Heike Hanenberg, Caroline Pabst und Markus Heinlein.

Köln, im Juni 2025

Arnold Jacobshagen

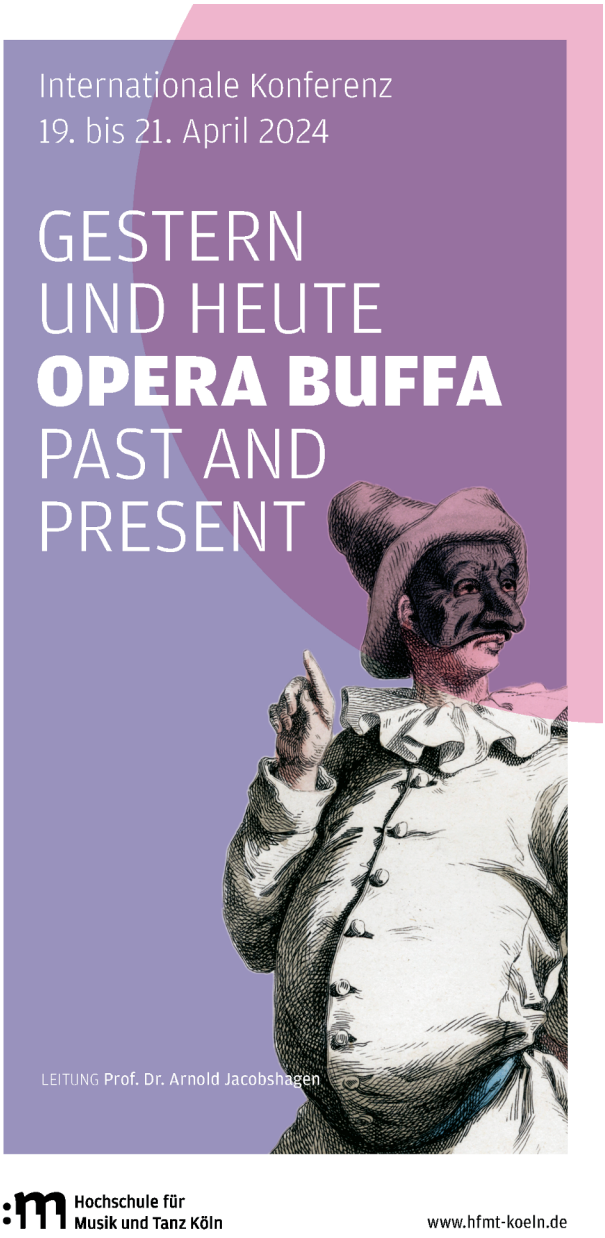

Abbildung: Programm der Internationalen Konferenz „Opera buffa | Gestern und heute | Past and Present“, Hochschule für Musik und Tanz Köln, 19. bis 21.4.2024

Vera Grund

Humor und Differenzkategorien. Von der Commedia dell'arte zur Operette: Running Gags in der Operngeschichte

„Das Komische ist nicht per se heiter und harmlos […]. Komische Kommunikation ist in ihrer lebensweltlichen und auch in der inszenierten Form ein Prozess mit einer Täter- und Opferseite, mit moralischen Gewinnern und Verlierern – auch wenn sich die Verhältnisse rasch durch Umkehrung, Perspektivwechsel und das Unterlaufen von Publikumserwartungen im Verlauf eines Werks oder einer Witzerzählung ändern können,"[1] so beschreibt Arne Kapitza die politische Seite von Komik und Humor, die Varianz der Ausrichtung betonend. Analog hat sich in der Komikforschung die Untersuchung von Stimuli gegen die Response-Forschung durchgesetzt, die in erster Linie auf die Wahrnehmung von Komik abhebt und diese als situationsabhängig, als zeitlich und kulturell situiert beschreibt. Umso bemerkenswerter ist es, dass sich für komische Musiktheaterwerke eine Tradition von gleichbleibenden auf die Differenzkategorien Class-, Nation- oder Gender abzielenden Witzen feststellen lässt. Diese lassen sich z.T. über sehr lange Zeiträume, vom 17. bis ins ausgehende 19. Jahrhundert beobachten wie im Folgenden anhand verschiedener als „Running Gags"[2] bezeichneter Beispiele gezeigt wird.

1. Commedia dell'arte, Opera buffa und Class: Running Gags aus der Commedia dell'arte

Den Zusammenhang von Commedia dell'arte und den Scene buffe der Oper des 17. Jahrhunderts haben Paolo Fabbri[3] und Emily Wilbourn herausgearbeitet.[4] Deutlich zeigten sie auf, dass die Stereotypen der Commedia dell'arte, die in den Stehgreifkomödien den Handlungsraum abstecken,

1 Arne Kapitza, „Komik, Gesellschaft und Politik", in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Komik Handbuch*, Weimar 2017, S. 143.

2 Laut Duden handelt es sich beim „Running Gag" um einen Witz, der „sich immer wiederholt" oder „der oft verwendet wird". Siehe Artikel „Running Gag", in Duden online https://www.duden.de/rechtschreibung/Running_Gag (12.3.2025)

3 Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna 1990.

4 Emily Wilbourn, *Seventeenth-Century Opera and the World of the Commedia dell'Arte*, Chicago 2016. Siehe den Artikel von Anne MacNeil, in: Christopher B.

auch als Modell für die Charaktere der komischen Opern(-szenen) dienten. Unterscheidungen zwischen den Vecchi und den Zanni zuzuordnenden Figuren, die entlang der sozialen Grenzen verlaufen, wurden dafür inklusive ihrer stereotypen Charakteristika übernommen: Dienerfiguren wie Arlechino oder Brighella, charakterisiert als faul, gefräßig und gierig, oder ihre weiblichen Gegenparts Colombina oder Smeraldina als listig und berechnend. Figuren der Oberschicht, wie der ‚Dottore', als hochnäsig und rechthaberisch, sprachlich ausgedrückt durch eine latinisierte lingua franca.



Abb. 1: Pieter Schenk, Dottore Baloardo, Kupferstich, ca. 1700 (Theatermuseum Wien, www.theatermuseum.at/de/object/989460)

Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello (Hrsg.), *Commedia dell'Arte in Context*, Cambridge 2018.



Abb. 2: Jacques Callot, Pantalon, Kupferstich, um 1600 (Theatermuseum Wien, https://www.theatermuseum.at/de/object/953905)

Bemerkenswert im Hinblick auf die Bedeutung der Kategorie Class ist die Figur des Pantalone, bei dem es sich um einen venezianischen Kaufmann bzw. Patrizier handelte, somit um eine Figur aus der venezianischen Oberschicht, der auf der Bühne lächerlich gemacht wurde. Dies beschrieb Carlo Goldoni dezidiert:

„Pantalone ist ein Kaufmann, weil in Venedig zu jenen alten Zeiten der reichste und ausgebreitetste Handel getrieben wurde.[5] Pantalone hat immer die alte venezianische Tracht beibehalten; schwarze Robe und Wollmütze sind noch jetzt in Venedig üblich, rote Weste und lange Hosen, rote Strümpfe und Pantoffeln sind die Kleidung der ersten Bewohner der adriatischen Lagunen; und der Bart, in jenen verflossenen Zeiten der Schmuck des Mannes, wird heutzutage lächerlich gemacht."[6]



Abb. 3: Darstellung der Gelosi-Truppe mit innamorata und Pantalone, Öl auf Leinwand, um 1580 (Musée Carnavalet, Paris)

Dass sich die venezianische Oberschicht, nicht nur die bürgerliche, sondern auch die adelige, in Komödien oder komischen Opern verlachen ließ, bemerkten bereits die Zeitgenossen im 18. Jahrhundert mit Erstaunen. Alexandre-Toussaint Limojon de Saint Didier schrieb in *La Ville et la République de Venise* verwundert:

„Mais il n'est pas étonnant qu'on n'y trouve rien à redire, puisque les Nobles mesmes se laissent joüer sur le Theatre, dans le personage du

5 Das Handelsprivileg war in der Republik Venedig den Patriziern vorbehalten. Siehe dazu Frederic C. Lane, *Storia di Venezia*, Turin 1978, S. 8–10.

6 Carlo Goldoni, *Meine Helden sind Menschen. Memoiren*, übersetzt v. Eva Schuman, Frankfurt a. M. 1987, S. 287.

> pantalon, qui est une veritable copie en habit, en actions, & en paroles, de ce qu'ils font tous les jours."[7]

Analog kommentierte Edward Wright in *Some observations made in travelling through France, Italy, &c.* (1720–1722):

> „However it passes in other parts of Italy, 'tis pretty odd that in Venice, where the Noblemen are so jealous of their Honour, they shou'd suffer Pantalone to be the Cully of the Play: for that is the Name the Noblemen themselves go by."[8]

Dass den Stücken, trotz ihres auf den ersten Blick vor allem kalauernden derben Humors ein sozialkritischer Apell inhärent war bzw. Moral, häufig ausgedrückt durch ihre Abwesenheit, ein zentraler Aspekt der Komödien und Opern war, geht daraus deutlich hervor. Dabei ist auch in den frühen Opere buffe der farcenhafte Zuschnitt der Werke offensichtlich, die statt aristotelisch an das Mitgefühl der Zuseher zu appellieren, auf Situationskomik bzw. auf die Varianz von Bekanntem, auf „Running Gags" setzten, die den immer gleichen Charaktereigenschaften ihrer Figuren entsprachen.

Dies lässt sich für einen Großteil des Opera-buffa-Repertoires des mittleren 18. Jahrhunderts feststellen. Beispielhaft wird es im Folgenden an Domenico Cimarosas und Angelo Anellis *Li due supposti conti* dargestellt,[9] das sich nach ihrer erfolgreichen Erstaufführung im Jahr 1784 in Mailand zu einem Repertoirestück entwickelte, das auf zahlreichen Bühnen Norditaliens sowie in Wien, Dresden und Lissabon zur Aufführung kam.[10]

---

7 Alexandre-Toussaint Limojon de Saint Didier, *La Ville et la République de Venise*, S. 355. „Aber ist es nicht erstaunlich, dass man nichts dagegen einwendet, dass die Adeligen selbst sich auf dem Theater darstellen lassen in der Figur des Pantalon, der eine wahrhaftige Nachbildung der Kleidung, der Handlungen und Worte, dessen sie jeden Tag machen ist." Übers. wie die folgenden VG.

8 Edward Wright, *Some observations made in travelling through France, Italy, &c. in the years 1720, 1721 and 1722*, 2 Bde. London 1730, Bd. 1, S. 85. „Wie auch immer es in anderen Teilen Italiens zugeht, es ist ziemlich seltsam, dass in Venedig, wo die Adligen so eifersüchtig ihre Ehre verteidigen, sie es dulden sollten, dass Pantalone der Dummkopf des Stücks ist; denn das ist der Name, den die Adligen selbst benutzen."

9 Das Libretto zur Aufführung erschien in Venedig bei Fenzo 1786. Vgl. Gordana Lazarevich, Artikel „Due supposti conti, I", in: *Grove Music Online*, https://ez-proxy.hfm-detmold.de:2130/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000901366 (23.08.2024).

10 Erstmals 1784 in Mailand, 1785 auch in Padua, Parma mit Eusebio Luzzi und Caterina Anselmetti, und in Pisa, 1786 in Bologna, Lucca, Rom und Verona, 1787 in Dresden und Reggio, 1788 in Bergamo, 1789 in Crema, Neapel, Novara, Pavia, Piacenza, Vicenza und Wien, 1790 in Gorizia und Belluno, 1791 in Brescia und Lissabon, 1792 in Casal Monferrato, Cremona und Trento, 1794 in Genua und Cividale aufgeführt. Siehe Sartori, „I/Li due supposti conti", in: ders., *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bd. 2, S. 438f., Nr. 8563–8590.

Die Handlung stellt einen stereotypen komischen Plot vor: Dass es sich bei der Hauptfigur um eine Variante von Pantalon handelt, drückt bereits der nur leicht abgewandelte Name Pantaleo aus. Entsprechend ist auch der Charakter gestaltet, was sich in der Opernhandlung dadurch ausdrückt, dass er seine Schwester Beatrice aus finanziellen Gründen mit dem reichen, aber alten und, wie ebenfalls durch den Namen angedeutet, dicken Bauern Marcotondo zu verheiraten gedenkt. Marcotondo wird bereits in der Eröffnungsszene durch die Arie „Ma che gelati pessimi, fredissimi all'eccesso!"[11] als ungelenk charakterisiert, in der er sich das zu kalte Sorbetto aufwärmen lässt. Beatrice, die ungewollte Verlobte, ist trotz ihres hohen Standes, keineswegs eine sentimentale, ihrem Schicksal ergebene Heldin wie sie es im 19. Jahrhundert wäre, sondern entspricht eher der trickreichen innamorata-Figur[12] der Commedia dell'arte, wenn auch zunächst ohne passenden Partner. Ihr widerspenstiger Charakter wird besonders deutlich, wenn sie in einer Szene ihren ungewollten Verlobten Marcotondo nicht nur lächerlich macht, sondern ihm auch noch die Uhr stiehlt.[13] Auf ihrer Flucht vor der Verheiratung trifft sie in Caramella den passenden Heiratskandidaten. Dieser, jung, reich und von hohem Stand, lässt sich für das lieto fine auf die Ehe mit Beatrice ein, jedoch nicht aus romantischen Gründen, sondern um einer Haftstrafe zu entgehen: „Vi sposo tutte per liberarmi" lautet der Arientext zur Verlobung.[14] Es handelt sich bei der Szene dementsprechend auch nicht um die Finalszene, sondern es schließt eine Verkleidungsszene an, in der sich Caramella und Pantaleo als Ärzte ausgeben und Marcotondo mit ihren Diagnosen erschrecken. Es handelt sich dabei um einen weiteren Verweis auf die Commedia dell'arte, indem mit den Dottori[15] eine weitere traditionelle Maske zum Einsatz kommt. Wie üblich für ärztliche Visitationsszenen gestaltete Angelo Anelli diese in lateinischem Kauderwelsch.[16]

Die musikalische Gestaltung von Domenico Cimarosa des Textes „Nacapantrosatos, sicuramitalapos, Anticantera, salisperà" ist sylabisch auf Textverständlichkeit komponiert, mit der Betonung durch lange Notenwerte der Schlusssilben „lis-pera", wodurch phonetisch die vorgebliche Dramatik der Situation vermutlich aufgrund der Ähnlichkeit mit dem Wort „dispera" hervorgehoben werden sollte.

---

11 Angelo Anelli, *Li due supposti conti*, S. 8.
12 Judith Chaffee und Oliver Crick, *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, London 2014, S. 92f.
13 Anelli, *Li due supposti conti*, S. 18f.
14 Ebd., S. 47.
15 Chaffee und Crick, *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, S. 62–68.
16 Anelli, *Li due supposti conti*, S. 50f.

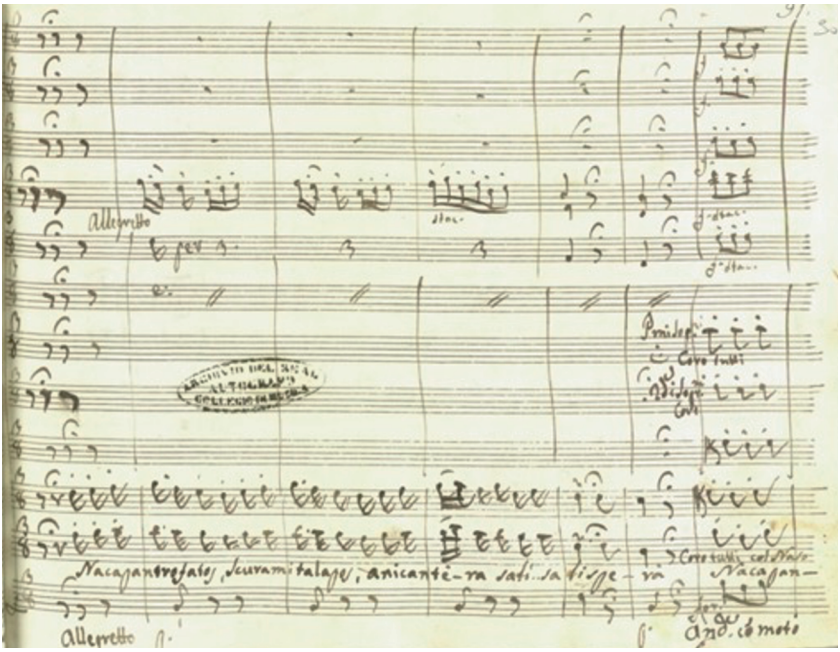

Abb. 4: Domenico Cimarosa und Angelo Anelli, *Li due supposti conti*, I-Nc 1.4.7-8, Bd. 2, S. 91.

Der Schlusswitz von *Li due supposti conti* ging somit textlich wie musikalische verstärkt auf Kosten des reichen, alten Bauern Marcotondo. Da sämtliche Figuren, die adelige Zwangsverlobte, ihr gieriger und geiziger Bruder sowie der unwillige Liebhaber komische Züge tragen, die den Charakteristika ihrer Vorbilder aus der Commedia dell'arte entsprechen, wird die Ridikülisierung in der Oper paritätisch auf alle Schichten und Geschlechter verteilt. Um einen Running Gag handelte es sich bei der für Opere buffe des ausgehenden 18. Jahrhunderts typischen Verkleidungsszene des Arztbesuchs, die sich in zahlreichen Werken feststellen lässt, nicht zuletzt in Mozarts und Da Pontes *Così fan tutte*.[17] Als tradierter Witz dürfte die Varianz und kunstfertige Ausgestaltung wesentlich darüber entschieden haben, ob das Publikum lachte und somit, ob die Stücke Erfolg oder Misserfolg auf den Bühnen hatten.

17 Wolfgang Amadeus Mozart/Lorenzo Da Ponte, *Così fan tutte*, hrsg. von Faye Ferguson und Wolfgang Rehm (=NMA NMA II/5/18/1-2), Kassel 1991, Akt 1, Szene 16, S. 256–265. Zur ärztlichen Visitationsszene als Topos in der bildenden Kunst siehe auch Einar Petterson, *Amans amantis medicus, Das Genremotiv „Der ärztliche Besuch" in seinem kulturhistorischen Kontext,* Berlin 2000.

2. Opera buffa, Opéra comique, Operette und Nation: Die Laster der anderen

Ein weiterer Running Gag waren die für exotisierende Stoffe typischen Szenen, in denen ebenso kalauernd wie in den ärztlichen Visitationsszenen Fremdsprachen phonetisch imitiert wurden, so beispielsweise in Baldassare Galuppis und Giovanni Bertatis 1771 im venezianischen Teatro San Samuele aufgeführtem *L'inimico delle donne*.[18] Die Handlung spielt auf der als „chinesisch" bezeichneten Insel Kibin-Kin-Ka. Der Herrscher Zon-Zon, der die Frauen hasst, soll sich verheiraten. Die Italienerin Agnesina, die ihrerseits nichts für die Männerwelt übrighat, strandet nach einem Schiffbruch gemeinsam mit ihrem Onkel Geminiano auf der Insel. Das Aufeinandertreffen der Kulturen drückt die Finalszene des ersten Aktes aus:[19] Zu Ehren der Neuankömmlinge wird ein Bankett gegeben, bei dem Geminiano vom Schiff geretteten Wein beisteuert. Der Wein wird gemäß dem imaginiert ‚chinesischen' Zeremoniell vor dem Essen und zwischen den Gängen gereicht. Komisch an der Szene sind einerseits Geminianos Nöte, ausgehungert vor dem vollen Teller sitzen zu müssen, wie erwähnt ein typischer mit der Arlecchino-Figur verbundener Witz in der Commedia dell'arte, und andererseits alkoholische Getränke als typisch europäische Errungenschaft, deren Wirkung dem ‚chinesischen' Inselbewohner nicht bekannt ist. Das Festessen artet so in ein Trinkgelage aus, bei dem der Witz hier noch paritätisch auf die europäischen Neuankömmlinge wie die Inselbewohner verteilt ist.

Jedoch handelte es sich bei Szenen, in denen fremde Kulturen aufgrund ihres Umgangs mit Alkohol verlacht wurden, um einen Running Gag, der je nach Ausgangslage auch deutlich schärfer auf die Fremdkultur abzielen konnte. Insbesondere in den sogenannten ‚Türkenopern' Wiener Provenienz lassen sich zahlreiche Beispiele finden wie die Opéra comique *Die Pilger von Mekka* von Christoph Willibald Gluck.[20] Beide Arien des Calenders „Unser dummer Pöbel meint"[21] sowie „Mohamet dieser dumme Tropf", die mit dem einschlägigen Text „war nicht richtig in dem Kopfe, denn der Narr verbot uns den Wein"[22] fortsetzt, setzen auf den gleichen Running Gag. Auch Joseph Haydn verwendete diesen Text in der italienischen Version *L'incontro*

18 Libretto zur Aufführung Venedig: Fenzo [o.J.].

19 Bertati, *L'inimico delle donne,* S. 23-26.

20 Siehe dazu Thomas Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber 1993, S. 274–284.

21 Christoph Willibald Gluck / Louis Hurtaut Dancourt, *Die unvermuthete Zusammenkunft, oder die Pilgrime von Mecca, Ein Singspiel in drey Aufzügen*, Libretto, Wien 1780, S. 7.

22 Ebd., S. 50. In der Gluck-Gesamtausgabe wurde der Text als „Mohammed, unserm Groß-Propheten" aufgenommen, Christoph Willibald Gluck, *La Rencontre imprévue/Die Pilger von Mekka*, hrsg. von Harald Heckmann (=Gluck-Gesamtausgabe IV/7), Kassel 1964, S. 187–191.

improvviso weiter.[23] Ebenso zielt das Duett „Vivat Bacchus" in W. A. Mozarts *Entführung aus dem Serail* darauf ab.[24] Die Ausrichtung ist in diesen Fällen weitaus schärferer, indem die Pointe in allen drei Fällen allein auf Kosten des „Orientalen", verkörpert durch die Figur des Serail-Wächters, geht.[25] Die diskriminierende Absicht wird in der Gluck'schen Vertonung durch den Einsatz von sogenanntem ‚türkischem' Instrumentarium, das zusätzlich exotisches musikalisches Kolorit verleiht deutlich. Dies übernimmt auch Mozart in der *Entführung aus dem Serail* und fügt einen weiteren Stachel hinzu, indem der kastrierte Haremswächter nicht nur dem Wein frönt, sondern sich auch für die Frauen im Harem interessiert.[26]

Die Figur der trinksüchtigen und wollüstigen Haremswächter spann sich als Running Gag in der Wiener Musiktheatertradition bis ins 20. Jahrhundert fort. So lässt er sich in Franz Lehárs *Das Land des Lächelns* von 1929 wiederfinden und das, obwohl die Operettenhandlung in China spielt, einem Land, in dem die Institution Serail oder polygame Ehemodelle nie existierten. Dennoch verwendete der Textdichter Victor Leon die Figur des Haremswächters als „Obereunuch" um sie völlig ohne dramaturgische Notwendigkeit in die Handlung einzuführen. Den Running Gag spann er fort, indem er eine Eunuchen-Tradition anlegte. So lautet der Arientext: „Papa war ein alter Eunuch und meine Mama war seine Lieblingsfrau!".[27] Es handelt sich dabei um eine eingelegte komische Szene in den eigentlich sentimentalen Stoff des *Das Land des Lächelns*, die tragisch endende Liebesgeschichte zwischen einer adeligen Wienerin und einem chinesischen Prinzen. Jedoch scheitert auch diese daran, dass der Prinz für das Staatswohl weitere Ehen eingehen soll. Dass die angebliche „Vielweiberei" der sogenannten „chinesischen" Kultur nicht nur als Ridikülisierung, sondern auch als ernstgemeinte Kulturkritik zu verstehen ist, geht aus der Dopplung hervor ebenso wie der Verweis auf den verbotenen Alkoholkonsum die Tradierung des Witzes deutlich macht.

---

23 Joseph Haydn, *L'incontro improvviso*, hg. Helmut Wirth (=Joseph Haydn, Werke, XXV/6/II), München 1962, von S. 273–277.

24 Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, hrsg. von Gerhard Croll (=Neue Mozart-Ausgabe II/5/12), Kassel 1982, S. 255–264). Siehe dazu auch Ralph P. Locke, *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*, Cambridge 2015, S. 308–311.

25 Dass Alkoholkonsum als anti-islamistischer Witz sich auch in den orientalisierenden komischen Opern des 19. Jahrhunderts finden lässt, hat Matthieu Cailliez gezeigt. Matthieu Cailliez, „Les Milles et une nuit à l'opéra au XIXe siècle", in: Camillo Faverzani (Hrsg.), *Dal Levante l'astro nascente. L'orient et l'opéra/L'oriente e l'opera*, Luca 2021, S. 212f.

26 Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, hrsg. von Gerhard Croll (Neue Mozart-Ausgabe II/5/12), Kassel 1982.

27 Victor Leon/Franz Lehár, Textbuch *Das Land des Lächelns*, Wien 1929/57, S. 51.

3. Opera buffa, Nation und Gender: Die eigenen Werte

Wie bereits angesprochen, handelt es sich bei widerspenstigen Frauengestalten um ein weiteres Stereotyp der Commedia dell'arte, das weibliche Figuren von hohem Stand wie die innamorate, aber auch Dienerinnenfiguren wie Colombina oder Smeraldina charakterisieren konnte. Die Hauptprotagonistin in Angelo Anellis Libretto *L'italiana in Algeri* verkörpert diese Rolle in einem exotisierenden Stoff, die nach der Vertonung von Luigi Mosca für das Teatro alla Scala in Mailand aus dem Jahr 1808 fünf Jahre später in der Version von Gioachino Rossini im Teatro Benedetto uraufgeführt worden war.[28] Zugrunde liegt die Handlung um den Bey von Algier, der der orientalischen Frauen überdrüssig ist, und sich stattdessen eine temperamentvolle Italienerin wünscht. So beklagt er in seinem ersten Auftritt, dass er unter seinen Sklavinnen keine findet, die ihn erfreuen könne, da „Liebkosungen" und „Grimassen" nicht nach seinem Geschmack seien.[29] Stattdessen möchte er eine Italienerin, die sich den „cicisbei" widersetzen.[30] Diese findet er in Isabella, die auf der Suche nach ihrem verschleppten und versklavten Verlobten Lindoro nach Algier kommt, und dem Bey eine Lehre, nicht nur in Hinblick auf die Geschlechterverhältnisse, sondern im patriotischen Sinne erteilt, indem sie die Frauen Italiens als Vorbild für Furchtlosigkeit und Pflichtbewusstsein ausgibt.[31] In diesem Sinne befreit sie nicht nur den Geliebten Lindoro und sich selbst aus der Gefangenschaft des Bey, sondern sämtliche von ihm verschleppten Italiener.[32] Nebenbei bemerkt gelingt die Flucht und zugleich die Schlusspointe der Oper erneut alkoholbedingt, denn die Wachen und Eunuchen lassen den Bey im Stich, da sie betrunken sind.[33] Vorlage für den Stoff der Oper dürfte die Legende um Roxelane, die skytische Lieblings-

28 Azio Corghi, „Prefazione", in: Gioachino Rossini, *L'italiana in Algeri*, hrsg. von Azio Corghi (=Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini, 1/11/1, S. XXI–XXXIX, hier S. XXI.

29 Rossini, *L'Italiana in Algeri*, hrsg. von Azio Corghi, S. 71. „Sentimi ancora/ Per passar bene un'ora io non ritrovo/Una fra le mie schiave/Che mi possa piacer. Tante carezze, / Tante smorfie non son di gusto mio."

30 Ebd., S. 71 „Tu mi dovresti / Trovar un'Italiana. Ho una gran voglia / D'aver una di quelle Signorine, / Che dan martello a tanti cicisbei." S. 72.

31 Ebd., Bd. 2, S. 499–504: „Una donna t'insegni ad esser forte. / Pensa alla patria, e intrepido / Il tuo dover adempi: / Vedi per tutta Italia / Rinascer gli esempi / D'ardir e di valor."

32 Zu den Hintergründen siehe auch Andrea Chegai, *Rossini*, Milano 2022, S. 107–116, sowie Ralph P. Locke, „Leaving Alla Turca behind", in: Michael Christofororidis und Ramón Sobrino (Hrsg.), *Musical Exoticism. The Mediterranean and Beyond in the Long Nineteenth Century*, Brepols 2024, S. 3–23, hier S. 8.

33 Ebd., S. 606.

frau des osmanischen Herrschers Süleyman I., die machtbewusst ihre orientalischen Rivalinnen auszustechen wusste.[34] Als „Solimano" kam der Stoff als Tragödie bereits im 17. Jahrhundert auf die Bühne.[35] Das neu geschaffene Libretto von Giovanni Ambrogio Migliavacca wurde jedoch auch im 18. Jahrhundert mehrfach prominent u.a. von Johann Adolph Hasse (Dresden 1753), Tommaso Traetta oder Baldassare Galuppi vertont.[36] Die Herkunft des Stoffs in der komischen Version dürfte jedoch auf die französische Vorlage *Soliman II* von Charles Simon de Favart von 1761 zurückgehen, der aus Roxelane erstmals eine Europäerin, in diesem Fall eine Französin machte.[37] Die komische Version war nicht weniger prominent als die ernste und wurde mehrfach als Opera buffa vertont.

Jahr	Komponist/Librettist	Titel	Ort
1768	Nicolò Jommelli/Gaetano Martinelli	*La schiava liberata*	Stuttgart
1769	Carlo Defranchi/D'Orengo	*Il trionfo della costanza*	Turin
1774	Gennaro Asterita, Giovanni Bertati	*Il marito che non ha moglie*	Venedig
1783	Pasquale Anfossi/C.F. Badini	*Il trionfo della costanza*	London
1785	Giuseppe Gazzaniga/Giovanni Bertati	*Il serraglio di osmano*	Mailand[38]
1788	Dalindo Stinfalico Accad. Filarm. di Bol. (= conte Luigi Cotti di Brusasco)/Filarco Lidio A. di R. (= Ferdinando Casorri, Accademico di Roma)	*Solimano Secondo ossia Le tre sultane*	Vercelli
1790	Giovanni Schwanberg/o.A.	*Il trionfo della costanza*	Braunschweig
1794	Valentino Fioravanti/o.A.	*L'audacia fortunata ed I matrimonj per magia*	Napoli, Messina

Tabelle 1: Aufführungen von Opere buffe auf den Soliman-Stoff[39]

34 Zur historischen Figur und den Versionen auf den Opernbühnen siehe Larry Wolff, *The Singing Turk. Ottoman Power and Operatic Emotions on the European Stage from the Siege of Vienna to the Age of Napoleon*, Stanford 2020, S. 86–107.

35 O.A., *Il Solimano*, Bologna: Carlo Manolessi, 1649.

36 Zur historischen Figur und den Versionen auf den Opernbühnen siehe Wolff, *The Singing Turk*, S. 86–107.

37 Siehe dazu Thomas Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber 1993, S. 252–258.

38 Auch aufgeführt in Prag, Venedig, Padua, Vicenza, Dresden, Pavia, Udine, Lissabon.

39 Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 Bde., Cuneo 1990–1994, Nr. 21207, 23770, 14844, 23772, 21720, 22282, 23773, 23773.

Während Roxelane in den Opere serie als Orientalin, als Skythin oder Perserin charakterisiert durch ihre Grausamkeit und den Willen zur Macht dargestellt wurde, wandelte sich die Figur in der Bearbeitung für das komische Genre zum Positiven und sicherlich nicht zufällig auch zu einer Europäerin. Über die Sicht auf Europäerinnen und Orientalinnen im 18. Jahrhundert ist ein Brief von Mary Wortley Montague, die als Botschaftergattin einige Zeit in Konstantinopel verbrachte von Interesse. Mit Erstaunen berichtete sie von der Lebensart der Frauen: „… instead of the imprisonment in which I fancied all the ladies languished, I saw them running about in veils from morning to night."[40]

Von entscheidender Bedeutung an ihrer Bemerkung ist dabei weniger der Realitätsgehalt ihrer Aussage in Bezug auf die Lebensweise von Frauen in Konstantinopel, als die diskursive Einordnung. So geht daraus deutlich hervor, dass bereits im Europa des 18. Jahrhundert davon ausgegangen wurde, dass Orientalinnen in Unfreiheit leben, im Gegensatz zu Europäerinnen, wie die eigentlich wichtige damit verbundene Aussage lautete. Dementsprechend lieferte das Klischee den Nährboden für die Figur der temperamentvollen, emanzipierten Europäerin, die als Gegenbild zu unterwürfigen und unfreien Orientalinnen in den komischen Opern genutzt wurden. Dass die Ausrichtung dabei nicht unbedingt gegen das nicht-westliche, sondern auch innenpolitisch gewendet werden konnte, zeigt Rossinis/Anellis-Version, die bereits mit den Bestrebungen eines vereinigten Italiens in Verbindung stand. Wie zuvor am Beispiel der Beatrice in *Li due supposti conti* gezeigt, waren rebellische weibliche Figuren bereits in der Commedia dell'arte vorhanden, bevor sie über die Opera buffa dann fortgesponnen und somit ein eigenes Klischee europäischer, in diesem Fall italienischer Weiblichkeit entwickelten.

Fazit

Die frühe Opera buffa stand eng mit der Commedia dell'arte in Verbindung, d.h. baut auf die Figurenmuster und Szenentypen auf. Dabei handelt es sich zunächst um Satiren oder Farcen, in denen die Laster und komischen Charaktereigenschaften ihrer Protagonisten und Protagonistinnen im Vordergrund standen. Opera-buffa-Produktionen des ausgehenden 18. Jahrhunderts abstrahierten diese Eigenschaften oder brachten sie als Zitate, beispielsweise indem Figuren aus der Commedia dell'Arte wie der Dottore in Form von Verkleidungsszenen in die Opern eingelegt wurden.

40 Mary Wortley Montagu, Brief an Lady Pomfret, Februar 1740, in: *The complete letters of Lady Mary Wortley Montagu*, hrsg. von Robert Halsband, 3 Bde., Oxford 1965–1967, Bd. 3, S. 173.

Dass sich in der Musiktheatergeschichte eine starke Tradition ihrer komischen Figuren entwickelte, zeigt das Beispiel aus Victor Leons und Franz Lehárs *Das Land des Lächelns*. Aufgrund der Tradierung der Witze ist anzunehmen, dass das Publikum sie in den verschiedenen Zeiten und Aufführungskontexten unterschiedlich, auffasste. Dass die mit den Witzen verbundenen Klischees, die die Opera buffa, die als frühes Genre der Massenunterhaltung begriffen werden kann, vermittelte, über die Bühne hinaus Wirkung zeigten, ist anzunehmen.



Cimarosa, *Le trame deluse*. Generalprobe an der Hochschule für Musik und Tanz Köln in der Inszenierung von Thilo Reinhardt, Bühne und Kostüme: Katharina Gault, musikalische Leitung: Timo Handschuh (2024). Foto: Christian Nielinger.

Kordula Knaus

A bumpy take-off. Opera buffa in Europe (1740–1765)

To center stage an explicitly comic opera at an evening of theater became more common in Italy in the late 1730s and early 1740s. Influenced by the Neapolitan tradition of commedia per musica that already flourished in the decades before, the three-act comic opera (that later became known under the genre term opera buffa) reached North Italian cities via Rome and Florence.[1] Venice became the most important center of opera buffa production around 1750 and defended this position until the 1760s. But how was Italian opera buffa established outside of Italy? How was it received in a theatrical landscape that was much less dominated by the Italian impresario system but rather offered a strong tradition of representative court opera? What was the role of mobile opera troupes in this dissemination process and how was the genre adapted and modified in its new performing contexts? To answer these questions systematically was the aim of a project funded by the German Research Foundation, carried out at the University of Bayreuth from 2017 to 2020.[2] In the following article I want to present selected results of this project with a particular focus on the question of obstacles and hands-on problems that the central protagonists of this dissemination process had to deal with.[3]

The first verifiable performance of Italian opera buffa repertoire outside of Europe took place in the courtly palace in Lisbon in 1740.[4] It was *Madama Ciana*, an opera by Gaetano Latilla that had premiered in Rome in 1738 and later found its way to numerous stages in- and outside of Italy

1 See Piero Weiss, "La diffusione del repertorio operistico nell'Italia del Settecento. Il caso dell'opera buffa", in: *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, ed. by Susi Davoli, Bologna 1986, pp. 241–256; Barbara Dobbs Mackenzie, *The creation of a genre. Comic opera's dissemination in Italy in the 1740s*, doctoral dissertation, University of Michigan, 1993; Francesco Cotticelli and Paologiovanni Maione, "'Abilitarsi negli impieghi maggior'. Il viaggio dei comici fra tepertori e piazza", in: *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750)*, ed. by Anne-Madeleine Goulet and Gesa zur Nieden, Kassel 2015, pp. 326–346.

2 „Opera buffa as a European Phenomenon. Migration, Mapping and Transformation of a New Genre", DFG-Projectnumber 362114878, Principal Investigator: Kordula Knaus, Collaborators: Andrea Zedler and Lena van der Hoven.

3 I hereby draw on the published results of the project in the volume Andrea Zedler, Lena van der Hoven, Kordula Knaus, *Die Opera buffa in Europa. Verbreitungs- und Transformationsprozesse einer neuen Gattung (1740–1765)*, Bielefeld 2023.

4 All the following information about opera buffa performances is taken from the project database „Opera buffa outside of Italy (1740–1765)": www.operabuffa.uni-bayreuth.de.

(for example Malta 1742, Florence 1742, Venice 1744, Milan 1745, Munich 1749, Amsterdam 1754). Another opera by Latilla was received early in Vienna: *La finta cameriera*, that had premiered in Naples as *Il Gismondo* in 1737. It was performed at the Kärntnertortheater in 1744. In the same year Rinaldo di Capua's *La commedia in commedia* was likewise performed there. It is interesting to examine the performance context of these early examples. In Lisbon, Italian opera – exclusively opera seria – was performed regularly from 1737 onwards at the Academia da Trindade and then at the Teatro Novo da Rua dos Condes.[5] However, the composer Francisco António de Almeida, a Portuguese composer educated in Rom who had returned to Portugal in 1726, composed two Italian operas with comic plots in the 1730s that were performed in the Real Palazzo during the Carnival season. In 1733, this was *La pazienza di Socrate*, and in 1739 *La Spinalba ovvero Il vecchio matto*. When *Madama Ciana* was transferred from Rome to Lisbon in 1740 (also performed in the Real Palazzo), this event could relate to a local tradition that was already informed by Almeida's knowledge of the Italian developments of the time. *La Spinalba*, however, Almeida's only surviving comic opera, shows a much stronger relation to serious operatic plots with some elements of parody than to the more down to earth Italian comic opera of the time. Arsenio's confusion of the servant Togno with the ferryman Caronte, leading him to the underworld, for example, is a central part of the plot in Act II. The aria "Re di Cocito grave, e severo" uses both, a comic syllabic singing style and typical elements of underworld music in the orchestra to parody Arsenio's call for the powers of the underworld to prevent Tongo from running away.

In contrast, the Italian import, Latilla's *Madama Ciana*, is making fun of noble attitudes as it evolves around "Madama" Ciana and her borther "Cavaliere" Sfrappa who both pretend to be of noble origin although they are the children of the scrap metal dealer Panicone. Almeida's opera seems to be more appropriate for the audience in the Real Palazzo in Lisbon than Latilla's, and against this background it seems hardly surprising that *Madama Ciana* remained the only opera buffa imported from Italy to Lisbon for a long time.

The situation in Vienna was also quite specific. The Kärntnertortheater was a city theatre that was directed since 1728 by Francesco Borosini and Joseph Karl Selliers, originally only equipped by emperor Charles VI. with the privilege to perform theatre plays, not operas. Borosini and Selliers, however, from the very beginning found several ways to avoid these restrictions and performed numerous operas disguised as "intermezzi musicali". They also established a tradition of opera parodies entitled

5 See Manuel Carlos De Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge 1989, pp. 131–134.

"Teutsche Musica Bernesca".[6] To perform opera buffa in this non-courtly context[7] was only one of many possibilities in a historically very colorful and varied playing schedule.

That Italian three act opera buffa was a successful enterprise at the Kärntnertortheater is rather unlikely because except from the two mentioned operas in 1744 no opera buffa was performed there in the following years. In the Hofballhaus next to the Hofburg (later called Burgtheater) Empress Maria Theresia had granted Josef Karl Selliers in 1741 the privilege to play opera, comedy or ballet, with the aim to divert both the public and her majesty (as it was written in his contract).[8] Because of internal scandals Selliers had to leave the Burgtheater and in October 1747 Baron Rocco Lo Presti became the new director with a privilege for 10 years and supported by the local aristocracy. Lo Presti reopened the newly renovated theatre in 1748 at the name day of the Empress with a performance of Christoph Willibald Gluck's *Semiramide*. However, in his first season he also decided to engage an additional opera buffa ensemble consisting of 8 singers.[9] Several of these singers had been engaged in Venice in the carnival of 1748, hence, Lo Presti secured a professional and promising buffa ensemble for his operatic enterprise starting in May in the Burgtheater. But again, the six opere buffe Lo Presti scheduled in 1748 did not seem to have been a huge success when one considers the moderate number of performances and their earnings.[10] It was the first and only year in which Lo Presti scheduled opera

6 See Andrea Sommer-Mathis, „Die Operntexte des Kärntnertortheaters (1728–1748)", in: *Das Wiener Kärntnertortheater 1728–1748. Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, ed. by Andrea Sommer-Mathis und Reinhard Strohm, Vienna 2023 (Don Juan Archiv Wien. Specula Spectacula 14), pp. 92–95.

7 Khevenhüller-Metsch reports that the royal family visited a performance of *La comedia in opera* [recte: *La commedia in commedia*] in the Kärntnertortheater incognito. See Rudolf Khevenhüller-Metsch and Hanns Schlitter (eds.), *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Kaiserlichen Obersthofmeisters 1742–1776*, Vol. 1, 1742–1744, Vienna/Leipzig 1907, p. 204.

8 Sellier's contract in A-Wös FHKA SUS KuR C-1397.

9 Another opera buffa was performed in the Burgtheater already in August and September 1747. This was *La zannina maga per amore* by Giuseppe Maria Buini, see Sommer-Mathis, "Die Operntexte des Kärntnertortheaters (1728–1749)", pp. 387-390. Sommer-Mathis argues that in this time the operas of the Burgtheater were probably also revived in the Kärntnertortheater as the differences between court and public theater were more and more blurred, see Sommer-Mathis, „Die Operntexte des Kärntnertortheaters (1728–1748)", pp. 118–119.

10 The surviving list with the number of performances of each work in this season and their earnings (A-Wös HHSta StK Interiora Allgemein 86, fol. 65–66) confirms that Lo Presti performed opera buffa less often than opera seria and gained less income with the opera buffa performances.

buffa. The genre vanished from the Viennese stages almost completely for 15 years.

So far so rather disappointing. But the mid-1740s also marked an important time for the broader dissemination of opera buffa in Europe by mobile opera troupes. This is thanks to the enterprise of Angelo Mingotti who performed several opera buffe in Graz, Prague, Leipzig and Hamburg (where his brother Pietro Mingotti took over) in 1745. Angelo chose works that he had successfully performed in the years before in Venice, among them also *La finta cameriera*. In the libretto for the performances in Graz he extensively argues his choice of genre in the preface:

> Die algemeine, 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 aufgeführet worden, und ein satsames Vergnügen wegen der neu-erfundenen Vorstellungs-Art, und meistentheis [sic!] aber wegen absonderlich auserlesenen Music deren berühmtesten Cappel-Meistern gefunden worden, hat mich ebenfals angetriben 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 Jahren mit Einführung deren Musicalischen Heroischen Operen zur hochen Gnad empfangen habe.[11]

Obviously Mingotti thought it necessary to justify or at least explain why he chose to perform a new genre. The quote makes clear, that he tried to balance an assumed lower status of the genre opera buffa by praising its success in the centers of opera in Italy and particularly its exquisite music by the most famous composers. To perform opera buffa needed explanation.

That Mingotti's 1745 opera buffa enterprise in Graz was not particularly successful can be deduced from a document in which he applies for a playing permission for the 1746 season. Here it reads:

> Ob ich zwar verflosßenes Jahr die hoche gnad gehabt einer oper Bernesca unterth. aufzuführen, und geglaubt mit solcher allseiths ein g[nä]d[i]ges Contento zu schaffen, so hat es doch geschunen, als ob eine Serieuse Vorstellung ein zahlreicheres Auditorium werben könte, wesßentwegen ich mich dan bestrebet zu meinem Vorhaben

11 "The general and positive appreciation of this poetic, although comical inventions in the most famous Italian cities, as there are Rome, Naples, and Venice, as well as other places where these spectacles were performed, and the satisfying pleasure because of this newly invented kind of performance, and mostly because of the peculiar chosen music of the most famous music masters – all this urged me to leave Italy and hurry to this city, still mindful of the favor and generosity that I experienced in the first two years with the introduction of the heroic opera." *La finta cameriera*, Graz 1745, p. [5].

> eine Compagnie deren in der Kunst dergestalt perfectionirten Personagen zusammen zu bringen, welche ich in voraus nicht loben darff, weillen ich desßen nach g[nä]d[i]g ertheilten gehör schon versichert bin, und unterfange mich hochdersoelben abermahl ein wohlausgearbeithete opera, betitult Argenide, in unterthänigkeit zu dediciren. Da es aber solche aufführen zu därffen jederzeit von hochdersoselben g[nä]d[i]gen Consens abhanget.[12]

Mingotti's application reveals that a commercial opera enterprise depended on audience numbers and that opera buffa – at least at this time in 1745/46 – was not the genre that could guarantee enough ticket sales. Both Mingotti brothers returned in large part to opera seria and intermezzi or ballet performances in the years to follow.

There is a detail in Mingotti's application that deserves further discussion: to perform a particular genre needed a specific company of singers. Particularly with regard to the male roles and singers, an opera buffa and an opera seria cast were not compatible. The former needed several lower male voices, the latter usually several castrato singers.

Engaging an opera buffa company and travelling to a place where the genre had never been performed before meant taking a risk for an impresario. There are several occasions in these early years where impresarios of mobile opera buffa troupes tried to change or diversify their repertoire, probably reacting to local demands when realizing that opera buffa alone did not prove to be the ultimate success.

One such case is just this same Mingotti troupe that performed in Graz in the carnival season of 1745. After playing in spring in Prague and Leipzig they arrived in Hamburg in June 1745. Here Pietro Mingotti took over and performed the opera buffa *Orazio* from June 17th onwards; *Fiammetta* premiered on July 5th. Both operas had already been in the repertoire of the troupe in Graz, Prague and Leipzig. The third opera, however, that was added on July 28th to the playing schedule was not the opera buffa *La finta cameriera* performed in the other cities, but the opera seria *Diomeda*, composed by the troupe's maestro di cappella Paolo Scalabrini, interspersed by intermezzi. Mingotti did not engage any different singers but

12 "Although I had the high grace to perform most humbly a comic opera in the past year, and believed that this would be satisfying for everybody, it seems as if a serious performance would find a larger audience. Therefore, I decided to put together a company specialized in this art that I will not praise in advance although I am certain about this after a graciously led ear; and carry on dedicating to you most submissively again a well-crafted opera with the title Argenide. But to perform such a work depends on your gracious consent." Application from December 24, 1745, approved on January 3, 1746, A-Gla Regierung expedita 1745 XII 76.

tried to work with the available opera buffa cast.[13] Gaspara Beccheroni and Pellegrino Gaggiotti performed in the intermezzi, the other five singers took over the serious parts.[14] Samaritana Pendesichi had to perform the primo uomo Oristeo because no castrato singer was part of the cast. To perform a complete opera seria with an opera buffa cast was in this case possible because the cast was reduced to five singers instead of the seven or eight singers that usually formed an opera seria. And with Regina Valentini (his later wife) in the title role of Diomeda Mingotti had access to a virtuoso singer experienced in opera seria. As Diomeda she sang the most arias of the opera (4 in number), followed by Oristeo (3), Diotilde (3), Trasmede (2) and Elvidio (0). In autumn Mingotti engaged three additional opera seria singers and performed a mixed repertoire of opera buffe, intermezzi and opera serie until spring 1746.[15]

Similar casting choices were made in Eustachio Bambini's opera troupe. From 1749, he traveled with an opera buffa ensemble through various parts of Central and Western Europe. From 1749 to 1751, however, when performing in Strasbourg, he added three serious operas to his repertoire: *Ambleto*, *La pravità castigata* and *Cesare in Egitto*. It can be assumed that this was done at the request of the royal praetor in Strasbourg, François-Joseph de Klinglin, who concluded a fifteen-month contract with Bambini and subsidized his opera company with 33,000 livres.[16] In contrast to the opere buffe performed in Strasbourg, dedications and references on the title pages of the libretti of the opere serie point to Klinglin. Due to a lack of musical sources, it is not possible to determine the musical changes that were made in these operas in order to adapt them to the existing vocal personnel. However, it is noticeable that – similarly to Mingotti's troupe – the female singers of the ensemble portrayed central male characters (Anna Tonelli the title character Ambleto and Tolomeo in *Cesare in Egitto*, Teresa Alberis Don Ottavio in *La pravità castigata*). Castrato singers that were usually employed for these roles were obviously not available.

---

13 See for Mingotti's troupes Rainer Theobald, *Die Opern-Stagioni der Brüder Mingotti, 1730–1766. Ein neues Verzeichnis der Spielorte und Produktionen. Chronologie aus Quellen zur Verbreitung und Rezeption der venezianischen Oper nördlich der Alpen*, Vienna 2015.

14 The intermezzi are integrated as scenes into the opera seria. The surviving libretto in A-Wn interestingly speaks of the whole piece as a "Musikalisches Zwischenspiel". Although there are clearly distinguishable three parts (separated by *** in the libretto), there is no division into three acts and the opera (including the intermezzi) consist of only 16 arias, 2 duets and one final Coro.

15 The playing schedule is listed in Theobald, *Die Opern-Stagioni*, p. 40.

16 See Jean-Marie Valentin, *Le théâtre à Strasbourg de S. Brant à Voltaire. 1512–1781. Études et documents pour une histoire culturelle de l'Alsace* (Germanistique 15), Paris 2015, p. 448.

Similar playing schedule and casting strategies can be found for another troupe that travelled through the Netherlands in the early 1750s. The impresario Santo Lapis performed a broad selection of opere buffe between 1752 and 1754 but interspersed also opere serie with a reduced cast and female singers as male heroic protagonists.[17]

Two other early centers of opera buffa reception in Europe should not be unmentioned: The troupe of Giovanni Francesco Crosa travelled to London to perform opere buffe between 1748 and 1750, and Nicolo Setaro, who had already performed in the troupe of Lo Presti in Vienna in 1748, started a series of opera buffa performances in 1750 in Barcelona. The 1750s saw a continuous rise of opera buffa in Europe. In the first half of this decade it was performed in 24 different venues, in the second half in 29 venues. Now the new repertoire from Venice was widely received: 56 of the 94 works performed outside of Italy until 1765 had premiered in Venice. The most successful operas in these years were those of the librettist Carlo Goldoni and the composer Baldassare Galuppi. Their opera *Il filosofo di campagna* that had premiered in Venice in 1754 experienced 36 performance series outside of Italy until 1765. In the 1760s the process of establishing opera buffa in Europe can be considered complete. Between 1761 and 1765 it was performed in 37 different venues in Europe. It gradually pushed opera seria out of the playing schedules so that in 1768, for example, Leopold Mozart complained in a letter that Gluck's *Alceste* had to be performed with an opera buffa cast in Vienna because no opera seria singers were available.[18]

If opera buffa proved to be so successful in Europe in the second half of the 18th century, the question still remains why it had such a difficult start. Impresarios such as the Mingotti brothers could not secure enough audience interest for full-length comic opera and returned to performances of opere serie and intermezzi that could obviously fulfil the demand for both serious and comic entertainment in one evening. The combination of different genres was also a strategy that was used for the engagement of impresario Eustachio Bambini's mobile opera troupe in Paris at the Opéra. Bambini had a series of three-act opere buffe in his repertoire when he arrived in Paris in 1752. This repertoire consisted mostly of older Neapolitan and Roman three-act operas such as *Il Gismondo*, *Orazio*, *La commedia in commedia*, *La libertà nociva* or *Madama Ciana*, supplemented by the newer Venetian opera *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*. In Paris however, he was

17 See Rudolf Rasch, "Italian Opera in Amsterdam, 1750–1756. The Troupes of Crosa, Giordani, Lapis and Ferrari", in: *Italian Opera in Central Europe, 1614–1780*, ed. by Melania Bucciarelli, Reinhard Strohm and Norbert Dubowy, Berlin 2006, pp. 115–146.

18 Ulrich Konrad (ed.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, erweiterte Ausgabe, Bd. 1 (1755–1776)*, Kassel 2005, p. 258.

initially only allowed to play twelve times "intermedes italiens"[19] at the Opéra that were combined either with a French opera or a ballet. Bambini's repertoire of three-act opere buffe was completely unusable for this purpose. He therefore started on August 1, 1752 with performances of Giovanni Battista Pergolesi's intermezzo *La serva padrona*, followed on August 22 by performances of Giuseppe Maria Orlandini's intermezzo *Serpilla e Bacocco* (under the title *Il giocatore*).

Bambini's following performances in Paris can be seen as a continuous "try and error" with the adaptation of his core repertoire of three-act opere buffe for the demands and audience expectations in Paris. In September 1752, he tried to reduce one of the three-act operas of his repertoire, *Orazio*, to an intermezzo version with only three singers. The adaptation, performed under the title *Il maestro di musica*, however, did not get positive reception in the *Mercure de France*, where it reads: "Le Poème est d'ailleurs d'autant plus imparfait, qu'il est fait originairement pour plusieurs Actes, & qu'on a été obligé de la mutiler pour le réduire à trois."[20]

Bambini changed his strategy. In November and December, he reduced two of the three-act operas in his repertoire to be performed in two acts with four or five performers. These adapted works were longer than his first intermezzi performances but still considerably shorter than what he had performed elsewhere. This shows for example when the libretto of the *La commedia in commedia* performance in Paris is compared with the libretto of the same troupe's performance of this work in Munich before. The number of arias is reduced from 18 to 11, and the number of verses in eight of these arias is reduced again. From the recitative only about one fifth of the Munich libretto made it into the Paris version. The number of the ensembles, however, was enlarged, presumably hereby paying tribute to a French operatic convention.

In two cases Bambini also performed more extensive three act opere buffe. That they were not very successful can be derived from their limited number of performances. But also a report of Charles Collé of the performance of *Il viaggiatori* in his Journal might catch the general atmosphere towards Italian opera buffa in Paris: "Je crois avec raison, que

19 See the Inventaire cited in David Charlton, "New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754)", in: *Eighteenth Century Music* 11/1 (2014), p. 44.

20 "The Poem is moreover all the more imperfect, as it was originally made of more Acts, and was obliged to be mutilated to reduce it to three [singers]." *Mercure de France*, November 1752, S. 166.

Paris n'est point fait pour soutenir un spectacle entier tout italien pedant trois heures".[21]

The Paris situation was certainly very specific. Shaped by a long and important tradition of French opera, the Italian opera enterprise had a difficult position and Bambini's troupe was moreover used as a plaything for political and religious debates that culminated in the Querelle des Bouffons and the forced departure of the Bambini troupe in 1754.

However, Bambini's Paris adventure is another characteristic example about how impresarios navigated between the demands of local institutions, audience expectations and economic factors by experimenting with casting, different repertoire combinations and adaptations of three-act opere buffe. The "bumpy take-off" of opera buffa in Europe is like a seismograph for broader operatic, and moreover social and political developments around 1750 in Europe. The comic genre seeks for its place between court opera and commercial enterprises, between representation and entertainment, between aristocracy and bourgeoisie. The bumpy take-off in the 1740s is followed by a two decades flight with only minor turbulences. The comic operatic adventure finally in the 1760s secures a smooth landing as one of the central operatic genres in Europe for many decades to come.

21 "I rightly believe that Paris is not made to support an entire all-Italian show for three hours." Charles Collé, *Journal et mémoires sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV*, Vol. 1, Paris 1868, p. 396.



Cimarosa, *Le trame deluse*. Generalprobe an der Hochschule für Musik und Tanz Köln in der Inszenierung von Thilo Reinhardt, Bühne und Kostüme: Katharina Gault, musikalische Leitung: Timo Handschuh (2024). Foto: Christian Nielinger.

Francesco Cotticelli

Commedia dell'arte und Opera comica zu Beginn des 18. Jahrhunderts

Zum Thema der Beziehungen zwischen der Commedia dell'arte und der Opera comica möchte ich zunächst an die kritischen Bemerkungen Hugo von Hofmannsthals über seine Biografen erinnern: „Es ist zu vermuten, dass sie nicht erfasst haben, um was es sich handelt."[1] Eine generelle Vorbemerkung scheint in der Tat unentbehrlich, denn außerhalb des Feldes der Theaterwissenschaft wird die Commedia dell'arte noch heute meistens mit jenen Theaterformen assoziiert, die als reine Possen bezeichnet werden oder eine starke Tendenz zur Kommunikation durch die Betonung der Gestik, der Mimik oder einer bewundernswerten Akrobatik präsentieren – mithin an etwas in der Art einer lustigen *slapstick comedy*.[2] Die Commedia dell'arte erweist sich dann als ein sehr umfangreicher Bereich der darstellenden Künste, in dem die Macht eines „theatralischen Theaters" (um eine zeitgenössische italienische Formel zu benutzen)[3] gegenüber der rhetorischen Struktur eines schriftlichen Textes überwiegt. Aus einer dezidiert theaterwissenschaftlichen Perspektive hingegen ist die Welt der Commedia dell'arte alles andere als ein „eintöniges" Genre: Die Bezeichnung – entsprechend der Bedeutung des Worts „arte" im Altitalienischen – bezieht sich auf die vielschichtige Tätigkeit der Berufsschauspieler, die seit Mitte des 16. Jahrhunderts trotz aller Schwierigkeiten und verbreiteter Ablehnung eine neue Theaterkultur entwickelten und in ganz Europa durchgesetzt haben.[4] Es handelt sich dabei um eine Definition, die erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in verschiedenen Quellen in der Pluralform

1 Hugo von Hofmannsthal, [Einzelnotizen], 1. XI. 1926, in: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III*, Frankfurt 1980, S. 621.

2 Siehe hierzu beispielsweise *The Routledge Companion to Commedia dell'arte*, hrsg. von Judith Chaffee und Oliver Crick, London / New York 2015.

3 Die Formel bezieht sich auf das berühmte Buch von Anton Giulio Bragaglia, *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Rom 1929.

4 In dieser Hinsicht sind die Forschungsentwicklung und die Diskussionen über die neue Interpretation der neuesten Bibliografie zu entnehmen. Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'arte* (1930), Firenze 1982; ders., "Prelezioni sulla Commedia dell'arte", in: *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna. Serie Storia del Teatro*, Bd. I, Mailand 1968, S. 144–190; K. M. Lea, *Italian Popular Comedy. A Study in the Commedia dell'arte, 1560–1620, with Special Reference to the English Stage*, Oxford 1934; Benedetto Croce, *Intorno alla Commedia dell'arte*, in: ders., *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento* (1933) Bari 1952, S. 503–514; Allardyce Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles* (1931), New York 1963; Roberto Tessari, *La Commedia dell'arte nel Seicento. „Industria"*

„Commedie dell'arte" erscheint[5] und die nicht einen bestimmten Stil beschreibt, sondern die zahlreichen Repertoirestücke, die jeder Theatertruppe zur Verfügung standen. Zu diesem Repertoire zählten vor allem einzelne Haupttitel, die in der frühen Neuzeit auf dem ganzen Kontinent das Theaterangebot prägten, wie der *Convitato di pietra*, der *Basilisco*, der *Inavertito*, der *Cavadenti*, usw. Alle früheren Formulierungen zur Gattungsbeschreibung wie etwa „commedia mercenaria" („käufliche Komödie") oder „commedia di istrioni" (ein von „schlechten Komödianten" gespieltes Theaterstück) klangen abwertend und spiegeln die problematische Rezeption dieses Phänomens in den unterschiedlichen Ländern wider. Mit „commedia all'italiana" war eine Aufführungstradition gemeint, die aus dem Stegreif mithilfe von Canevas und tradierten „Redesequenzen" vorgetragen wurde. Dies galt allem Anschein nach als eine italienische Spezialität, die überall große Resonanz erfuhr und hochgeschätzt wurde, auch wenn dies den Darstellern in der Regel keine besondere soziale Akzeptanz sicherte.

---

e „arte giocosa" della società barocca, Firenze 1969; Ferdinando Taviani, *La Commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Rom 1969; Luciano Mariti (Hrsg.), *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'arte*, Rom 1980; Roberto Tessari, *Commedia dell'arte: la Maschera e l'Ombra*, Mailand 1981; Cesare Molinari, *La Commedia dell'arte*, Mailand 1985; Siro Ferrone (Hrsg.), *Commedie dell'arte*, 2 Bde., Mailand 1985–86; Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Florenz 1986[2]; Thomas F. Heck, *Commedia dell'arte. A Guide to the Primary and Secondary Literature*, New York-London 1988, [2]2000; Vito Pandolfi (Hrsg.), *La Commedia dell'arte*, 6 Bde., Florenz 1957–1961, [2]1988; *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi tra Cinque e Seicento*, Genua 1989; Ferruccio Marotti und Giovanna Romei (Hrsg.), *La Commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Rom 1991; Siro Ferrone, *Attori Mercanti Corsari. La Commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Turin 1993 (und 2010); *Comici dell'arte. Corrispondenze / G. B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala)*, hrsg. von Claudia Burattelli, Domenico Landolfi, Anna Zinanni, 2 Bde., Florenz 1993; *Origini della Commedia Improvvisa o dell'arte*, hrsg. von Maria Chiabò und Federico Doglio, Rom 1996; *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, hrsg. von Alessandro Lattanzi und Paologiovanni Maione, Neapel 2003; *Fortuna europea della Commedia dell'arte*, hrsg. von Myriam Chiabò und Federico Doglio, Rom 2008; Roberto Tessari, *La Commedia dell'arte*, Rom 2013; *Commedia dell'arte in Context*, hrsg. von Christopher B. Balme, Piermario Vescovo und Daniele Vianello, Cambridge 2018; Siro Ferrone, *La Commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Turin 2014.

5 Auf die Wichtigkeit des Plurals anstatt des Singulars in Goldonis *Teatro comico* (1750) und die Relevanz im Rahmen einer historischen Interpretation des Ausdrucks (und dementsprechend des Phänomens) hat Piermario Vescovo hingewiesen: „La riforma nella tradizione", in: *Carlo Goldoni 1793-1993, Atti del Convegno del Bicentenario*, Venedig 1995, S. 137–155.

In der 2014 erschienen Monografie von Siro Ferrone über diese entscheidende Erfahrung des westlichen Theaters kann man viel über die jahrhundertelangen Missverständnisse der traditionellen Kritik nachlesen. Sie basierten häufig auf dem Verlangen, dasjenige in der Vergangenheit zu verorten, was man in der Gegenwart nicht mehr finden konnte. Dies gilt ebenso für die romantische Sichtweise der französischen Kultur des 19. Jahrhunderts oder die Suche nach einer populären Originalität vonseiten zahlreicher Intellektueller der Bourgeoisie wie für die mythischen Ansichten zahlreicher Regisseure des 20. Jahrhunderts.[6] Lapidar ist die dementsprechende Feststellung, die Commedia dell'arte sei „il teatro di professionisti organizzati in compagnie"[7] [das Theater von in Kompanien organisierten Berufsschauspielern]. Vor etwa 30 Jahren hatte auch bereits Ludovico Zorzi vor fehlerhaften Identifizierungen gewarnt und die Commedia dell'arte als „una serie di fenomeni, molto spesso così diversi da apparire in contraddizione tra loro"[8] [eine Reihe von Phänomenen, die sehr oft so unterschiedlich sind, dass sie scheinen, miteinander in Widerspruch zu stehen], bezeichnet und nannte sie folglich „una allegra mistificazione"[9] [eine lustige Verfälschung], auf die man nur „per necessità di semantica spicciola"[10] [aus Notwendigkeit der einfachen Erklärung] heraus käme.[11]

Die langjährige wissenschaftliche Debatte um die Entstehung und die Natur der Commedia dell'arte hat dann allmählich alle „klassischen" theoretischen Grundlagen zerstört: Aufgrund zahlreicher Archivforschungen und Quellenfunde hat sich schließlich herausgestellt, dass italienische Berufsschauspieler unterschiedslos editierte oder improvisierte Stücke vorführen konnten: Sie waren immer imstande, jede erforderliche Schauspieltechnik zu beherrschen. Das Rollensystem, auf das sich die Dramaturgie der Frühen Neuzeit bis zur Etablierung der Regie in Europa stützt (auch wenn es tatsächlich nicht völlig verschwunden ist), war nicht ausschließlich ein Produkt der Improvisation, denn die Typen und kanonischen Situationen sind nicht nur in den „Soggetti comici", sondern auch in den sorgfältig ausformulierten Theatertexten zu finden. In Bezug auf die Frage, ob ein „comico" im Altitalienischen ein veritabler „Schauspieler" ist oder aber ein Akteur, der sich einem lustigen Repertoire widmet, sind keine Gattungsspezifizierungen in der Commedia dell'arte nachzuweisen: Tassos *Aminta*

6 Siro Ferrone, *La Commedia dell'arte*, 2014, insbesondere S. 3–21.

7 Ebd., S. 3.

8 Ludovico Zorzi, „La raccolta degli scenari italiani della Commedia dell'arte", in: *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'arte*, hrsg. von Luciano Mariti, Rom 1980, S. 104–115, hier S. 105.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Diesbezüglich siehe auch Francesco Cotticelli, „Le materie dell'arte fra teoria e pratica", in: *La commedia italiana. Tradizione e storia*, hrsg. von Maria C. Figorilli und Daniele Vianello, Bari 2018, S. 143–154.

wurde von der Truppe des Stefanello Bottarga uraufgeführt,[12] der seinen *Gibaldone* mit verschiedenen Canevas nach Spanien mitbrachte;[13] die Sammlung der Szenarien *Ciro Monarca* enthält fast alle *opere regie*, Tragödien, die mit den *topoi* der aufgehenden *opera in musica* sehr eng verbunden sind;[14] und im neapolitanischen *Gibaldone* des Grafen Annibale Sersale aus dem Ende des 17. Jahrhunderts sticht die Gleichstellung von Pastoralen, Possen und Meisterwerken aus der Tradition des spanischen *Siglo de oro* sowie geistlich inspirierten Dramen hervor.[15]

Es konkurrieren in der Folge zwei unterschiedliche Forschungsansätze: Der eine basiert auf der Rezeptionsgeschichte sowie auf der Faszination der unbeschränkten Kreativität der Komiker, im Gegensatz zur „Disziplin" der Dramatiker und Regisseure, der andere auf Fakten, Quellen und historischen Belegen. In Bezug auf die Diskussion über das Verhältnis zwischen Commedia dell'arte und Opera comica sind diese unterschiedlichen Denkvoraussetzungen sehr wichtig. Die aktuelle Forschung (aber auch die Inszenierungskultur) steht vor einem Dilemma: Abgesehen von der inneren Komplexität und der diachronischen Entwicklung der Opera comica auf dem gesamten Kontinent stellt sich die Frage, welche Vorstellung von Commedia dell'arte im Rahmen dieser theoretischen Problemstellung anzuwenden sei? Bevorzugt man die historisch begründete Rekonstruktion, wäre die Opera comica, insbesondere die neapolitanische „commedeja pe museca" am Anfang des 18. Jahrhunderts, als eine reine Fortsetzung der beruflichen Schauspielkunst und ihres kontinuierlichen Experimentierens

12 Siehe Ferdinando Taviani, „Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità", in: *Paragone. Letteratura*, XXXV (1984) Nr. 408–410, S. 3–76 und vor allem Franco Piperno, "Nuovi documenti sulla prima rappresentazione dell'*Aminta*", in: *Il Castello di Elsinore*, XIII (2000), Nr. 37, S. 29–40.

13 Vgl. Maria Del Valle, Ojeda Calvo, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni nella Spagna del Cinquecento*, Rom 2007.

14 Man verfügt heute über eine kritische Ausgabe dieses Manuskripts: vgl. *Ciro Monarca Dell'opere regie*, hrsg. von Javier Gutiérrez Carou, Rom 2023.

15 *Gibaldone de soggetti da recitarsi all'Impronto, alcuni proprij, e gli altri da diversi raccolti di Don Annibale Sersale, Conte di Casamarciano*, Neapel, Biblioteca Nazionale, ms. XI AA 41 und *Gibaldone comico di varij suggetti di comedie ed opere bellissime copiate da mé Antonino Passanti detto Oratio il Calabrese per comando dell'Eccellentissimo Signor Conte di Casamarciano = 1700*, ms., eda., XI AA 40. Eine moderne kritische Ausgabe ist Francesco Cotticelli, Thomas F. Heck, Anne Goodrich Heck (Hrsg.), *The 'Commedia dell'Arte' in Naples: a bilingual edition of the 176 Casamarciano Scenarios. La Commedia dell'arte a Napoli: edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, 2 Bde., London 2001. Über den Einfluss des Repertoires des spanischen *Siglo de oro* auf diese Quelle siehe auch Carmen Marchante Moralejo, *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Madrid 2007. Kürzlich hat sich die Hispanistin Salomé Vuelta García anlässlich einer Tagung in Ferrara mit diesem Thema wieder beschäftigt (Veröffentlichung in Vorbereitung).

anzusehen:[16] dabei spielen nicht nur ästhetische und poetische Faktoren eine wesentliche Rolle, wie z. B. die Suche nach Ausdrucksformen mit einer verschiedenen Balance zwischen Wort und Musik, oder die Ausbeutung von Singtalenten innerhalb der überlieferten Plots, sondern auch die Expansion des theatralischen Unternehmens in neue Marktbereiche, wodurch man alte Theaterstücke wieder aufleben lassen konnte und eine Alternative zum regelmäßigen Theaterangebot und zur Opera seria bilden konnte. Dieser Prozess hat aber zur Folge, dass – um diesmal die Worte Hofmannsthals umzuschreiben – beide Vergleichselemente auseinander gelöst werden. Paradoxerweise ist uns die spätere „commedia pe museca" dabei behilflich, einige Hypothesen über die Kompositionsmethoden der Commedia dell'arte aufzustellen und ein genaueres Bild der intensiven und zusammenhängenden Arbeit der Theatertruppen zu schildern. Folgt man dem anderen Weg, besteht das Risiko darin, dass sich Korrespondenzen, wiederkehrende *Loci communes*, und Plot-Ähnlichkeiten anhäufen, und es wieder schwerfällt, eine Grenze zwischen dem pittoresken Ambiente der alten Komiker und der Neuigkeit der Opera comica zu ziehen.

16 Zu diesem Thema siehe Cotticelli / Maione, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento,* Mailand 1996 und Francesco Cotticelli, „Dalla commedia improvvisa alla 'commedeia pe mmuseca'. Riflessioni su 'Lo frate 'nnamorato' e 'Il Flaminio'", in: *Studi pergolesiani. Pergolesi Studies 4*, hrsg. von Francesco Degrada, Jesi 2000, S. 179–191. Weitere Hinweise sind der neuesten Literatur über die neapolitanische *commedeia pe mmuseca* zu entnehmen: vgl. vor allem – neben den klassischen Werken von Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Neapel 1891 und Michele Scherillo, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento*, Palermo 1916 – Francesco Degrada, „L'opera napoletana", in: *Storia dell'Opera*, Turin 1977, Bd. I, T. I, S. 237–332; ders., „Origini e destino dell'opera comica napoletana", in: *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, 2 Bde., Fiesole (FI) 1979, Bd. I, S. 41–65; Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1979; Franco Carmelo Greco, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena*, Neapel 1981; Michael F. Robinson, *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, hrsg. von Giovanni Morelli, Venedig 1984; Stefano Capone, *L'opera comica napoletana (1709–1749). Teorie, autori, libretti, e documenti di un genere del teatro italiano*, hrsg. von Carmela Lombardi, Neapel 2007; Paologiovanni Maione, „La scena napoletana e l'opera buffa (1707–1750)", in: *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, hrsg. von Francesco Cotticelli und Paologiovanni Maione, 2 Bde., Neapel 2009, I, S. 139–205; ders., „Vokalität und schauspielerische Virtuosität: Comici im Neapel der ersten Hälfte des Settecento", in: *Singstimmen: Ästhetik, Geschlecht, Vokalprofil*, hrsg. von Saskia M. Woyke, Katrin Losleben, Stephan Mösch, Anno Mungen, Würzburg 2017, S. 225–242; ders., „Travestimenti e trasformazioni nella ‚commedeja pe museca'", in: *Coding Gender in Romance Cultures*, hrsg. von Uta Felten, Tanja Schwan, Giulia Colaizzi, Francisco A. Zurian, Bern 2020, S. 249–267.