

Der bankrotte Impresario. Zur Interdependenz von Werkgestaltung und personellem Netzwerk am Prager Kotzentheater (1763/64)¹

Andrea Zedler

Keywords

18th-century Italian opera buffa, Theatre of Prague, musicological network analysis

Im Karneval 1764 setzte Gaetano Molinari,² Untermieter des Prager Kotzentheaters, mit *L'impresario abbandonato* und *Le nozze* die letzten zwei Opern buffe seiner kurzen Impresa auf den Spielplan. Über etwas mehr als ein Jahr hinweg hatte der Impresario versucht, mit einem reichhaltigen Programm das Publikum zu unterhalten, doch nun zwang ihn seine ökonomische Situation und das Auslaufen seines Mietvertrages zur Aufgabe seiner Tätigkeiten. Ist von den finanziellen Schwierigkeiten, in denen Molinari am Ende seiner Theaterunternehmungen steckte, in der Widmungsrede des Librettos zu *L'impresario abbandonato* noch nichts zu bemerken, so gesteht er untypisch offenherzig im Textheft der letzten von ihm verantworteten Oper *Le nozze*:

¹ Der Beitrag erwuchs aus dem von der DFG geförderten Projekt *Die Opera buffa als europäisches Phänomen. Migration, Mapping und Transformation einer neuen Gattung (1745–1765)* (Leitung: Prof. Dr. Kordula Knaus), das an der Universität Bayreuth angesiedelt ist: <http://www.operabuffa.uni-bayreuth.de/#/home>.

Die in der Folge präsentierten Abbildungen wurden auf Basis des im Projekt erprobten Geo-Visualisierungstools *Palladio* (Entwickler: Universität Stanford) erstellt; die hier ausgewerteten Daten wurden innerhalb des Projektes erhoben. Siehe zu *Palladio*: <http://hdlab.stanford.edu/palladio/>.

Die in der Folge zitierten Quellen wurden mit RISM-Siglen ausgewiesen; vgl. zu den verwendeten Abkürzungen: <http://www.rism.info/home.html>.

² Zu Gaetano Molinaris Tätigkeiten außerhalb von Prag ist bis dato nichts bekannt. Vgl. den grundlegenden Beitrag von Milada Jonášová, „Gaetano MOLINARI“, in: *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, hg. von Alena Jakubcová und Hubert Reitterer, Wien 2013 (*Theatergeschichte Österreichs 10: Donaumonarchie*, H. 6), S. 453–456. Den ausführlichsten Beitrag zu Molinari lieferte davor Oscar Teuber, *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit. Erster Teil*, Prag 1883; vgl. auch Robert Haas, *Beitrag zur Geschichte der Oper in Prag und Dresden*, in: *Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde* 37 (1916), S. 68–96, hier S. 72 f.

Voi dunque, che avete per un intero anno veduto su queste scene, l'impegno, che ho sempre mai nudrito di rendere li spettacoli, se non degni dell'eccelso vostro merito, almeno, che io non ho risparmiato ne spesa, ne indefessa fatica per renderli compatibili. Voi che sapete prossimo, ed infallibile il totale mio anientamento, Vostro in somma NOBILTA CLEMENTISSIMA sarà l'impegno di far conoscere al Mondo, che chi vien protetto da voi, sebbene immeritevole gode gl'infalibili effetti d'un tanto Patrocinio.³

Aus den Worten Molinaris an das Prager Publikum sticht neben dem für den Impresario so fatalen „totale mio anientamento“ vor allem der Aspekt der An- beziehungsweise Einpassungen der Werke heraus, für die er weder Kosten noch Mühen gescheut habe.⁴ Diese zielten auf die personelle Besetzung ebenso wie auf Kostüm, Bühnenmaschinerie, Librettotext und Musik der „spettacoli“. Anpassungen und Adaptionen der Opern unter Molinari nachzuspüren, ist Ziel des Artikels, wenngleich für die Untersuchung lediglich Textquellen und musikalisches Material zur Analyse erhalten sind. Bild- oder Sachquellen wie Kostüme und Requisiten zur Impresa Molinaris fehlen gänzlich.⁵ Allerdings erlaubt es die Quellsituation – ja, sie legt es sogar nahe – über die Grenzen eines musikphilologischen Zugriffs hinaus, Ansätze der historischen Netzwerkforschung miteinzubeziehen⁶ und sich der oben angedeuteten Adaptionproblematik zu nähern sowie nach Werkanpassungen zu fragen, die nicht nur von der zeittypischen Aufführungspraxis, sondern auch im Speziellen von einzelnen Akteurinnen und Akteuren des Gesangsensembles ausgelöst wurden. Am eindrücklichsten zeigen sich derartige Modifikationen bei der Oper *L'impresario abbandonato*, die in der Folge als zentrales Fallbeispiel dienen soll. Vorab gilt es, dieses Werk innerhalb der Impresa-Tätigkeiten

³ *Le nozze. Dramma giocoso per musica di Polisseno Fegeio pastor arcade da rappresentarsi nel Teatro di questa reale città di Praga il carnevale dell'anno 1764.* CZ-Bu ST1-1243.586.

⁴ Molinari stellt hier keine Ausnahme dar, da die Einpassung der aus Italien importierten komischen Opern an die lokalen Rahmenbedingungen und an die Bedürfnisse der Sängerinnen und Sänger eine damals gängige Praxis war, die Ingrid Schraffl unter dem Begriff der „produktiven Rezeption“ fasst. Vgl. Ingrid Schraffl, *Kulturtransfer durch Bearbeitung. Galuppi's Il marchese villano, eine venezianische Opera buffa am Wiener Kaiserhof*, in: *De musica disserenda XVI* (2020), Nr. 1, S. 73–101, hier S. 73.

⁵ Vgl. zur Frage, welche Kenntnisse textbasierte Quellen zur Performanzforschung liefern, Kordula Knaus, *Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende. Grundlagenforschung zu Baldassare Galuppi's komischen Opem*, in: *Die Musikforschung* 68 (2015), Nr. 3, S. 233–253.

⁶ Vgl. den grundlegenden Beitrag von Matthias Bixler und Daniel Reupke, *Von Quellen zu Netzwerken*, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen*, hg. von Marten Düring, Ulrich Eumann, Martin Stark und Linda von Keyserlingk, Münster u. a. 2016, S. 101–122.

Molinaris zu verorten und danach zu fragen, wie der Spielplan für das Kotzentheater gestaltet wurde und wer aus dem Ensemble Molinaris darauf Einfluss genommen haben könnte. Für letzteres ist es unabdingbar, im Anschluss einen näheren Blick auf das Sängersonal zu werfen.

Molinaris Prager Impresa

Nicht nur das Ende, bereits der Beginn der Theaterunternehmungen in der böhmischen Hauptstadt hatten dem Impresario Probleme bereitet: Als er im Sommer 1762 mit der Wirtschaftsadministration der Prager Altstadt einen Pachtvertrag zum Kotzentheater schließen wollte, vermochte er sich nicht gegen seinen direkten Konkurrenten Johann Joseph Felix von Kurz durchzusetzen,⁷ obwohl er ihn mehrfach mit einem höheren Pachtzins überboten hatte. Das Theater blieb in den Händen von Kurz, der die Miete gleich in bar vorstrecken konnte und sich bereits über Jahre hinweg gegenüber der Stadt als finanzsicherer Theaterunternehmer erwiesen hatte, während „verschiedene wällische entrepreneurs als Denzio, Santo Lapis und Locatelli [...] mit hinterlassung großen schulden lastes sich von Prag auf flüchtigen Fuß gesetzt“⁸. Molinari gab aber nach der Ablehnung sein Ziel keineswegs auf und begann, eine zweite Opernbühne auf der Prager Kleinseite in der Reitschule des Waldstein-Palais zu planen, was erneut zu Auseinandersetzungen mit der städtischen Administration führte und eine Immediateingabe seitens der Stadt an Kaiserin Maria Theresia auslöste.⁹ Die Administration fürchtete nämlich, dass sich zwei Theater nicht tragen würden und bat darum, kein weiteres Spielprivileg zu vergeben, um das „Kotzen theatrum [als] die alleinig publique Schaubühne in der Stadt Prag“ zu erhalten. Die Problematik löste sich, als man Molinari einen einjährigen Untermietervertrag von Aschermittwoch 1763 bis zum Faschingsdienstag 1764 im Kotzentheater anbot.¹⁰ Der Kontrakt war

⁷ Kurz war seit 1760 Hauptpächter des Kotzentheaters. Vgl. Adolf Schers und Bärbel Rudin, Art. *Johann Joseph Felix (Freiherr von) KURZ*, in: *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, hg. von Alena Jakubcová und Hubert Reitterer, Wien 2013 (*Theatergeschichte Österreichs 10: Donaumonarchie*, H. 6), S. 373–377, hier S. 373.

⁸ Immediateingabe an Kaiserin Maria Theresia, abgedruckt bei: Teuber, *Geschichte* (s. Anm. 2), S. 241. Das Original ist nicht mehr erhalten. Vgl. zur Quellsituation rund um Molinari Jonášová, „MOLINARI“ (s. Anm. 2), S. 456.

⁹ Vgl. die Immediateingabe an Kaiserin Maria Theresia, abgedruckt bei: Teuber, *Geschichte* (s. Anm. 2), S. 241.

¹⁰ Aufführungen von *Il signor dottore*, die bereits im Sommer 1762 unter Molinari stattgefunden hatten, und in die Zeit fallen, als er um den Mietvertrag des Kotzentheaters angesucht hatte, müssen wohl als eine Art Probe für seine Opernunternehmungen in Prag verstanden werden.

an die Verpflichtung geknüpft, ausschließlich italienische Opern aufzuführen. Ausgehend von dieser Prämisse ist es daher fraglich, ob Molinari mit den Aufführungen der drei Oratorien *Il Giuseppe riconosciuto* (Antonio Ferradini), *La morte d'Abel* (Domenico Fischietti) und *Il cantico de' tre fanciulli* (Johann Adolph Hasse) seine Impresario-Tätigkeit aufnahm oder ob diese noch unter die Verantwortung von Kurz fielen.¹¹

Innerhalb des Pachtjahres kamen im Anschluss an die Oratorien elf Opern auf die Bühne, wobei Molinari einen Schwerpunkt auf die komische italienische Oper setzte. Neben acht Operen buffe lassen sich drei ernste Opern ausmachen, darunter der in Prag uraufgeführte *L'Alessandro nell'Indie* von Domenico Fischietti. Überblickt man das Opera buffa-Repertoire, so fällt auf, dass der überwiegende Teil in den 1760er Jahren in Italien uraufgeführt worden war und Molinari damit auf aktuelle Opern aus Venedig sowie Bologna und auf Libretti aus der Feder Carlo Goldonis setzte. Lediglich die zwei eingangs erwähnten Werke stellen eine Ausnahme dar: *L'impresario abbandonato* (Librettist: Antonio Palomba; Komponist: Pietro Auletta) war bereits 1737 in Neapel unter einem anderen Titel (*L'Orazio*) zur Uraufführung gekommen und wurde in Prag in einer stark modifizierten Version präsentiert. Damals ebenfalls nicht mehr zu den aktuellsten Operen buffe ist *Le nozze* zu zählen, die 1755 in Bologna ihre Premiere erlebt hatte. Dass gerade diese beiden Opern am Ende der Impresa Molinaris auf die Bühne kamen, war wohl nicht unbeeinflusst vom Sängersonal. Um dessen Einfluss zu prüfen, ist es im Folgenden notwendig, Molinaris personelles Netzwerk näher zu beleuchten. Der Entrepreneur zählte nämlich nicht zu jenen Impresari, die – wie etwa die Mingotti-Brüder – über Jahre hinweg tätig waren und ein spezifisches Opernrepertoire mit ihren (mehr oder minder personell stabilen) Operntropen an mehreren Standorten präsentierten.¹² Seine Tätigkeit beschränkte sich ausschließlich auf diese kurze Zeit in Prag, was die nicht geringe Anzahl der unter ihm aufgeführten Opern umso bemerkenswerter macht, da er nicht aus einem bereits erprobten Repertoire schöpfen konnte.

Bevor aber das personelle Umfeld in den Blick rückt, sei noch auf die problematische Gemengelage eingegangen, die das Ende von Molinaris Tätigkeit am Kotzentheater einläutete: Bereits im Februar 1763 beschwerte sich Kurz, dass Molinari das Theater widerrechtlich an eine „Luftspringergesellschaft“ untervermietet habe und darüber hinaus nicht der Vereinbarung nachgekommen sei, Teile der Einnahmen an ihn abzugeben.

¹¹ Auch Jonášová lässt diese Frage offen. Vgl. Jonášová, „MOLINARI“ (s. Anm. 2), S. 455.

¹² Vgl. als Überblick zu den Tätigkeiten der Mingotti-Brüder Rainer Theobald, *Die Opern-Stationen 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*, Wien 2015.

Von Seiten der Stadt wurde Molinari zu den Zahlungen an Kurz aufgefordert, was seine offensichtlich von Beginn an prekäre finanzielle Lage noch mehr belastete. Im Sommer des Jahres kamen weitere finanzielle Schwierigkeiten hinzu: Mit der Pantomimen-Truppe von Giuseppe Jacobelli, die zunächst noch unter Molinari Auftritte im Kotzentheater bestritten hatte, kam es sogleich zum Streit über Einnahmen und Gagen. Die Stadt gewährte der Truppe späterhin die Möglichkeit, während der Prager Messe auf einer Bretterbühne aufzutreten. Damit erwuchs Molinari wiederum Konkurrenz um die Gunst des zahlenden Publikums. Als man im September 1763 den Vertragspassus aufweichte, der Molinari gezwungen hatte, ausschließlich italienische Opern zu spielen, erhoffte sich der Impresario, mehr Einnahmen zu generieren. Von diesem Zeitpunkt an war es ihm nun möglich, „deutsche Comedien, Tragedien und Intermezzi“ aufzuführen, worunter auch das Intermezzo *Zamilovaný ponocnej* zu zählen ist. Dieses wurde von seinen Gesangskräften in tschechischer Sprache aufgeführt und gilt als erste musikalische Darbietung in dieser Sprache am Kotzentheater.¹³ Trotz erweiterter Spielerlaubnis, die Molinari nur begrenzt half, da es ihm nicht gelungen war, eine deutschsprachige Truppe zu engagieren, kam kein finanzieller Erfolg zustande. Als Konsequenz zahlte er ab November 1763 keine Gagen mehr, was Teile des Bühnenpersonals dazu veranlasste, gegen ihn bei der Statthalterei zu klagen. Die schriftlich eingebrachte Beschwerde gegen den Impresario war im Dezember aber nicht von allen Sängerinnen und Sängern unterfertigt worden. Auffällig – wenngleich für die damaligen Verhältnisse an Theatern typisch – ist, dass diejenigen, die ihn anklagten, in den ernstesten Opern aufgetreten waren oder zumindest bei Opern buffe die Seria-Rollen übernommen hatten. Sie waren in der Regel besser bezahlt als jene, die im Buffo-Bereich ihren Schwerpunkt sahen.¹⁴ Die Stadtverwaltung setzte im Anschluss an die Klage Johann Wenzel Graf von Sporck ein, um die Opernkasse zu reorganisieren. Da zeitnah nach diesen Anklagen Molinaris Pachtvertrag auslief, beendete er mit den eingangs erwähnten Aufführungen von *Le nozze* im Frühjahr 1764 seine Impresariokarriere wohl für immer, zumindest lassen sich bis dato keine weiteren einschlägigen Tätigkeiten mehr nachweisen.

¹³ Vgl. Jonášová, „MOLINARI“ (s. Anm. 2), S. 455.

¹⁴ Die Beschwerde hatten neben dem Tanzmeister Marcantonio Missoli, einigen Tänzerinnen und Tänzern auch Pasquale Bondini, Giuseppe und Teresa Colonna, Laura Oddi, Antonio Pini und Pasquale Potenza unterschrieben. Sie ist abgedruckt bei Teuber, *Geschichte* (s. Anm. 2), S. 249. Vgl. zur Gagenproblematik im 18. Jahrhundert Michael Walter, *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart, Kassel 2016, S. 290–292.

Molinaris Prager Sängersonne

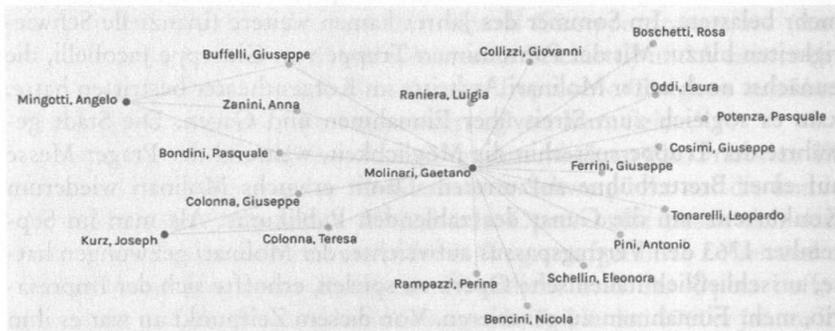


Abb. 1: Molinaris Gesangsensemble und dessen Verbindungen zu den Impresari Mingotti und Kurz (1760–1764). Eigene Darstellung.

Molinaris Opernensemble umfasste 17 Sängern und Sänger (siehe Abb. 1). Einige von ihnen waren schon vor Molinaris in Prag tätig gewesen: Pasquale Bondini, Giuseppe Buffelli und Anna Zanini hatten bereits 1760 als Teil der Operntruppe Angelo Mingottis Auftritte in Operen am Kotzentheater gehabt. Von Kurz aus dem Veneto nach Prag waren Teresa und Giuseppe Colonna engagiert worden, die unter Molinaris weiterhin wirkten, dabei in Buffo- wie in Seria-Opern auftretend. Die Colonnas lassen sich auch als die einzigen identifizieren, die schon gemeinsame Auftrittserfahrung mit nach Prag gebracht hatten, alle weiteren Sängern und Sänger standen erstmals im Kotzentheater zusammen auf der Bühne. Anders als die Colonnas hatte Rosa Boschetti ihre Bühnenkarriere in den frühen 1760er Jahren erst begonnen – zunächst als Tänzerin. Molinaris engagierte sie erstmals auch als Sängerin, genauer: in der Rolle der Dorina in *L'amante di tutte* im Frühjahr 1763. Am Kotzentheater trat sie bis zum Ende der Impresa Molinaris weiterhin als Tänzerin auf, in *L'impresario abbandonato* nahm sie die Doppelrolle als Tänzerin und Sängerin (Rolle: Mariuccio) wahr. Nachdem sie in Prag den Grundstein ihrer Karriere gelegt hatte, trat sie als auf Operen buffe spezialisierte Sängerin bis Mitte der 1780er Jahre überwiegend in Oberitalien und Korsika auf.

Mit Ausnahme von Boschetti, Giovanni Collizzi, Eleonora Schellin und Leopardo Tonarelli konnten zum Zeitpunkt der Übernahme der Impresa durch Molinaris alle weiteren Sängern und Sänger bereits auf längere Bühnenkarrieren zurückblicken. So hatten die Bühnenaktivitäten des Kastraten Pasquale Potenza – bei Molinaris ausschließlich Rollen in den drei ersten Opern übernehmend – mit Oxford den Sänger am weitesten in den Norden Europas geführt.

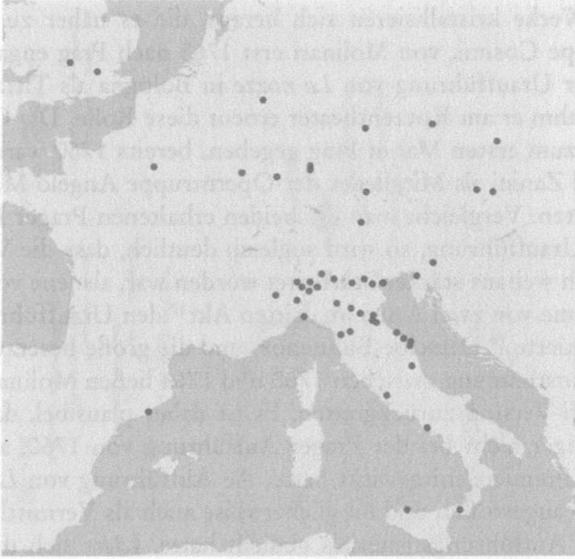


Abb. 2: Auftrittsstationen der Sängern und Sänger von 1737 bis zum Engagement bei Molinari. Eigene Darstellung.

In der Zusammenschau sei festgehalten, dass sich die Auftrittstätigkeiten von Molinaris Ensemblemitgliedern¹⁵ (siehe Abb. 2) vor Prag vor allem auf den oberitalienischen Raum,¹⁶ hier besonders auf Venedig und Bologna konzentrierten, einzelne Sänger waren jedoch auch jenseits der Alpen aktiv gewesen: Zu nennen sind Giuseppe Buffelli (Bratislava, 1759; Wien, 1759), Giuseppe Cosimi (München, 1749; Straßburg, 1749–51; Innsbruck, 1750; Paris, 1753/54; Nancy, 1755), Giuseppe Ferrini (Bayreuth, 1750; Bonn, 1757/58, in Bonn selbst auch als Impresario tätig), Antonio Pini (Barcelona, 1752, 1760; Stuttgart, 1762) und Pasquale Potenza (London, 1758/59 und Oxford, 1759). Warum gerade die Auftrittsstationen für den Spielplan Molinaris und die Modifikation der Werke von Bedeutung sind, klärt sich, wenn man diese mit jenen Opern korreliert, in denen die Sängern und Sänger bereits aufgetreten waren.

¹⁵ Die Stationen konnten bis ins Jahr 1737 nachgewiesen werden, in dem Giuseppe Ferrini bereits tätig war. Der überwiegende Teil der hier betrachteten Sängern und Sänger begann seine Karriere in den 1750er Jahren. Die Daten zu den Operaufführungen der Sängern und Sänger wurden auf Basis von Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Indici 2, Cantanti*, Cuneo 1994 und *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900* (Università di Bologna), online verfügbar unter <http://corago.unibo.it/> erhoben.

¹⁶ Zu den wichtigsten Stationen zählten Venedig und Bologna, wo vor ihren Engagements in Prag die meisten Sängern und Sänger tätig gewesen waren.

Zwei Werke kristallisieren sich heraus, die es näher zu betrachten gilt: Giuseppe Cosimi, von Molinari erst 1763 nach Prag engagiert, hatte 1755 bei der Uraufführung von *Le nozze* in Bologna als Titta gesungen, 1764 übernahm er am Kotzentheater erneut diese Rolle. Die Oper wurde 1764 nicht zum ersten Mal in Prag gegeben, bereits 1760 waren Bondini, Buffelli und Zanini als Mitglieder der Operntruppe Angelo Mingottis darin aufgetreten. Vergleicht man die beiden erhaltenen Prager Libretti mit jenem der Uraufführung, so wird sogleich deutlich, dass die Version von 1760 textlich weitaus stärker bearbeitet worden war, als jene von 1764, die mit Ausnahme von zwei Arien im dritten Akt¹⁷ den Uraufführungstext in Prag präsentierte.¹⁸ Derselbe Bühnenort und die große besetzungstechnische Übereinstimmung zwischen 1760 und 1764 ließen Molinari nicht auf die Mingotti-Version zurückgreifen. Es ist daher plausibel, dass Cosimi, der als einziger nicht bei der Prager Aufführung von 1760, aber bei der Bologneser Premiere mitgewirkt hatte, die Aufführung von *Le nozze* unter Molinari angestoßen und möglicherweise auch als Vermittler des hierfür nötigen Aufführungsmaterials gedient hatte. Lässt sich dies quellenteknisch nicht direkt belegen, so mag für den Indizienschluss sprechen, dass Cosimi auch auf die Wahl von *L'impresario abbandonato* (ursprünglicher Titel: *L'Orazio*) Einfluss genommen zu haben scheint. Ein näherer Blick auf die personelle Vernetzung der Aufführungsserien der letztgenannten Oper, die von 1737 bis 1764 über 40 Mal in allen wichtigen europäischen Opernzentren auf die Bühne gebracht wurde (u. a. Barcelona, London, Prag, Venedig und Wien), ist hier vonnöten, denn in diesem Fall war Cosimi nicht bei der Uraufführung in Neapel beteiligt, sondern bei einer der bereits stark bearbeiteten Varianten der Oper außerhalb Italiens.

Mit Ausnahme der Premiere, der beiden in Verbindung stehenden Aufführungen in Lucca (1752) und Florenz (1760) sowie weiteren sieben Stationen, für die die Besetzung nicht rekonstruiert werden konnte, sind alle weiteren Aufführungsserien (33)¹⁹ von *L'Orazio* europaweit über die Sängerinnen und Sänger vernetzt.

¹⁷ Es handelt sich hierbei um die Arie *Caro sposo, amato bene* der Contessa und Livietta *Fra cetre è cimballi*. Diese ersetzen die ursprünglichen *Chi può nel nostro petto* und *È ver non sono amabile*.

¹⁸ 1760 wurden acht geschlossene Nummern ausgetauscht und der dritte Akt ab Szene 4 erweitert sowie umgestellt. Zum Textvergleich wurden folgende Libretti herangezogen: I-Bc Lo. 1870 (1755, Uraufführung), CZ-Pu (STI) 65 E 2432 (1760) und CZ-Bu ST1-1243.586 (1764). Vgl. zum Aspekt der Adaption bei *Le nozze* Kordula Knaus, *Über die Variabilität von Seria-Elementen in der Opera buffa. Transformationsprozesse in Baldassare Galuppi's Komischen Opern*, in: *Il Saggiatore Musicale* XXIV (2017), Nr. 2, S. 239–261.

¹⁹ Im Regelfall wurde eine Oper an mehreren Abenden gegeben, daher fasst der Terminus „Aufführungsserien“ alle Aufführungstermine eines Werkes an einem bestimmten Ort zusammen.

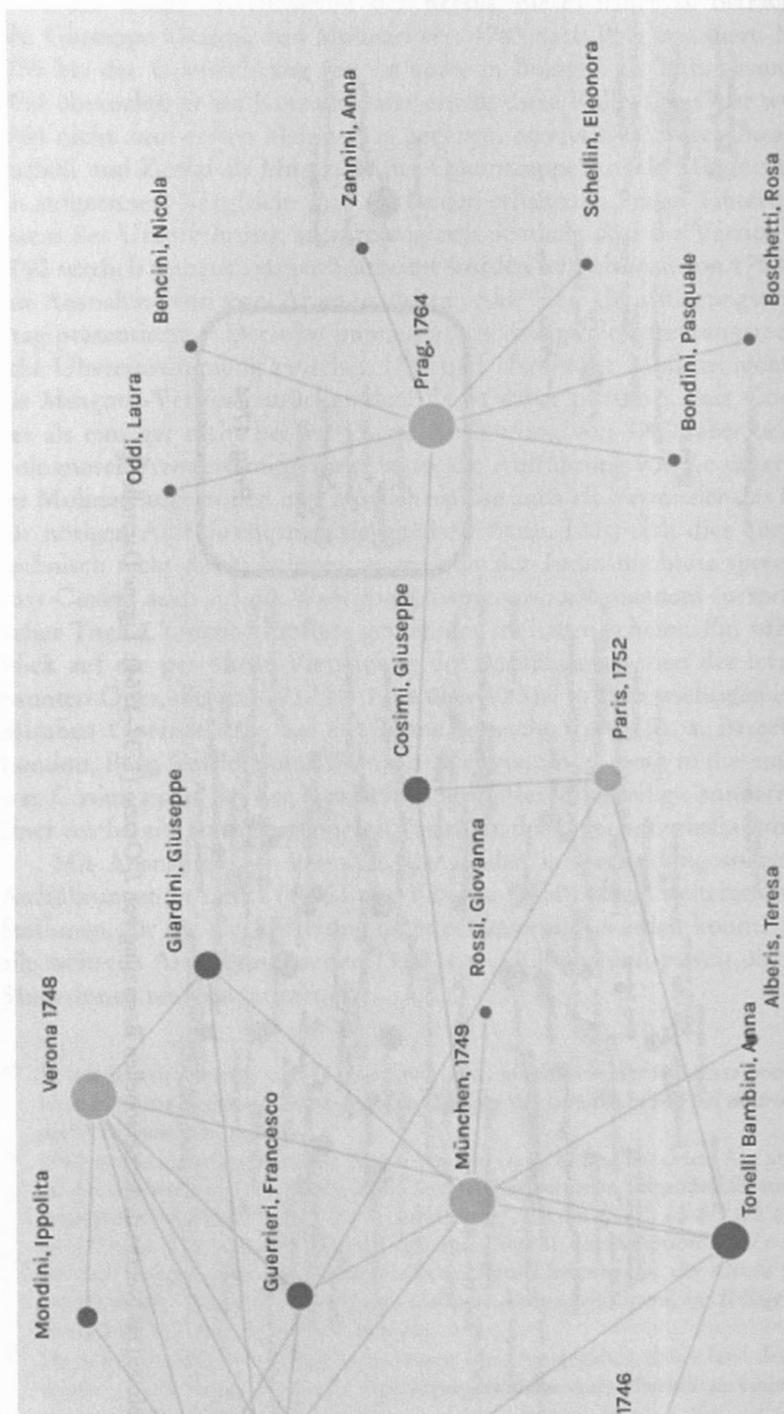


Abb. 4: Detail des Netzwerkes: Giuseppe Cosimi als Verbindungsglied zwischen München und Prag. Eigene Berechnungen.

Einzig der aus Bologna stammende Cosimi verbindet einzelne Aufführungsstationen von *L’Orazio* mit der Aufführungsserie von 1764 in Prag, als er in München (1749) und in Paris (1752) als Mitglied der Operntruppe Eustacchio Bambini in einer bearbeiteten Fassung sowie in einem zum Intermezzo reduzierten *L’Orazio* aufgetreten war.²⁰ Auffällig ist sogleich, dass die Oper in der bayerischen Haupt- und Residenzstadt erstmals unter dem Titel *L’impresario abbandonato* gegeben worden war.²¹ Es scheint also kein Zufall zu sein, dass 15 Jahre nach der Münchener Aufführung ausgerechnet in Prag diese Oper wieder unter demselben Titel in Verbindung mit Cosimi zur Aufführung gelangte. Möglicherweise hatte er Molinari mit *L’Orazio* und *Le nozze* zu bereits etablierten Opern geraten, bevor der Impresario seine Tätigkeiten endgültig aufgeben musste. Die günstige Überlieferungslage zu *L’Orazio* – neben dem Libretto sind auch die Musikalien der Prager Aufführung erhalten²² – lässt es zu, weiteren Einflussnahmen des Gesangspersonals nachzuspüren, diesmal weniger auf die Wahl des Stückes an sich, sondern auf das Werk in der Form, wie es aufgeführt wurde.

Um den Bearbeitungsgrad angemessen beurteilen zu können, ist es unabdingbar, die Prager Version von *L’Orazio* zunächst in die Chronologie der über 40 Aufführungsserien einzubetten, denn zum Zeitpunkt der Aufführungen im Jahr 1764 blickte das Werk bereits auf eine beinahe dreißigjährige Aufführungsgeschichte zurück. Im Laufe der drei Dekaden hatte die Oper den Großteil ihrer Originalsubstanz eingebüßt: Rollen waren entfernt worden, Arien bearbeitet oder ausgetauscht, Rezitative gekürzt, ganze Szenen gestrichen, ja, selbst die Änderung des Opernschlusses hatte man nicht gescheut. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Frank Walker seinen grundlegenden Artikel zu *L’Orazio* als eine „History of a Pasticcio“ untertitelt.²³ Auch die Prager Bearbeitung kann man, obwohl im Libretto Pietro Auletta, der Komponist des 1737 in Neapel uraufgeführten Werkes, als einziger Urheber genannt ist, getrost als *Pasticcio* bezeichnen, also als eine Mischung aus älteren und neu eingefügten Werkteilen, die man dem Publikum bot. Um dies zu verifizieren, ist zunächst eine Librettoanalyse von Nöten, um zu klären, welche *L’Orazio*-Libretti für

²⁰ Vgl. zu Aufführungen dieser Truppe von *L’Orazio* Alessandra Trolese, *Orazio de Naples à Paris*, in: *La „Querelle des Bouffons“ dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, hg. von Andrea Fabiano, Paris 2005, S. 103–115.

²¹ Die erhaltene Prager Partitur verweist mit dem Kopftitel *L’Orazio* über der ersten Arie auf den ursprünglichen Titel. Vgl. *L’impresario abbandonato*, D-Dl Mus. 2713-F-500, online verfügbar unter <http://digital.slub-dresden.de/id514693002>.

²² Vgl. zur Partitur die Anmerkungen in Fußnote 21, zum Libretto: *L’impresario abbandonato. Drame giocoso per musica da rappresentarsi nel Nuovo Regio Teatro di Praga il carnevale dell’anno 1764*, CZ-Bu ST1-0160.626.

²³ Frank Walker, „Orazio. The History of a Pasticcio“, in: *The Musical Quarterly* 38 (1952), S. 369–383.

die Prager Bearbeitung Vorbildcharakter hatten, woher die neu eingefügten Nummern stammten und welche Verbindungen von diesen Nummern zu einzelnen Sängerinnen und Sängern hergestellt werden können.²⁴

Die Prager Bearbeitung von L'Orazio

Geht man zunächst von der textlichen Gestalt der Oper aus, so lassen sich Verbindungen der Libretti anhand der geschlossenen Nummern (d. h. Arien, Duette, Ensembles, Chöre) vom Uraufführungslibretto (Neapel 1737) bis zum Textbuch der Prager Aufführungsserie (Prag 1764) nachzeichnen (siehe Abb. 5). Als Grundlage für die Darstellung wurde zunächst ein Textvergleich von 37 Libretti²⁵ durchgeführt. Dieser förderte zu Tage, dass in Prag nur mehr sieben der ursprünglich 35 geschlossenen Nummern aus dem Libretto der Uraufführung stammen. Einzelne Teile der in Prag aufgeführten Oper lassen sich in Textbüchern nachweisen, die erstmals in Florenz (1740 und 1742: 4 Nummern), Genua (1744: 1 Nummer), Mailand (1746: 1 Nummer) beziehungsweise Bologna (1747: 6 Nummern) in *L'Orazio* verwendet wurden. Neun Textpassagen wurden im Zuge der Prager Bearbeitung, die insgesamt 28 geschlossene Nummern aufweist, neu eingefügt. Dass ein Viertel der Nummern aus dem Uraufführungslibretto stammt, verwundert insofern nicht, als diese Teile in beinahe allen Libretti zu finden sind und somit den Kern der Oper bilden. Augenfällig ist jedoch die hohe Anzahl von Textteilen aus dem Bologneser Libretto. Bei näherer Betrachtung lässt sich feststellen, dass Bologna innerhalb der Werkgeschichte von *L'Orazio* eine zentrale Stellung zukommt. Mit 14 neuen Nummern trugen die dortigen Aufführungen nämlich erheblich und nachhaltig zur Werkmodifikation bei. Von dem neuen Anteil finden sich immerhin noch sechs Nummern 17 Jahre später in Prag. Auch inhaltlich hatte das Bologneser Libretto Vorbildwirkung für Molinaris *L'impresario abbandonato*: Für die Aufführungen im Bolognesischen Teatro Formagliari wurde die Oper mit einem neuen Schluss versehen, der die im Libretto angelegte Liebesverstrickung um Lamberto (Gesangslehrer), Colagianni (Impresario) und Laretta (Gesangsschülerin von Lamberto) neu auflöst: Laretta sollte nun, anders als im Original,

²⁴ Da nur im Ausnahmefall Musikalien für einzelne Aufführungsserien von *L'Orazio* erhalten sind, muss der erste Zugriff über die Libretti erfolgen.

²⁵ Lediglich für vier Aufführungsorte ließ sich kein Libretto ermitteln. Da für die Braunschweiger Aufführungen kein Libretto, dafür aber die Musikalien erhalten sind, wurde der mit der Partitur überlieferte Text für die statistische Erhebung berücksichtigt.

nicht den waghalsigen Colagianni, sondern den um ihr Können bemühten Lamberto heiraten.²⁶

Mit Laurettas Entscheidung, nicht mit Colagianni nach Neapel zu gehen, war ein auf den Impresario gelenkter, aber gleichzeitig plausibler Schluss hergestellt, der in dieser Form ebenfalls in Prag realisiert wurde und schließlich auch Auswirkungen auf den Titel der Oper zeitigte. Bereits für die Aufführungen in Verona (1748), deren Libretto eine weitere Bearbeitung des Bologneser Textbuches darstellt, die Alessandra Trolese mit der Operntruppe Eustacchio Bambinis verbindet,²⁷ griff man mit „L’impresario“ zu einem neuen Titel, aber erst in München (1749) sinnierte Colagianni, nachdem ihm Lauretta einen Korb gegeben hatte, in seinem letzten Rezitativ süffisant und titelgebend: „Ed io dopo aver speso, e spregato, / Mi trovo L’IMPRESSARIO abbandonato“. So wurde wiederum mit *L’impresario abbandonato* ein neuer Titel eingeführt, der nach München lediglich ein weiteres Mal anzutreffen ist – nämlich in Prag (1764). Bezieht man nun neben den geschlossenen Nummern auch die Rezitativtexte in die Analyse mit ein, so lässt sich die Verbindung des Librettos aus Bologna mit Prag noch stärker untermauern, stimmen doch knapp 70 Prozent des Textmaterials überein. Die restlichen 30 Prozent sind zum einen den Veränderungen im Bereich der Rezitative geschuldet – Colagiannis Schlussrezitativ, das aus dem Münchener Libretto übernommen wurde, sei als Beispiel genannt, zum anderen den neu eingefügten Nummern, auf die der größte Anteil an erstmalig innerhalb von *L’Orazio* verwendeten Textmaterial entfällt. Textkürzungen – vor allem bei den Arien – sind als weiterer Grund zu nennen, der den Bereich der Modifikation bestimmt.

Legt man auf Basis der Ergebnisse aus der Textanalyse die *L’Orazio*-Version aus Bologna und nicht etwa das ursprüngliche Werk aus Neapel als Grundgerüst der *L’Orazio*-Aufführungen in Prag fest, so ist für die zentrale Frage der Modifikationen des Werkes zunächst folgender günstiger Quellenbefund zu konstatieren: Neben der Prager²⁸ ist auch jene Partitur erhalten, die der Bologneser Aufführungsserie²⁹ zuzuordnen ist.³⁰

²⁶ Vgl. eine ausführliche Darstellung des Inhalts der Oper in Andrea Zedler, „Orazio oder der verlassene Impresario. Frühe Rezeption und Adaption von Opere buffe außerhalb Italiens“, in: *ZwischenSpielZeit. Das Theater der Frühaufklärung (1680–1730)*, hg. von Leonie Süwolto und Jörn Steigerwald (in Vorbereitung).

²⁷ Vgl. Trolese, *Orazio* (s. Anm. 20), S. 107.

²⁸ D-Dl Mus. 2713-F-400.

²⁹ I-Fc Coll. Accademia.D.I. 58-60.

³⁰ Handschriftliche Partituren liegen im Vergleich zu Libretti, die Aufführungen von Opere buffe dokumentieren, in weit geringerer Anzahl vor. Lediglich drei vollständige Partituren dokumentieren bis 1765 Aufführungen von *L’Orazio*: Bologna (1747), Braunschweig (1750?) und Prag (1764). Im Gegenzug dazu lassen sich Libretti für 37 Aufführungsserien nachweisen.

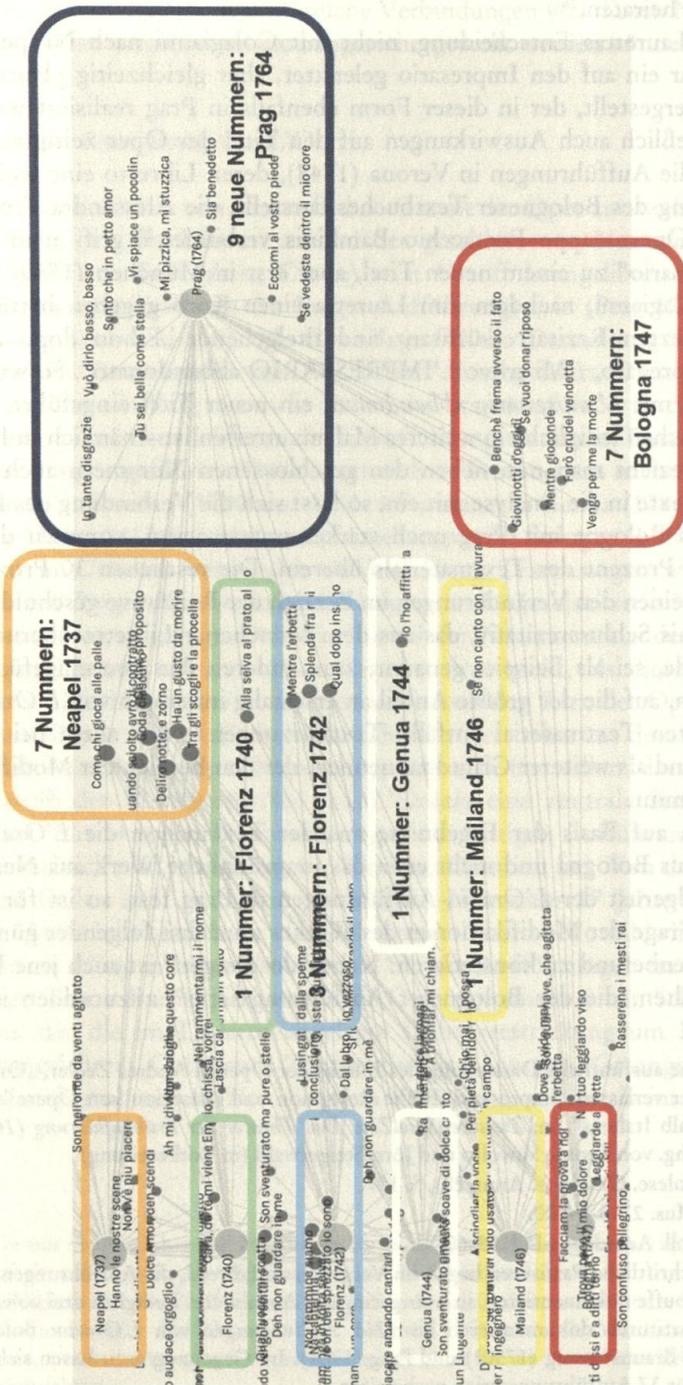


Abb. 5: Textliche Verbindungen der L'Orazio-Libretti, links von oben nach unten: Neapel (1737), Florenz (1740 & 1742), Genua (1744), Mailand (1746), Bologna (1747); rechts: Prag (1764). Eigene Darstellung.

Bei dieser Partitur handelt es sich wiederum nicht um Aufführungsmaterial, sondern um eine wohl im Umfeld der Aufführungen entstandene Abschrift.³¹ Erst diese Partitur lässt eine genauere Einordnung des musikalischen Materials aus Prag zu: Die älteste Schicht der Prager Partitur stellt ebenso eine Abschrift dar und der Vergleich mit Bologna lässt dieselbe Kopistenhand erkennen. Offensichtlich waren in Bologna mehrere Kopien der Oper entstanden, eine davon gelangte nach Prag und stellte die Grundlage für die Umarbeitungen von 1764 dar.³² Vergleicht man die beiden erhaltenen Partituren, so können die von Molinari eingangs erwähnten musikalischen und textlichen Einpassungen der Oper in das Kotzentheater umso besser nachvollzogen werden, als die Veränderungen in der Prager Partitur nicht nur durch Streichungen, Überklebungen und Neueinfügungen nachvollziehbar sind,³³ sondern auch exakt mit der Bologneser Partitur abgeglichen werden können. Von der Prager Quelle ausgehend zeigt sich die Einpassung an die Aufführungssituation auch auf Basis der Schreiberhände, die im ursprünglichen Material natürlich nicht zu finden waren. Nummern, die für die Prager Aufführungen neu eingefügt wurden, stammen beispielsweise aus anderen Manuskripten – in Teilen aus Ariensammlungen, die gerne auch im Gepäck von Impresari oder Sängerinnen und Sängern zu ihren jeweiligen Wirkungsorten transportiert wurden.

Verbindungen der neueingefügten Nummern zu Molinaris Sängerinnen und Sänger lassen sich wie folgt systematisieren: Erstens finden sich solche, die gezielt für ein Mitglied des Gesangspersonal ausgesucht wurden: Zwei Arien entfielen spezifisch auf Laura Oddi, die die Sängerin Elisa verkörperte. Die Wahl ihrer Gesangsnummern zeigt sich bei den Arien *Mi pizzica, mi stuzzica* (entnommen aus Baldassare Galuppi: *La calamita de cuori*) sowie *Se vedeste dentro il mio core* direkt in der Prager Partitur. Als Beispiel sei letztere herausgegriffen: Hier findet sich der Hinweis auf die Einlage der Arie für „Oddi nell’atto primo“, und die Kopfzeile informiert gleichzeitig darüber, dass die Arie aus Giuseppe Scarlattis Oper *L’isola disabitata*³⁴ stamme, die 1757 im Teatro San Samuele in Venedig uraufgeführt worden war. Man hatte diese aber nicht übernommen, ohne sie

³¹ Es finden sich keine der üblichen Eintragungen, die auf eine Aufführung hinweisen würden. Derartige Reinschriften wurden zum Verkauf z. B. an Impresari, Sängerinnen oder Sänger sowie für Adelige für deren hauseigene Musikaliensammlung erstellt. Vgl. zum Zweck dieser Partituren Knaus, „Arbeiten“ (s. Anm. 5), S. 244.

³² Ob der Bologneser Cosimi der Vermittler der ursprünglichen Partitur war, kann quellentechnisch nicht direkt belegt werden, scheint aber möglich.

³³ Alle möglichen Spielarten der Bearbeitungen können auf Basis der online verfügbaren Partitur nachvollzogen werden: <http://digital.slub-dresden.de/id514693002>.

³⁴ Vgl. das Libretto *L’isola disabitata. Dramma giocoso per musica di Polisseno Fejejo pastor arcade da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuel l’autunno dell’i anno 1757*, I-Mb Racc.dramm. 2983.

textlich in ihre neue Umgebung einzupassen (siehe die Änderungen rechts hervorgehoben):

L'isola disabitata (Venedig, 1757),
II. Akt, 7. Szene:
Carolina

Se vedeste dentro il mio core,
Vi sarebbe di gioja crepar.
Io mi sento per voi liquesar.
Oh che pena, che tenero amor!
(Bel piacere, che il cor mi diletta
La speranza di pronta vendetta!)
Bel sposino mio caro carino.
Dell'amore non posso più star.
(Che la testa ti possa cascar).

L'impresario abbandonato (Prag, 1764),
I. Akt, 10. Szene:
Elisa

Se vedeste dentro il mio core,
Vi sarebbe di gioja crepar.
Io mi sento per voi liquesar.
Oh che pena, che tenero amor!
Bel piacere, che il cor mi diletta
Io son stanca di stare soletta.
Ah voi siete il mio caro carino.
Dell'amore non posso più star.
(Tutto si crede, e tutto non sà).
Si caro son cotta per tanta beltà.

Der Hoffnung auf schnelle Rache („La speranza di pronta vendetta“), die in der Arie Carolinas aus *L'isola disabitata* der zentrale Aspekt ist, ist in Elisas Worten auf die Problematik ihrer Einsamkeit („Io son stanca di stare soletta“) gelenkt. Elisa ist gerade auf der Suche nach einem neuen Protektor und wendet sich mit der für *L'impresario abbandonato* angepassten Arie nicht wie Carolina an ihren Geliebten, sondern an den Impresario Colagianni, der zu diesem Zeitpunkt neues Gesangspersonal für die nächste Opernstagione engagieren möchte.

Zweitens sind wohl auf Anregungen von Molinaris Ensemble einzelne Nummern mit neuen ersetzt worden. Auch hier ist ein Beispiel besonders augenfällig: Es handelt sich um das Schlussquartett des zweiten Aktes *Sia benedetto*, das – so kann angenommen werden – über die Vermittlung Pasquale Bondinis in die Oper kam und damit das ursprüngliche Terzett *Facciam la prova* ersetzte. Für Bondini als Vermittler des Stückes spricht, dass er bei der Aufführung des Quartetts 1757 in Bologna nachweisbar ist, wo es als Schlussstück innerhalb der Gioacchino Cocchi zugeschriebenen *Farsetta in musica*³⁵ präsentiert worden war.

Weitere Werkadaptionen betreffen nicht die vollständigen Nummern an sich, sondern Teile von diesen. Sie zeitigten Auswirkungen auf die Dauer der Aufführungen und lassen sich als Einpassungen an die lokalen Gegebenheiten identifizieren. Gleich bei acht Arien wurden die zweite Strophe und/oder das Da-Capo der ersten Strophe gestrichen, was zu einer erheblichen Verkürzung der Aufführungsdauer des gesamten Werkes

³⁵ Vgl. das Libretto *Farsetta in musica. Da rappresentarsi nel Teatro Marsigli Rossi nel carnevale dell'anno 1757. Dedicata al nobil'uomo ed eccelso sig. marchese e senatore Francesco Albergati Capacelli*, I-Bc Lo. 01195.

führte und zu einer Angleichung der Arien bei Form und Länge. Kürzungen betrafen aber auch Koloraturen, so sind beide Arien Leandros nicht nur der zweiten Strophe und des Da-Capo beraubt, sondern auch zahlreicher Takte im Bereich der ausgedehnten Verzierungspassagen. Anpassungen, die auf den Aufführungskontext referenzieren, sind in den Opern selten direkt nachzuweisen, zählen sie doch in der Regel zu jenen, die – wie Verzierungen – im Zuge des performativen Akts realisiert und nicht dokumentiert wurden. Laurettas in Prag neu eingefügte Arie unbekannter Herkunft *In queste allegrezze* ist in dieser Hinsicht ein quellentechnischer Glücksfall, weicht der Ariertext in der Partitur doch vom Libretto ab. Die im Textheft an die „Veneziani“ adressierte Arie, wendet sich in der Partitur an die „cari Boemi“ und zielt auf die direkte Ansprache des Publikums im Kotzentheater (siehe Änderungen rechts hervorgehoben):

L'impresario abbandonato, I. Akt, 9.
Szene: Lauretta, Libretto

In tante disgrazie
Io bramo, che ancora
I miei Veneziani
I miei Barcaroli
Mi vogliono ben
Sangue di Diana
Cosa diseu
Via rispodeme
Me ne voleu
Sì, o nò, sì, sì
Ed io v'assicuro
Miei cari paroni
Che tutto io possesso
Auè del mio cor.

L'impresario abbandonato,
I. Akt, 9. Szene: Lauretta, Partitur

In **queste allegrezze**
Io bramo, che ancora
I nostri Tedeschi
Li cari Boemi
Mi vogliono ben
Ah benedetti
Via cosa dite
Me ne volete!
Via rispondete!
Sì, o nò, sì, sì
Ed io v'assicuro
Miei cari **signori**
Che tutt'il possesso
Avete al mio cor.

Fazit

Das Beispiel von *L'impresario abbandonato* verdeutlicht, dass für Fragen nach Anpassungen der Opern, wie sie Molinari in seinem letzten Libretto dem Prager Publikum anpreist, methodische Zugriffe fruchtbar sind, die philologische Grundlagenforschung der Musikwissenschaft mit Historischer Netzwerkforschung kombinieren. Letztere eröffnet neue Möglichkeiten, um beispielsweise Akteurinnen und Akteure mit Hilfe von digitalen Anwendungen wie *Palladio* innerhalb des dichten personellen Netzwerkes der Opera buffa in den 1760er Jahren zu orten, die maßgeblich die Wahl eines Werkes für eine spezielle Spielstätte sowie dessen Transformation beeinflusst haben. Es zeigte sich bei dem gewählten Fallbeispiel

schnell, dass das Werk nicht etwa so, wie es 1737 in Neapel seine Premiere erlebt hatte, für Molinaris Prager Aufführungen die zentrale Bedeutung hatte, sondern der stark modifizierte Bologneser Vorgänger von 1747. Dieser war wohl über die Vermittlung des aus Bologna stammenden Sängers Cosimi nach Prag gelangt, den Molinari 1763 an das Kotzentheater engagiert hatte. Mit dem Bezug zur Stadt am Reno fügt sich die Oper wiederum ideal in das Gesamtbild von Molinaris Spielplan ein, präsentierte der Impresario bis zu seinem Bankrott in Prag ausschließlich Operette venezianischen und bolognesischen Gepräges, die für die Aufführungen am Kotzentheater nach Bedarf und Möglichkeit angepasst wurden. Die Modifikationen waren hierbei zum einen vom Personal ausgelöst, wie es die Neugestaltung des zweiten Aktschlusses zeigt. Zum anderen wurden einzelne Teile für das Gesangspersonal spezifisch ausgewählt und an die lokalen Aufführungsgegebenheiten textlich adaptiert.