

Das Teatro Valle in Rom 1727–1850

Analecta musicologica

Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung
des Deutschen Historischen Instituts in Rom

Band 48

Martina Grempler

Das Teatro Valle in Rom 1727–1850

Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

www.baerenreiter.com

© 2012 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: www.takeoff-ks.de, christowzik + scheuch, Kassel
unter Verwendung eines Fotos des Teatro Valle in Rom
(Foto: Claudio Cassaro, Rom)
Korrektur: Kara Rick, Eberbach
Innengestaltung und Satz: EDV + Grafik, Christina Eiling, Kaufungen
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2134-3

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung, Stand der Forschung und Quellenlage	8
Theater unter päpstlicher Herrschaft	18
Anmerkungen zur Kultur- und Sozialgeschichte Roms um 1800	18
Rom, Stadt des Klerus 21 Das städtische Patriziat 24 Das internationale Rom 27 Fürst und Fischhändler 31 Kulturpolitik im Kirchenstaat: Die zuständigen Regierungsstellen 33 Rom unter französischer Herrschaft 37 Die Deputation für öffentliche Veranstaltungen 39 Von den Schwierigkeiten eines römischen Impresario 42 Die Stagioni oder: Schließungen auf ›Befehl von oben‹ 45	
Die römischen Opernhäuser	51
Die Geschichte des Teatro Valle im Überblick	55
Theateralltag in Rom	80
Theaterpublikum	80
Der Kartenverkauf: Palchi und Platea 80 Die Abrechnungen: Borderò und Conto della stagione 87 Theater als Spiegel der Gesellschaft. Die Zusammensetzung des Publikums 92 Publikumsreaktionen 100 »Al popolo romano«. Die Widmungen in den Libretti 105	
Theaterpersonal	108
Hinter der Bühne 108 Die Ausstatter 112 Aufführungsmaterial und Druckerzeugnisse 115 Auf der Bühne: Die Sänger 117 »Divieto misogino«: Das Auftrittsverbot für Frauen und seine Konsequenzen 121 Hierarchie und Verdienst: Die Compagnia di canto 128 Die Schauspieler 133 Choristen 137 Orchestermitglieder 141 Die Orchesterleiter 148	
Vertragspraxis und Vertragsstreitigkeiten	154
Komponist und Impresario 155 Besitzer und Impresario 159 Die Scrittura der Sänger 170 Die Instrumentalisten 178 Theatergeschichte aus den Prozessakten 180 Besitzer versus Impresario 181 Logenmieter versus Impresario 184 Sänger versus Impresario 185	

Das Repertoire	191
Zur Koexistenz der Sparten: Oper und Schauspiel an einem Abend	191
Das Schauspiel und seine Intermezzi per musica 192 Die Schauspieler im Settecento und deren Repertoire 195 Die Compagnie comiche des Ottocento 198 Das Repertoire im frühen Ottocento 200 Austausch zwischen Schauspiel und Oper 206 Anmerkungen zum Thema Schauspielmusik im Italien des Ottocento 210 Das Ende einer Aufführungstradition 213	
Vom Intermezzo zum Melodramma: Die Opernaufführungen	216
Zur Provenienz der Komponisten am Teatro Valle 216 Römisches Koloret 219 Vom lokalen Phänomen zum Exportartikel: Die Intermezzi der zweiten Hälfte des Settecento 223 Import, Export und Bearbeitung 226 Die Drammi giocosi des Settecento: Wenige Werke – große Erfolge 229 Dramma giocoso oder Farsa? Begriffsvielfalt um 1800 231 Zunehmender Ernst auf der Opernbühne 235 Drammi sacri 239 Die Herrschaft Rossinis als Anfang vom Ende der komischen Oper 242 Fast eine Privatangelegenheit: Gaetano Donizetti und das Teatro Valle 250 Maestri der Opera seria am Teatro Valle 252	
Tänze als integrierte oder separate Form	256
Getanzte Finali 257 Die Illusion von Piazza und Campagna 259 Domenico Serpos 261 »Balli fantastici« und andere Tanzspektakel 264	
Beneficiata und Accademia: Zwischen Konzert und Zirkus	266
Die Tradition der Beneficiata 267 Kantaten als Zusatzattraktion 272 Die Beneficiata als Potpourri 276 Die Tradition der Accademia vocale et strumentale 277 Akrobaten und Gaukler 281 Die Accademie im Spiegel der Kritik 286	
Resümee	288
Anhang	
Quellenverzeichnis	292
Archivmaterial 292 Zeitungen 295 Reiseberichte 296 Librettoverzeichnis 298 Partituren 319	
Literaturverzeichnis	320
Personenregister	338
Werkregister	353
Abbildungsnachweise	363

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde 2007 von der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn als Habilitationsschrift im Fach Musikwissenschaft angenommen und für die Veröffentlichung geringfügig überarbeitet. Sie basiert auf einem Forschungsprojekt, das während einer dreijährigen Tätigkeit am Deutschen Historischen Institut in Rom begonnen wurde. Mein besonderer Dank gilt daher den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern dieser Institution für die kollegiale Unterstützung und Gastfreundschaft sowohl während meiner dortigen Anstellung, als auch bei zahlreichen späteren Romaufenthalten. Stellvertretend für alle anderen seien hier der Leiter der Musikgeschichtlichen Abteilung, Dr. Markus Engelhardt, namentlich genannt, auf dessen Unterstützung ich mich in jeder Phase der Arbeit verlassen konnte, sowie Dr. Sabine Ehrmann-Herfort, die den vorliegenden Band redaktionell betreut hat.

Der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gebührt Dank für die Gewährung eines mehrmonatigen Stipendiums, das den Abschluss der Quellenrecherchen in Rom ermöglichte, während die Stiftung Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland (DGIA) durch ein Reisestipendium die zur Vorbereitung der Drucklegung noch erforderlichen Arbeiten unterstützte. Schließlich danke ich Prof. Dr. Renate Groth und Prof. Dr. Erik Fischer für die Betreuung der Habilitation im Rahmen meiner Tätigkeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Bonner Universität. Entscheidend zum Entstehen des Buches beigetragen haben selbstverständlich die vielen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der in Rom, Bologna, Florenz, Venedig, Wien, Brüssel und Paris konsultierten Bibliotheken und Archive, die hier nicht alle namentlich aufgeführt werden können.

Für zahlreiche fachliche Anregungen (insbesondere im Rahmen römischer Abende) sei außerdem Prof. Dr. Michele Calella, Dr. Inga Mai Groote, Prof. Dr. Arnold Jacobshagen, Prof. Dr. Hans-Otto Kleinmann, Dott.^{ssa} Daniela Macchione, Reto Müller, Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Dr. Ingrid Schraffl sowie Prof. Dr. Christine Siegert gedankt.

Rom, im August 2011

Martina Grempler

Einleitung, Stand der Forschung und Quellenlage

Für das Rom des 18. und 19. Jahrhunderts wird ein häufig düsteres Bild gezeichnet: Reaktionär und autoritär sei die Regierung, ärmlich und von der modernen Zeit wenig berührt die Stadt, wo neben den Trümmern der antiken Bauwerke Viehherden weiden. Dementsprechend hatten die römischen Theater nicht den allerbesten Ruf. Die Gebäude galten als unzureichend, eng und schmutzig, die Qualität der Vorstellungen als bestenfalls mäßig, die Leistungen namentlich der Orchester als geradezu katastrophal. So lautete der Tenor vieler Berichte vor allem von deutscher und französischer Seite, für die Franz Grillparzers Worte anlässlich einer Aufführung von Giovanni Pacinis Oper *Isabella e Florange* 1814 im Teatro Tordinona als charakteristisches Beispiel dienen können:

Ich hatte gehofft, daß man wegen der Anwesenheit des österreichischen Hofes sich doch ein wenig ins Zeug legen würde und den übelen Ruf zu widerlegen suchen würde, in dem das römische Theater in ganz Italien steht, aber vergebliche Hoffnung. [...] Die Oper war wirklich elend; gewöhnliche Musik, von einem höchst zahlreichen Orchester mittelmäßig ausgeführt [...] Zu allem noch die Dekoration elend, die Kleider geschmacklos und lumpenhaft, die Chöre schwach und schlecht, Aufzüge und Komparsen so erbärmlich, daß es vielleicht kaum in dem geringsten Landstädtchen in Deutschland ärger sein kann.¹

Opernaufführungen galten den Regenten der italienischen Länder bis ins 19. Jahrhundert hinein als wichtige Staatsangelegenheit, als Instrument der Repräsentation fürstlicher Macht. Aus diesen Gründen wurden die Theater in Hauptstädten der Halbinsel wie dem von Bourbonen beherrschten Neapel, dem habsburgischen Mailand oder dem Turin der Savoyer gefördert. Rom hingegen war das Zentrum des Katholizismus, und mit dem Papst hatte ein kirchlicher Fürst die weltliche Macht inne. Die Zeit barocken Mäzenatentums, als sich die neue Gattung Oper unter der Ägide von Kardinälen wie Francesco Barberini oder Pietro Ottoboni entwickelte und ein für die Operngeschichte so bedeutender Mann wie Giulio Rospigliosi zum Papst gewählt wurde, neigte sich um 1700 ihrem Ende entgegen.² Die Päpste, die den Kirchenstaat in den letzten 200 Jahren seines Bestehens beherrschten, standen

1 Grillparzer, *Tagebuch auf der Reise nach Italien*, S. 39.

2 Aus der umfangreichen Literatur zur Geschichte der Oper im Rom des 17. Jahrhunderts sei an dieser Stelle nur verwiesen auf Hammond, *Music & spectacle* sowie Schrammek, *Zwischen Kirche und Karneval*.

den öffentlichen Theatern – in den Augen der Kirche potentielle Orte der Unmoral – keineswegs immer positiv gegenüber. Die von der Regierung Innozenz' XII. angeordnete Zerstörung des Teatro Tordinona im Jahr 1697 galt vielen als Fanal, als das endgültige Ende einer opernfreundlichen Politik von päpstlicher Seite.³

Zu zeigen, dass dieses Bild zumindest der Differenzierung bedarf, ist eine der Aufgaben der vorliegenden Arbeit. Die Bedeutung der Opernstadt Rom darf für das Sette- und Ottocento keineswegs unterschätzt werden. Während dieser Zeit behauptete sie ihren Platz unmittelbar hinter den führenden Zentren Venedig, Neapel, Mailand und war gerade auf dem Gebiet der *Opera buffa*⁴ von besonderem Interesse. Viele der erfolgreichsten Stücke dieser Gattung erlebten in Rom ihre Uraufführung und traten von dort aus die Reise durch ganz Europa an. Als prominente Beispiele zu nennen sind hier die am häufigsten gespielte komische Oper der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, *La buona figliuola* von Niccolò Piccinni (uraufgeführt am Teatro Alibert), Antonio Sacchinis *La contadina in corte*, Domenico Cimarosas *L'italiana in Londra* sowie Rossinis *La Cenerentola* (Teatro Valle) und *Il barbiere di Siviglia* (Teatro Argentina), vielleicht das Paradestück einer italienischen *Buffa* überhaupt. Ab den 1730er-Jahren wurde die Stadt »zur maßgeblichen Drehscheibe für die weitere, auch internationale Verbreitung der aus Neapel kommenden frühen *Opera buffa*«⁵ und blieb auf diesem Gebiet bis ins 19. Jahrhundert von großer Wichtigkeit. Nicht nur als Umschlagplatz für die Werke selbst spielten die römischen Theater schon aufgrund der günstigen geografischen Lage zwischen den norditalienischen Staaten und der südlichen Opernmetropole Neapel ihre Rolle, sondern auch als Sprungbrett für junge Sänger oder Komponisten wie Domenico Cimarosa und Gaetano Donizetti, die nach Erfolgen in Rom den Weg an größere Häuser wie das Teatro San Carlo in Neapel oder die Mailänder Scala fanden.

Das im Zentrum dieser Untersuchung stehende Teatro Valle kann als das bedeutendste römische Opernhaus für das komische Genre gelten. An Theatern wie dem Argentina oder dem Tordinona markieren die Aufführungen aus diesem Bereich nur einzelne Abschnitte in deren Geschichte, am Teatro Valle wurde die *Opera buffa* von den späten 1720er-Jahren bis zur Mitte des Ottocento kontinuierlich gepflegt. Das Haus bietet sich daher als Fallbeispiel für die exemplarische Betrachtung eines »Buffotheaters« in besonderer Weise an.

Das Augenmerk der Forschung richtete sich bislang vor allem auf die großen Theater wie das Teatro Regio in Turin, die Mailänder Scala, das La Fenice in Venedig oder das Teatro San Carlo in Neapel, deren Repertoire zu erheblichen Teilen durch

³ Vgl. Cagli, *Produzione musicale*; Grempler, »Per fatto di Principe«.

⁴ *Opera buffa* wird hier verwendet als Oberbegriff für die italienische komische Oper, unter den damit auch die *Intermezzi per musica* fallen. Andere Publikationen, z.B. Landmann und Lazarevich, Art. *Intermezzo*, Sp. 1036 verwenden den Terminus nur für die sich ab dem späten Settecento herausbildende zweiaktige Form, die sie vom generell dreiaktigen *Dramma giocoso* bzw. der *Commedia per musica* des Settecento sowie vom *Intermezzo* absetzen.

⁵ *Die Oper im 18. Jahrhundert*, S. 11 (Vorwort der Hrsg.).

die *Opera seria* bestimmt war.⁶ Spezielle Untersuchungen zu kleineren Theatern, den »teatri minori«, und damit zu den Produktionsbedingungen der *Opera buffa*, die überwiegend dort beheimatet war, sind vergleichsweise selten.⁷

Wesentliches Kennzeichen des Teatro Valle über den gesamten hier zu betrachtenden Zeitraum war eine bisher wenig beachtete Aufführungstradition, die Kombination von Oper und Schauspiel an einem Abend. Außerdem bot es ein Forum für unterschiedlichste Darbietungen, von Instrumentalmusik über pantomimisch-tänzerische Elemente bis hin zu Auftritten von Improvisationskünstlern, Akrobaten oder Gauklern und damit eine Vielfalt an »Theaterkulturbereichen«,⁸ die gerade für die Teatri minori charakteristisch ist.

Opera buffa wird deshalb nicht nur als separate Gattung behandelt, sondern als Teil einer Theatermaschinerie, die verschiedenste Formen des Spektakels unter einem Dach vereinte und deren wechselseitige Durchdringung förderte. Eine interdisziplinäre Sichtweise von Musiktheatergeschichte als Teil der allgemeinen Kulturgeschichte erscheint vor diesem Hintergrund nicht nur wünschenswert, sondern unabdingbar.

Entsprechendes wurde in jüngerer Zeit mehrfach als Desiderat der Forschung formuliert. Die 2004 begründete Buchreihe *Forum Musiktheater* etwa bezeichnen die Herausgeber Anselm Gerhard, Manuela Jahrmärker und Sebastian Werr als »eine Diskussionsplattform für alle Formen des Musiktheaters« und nennen als Grundlage dieser Konzeption das Bestreben, »auf grundlegende Phänomene von Bühnenwirklichkeit hinweisen zu können: auf die Einheit (und stetige gegenseitige) Beeinflussung aller Bühnenkünste im Gang ihrer geschichtlichen Entwicklung bei aller gattungsspezifischen Vielfalt«.⁹

Das Schreiben von Institutionsgeschichte gehört traditionell zu den Aufgaben der Musikwissenschaft. Die genauere Kenntnis des architektonischen Raums, für den ein Stück ursprünglich konzipiert wurde, das Wissen um die damaligen Produktionsmechanismen sowie um die politischen und sozialen Hintergründe, vor denen Theater zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort stattfand, dienen dem besseren Verständnis der Werke, deren Gestalt von solchen äußeren Umständen in nicht geringem Maß bestimmt wurde. Dies trifft wohl für kaum eine musikalische Gattung derart zu wie für die Oper.

6 Vgl. Rosselli, *Das Produktionsystem*, S. 98.

7 An jüngeren Arbeiten findet man etwa für das venezianische Teatro San Moisè die Arbeit von Miggiani, *Il teatro di San Moisè* sowie Cambiaghi, *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana*.

8 Der Begriff nach Bayerdörfer, *Vorwort*, zu: *Musiktheater als Herausforderung*, S. XI. Bayerdörfer fordert in diesem Beitrag u.a. »theaterwissenschaftlich gleiche Aufmerksamkeit« für die »Misch- oder Übergangsformen« zwischen den salten Sparten« (ebd., S. VIII).

9 Vorwort zum ersten in dieser Reihe erschienenen Band *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*. Dieser bleibt allerdings auf die Oper fokussiert.

Auf der Basis dieser Prämissen prägte für das Gebiet der italienischen Oper seit den 1980er-Jahren der italo-britische Autor John Rosselli, von Haus aus Wirtschaftshistoriker, eine Forschungsrichtung, die das damalige Impresariosystem beschrieb und vornehmlich die sozio-ökonomischen Aspekte von Theater analysierte. Wissenschaftler wie Lorenzo Bianconi oder Franco Piperno lieferten dazu gleichermaßen wichtige Beiträge.¹⁰

In der deutschen Musikwissenschaft kam es vor einigen Jahren zu einer in verschiedenen Publikationen geführten Auseinandersetzung um die Methodik musikalischer Regional- und Lokalforschung.¹¹ In der Quintessenz sah man dabei die Chancen künftiger Forschungen in diesem Bereich in der »Ausrichtung auf Fragestellungen der Wirtschafts-, Sozial-, Kultur-, Mentalitäts- oder Identitätsgeschichte«.¹²

Ziel der vorliegenden Untersuchung, die auf der Grundlage der genannten Ansätze entstand, ist es nicht, eine Wirtschaftsgeschichte des Teatro Valle zu schreiben, wenngleich die insbesondere von John Rosselli vornehmlich verwendeten Quellsorten, die Informationen zu Faktoren wie Mietkosten, Gagenhöhen und Einnahmen vermitteln, eine zentrale Rolle spielten. Im Vordergrund steht die vor allem im dritten Kapitel behandelte Frage nach dem Funktionieren des Theaterbetriebs und nach dem Selbstverständnis der Personen und Personengruppen, die das römische Musikleben trugen. Aus welcher Motivation heraus übten sie ihre Tätigkeit aus, und wie manifestierte sich ihre zeitgenössische Sicht auf das Phänomen Theater?

Eine Arbeit, die versucht, Auskunft über die mehr als 120 Jahre dauernde Geschichte eines Theaters zu geben, hat vielleicht zwangsläufig fragmentarischen Charakter. Dies soll einerseits in Kauf genommen werden, um dem Leser statt einer umfangreichen »erzählenden«, chronologischen Darstellung (wie viele Institutionsgeschichten noch heute aussehen) Einzeluntersuchungen zu Aspekten von überregionalem Interesse zu bieten. Andererseits existiert mit dem zweiten Kapitel ein kurzer ereignisgeschichtlicher Überblick zum Teatro Valle, nachdem es im ersten Kapitel darum gehen soll, die spezifischen Rahmenbedingungen für öffentliche Theater in der Papststadt Rom darzulegen.

10 Das Standardwerk ist Rosselli, *The opera industry*, italienisch als: *L'impresario d'opera*. Lorenzo Bianconi gab gemeinsam mit Giorgio Pestelli die auf sechs Bände angelegte *Storia dell'opera italiana* heraus, von der nur der systematische Teil erschienen ist, darunter in Bd. 4 die Beiträge von Franco Piperno, John Rosselli und Fiamma Nicolodi zum Produktionssystem sowie zur sozialen Situation von Librettisten, Komponisten und Sängern (auf Deutsch veröffentlicht als *Geschichte der italienischen Oper*, Laaber 1990). Siehe außerdem Bianconi, *Condizione sociale*. Von deutscher Seite wurde diese Richtung in jüngerer Zeit insbesondere aufgenommen von Jacobshagen, *Opera semiseria*.

11 Vgl. Kremer, *Regionalforschung heute?* sowie Nägele, *Zur Methodologie regionalisierter Musikforschung*. Außerdem: *Musikalische Regionalforschung heute; Niedersachsen in der Musikgeschichte*. Darin v.a. die Beiträge von Rode-Breymann, *Regionalgeschichte* sowie Hannemann, *Interdisziplinarität und Operngeschichte*. Überlegungen zu diesem Themenbereich auch in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft* (v.a. der Beitrag von Henze-Döhring, *Kunst als Medium dynastischer Grenzziehung*).

12 Kremer, *Regionalforschung heute?*, S. 116 in Anlehnung an die in der französischen Geschichtswissenschaft bereits in den 1960er-Jahren geführte Diskussion.

Das vierte Kapitel befasst sich mit dem Repertoire des Theaters und hat zum Ziel, Prinzipien der Spielplangestaltung sowie deren Wandel in den Jahrzehnten um 1800 herauszuarbeiten. Aus diesen Faktoren, Publikums- und Personalstruktur, Öffentlichkeitsdarstellung sowie Programmplanung, ergibt sich das individuelle Profil eines Theaters, das es hier zu bestimmen gilt.

* * *

Das Teatro Valle ist das einzige römische Opernhaus von Bedeutung, zu dem bislang keine vollständige Chronologie vorliegt.¹³ Für das Teatro Argentina wurde eine solche von Mario Rinaldi veröffentlicht, für das Teatro Tordinona (das spätere Apollo) von Alberto Cametti und für das Teatro Alibert (auch Teatro delle Dame) von Alberto De Angelis sowie, als einzige Arbeit neueren Datums, für das Teatro Capranica von Elisabetta Natuzzi.¹⁴ Ebenso fehlt bis heute eine Monografie, die die lange Tradition des Valle als Aufführungsort für Opern umfassend und nicht nur aus der Perspektive der römischen Lokalforschung untersucht. Der vor einigen Jahren veröffentlichte, an Abbildungen sehr reiche Band *Il Teatro Valle* befasst sich überwiegend mit der Zeit nach 1850, als es zum Schauspielhaus geworden war.¹⁵

Die Geschichte des Theaters im 18. Jahrhundert wurde im Rahmen zweier unveröffentlicht gebliebener Tesi di laurea behandelt, hinsichtlich der Imprese von 1818 bis 1844 liegt ein Aufsatz von Silvia Cretarola vor.¹⁶ Eine Einzeluntersuchung älteren Datums für die Jahre 1817 bis 1834, aus der sich für die entsprechende Zeit eine Chronologie erstellen lässt, existiert in einer ursprünglich als Vortragsreihe entstandenen Arbeit von Alberto Cametti,¹⁷ einem der namhaftesten Forscher zum römischen Musikleben. Für den sich daran anschließenden Zeitraum bis 1849 hat Giuseppe Radiciotti¹⁸ eine Vorgabe geliefert, die jedoch deutlich ärmer an Informationen und fehlerhafter ist als die Texte von Cametti.

13 Die parallel zu vorliegender Arbeit entstandene ausführliche Dokumentation der Aufführungen am Teatro Valle zwischen 1727 und 1850 wird auf den Internetseiten der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom unter der Rubrik »Online-Publikationen« (www.dhi-roma.it) zugänglich sein.

14 Rinaldi, *Due secoli di musica*, außerdem auch Trincanti, *Il Teatro Argentina*; Cametti, *Il Teatro di Tordinona*; De Angelis, *Nella Roma papale*; Natuzzi, *Il Teatro Capranica*.

15 D'Amico, Verdone, Zanella, *Il Teatro Valle*.

16 Salvatori, *Contributo alla storia di un teatro romano*; Ciccarelli, *Storia di un teatro romano*; Cretarola, *Proprietà e impresa*.

17 Cametti, *La musica teatrale a Roma*. Cametti sprach bei dieser über mehrere Jahre angelegten Vortragsreihe an der Accademia di Santa Cecilia über das, was sich an den römischen Theatern genau 100 Jahre zuvor ereignet hatte und wählte als Untertitel für die einzelnen Aufsätze das seiner Meinung nach wichtigste in dem jeweiligen Jahr in Rom aufgeführte Werk. Im Folgenden wird diese Vortragsreihe deshalb zitiert mit: Kurztitel, jeweiliger Untertitel, Jahr, also z. B. Cametti, *La musica teatrale a Roma, »Semiramide«*, 1926.

18 Radiciotti, *Teatro e musica in Roma*.

Speziell zur Architekturgeschichte existieren fundierte Arbeiten von Arnaldo Rava und Sergio Rotondi,¹⁹ in denen ein großer Teil der entsprechenden Bild-dokumente veröffentlicht wurde. Für das 19. Jahrhundert sind dies vor allem die Pläne des Architekten Giuseppe Valadier, der für den Umbau des Theaters 1821–1822 verantwortlich zeichnete, während für das 18. Jahrhundert keine bildlichen Quellen existieren, die eine präzise Vorstellung vom damaligen Aussehen des Teatro Valle vermitteln.

Als für das Thema wichtige Einzelstudien können einige Aufsätze von Bianca Maria Antolini gelten, die im Wesentlichen auf den für die römische Theatergeschichte bedeutenden Familienarchiven der Capranica, Lante und Sforza Cesarini basieren.²⁰ In jüngerer Zeit erschien außerdem ein Beitrag von Giancarlo Rostirolla, der sich mit der Situation der Orchestermusiker der Stadt befasst und eine Auflistung der römischen Opernspielpläne für die Jahre zwischen 1831 und 1841 erstellt hat.²¹ Eine umfassende, sehr informative ältere Studie, die auf Oper und Schauspiel eingeht, bietet für die Zeit des Pontifikats von Pius VI. ein Aufsatz von Giulia De Dominicis.²²

Mit einem weiteren Einzelaspekt befassen sich Beiträge von Federico Pirani, Roberto Paissa und Alessandra Campana, in denen die Karrieren einiger Sänger (Stefano Mandini, Francesco Benucci, Francesco Bussani, Giuseppe Lolli) betrachtet werden, die zunächst in Rom auftraten, bevor sie nach Wien engagiert wurden. Dort reüssierten sie unter anderem in den Uraufführungen mehrerer Opern Wolfgang Amadeus Mozarts und spielten eine Rolle für die Vermittlung von in Rom uraufgeführten Intermezzi nach Wien.²³ Mit den Charakteristika der römischen Ausprägung des Intermezzos sowie mit dessen Bedeutung für die Entwicklung der *Opera buffa* befasste sich John A. Rice am Beispiel von Antonio Sacchinis *La contadina in corte*.²⁴

* * *

Zum Teatro Valle existiert kein eigenes Theaterarchiv wie etwa für das Teatro La Fenice in Venedig. Die Quellen liegen stattdessen verstreut in einer ganzen Reihe von Beständen in unterschiedlichen Archiven und Bibliotheken, von denen das in zwei Sammlungen im Archivio Storico Capitolino (Fondo Capranica) sowie in der Biblioteca Teatrale del Burcardo (Donazione Capranica) aufgeteilte Familienarchiv

¹⁹ Rava, *Architettura teatrale* sowie Ders., *I teatri di Roma*; Rotondi, *Il Teatro Valle*.

²⁰ Vor allem: Antolini, *Teatro e musica a Roma* sowie »*La musica è la mia delizia*« und *Musica e teatro musicale a Roma*; Antolini und Gialdroni, *L'opera nei teatri pubblici a Roma nella prima metà dell'Ottocento*.

²¹ Rostirolla, *Condizione professionale*.

²² De Dominicis, *I teatri di Roma*. Dominicis nutzt insbesondere auch zahlreiche französische Reiseberichte als Quelle.

²³ Insbes. Pirani, *L'opera buffa tra Roma e Vienna*. Außerdem Paissa, »*Questi è il conte*«; Campana, *Giuseppe Lolli*.

²⁴ Rice, *The Roman intermezzo*.

der Besitzer des Theaters, der Marchesi Capranica, die größte Bedeutung hat.²⁵ Daneben sind die Bestände des römischen Staatsarchivs von Interesse, wo die Akten der in Rom tätigen Notare zu finden sind, vor denen geschäftliche Angelegenheiten bezüglich der Theater verhandelt wurden. Außerdem findet man im Staatsarchiv den wohl bekanntesten Fondo mit Material zur römischen Theatergeschichte, den sogenannten »Camerale III«.²⁶

Ein weiterer Grund für die hohe Anzahl des theaterrelevanten Materials im Archivio di Stato ist, dass dort die Akten des Gouverneurs von Rom (»Governatore di Roma«) und damit der für die Theater in der Hauptsache zuständigen Regierungsstelle lagern. Der Governatore stand gleichzeitig an der Spitze der römischen Polizei und leitete die 1801 ins Leben gerufene Deputation für öffentliche Veranstaltungen (»deputazione dei pubblici spettacoli«), deren leider unvollständiges Archiv sich wiederum im Archivio Storico Capitolino, dem römischen Stadtarchiv, befindet.²⁷

Die ohnehin unübersichtliche und lückenhafte Quellenlage verkompliziert sich noch durch die Tatsache, dass innerhalb der Stadt Rom bekanntlich zwei Staaten präsent sind, Italien und der Vatikan. Dessen Bibliotheken und Archive bieten ebenfalls reiches Material zu den römischen Theatern. So liegen die Akten der höchsten Regierungsstelle, des päpstlichen Staatssekretariats, im Archivio Segreto Vaticano, die des für Lizenzvergabe und Zensur mit zuständigen Kardinalvikars im Lateran.

Insgesamt sind die Bestände an Archivmaterial für das 19. Jahrhundert unvergleichlich größer als für das 18. Jahrhundert. Im Fall des Teatro Valle ist dies besonders evident, da ab den 1820er-Jahren mit Bartolomeo Capranica ein Familienmitglied nicht nur die Funktion des Theaterbesitzers wahrnahm, sondern sowohl Sekretär der Deputazione dei pubblici spettacoli als auch ab 1818 der Polizeidirektion war und zudem noch de facto zeitweilig selbst die Impresa ausübte. Ein überwiegender Teil der für die Geschichte des Theaters relevanten Quellen des Familienarchivs der Capranica betrifft somit die Aktivitäten Bartolomeos in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Neben dem eigentlichen Archivmaterial wurden mehrere andere Quellengattungen herangezogen, in erster Linie die für das Teatro Valle gedruckten Libretti, von denen der bedeutendste Anteil im Konservatorium von Santa Cecilia sowie in der Bibliothek der Accademia di Santa Cecilia zu finden ist. Sehr viele Exemplare liegen zudem im Fondo Ferrajoli der Biblioteca Apostolica Vaticana sowie im Konservatorium von Bologna und in den venezianischen Bibliotheken, deren wichtige

25 Für einen genaueren Überblick sei auf das Quellenverzeichnis im Anhang verwiesen. Die Signaturen, meist bestehend aus cartella (Mappe) und busta (Umschlag), werden bei den folgenden Nachweisen gemäß der üblichen italienischen Praxis mit cart. und b. abgekürzt wiedergegeben. Die Archive und Bibliotheken erscheinen unter den gängigen RISM-Siglen.

26 Zu den Quellen des Staatsarchivs siehe die Beiträge von Pastura Ruggiero, *Fonti per la storia del teatro romano* sowie *Legislazione pontificia sui teatri*.

27 Zu diesem Archiv siehe ausführlicher: Cimagalli, *Nicolò Paganini*.

Bestände, Fondo Torrefranca im Conservatorio Benedetto Marcello sowie Fondo Rolandi in der Fondazione Cini, beide von überwiegend in Rom lebenden Sammlern stammen.

Die Überlieferungssituation der Libretti des Teatro Valle stellt sich unterschiedlich dar. In den ersten Jahren seiner Geschichte wurden einige Texte offenbar nicht gedruckt.²⁸ Für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, wo über mehrere Jahrzehnte hinweg regelmäßig zwei Intermezzi pro Jahr auf dem Spielplan standen, sind fast alle erhalten. Ab der Zeit um 1800 wiederum fehlen zu vielen durch sonstige Quellen zweifelsfrei dokumentierten Aufführungen die Libretti. In Rom wurden Textbücher insgesamt unregelmäßiger veröffentlicht als an anderen italienischen Opernhäusern, bei denen in der Regel auch Wiederaufnahmen durch einen Druck dokumentiert sind.²⁹ Ein weiteres Problem bildet die Tatsache, dass im 18. Jahrhundert von wenigen Ausnahmen abgesehen (Carlo Goldoni unter seinem Arkadiernamen Polisseno Fegejo) die Namen der Textdichter in den Libretti fehlen. Erst um die Jahrhundertwende treten mit den Lokalmatadoren Francesco Ballani und Michelangelo Prunetti sowie etwas später Jacopo Ferretti die Librettisten aus der Anonymität.³⁰

Ebenfalls von Wichtigkeit waren zahlreiche Reiseberichte sowie verschiedene handschriftliche Diarien, deren Informationen angesichts der schlechten Quellenlage für das 18. Jahrhundert an Wert gewinnen.³¹ Zu nennen sind hier auch die sogenannten *Avvisi di Roma*, Berichte über die Situation in Rom, die Informanten an Höfe in Italien oder im Ausland sandten.

Bei den Reiseberichten wurden neben den bekannten Klassikern auf diesem Gebiet wie Stendhal³² oder Charles Burney³³ vor allem die Zeugnisse deutschsprachiger Italienreisender berücksichtigt. Eine Reise nach Rom gehörte namentlich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zum Pflichtprogramm des Bildungsbürgertums. Die Deutschrömer, die in Rom lebenden Deutschen, stellten innerhalb der Stadt eine starke Gemeinschaft dar, die sich in der Gegend um die Via Sistina und Via Gregoriana nahe der Spanischen Treppe konzentrierte und das berühmte Cafe Greco als Treffpunkt nutzte.³⁴ Innerhalb dieser Kolonie bildeten Maler wie Peter Cornelius und Johann Friedrich Overbeck eine starke Fraktion, jedoch waren auch Schriftsteller, Historiker wie Ferdinand Gregorovius, Leopold von Ranke oder Theodor Mommsen, Kunsthistoriker und Archäologen zahlreich vertreten. Unter

²⁸ Vgl. Franchi, *Drammaturgia romana*.

²⁹ Vgl. auch Cagli, *Le 'licenze' romane*, S. 24.

³⁰ Phasenweise werden sie im 19. Jahrhundert, in der Regel gemeinsam mit den Komponisten, dann bereits auf den Titelblättern der Libretti genannt.

³¹ Für die Theater von besonderem Interesse ist der *Diario Fortunati*, in: I-Rvat, Codice Vat. lat. 10730–10731. Er umfasst die Jahre 1775 bis 1800.

³² Stendhal, *Rome, Naples et Florence*.

³³ Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*.

³⁴ Zu den Deutschrömern siehe Noack, *Das Deutschtum in Rom*. Zu den französischen Romreisenden v.a. die Texte von Norci Cagiano de Azevedo, *De Brosses spettatore a Roma* sowie Dies., *Un teatro tutto di legno*.

den vielen Komponisten, die Rom bereisten (Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, die französischen Gewinner des Prix de Rome) ist Otto Nicolai hervorzuheben, der für mehrere Jahre in der Stadt lebte und die Funktion des Kantors der preußischen Legationskirche innehatte.³⁵ Im Jahr 1836 stand er in Verhandlungen mit der Impresa des Teatro Valle über den Auftrag zu einer Oper, die aber nicht erfolgreich verliefen, obwohl er dort ein Jahr zuvor seinen anlässlich des Todes von Vincenzo Bellini komponierten Trauermarsch hatte aufführen können.³⁶ Nicolais Förderer und Dienstherr war der preußische Legationsrat Christian Carl Bunsen,³⁷ dessen Interesse der Kirchenmusik der Zeit Palestrinas galt, das er mit vielen deutschen Komponisten teilte, die ihren Aufenthalt in Rom mit einem Besuch bei dem Palestrinaexperten Giuseppe Baini verbanden. Die Kirchenmusik vergangener Zeiten gehörte zu dem idealistischen Italienbild der Deutschen ebenso hinzu wie die antiken Monamente, die Kunstschatze der Renaissance und die Schönheit der südlichen Landschaft. Die aktuelle italienische Musik und insbesondere die Oper stießen bei diesen Reisenden, deren Geschmack durch die Werke der Wiener Klassiker geprägt war, häufig auf Ablehnung. Diesen Hintergrund gilt es bei der Nutzung der Quellen zu berücksichtigen und umso mehr in Bezug auf Rom, wo die Kluft zwischen Vergangenheit und ›dekadenter‹ Gegenwart als so stark empfunden wurde wie an keinem anderen Ort der Apenninenhalbinsel. Die Berichte der Romreisenden zu den Theatern sind zugleich als ein Stück deutscher Kulturgeschichte zu lesen.

Eine der wichtigsten Quellen zum 19. Jahrhundert bilden die Tagebücher des Fürsten Agostino Chigi, deren 21 Bände in der Handschriftenabteilung der Biblioteca Apostolica Vaticana liegen.³⁸ Chigi begann seine *Memorabilia privata et publica* am 1. Januar 1801 und fügte darin bis unmittelbar vor seinem Tod am 10. November 1855 jeden Tag eine neue Eintragung hinzu. Eine Lücke besteht lediglich für die Jahre 1809 bis 1814, also für die Zeit der napoleonischen Herrschaft über Rom, die den papsttreuen Fürsten zu einer demonstrativen Unterbrechung seines *Diario* veranlasste. Der Wert der Tagebücher beruht nicht nur auf dem langen Zeitraum, den sie umfassen, sondern auch darauf, dass sich in ihnen ein Mitglied des Publikums direkt äußert – und zwar ein Angehöriger der sozusagen theatertragenden Schicht des römischen Adels. Agostino Chigi, selbst schriftstellerisch tätig und unter dem

³⁵ Zu Nicolais Italienbild: Risi, *Otto Nicolais Italien-Rezeption* sowie Engelhardt, *Das Risorgimento im Bewußtsein des deutschen Musiklebens*.

³⁶ Vgl. Nicolai, *Tagebücher*, S. 139 sowie 156.

³⁷ Bunsen war von 1823 bis 1838 in Rom und ist Autor der *Beschreibung der Stadt Roms* von 1829. Seine Vorgänger als preußischer Legationsrat waren Wilhelm von Humboldt und Barthold Georg Niebuhr.

³⁸ I-Rvat, Archivio Chigi, ms. 3966 bis. Einzelne Ausschnitte sind veröffentlicht: die Jahre 1801–1802 hrsg. von Alessandra Briganti, Florenz 1989 sowie Teile aus den Diarien der Jahre 1830–1855 von Fraschetti, *Diario del Principe Don Agostino Chigi*; außerdem die das Teatro Argentina betreffenden Notizen aus den Jahren 1815–1830 bei Celani, *Musica e musicisti in Roma*, 1915, S. 286–300.

Namen Teonte Euroteo Mitglied der Accademia dell’Arcadia, nahm intensiv am kulturellen Leben teil. Er mietete regelmäßig Logen in den Opernhäusern, was in seiner gesellschaftlichen Position selbstverständlich war, und berichtete in seinem Tagebuch von den Aufführungen. Zahlreiche Premieren lassen sich nur dank des *Diario Chigi* genau datieren, der auch über den Erfolg einer Produktion Auskunft gibt und mitteilt, welcher Theaterklatsch in der Stadt für Gesprächsstoff sorgte – Informationen, die privaten Charakters sind und sich generell als zuverlässiger und unabhängiger erweisen als etwa die insgesamt spärlich überlieferten Zeitungsberichte. Solche fehlen häufig, da im Rom des 18. und 19. Jahrhunderts im Vergleich zu anderen italienischen Städten nur wenige Periodika existierten, von denen die meisten recht kurzlebig waren, was insbesondere für die französische Zeit sowie die Revolutionsphase von 1848–1849 gilt.³⁹ Die einzige Zeitung, die im gesamten hier zu betrachtenden Zeitraum regelmäßig erschien, ist der *Diario di Roma* (oder *Diario ordinario*), in der Literatur häufig unter dem Namen des Verlegers *Cracas* oder *Chracas* anzutreffen. Dieses Sprachrohr der päpstlichen Regierung stellt namentlich für viele Spielzeiten des Settecento die einzige Quelle zu den Aufführungen am Teatro Valle dar, wobei es sich bei den Berichten meist nur um kurze Ankündigungen handelt, aus denen nicht einmal der Name des Stücks, geschweige denn der des Komponisten zu entnehmen ist.

Wie bei den Reiseberichten wurden bei der vorliegenden Untersuchung auch im Falle der Zeitungen deutschsprachige Veröffentlichungen besonders berücksichtigt. Die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung*⁴⁰ stellt für die römischen Theater der ersten Hälfte des Ottocento eine wichtige Quelle dar, verschiedene Zeitungen wie *Caecilia* erhalten ihre Bedeutung durch Beiträge von in Rom ansässigen Korrespondenten wie Levin Schücking, Fanny Lewald oder Georg Ludwig Peter Sievers, die als ausgewiesene Romkenner gelten können.

Eine entscheidende italienische Quelle für die Jahrzehnte um 1800 ist der *Indice de’ teatrali spettacoli*,⁴¹ der fast als Fachzeitschrift für Theaterschaffende bezeichnet werden kann. Darin sind die Spielpläne für ganz Italien, teils auch für das Ausland angekündigt, häufig unter Nennung des mitwirkenden Ensembles. Der *Indice* enthält außerdem Verzeichnisse der italienischen Schauspieltruppen und Informationen zu den jeweils gepflegten Gattungskombinationen. Er trägt somit diesem zentralen Punkt damaliger Theaterwirklichkeit wenigstens im Ansatz Rechnung, was spätere Literatur vielfach versäumt.

³⁹ Einen Überblick über die in Rom erscheinenden Zeitungen bietet Majolo Molinari, *La stampa periodica romana*. Speziell zu den Theaterkritiken siehe Bini, *Echi delle prime rossiniane*; Antolini und Bini, *Editori e librai musicali a Roma*.

⁴⁰ Im Folgenden wird die Abkürzung *AMZ* verwendet.

⁴¹ Im Faksimile hrsg. von Verti, *Un almanacco drammatico*. Im Folgenden zitiert als Verti, *Indice*.