

Haydns Opern in ihrer Zeit und heute

Georg FEDER, Köln

“Joseph Haydn und die Oper seiner Zeit” so lautet das Thema unseres Symposiums. Haydns Opern in ihrer Zeit und heute sind das Thema dieses ersten Vortrages. Mit ihm möchte ich versuchen, einen kurzen Überblick über Haydns Operschaffen zu geben, einerseits in historischer Hinsicht, andererseits in Betrachtung der neueren Entwicklungen.

Haydns Operschaffen ist nach den Forschungen und Veröffentlichungen der letzten Jahrzehnte gut überschaubar; Umfang, Gliederung und zeitlicher Verlauf dieses Schaffens lassen sich mit klaren Linien skizzieren. (Vgl. die Tabelle.) Es erstreckte sich über einen Zeitraum von vier Jahrzehnten: von 1751/52 bis 1791. Schauplätze der Uraufführungen waren zuerst Wien, dann Eisenstadt und Eszterháza. Die letzte Oper entstand in London. Den Werkgattungen nach gliedert sich Haydns Operschaffen in die Gruppe der deutschen Singspiele, mit gesprochenen Dialogen, meist in der Sonderform der Marionettenoper, wobei unter lauter heiteren Singspielen ein ernstes vorkommt, und in die Gruppe der italienischen Opern. Zu letzteren gehört zunächst die bei Haydn bald als *Opera seria*, bald als *Dramma eroico* oder *Dramma per musica* bezeichnete ernste Oper, die in kleinerer Form *Festa teatrale* oder *Azione teatrale* heißt. Daneben steht die heitere Oper, als *Commedia*, als *Intermezzo*, *Opera buffa* oder *Burletta*, einmal auch als *Dramma giocoso per musica* bezeichnet. (Letztere Bezeichnung ist eigentlich den Mischformen vorbehalten.)

Das Zentrum von Haydns Operschaffen haben wir zeitlich in den gut zwei Jahrzehnten zwischen 1762 und 1783, räumlich in Eszterháza und gattungsmäßig im *Dramma giocoso per musica* zu erblicken, jener Mischgattung, die Ernstes und Heiteres in verschiedenem Verhältnis, aber nach gewissen Regeln, miteinander verbindet, wie es in idealer Weise in Mozarts Opern *Le nozze di Figaro* und *Don Giovanni* der Fall ist, die sich zeitlich an Haydns Werke dieser Art anschließen. Während sich die reine *Opera buffa* auf die komische Sphäre beschränkt und musikalisch keine Anleihen bei der *Opera seria* macht, außer zu parodistischen Zwecken, und Haydns reine *Opera seria* alles Buffonistische, namentlich die großen, mehrgliedrigen Finali, in denen sich die Handlung abwechslungsreich zuspitzt, verschmährt, gesellt das *Dramma giocoso* in der Prägung, die Carlo Goldoni ihm in seinen Libretti seit den 1740er Jahren gegeben hatte, ernste zu komischen Personen und gibt allen Personen die ihrer jeweiligen Sphäre entsprechenden Texte. Der Komponist erhält dadurch die Möglichkeit zu einer vielgestaltigen Vermischung von Formen der *Opera buffa* mit solchen der *Opera seria*. Man kann noch feiner unterscheiden zwischen *Drammi giocosi* mit einer im Grunde lustigen Handlung, die mit ernstesten Zügen durchsetzt ist, wie in Haydns *Il mondo della luna*, und solchen mit einer im Grunde ernstesten Handlung, die durch komische Züge aufgelockert wird, wie in Haydns *La vera costanza*. Alle diese Mischformen wurden damals der *Opera buffa* zugerechnet.

zu G. Feder: Haydns Opern in ihrer Zeit und heute (1988)

Joseph Haydns Opern*) in geographischer, chronologischer und gattungsmäßiger Übersicht

	WIEN		EISENSTADT				
	1751 52?	1761 62	1762	1763	1761-65?	1766	
Ernste Oper			Nr. 3				
Mischform							
Heitere Oper		Nr. 2		Nr. 4	<[Nr. 5, 6, 7]>	Nr. 8	
Heiteres Singspiel	Nr. 1						
Ernstes Singspiel							

	ESZTERHAZA											
	1768	1769	1773	1775	1776	1776-86?	1777	1778 79	1779	1780	1782	1783
Ernste Oper									Nr. 19			Nr. 22
Mischform		Nr. 10		Nr. 13			Nr. 16	Nr. 17		Nr. 20	Nr. 21	
Heitere Oper	Nr. 9		Nr. 11									
Heit. Singspiel				Nr. 14	<[Nr. 15]>				Nr. 18			
Ernst. Singspiel			Nr. 12									

	LONDON	Erläuterungen:	
	1791	[Nr. 1 <i>Der krumme Teufel</i>]	<u>Nr. 13 <i>L'incontro improvviso</i></u>
Ernste Oper	Nr. 23	Nr. 2 <i>Fragment „Costretta a piangere“</i>	[Nr. 14 <i>Dido</i>]
Mischform			<[Nr. 15 <i>Opéra comique vom abgebrannten Haus</i>] ¹⁾
Heitere Oper		Nr. 3 <i>Acide</i>	
Heit. Singspiel		<[Nr. 4 <i>Marchese</i>]	<u>Nr. 16 <i>Il mondo della luna</i></u>
Ernst. Singspiel		<[Nr. 5 <i>La vedova</i>]	<u>Nr. 17 <i>La vera costanza</i></u>
		<[Nr. 6 <i>Il dottore</i>]	[Nr. 18 <i>Die bestrafte Rachbegierde</i>]
		<[Nr. 7 <i>Il scanarello</i>]	<u>Nr. 19 <i>L'isola disabitata</i></u>
		<u>Nr. 8 <i>La canterina</i></u>	<u>Nr. 20 <i>La fedeltà premiata</i></u>
		<u>Nr. 9 <i>Lo speciale</i></u>	<u>Nr. 21 <i>Orlando paladino</i></u>
		<u>Nr. 10 <i>Le pescatrici</i></u>	<u>Nr. 22 <i>Armida</i></u>
		<u>Nr. 11 <i>L'infedeltà delusa</i></u>	<Nr. 23 <u><i>L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice</i></u> ³⁾
		<u>Nr. 12 <i>Philemon und Baucis</i></u> ²⁾	

[] Musik verschollen; <> Libretto fehlt; <[]> Musik und Text verschollen.
 Ohne Unterstreichung: In der Partitur große Lücken.
 Mit Unterstreichung: Fast_ganz oder vollständig erhalten.

* Nur hinreichend beglaubigte Werke werden berücksichtigt.

1) Identisch mit dem in seiner Echtheit umstrittenen Singspiel *Die Feuersbrunst?*

2) Mit heiterem Vorspiel *Der Götterrat* [Musik größtenteils verschollen].

3) Möglicherweise fehlt der Schluß und mehr

Haydn schrieb seine erste Oper, das in jeder Haydn-Biographie erwähnte heitere Singspiel *Der krumme Teufel*, angeblich um 1751/52, als etwa Neunzehnjähriger. Ein Singspiel sah man als das deutsche Gegenstück zur französischen Opéra comique an. Der Untertitel von Haydns *Krummem Teufel* lautet in dem ältesten Libretto denn auch "Opéra-comique". Das Werk wurde in Wien, Preßburg, Nürnberg, Dresden, Prag, Berlin, Warschau und vielen anderen Städten aufgeführt und war vor dem *Orlando paladino* vielleicht Haydns am meisten gespielte Oper. Um so rätselhafter ist der Verlust der Partitur. Das älteste nachweisbare Libretto stammt aus der Zeit um 1759 und trägt den Titel *Der neue Krumme Teufel*. Das hat zu der Vermutung Anlaß gegeben, der Textverfasser, der Wiener Komiker Joseph Kurz, genannt Bernardon, habe zwei *Krumme Teufel* gedichtet und Haydn zwei Vertonungen unternommen, die beide verschollen wären – eine unwahrscheinliche Annahme. Der Titel erklärt sich viel einfacher daraus, daß in Wien schon vor der Ära Kurz-Bernardon ein Stück mit dem Titel *Der krumme Teufel*, ein anderes mit dem Titel *Der hinkende Teufel* aufgeführt worden war, so daß das von Haydn vertonte Stück von Kurz von vornherein als ein 'neuer' *Krummer Teufel* vorgestellt werden konnte.

Abgesehen sowohl von dieser seiner ersten Oper wie auch von seiner letzten, der Opera seria *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*, die 1791 in London im Auftrag des Theaterunternehmers Gallini entstand, schrieb Haydn alle seine Opern als Fürstlich Esterházyischer Kapellmeister. Als solcher wurde er 1761 von Fürst Paul Anton Esterházy angestellt, der schon 1762 starb. Ihm folgte in der Regierung sein Bruder Fürst Nikolaus "der Prachtliebende". Bis 1775 scheinen Opern am Esterházyischen Hofe nur hin und wieder aufgeführt worden zu sein, meist im Schloß zu Eisenstadt, gelegentlich im Schloß Kittsee oder im nahegelegenen Preßburg. Am 11. Januar 1763 kam in Eisenstadt aus Anlaß der Hochzeit des ältesten Sohns von Fürst Nikolaus der im Libretto ganz und in der Musik wenigstens teilweise erhalten gebliebene *Acide* zur Aufführung, eine ernste Festa teatrale. Sie behandelt in einem Akt die Sage von Acis und Galathea. Der Text von Giovanni Ambrogio Migliavacca wurde wohl eigens für diesen Zweck gedichtet. Eine musikalische Neubearbeitung unternahm Haydn 1773.

Drei textlich und musikalisch verschollene Komödien, die Haydn in seinem ersten Werkverzeichnis anführte, *La vedova*, *Il dottore* und *Il scanarello*, gehörten vielleicht noch in die Zeit des Fürsten Paul Anton. Ob es sich bei ihnen um gesprochene Komödien mit Arieneinlagen oder nicht doch um Opere buffe mit gesungenen Rezitativen gehandelt hat, ist unklar. Die fragmentarische Sopran-Arie einer Dorina mit nachfolgendem Baß-Rezitativ eines Podagroso, wahrscheinlich von 1761/62, könnte aus einem dieser drei Werke stammen.

Von der wahrscheinlich 1763 entstandenen Musikkomödie *Marchese* (Der Marquis) – auch *La marchesa Nespola* (Marquise Mispel) genannt – sind fünf Arien vollständig, zwei unvollständig erhalten geblieben. Der Rest der Musik fehlt, außer einem begleiteten Rezitativ. Die Dialoge – oder die Seccorezitative, falls es sich um eine Oper und keine Komödie gehandelt hat – sind verschollen. Aufgrund der Rollennamen wie Colombina, Scanarello und Pantalone könnte man vermuten, daß das Stück der Commedia dell'arte nahestand.

Die fast vollständig überlieferte heitere Oper *La canterina* (Die kleine Sängerin) von 1766 dürfte in Eisenstadt zuerst am 26. Juli 1766, dem Namenstag der Witwe des Bruders des Fürsten Nikolaus, erklingen sein. Der Titel "Intermezzo" auf der Originalhandschrift deutet auf den gattungsmäßigen Ursprung dieses Zweiakters hin: das zwischen die Akte einer ernstesten Oper einzulegende komische Zwischenspiel vom Typ der *Serva padrona* Pergolesis. In dieser Funktion hatte die von Gregorio Sciroli 1753 vertonte, nur im Textbuch überlieferte Urform der *Canterina*, für zwei Singstimmen, zu Zwischenakten in der ernstesten Oper *Farnace* von David Perez gedient. Eine musikalisch ebenfalls verschollene *Canterina* Nicola Confortos (1754) und eine erhalten gebliebene *Cantarina* Niccolò Piccinnis (1760), beide mit dem Libretto von Haydns *Canterina* fast identisch, dienten ebenfalls als Einlagen, jedesmal für den 3. Akt einer komischen Oper, nämlich Confortos *La commediante* und Piccinnis *L'Origille*. Haydns Werk, wie die Intermezzi Confortos und Piccinnis für vier Singstimmen geschrieben, wurde jedoch als selbständige "Opera buffa" aufgeführt, wie aus dem Libretto für eine Aufführung im Karneval 1767 in Preßburg hervorgeht.

Das von Fürst Nikolaus bei Schloß Eszterháza erbaute Opernhaus scheint mit Haydns *Lo speciale* (Der Apotheker) im Herbst 1768 eröffnet worden zu sein. Die Musik hat sich mit großen Lücken erhalten. Der Text - dreiaktig wie bei fast allen Haydn-Opern, die noch folgten - wurde einem bereits von Domenico Fischietti gemeinsam mit Vincenzo Pallavicini vertonten Libretto von Carlo Goldoni entlehnt und für Haydn bearbeitet. Der unbekannte Textbearbeiter machte aus dem *Dramma giocoso*, obwohl dieser Name bestehen blieb, eine reine *Opera buffa*, indem er zwei ernste und eine komische Rolle strich und nur die vier komischen Hauptrollen übrigließ, um den damaligen Besetzungsmöglichkeiten am Esterházy'schen Theater Rechnung zu tragen.

Diese verbesserten sich vorübergehend, als der Fürst das Sängerensemble um einen deutschen und zwei italienische Sänger vermehrte. So konnte Haydn 1769 bei der Vertonung des Goldonischen *Dramma giocoso* *Le pescatrici*, dessen Partitur wieder mit großen Lücken überliefert ist, die sieben von Goldoni vorgesehenen Rollen beibehalten. Die beiden italienischen Sänger blieben jedoch nicht lange in Eszterháza, so daß 1773, als Haydn seine erste vollständig erhaltene gebliebene Oper, die *Burletta L'infedeltà delusa*, komponierte, nur fünf Opernsänger zur Verfügung standen. Daraus erklärt sich die Wahl eines reinen *Buffo*-Librettos mit fünf Rollen. 1775, als Haydn das *Dramma giocoso* *L'incontro improvviso* (Unverhofftes Begegnen) schrieb, auf der Grundlage einer von dem Esterházy'schen Opernsänger Karl Friberth stammenden italienischen Übersetzung und Umgestaltung der von Gluck 1764 vertonten *Opéra comique* *La Rencontre imprévue*, zählte das Esterházy'sche Opernensemble wieder sieben Gesangskräfte (drei Sängerinnen und vier Sänger), wie sie für ein *Dramma giocoso* zeitüblich waren. Von da an konnte Haydn immer mit einer ausreichenden Zahl von geeigneten Sängern rechnen.

In den 70er Jahren schrieb Haydn auch deutsche Singspiele. Sie wurden mit Marionetten gespielt und in einem Marionettentheater aufgeführt, das Fürst Nikolaus seit 1773 außer dem Opernhaus unterhielt. In einer *Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterházy im Königreiche Ungern* von 1784 lesen wir:

“[Das Marionettentheater] steht dem Opernhause gegenüber, und ist ziemlich geräumig, jedoch ohne Logen, und Gallerie. Das ganze Parterre sieht einer Grotte ähnlich, indem alle Wände, Nischen, und Oeffnungen, mit verschiedenen Stufen, Steinen, Muscheln, und Schnecken bekleidet sind, und wann es beleuchtet wird, einen sehr seltsamen, und auffallenden Anblick verschaffen.

Das Theater [das heißt: die Bühne] ist ziemlich geräumig, die Dekorationen überaus niedlich, auch die Puppen sehr gut gemacht, und prächtig gekleidet. Man führt in demselben nicht nur Farçen, und Lustspiele, sondern auch Opera Seria auf, wie denn die verewigte Maria Theresia, der Oper Alceste [von Carlo d’ Ordonez], Ihren gnädigen Beifall schenkte, und die augenblicklichen und unmerklichen Verwandlungen bewunderte.”¹

Korabinsky berichtet folgende Details:

“Das Marionetten-Theater linker Hand im Garten, welches oblong mit außerordentlichem feinen Geschmack angeleget worden und schon viel 1000 fl. gekostet. Die Figuren sind mathematisch verhältnismäßig mit dem Theater [d.h.: haben eine Größe im Verhältnis zu den Bühnenbildern, die wirklichen Verhältnissen entspricht], welches 36 mahl plötzlich verändert werden kan. Herr v. Pauersbach N. Oesterr. Landschafts Sekretär ist der Erfinder dieses Werks. Er hat über 20 Jahre darüber gedacht und es zur itzigen Vollkommenheit ausgeführt. Der Fürst kaufte ihm das Spiel um eine namhafte Summe ab unter der Bedingung, daß ers selbst Jahr und Tag dirigiren sollte. Es ist prächtiger und genauer als des bekannten Nikola seines in Paris. Die Maschinen dazu verdienen von dem ersten Maschinisten besehen zu werden. Es werden von den Marionetten vorgestellt parodierte Lustspiele mit Gesängen und parodierte Opern. Die Parodien sind meistens vom Herrn von Pauersbach selbst, und die Musik vom Herrn v. Haiden. Der Platz für die Zuseher stellet eine angenehme Grotte vor, wo Nischen, Springbrünne in Bewegung kommen, so bald Herrschaften zugegen sind.”²

Nach dem hohen Lob, daß auch in anderen zeitgenössischen Berichten dem Esterházyischen Marionettentheater gezollt wird, scheint es angebracht, einen von dem Haydn-Biographen Carl Ferdinand Pohl³ im Zusammenhang mit *L’infedeltà delusa* zitierten, zu seiner Zeit mündlich überlieferten Ausspruch der Kaiserin Maria Theresia neu zu bewerten. Er lautet: “Wenn ich eine gute Oper hören will, gehe ich nach Esterház” Dieser Ausspruch gibt viel eher Sinn, wenn man ihn statt auf die italienische Oper auf die deutsche Marionettenoper bezieht. Daß die Kaiserin ihn so auch gemeint haben dürfte, dafür spricht nicht zuletzt die gut dokumentierte Tatsache, daß sie 1777 das Esterházyische Marionettenensemble zu sich nach Schönbrunn kommen ließ, um im Schloßtheater hohe Gäste, den Kurfürsten von Trier und seine Schwester, eine Herzogin von Sachsen, auf originelle Weise zu unterhalten.

Nur von einer der Marionettenoper Haydns ist die Musik überliefert: von *Philemon und Baucis*. Trotz der Bestimmung für das Marionettentheater hat die Vertonung, dem Text Gottlieb Konrad Pfeffels entsprechend, ernsthaften Charakter, wenn es auch leicht ist, diesen heute ins Komische zu verzerren. Mit der ersten Aufführung am 2. September 1773 wurde das Marionettentheater eröffnet. Anlaß war ein Besuch der Kaiserin Maria Theresia. Dem Anlaß entsprechend fügte man als Schluß eine Huldigung Ungarns an das habsburgische Herrscherhaus und an die Monarchin hinzu. Die Musik zu dieser Apotheose ist leider verschollen. Als Vorspiel gab man eine Farce *Der Götterrat*, deren Musik

ebenfalls fast ganz verschollen ist. Die Ouvertüre hat Haydn später als ersten und zweiten Satz der Sinfonie Nr. 50 verwendet.

Die Musik eines anderen deutschen Singspiels, *Die Feuersbrunst*, stammt offenbar nicht ganz, vielleicht sogar überhaupt nicht von Haydn und ist in diesem Fall nicht identisch mit der dann als verschollen zu betrachtenden *Opéra comique vom abgebrannten Haus*. Als Komponist der Ouvertüre ist Haydns Schüler Ignaz Pleyel nachgewiesen. Die Dialoge haben sich nicht erhalten. Bei Aufführungen bedient man sich heute einer modernen Rekonstruktion. Noch zwei andere Marionettenopern folgten: *Dido* (1776) und *Die bestrafte Rachbegierde* (1779); hier sind die Libretti erhalten geblieben, nicht aber Haydns Musik. - Die lückenhafte Überlieferung von Haydns frühen Opern ist wohl kaum ein Zufall, sondern eher ein Hinweis auf ihre teilweise kaum vorhandene Wirkungsgeschichte, wodurch sich diese Gattung, wenigstens in ihrer Anfangszeit, wesentlich von anderen Gattungen, z.B. den Messen, unterscheidet, die sich schon bald weit verbreiteten und in ungebrochener Tradition bis heute lebendig geblieben sind.

Im Jahre 1776 nahm der italienische Opernbetrieb in Eszterháza regelmäßige Formen an und konnte sich von da an auf eine ausreichende Zahl von Sängern stützen, so daß ein normales italienisches Opernrepertoire möglich wurde. Bis 1790, als Fürst Nikolaus starb, woraufhin Haydn nach England reiste, kamen in Eszterháza unter Haydns Leitung 88 verschiedene Opern in 1200 Vorstellungen zur Aufführung. Mit Recht hat man daher von dem "Opernkapellmeister" Haydn gesprochen. Das Sängerpersonal bestand bald fast ausschließlich aus Italienern. Das Repertoire war das damals international führende, nämlich das italienische, mit Werken von Piccinni, Sacchini, Paisiello, Guglielmi, Anfossi, Gazzaniga, Salieri, Sarti und anderen, meist italienischen Komponisten. Provinziell war das Opernhaus in Eszterháza nur insofern, als alle diese Opern nicht eigens für Eszterháza komponiert worden, sondern vorher schon anderswo erklingen waren.

Haydns eigene Opern fügten sich in diesen Rahmen ein. Zunächst erschien das *Dramma giocoso Il mondo della luna* (Die Welt auf dem Monde, 1777), wieder nach Goldoni. Im April 1779 folgte das *Dramma giocoso La vera costanza* (Wahre Beständigkeit), auf einen vorher schon von Anfossi vertonten Text, und im Dezember des gleichen Jahres die zweiaktige *Azione teatrale L'isola disabitata* (Die einsame Insel), nach einem vorher vielfach vertonten Text von dem berühmten Pietro Metastasio, dem erfolgreichsten Librettisten von Werken der *Opera seria* und des *Oratoriums* im 18. Jahrhundert. 1780 schrieb Haydn das im Jahr zuvor von Cimarosa zuerst vertonte *Dramma pastorale giocoso La fedeltà premiata* (Belohnte Treue). Den Abschluß der Reihe bildeten das *Dramma eroicomico Orlando paladino* (1782), auf einen zuerst von Pietro Guglielmi vertonten Text von Carlo Francesco Badini, bearbeitet von dem Esterházy'schen Operndirektor Nunziato Porta, und das *Dramma eroico Armida* (1783/84), auf eine Textkompilation aus verschiedenen älteren *Armida*-Libretti. Die vier- oder fünftaktige *Opera seria L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*, auf einen eigens für Haydn geschriebenen Text von Badini, entstand, wie schon bemerkt, außerhalb dieser Reihe 1791 in London, gelangte aber aus Gründen, die mit Haydn nichts zu tun hatten, nicht zur Aufführung.

Über die Beschaffenheit des ersten Opernhauses in Eszterháza, das im November 1779 einem Brand zum Opfer fiel, ist kaum etwas bekannt. Mehr wissen wir über das 1781 eröffnete neue Haus. *Der Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterházy im Königreiche Ungern*, vom Jahre 1784, ist zu entnehmen, daß es eine Hauptloge, zwei Proszeniumslogen und eine Galerie besaß und daß das Parkett gut vierhundert Personen faßte. Jedermann hatte hier wie auch im Marionettentheater unentgeltlich Zutritt. Über die Aufführungen heißt es:

“Es wird täglich wechselweise sowohl italiänische Opera Seria, als Buffa, und deutsche Komödien gespielt, denen der Fürst immer beywohnt, und meist die Stunde um sechs Uhr Abends richtig hält. Es ist unbeschreiblich, wie sehr hier Augen und Ohren ergötzt werden. Durch die Musik, da das ganze Orchester auf einmal ertönt, und bald die rührendste Delikatesse, bald die heftigste Gewalt der Instrumente, die Seele durchdringt, denn der grosse Tonkünstler, Herr Haiden, der als Kapellmeister in Fürstlichen Diensten steht, dirigiret dieselbe: aber auch durch die vortreffliche Beleuchtung, durch die täuschendsten Dekorationen, da bald Wolken mit Göttern von oben langsam herabsinken; bald letztere von unten heraufsteigen, und in einem Augenblicke verschwinden; bald alles in den anmuthigsten Garten, in einen bezauberten Wald, in einen herrlichen Saal verwandelt wird.”⁴

Mit dem “bezauberten Wald” könnte die zweite Szene im dritten Akt von Haydns Oper *Armida* gemeint sein, die in dem Jahre, als diese Beschreibung erschien, ihre Uraufführung erlebte. Rinaldo dringt in Armidas Zauberwald ein, um die Myrte zu fällen, die Armidas Zaubermacht verkörpert, wird aber abgelenkt durch die idyllische Stimmung: ragende Bäume, rieselnde Bäche, zwitschernde Vögel, betörende Düfte. Nymphen treten aus den Bäumen hervor. Im weiteren Verlauf verwandelt sich die Idylle, die uns die Musik schildert, in eine Schreckenszene. An solchen Verwandlungen, die große Anforderungen an den Theatermaschinisten stellten, war in vielen Opern kein Mangel. Göttererscheinungen, Ungeheuer, Zauberkunststücke, Naturkatastrophen, prächtige Kostüme, eindrucksvolle Dekorationen gehörten zum Operngenuß ebenso wie die Leistungen der Gesangsvirtuosen und die von dem höchstens zwei Dutzend Musiker zählenden, aber erstklassigen Orchester unter Haydns Leitung gespielte Musik. In der Zauberwaldszene von Haydns *Armida* ergänzten sich das Bühnengeschehen und die kunstvoll malerische Orchestermusik, die schon auf *Die Schöpfung* vorausweist, auf eine zweifellos eindrucksvolle Weise.

Ihre wichtigste Aufgabe erfüllten Haydns Opern, jedenfalls in den 1770er Jahren, bei den berühmten Festen, die Fürst Nikolaus hohen Besuchern zu Ehren veranstaltete. In einem Bericht über den Besuch der Kaiserin Maria Theresia im Jahre 1773 heißt es, daß man nach einer um 16 Uhr begonnenen Spazierfahrt durch den Park, mit einem glänzenden Zug von 17 Wagen, begleitet von vielen Pagen und Reitern, vorbei an den zusammengeströmten Menschen, beim Opernhaue abstieg,

“à la Salle de l’Opéra, où les Musiciens du Prince ont eu l’honneur d’exécuter avec beaucoup de succès un Opéra Italien de la composition du S^r Heyden Maître de chapelle; dont les talens sont connus dans toute l’Europe par la composition de plusieurs autres morceaux de Musique, qui lui font autant d’honneur, qu’ils annoncent le bon gout du Prince; sa libéralité & sa générosité fixant près de sa personne des gens du premier mérite en tout genre.”⁵

Hier ist aufschlußreich für das Bild, das der Fürst offenbar von sich selbst zu verbreiten wünschte, der Hinweis, daß Haydns Werke den guten Geschmack des Fürsten bewiesen und daß der Fürst erstrangige Fachleute um sich versammelte. Das waren im Laufe der Jahre Künstler wie der Maler Grundmann, der Marionettendirektor Pauersbach, der Theateringenieur Bienfait, der Bühnenbildner Travaglia, der Schauspieldirektor Wahr, der Violinist Luigi Tommasini, der Hornist Karl Franz, der Harfenist Johann Baptist Krumpholz, hervorragende Sänger wie Metilde Bologna und Prospero Bragheti, ferner Spezialisten wie der Feuerwerker Rabelais und der Bibliothekar und Orgelwalzenmacher Niemezc. Unter all diesen und anderen Leuten von Talent war Haydn der berühmteste; keine Beschreibung von Ereignissen auf Eszterháza vergißt, wenn die Musik berührt wird, den Kapellmeister Haydn hervorzuheben. Sein Ruhm vergrößerte aus der Sicht des Fürsten letztlich dessen eigenen Ruhm.

Angesichts des offiziellen Charakters, den dieser Bericht zweifellos hat, ist der obigen Bemerkung um so mehr Bedeutung beizumessen, als sie sich dem Sinne nach am Schluß wiederholt: Der Fürst versammele um sich erstrangige Talente, die unter seinen Augen und auf seinen Befehl geschmackvolle Meisterwerke in allen Gattungen ausführten. Alles dieses beweise *“la magnificence & la libéralité du Maitre”*, nämlich des Fürsten. Der vorstehende Bericht solle den Leser empfänglich machen für den *“éffet de tous ces ressorts mis en œuvre à propos pour opérer en même tems [...]”*⁶.

Die letzte Bemerkung deutet an, in welcher Richtung die Antwort auf die Frage liegen könnte, was diese Feste einschließlich ihrer Operndarbietung bedeuteten. Jedem Fest ging notwendig eine generalstabsmäßige Planung voraus, deren Fäden sicherlich beim Fürsten zusammenliefen. Es wird in der Haydn-Literatur fast nie berücksichtigt, daß Fürst Nikolaus im Siebenjährigen Krieg ein Kommandeur gewesen war, der sich in mehreren Feldzügen, besonders in der Schlacht bei Kolin, ausgezeichnet hatte. Zweifellos legte er nicht nur auf sorgfältige Planung, sondern auch auf exakte Ausführung größten Wert. Und es gab viel zu planen und auszuführen. Für ein mehrtägiges Fest waren folgende Arten von Vergnügungen - oder eine Auswahl davon - in bestimmter Folge zusammenzustellen: Anreise von Ödenburg mit jubelnden Untertanen am Straßenrand, Empfang vor dem Schloß mit Trompeten und Pauken und angetretener Grenadierkompanie, Begrüßung einer vorher versammelten adeligen Gesellschaft etwas niedrigeren Ranges und der ordentlich aufgestellten fürstlichen Kapelle, der Hausoffiziere etc., Fahrt durch den Park mit Besichtigung seiner pittoresken Bauten, Opernbesuch im Theater, Exerzieren und Manöver der Soldaten mit Kanonenschüssen, Souper an phantasievoll dekoriertes Tafel im Salon im ersten Stock des Schlosses, glänzender Maskenball im großen chinesischen Redoutensaal neben dem Opernhaus, Wecken mit Militärmusik, Besichtigung der kostbaren Zimmer des Schlosses, Diner in der Sala terrena, Konzert unter Haydns Leitung in der Gemäldegalerie des Schlosses, Marionettenoper im Marionettentheater oder Schauspiel, kunstvolles Feuerwerk, Parkillumination, Folkloredarbietung einer großen Zahl von jungen Bauern und Bäuerinnen aus umliegenden ungarischen Dörfern, Jagd im Wildgehege usw. Zweifellos sah sich der Fürst selbst als den Regisseur einer geschmackvollen Schaustellung seiner Macht und

seines Reichtums, wenn er bei festlichen Hochzeiten in seiner Familie, bei glänzenden Besuchen des französischen Gesandten, des ungarischen Palatins, des Erzherzogs von Österreich oder gar der Kaiserin ein abwechslungsreiches Gesamtkunstwerk in Szene setzte, dessen Zweck es war, durch seine Komposition wie durch seine Einzelheiten die Gäste und Zuschauer zu überraschen, zu erfreuen, zu unterhalten und dabei alles in den Schatten zu stellen, was man sonst zu sehen gewohnt war, jedenfalls bei weitem die Erwartungen zu übertreffen, die man in bezug auf einen so abgelegenen Ort wie Eszterháza hegen konnte. Der Kapellmeister Haydn mit seiner unvergleichlichen Kompositionskunst, einem ausgezeichneten Orchester und hervorragenden Opernsängern hatte in diesem Gesamtkunstwerk eine verantwortungsvolle Rolle zu spielen, und er spielte sie zur ständigen Zufriedenheit des Fürsten. Wenn in der Haydn-Literatur manchmal von Freundschaft zwischen Haydn und seinem Fürsten geschrieben wird, so gibt es dafür keine Anhaltspunkte. Haydn war für den Fürsten ein ungemeines, höchst schätzbares Talent, und Haydn wußte seinerseits die Vorteile zu würdigen, die der Dienst bei einem so musikliebenden Fürsten ihm künstlerisch und materiell bot; außerdem blieb ihm noch Zeit zu solchen Kompositionen, die nicht für den Hof bestimmt waren, sondern auswärtigen Bestellungen und Verlegeraufträgen entsprachen.

Die Ausbreitung der ersten seiner für den Esterházy'schen Hof geschriebenen Opern blieb offenbar auf Haydns engeren Wirkungskreis beschränkt. Das Libretto ist neben der meist fragmentarischen Originalpartitur die einzige Quelle, aus der wir sie kennen. Dies änderte sich 1773 mit der Marionettenoper *Philemon und Baucis*: Sie verbreitete sich abschriftlich. Bei den späteren Opern war dies sogar in beträchtlichem Maße der Fall. Die Türkenoper *L'incontro improvviso* vom Jahre 1775 erfuhr als erste von Haydns italienischen Opern eine deutsche Bearbeitung wahrscheinlich ohne Haydns Mitwirkung als *Unverhofftes Begegnen*. Ähnliches geschah mit den meisten nachfolgenden Opern. Man ersetzte bei der Übersetzung, einem damals allgemeinen Brauch entsprechend, die Secco-Rezitative durch Dialoge, so daß aus der italienischen Oper ein deutsches Singspiel entstand. Haydns Opern *La vera costanza* und *La fedeltà premiata* wurden auf diese Weise in Wien, Preßburg, Budapest und anderswo als *Die wahre Beständigkeit* und *Die belohnte Treue* bekannt. Den größten Erfolg hatte Haydns *Orlando paladino*. Als *Ritter Roland* wurde er auch in reichsdeutschen Städten viel gespielt und stand in seinem Erfolg mit dem *Krummen Teufel* auf einer Stufe oder übertraf ihn sogar. Von *La vera costanza* erschienen 1791 eine gedruckte Partitur in französischer Bearbeitung als *Laurette*. Von *Orfeo ed Euridice* erschienen ebenfalls noch zu Haydns Lebzeiten wenigstens Teile der Partitur im Druck. Von Haydns *Orlando paladino* kam ein gedruckter deutscher Klavierauszug heraus. Alle anderen Opern blieben Manuskript, wie es für italienische Opern damals die Regel war, abgesehen von beliebten Einzelarien und Overtüren.

Haydn selbst hat sein Opernschaffen keineswegs als Nebensache angesehen. Aus seinen Briefen bis 1781 spricht eine ungebrochene Überzeugung vom hohen Wert seiner Werke dieser Gattung. Nicht zu Unrecht, denn sie halten einen Vergleich mit den besten Werken der namhaftesten italienischen Opernkompo-

nisten seiner Zeit sehr wohl aus. Allerdings gilt dies schon lange nicht mehr als das entscheidende Kriterium. Längst sind die seit 1782 entstandenen reifen Opern Mozarts der Vergleichsmaßstab geworden, wie sie es schon für Haydn selbst waren, sobald er die ersten von ihnen kennengelernt hatte. Damals wurde Haydn sich offenbar seiner Grenzen als Opernkomponist bewußt, mindestens auf dem Gebiet der komischen Oper. Er schrieb seine letzte Oper dieser Art, den *Orlando paladino*, 1782, im gleichen Jahr, als Mozart mit dem Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* seinen ersten bleibenden Opernerfolg errang. Im Jahr darauf wandte Haydn sich mit *Armida* wohl nicht zufällig der großen ersten Oper zu. Im Dezember 1787, nach dem Prager Erfolg der *Nozze di Figaro* und der Uraufführung des *Don Giovanni*, schrieb er an einen Prager Musikfreund mit der ihm eigenen Offenheit und Bescheidenheit:

“Sie verlangen eine Opera buffa von mir; recht herzlich gern, wenn Sie Lust haben von meiner Singkomposition etwas für sich allein [d.h. in Abschrift] zu besitzen. Aber um sie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen dießfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel auf unser Personale (zu Esterhaz in Ungarn) gebunden sind, und außerdem [=außerhalb] nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe. Ganz was anders wär es, wenn ich das unschätzbare Glück hätte ein ganz neues Buch für das dasige Theater zu komponiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, in dem der große Mozart schwerlich jemanden andern zur Seite haben kann.”⁷

Trotzdem behielt Haydn im ganzen eine gute Meinung von seinen Bühnenwerken. Gegenüber seinem Biographen Georg August Griesinger bemerkte er gesprächsweise, “er hätte, anstatt der vielen Quartetten, Sonaten und Symphonien mehr Musik für den Gesang schreiben sollen, denn er hätte können einer der ersten Operschreiber werden”, und meinte, “daß er bey seinen guten Fundamenten im Gesang und in der Instrumental-Begleitung ein vorzüglicher Opernkompositeur geworden wäre, wenn er das Glück gehabt hätte, nach Italien zu kommen”⁸. Haydn war also am Ende seines Lebens der Meinung, auf dem Gebiet der Oper den Gipfel nicht erreicht zu haben, obwohl ihm dies unter günstigeren Bedingungen möglich gewesen wäre.

Im 19. Jahrhundert fielen Haydns Opern, die ersten wie die komischen, der Vergessenheit anheim, nachdem *Armida* noch 1804 in Turin gegeben worden war und *Orlando paladino* als *Ritter Roland* sich noch bis 1813 gehalten hatte. “Haydn in teatro non è più Haydn”, schrieb 1812 der Haydn-Biograph Giuseppe Carpani.⁹ Er brachte damit das Urteil der Geschichte auf eine knappe Formel: Haydn auf der Bühne ist nicht mehr Haydn. Der wahre Haydn ist der Komponist des Streichquartetts, der Sinfonie, der Klaviersonate, des Klaviertrios, einiger Konzerte, und auf dem Gebiet der Vokalmusik der Komponist deutscher Oratorien und lateinischer Messen; zum Dramatiker war Haydn nicht geboren. So ungefähr sieht das traditionelle, uns vom neunzehnten Jahrhundert überlieferte Haydn-Bild aus, das sich auch im zwanzigsten nur allmählich gewandelt hat. Allerdings konnten sich auch die von Carpani gerühmten Italiener nicht behaupten. Eigentlich teilten Haydns Opern nur das Schicksal fast aller italienischen Opern des 18. Jahrhunderts, selbst der zu ihrer Zeit erfolgreichsten, wie Piccinnis *La Cecchina ossia La buona figliuola* (1760), Martin y Solers *Una cosa rara* (1786), Paisiellos

Nina ossia La pazza per amore (1789) oder, um eine ernste Oper zu nennen, Sartis *Giulio Sabino* (1781). Nur Mozarts späte Werke, wenige Reformopern Glucks, vielleicht noch Pergolesis *La serva padrona* (Die Magd als Herrin, 1733) und Cimarosas *Il matrimonio segreto* (Die heimliche Ehe, 1792), haben überdauert. Anders als Gluck und Mozart hat Haydn es nicht in genügendem Maße vermocht, ja wahrscheinlich nicht einmal konsequent angestrebt, sich in seinen Opern von gattungsbedingten Konventionen zu lösen. Hätte er das Glück gehabt, für seine Opern einen so geschickten Librettisten und Berater wie Gottfried van Swieten zu finden, der später für ihn die Texte der Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* schrieb, wäre das Schicksal seiner Opern vielleicht ein anderes gewesen. Aber es scheint nicht, daß Haydn sich um einen solchen Librettisten sehr bemüht hätte. Anders als Mozart nahm er zu den von ihm zu vertonenden Libretti eine eher passive Rolle ein, was vermutlich einer der Hauptgründe dafür war, daß seine Opern im ganzen nicht den Rang seiner Oratorien oder den Rang von Mozarts reifen Opern erreichten, weder dramatisch noch musikalisch. Nur einzelne Stücke lassen ahnen, was der Meister des Oratoriums und der Messe unter günstigeren Umständen auch als Opernkomponist hätte erreichen können.

Die heutige Aufführungstradition von Opern des 18. Jahrhunderts einschließlich der Opern Händels wurde - von den genannten Ausnahmen abgesehen - durch musikhistorische Forschung in die Wege geleitet. So auch bei Haydns Opern. Seit 1895, als ihre Renaissance mit der Ausgrabung des *Apothekers* (*Lo speciale*) begann, ist das Urteil der Geschichte sozusagen in die Revision gegangen. Der Prozeß ist langwierig, der Ausgang ungewiß. Im Druck erschienen zunächst nur stark bearbeitete Klavierauszüge in deutscher Sprache: *Der Apotheker* 1895, *Die wüste Insel* 1909, *Ritter Roland* und *Die Welt auf dem Monde* 1932, *Unverhofftes Begegnen* 1936, *List und Liebe* (nach *La vera costanza*) 1959. Fragwürdige Bearbeitungen gibt es auch heute noch, wie sich an der "rekonstruierten" Oper *Le pescatrici* zeigt, die zu einem Viertel oder Fünftel von dem Bearbeiter komponiert ist, und zwar weitgehend gegen die im Libretto vorgegebene Struktur. Im allgemeinen überwiegt aber seit 1958, als mit dem Klavierauszug von *Il mondo della luna* eine unbearbeitete Version der *Welt auf dem Monde* erschien, eine stärker als früher am Original orientierte Aufführungspraxis. Diese wird von mehreren Verlangern durch die Bereitstellung von entsprechendem Aufführungsmaterial gefördert: mit Übersetzungen, aber zugleich auch mit dem originalen italienischen Text und ohne bewußte Eingriffe in die überlieferte musikalische Substanz. Im Haydn-Jahr 1959 begannen mit *La canterina* und *Lo speciale* sogar die ersten kritisch revidierten Partituren im Druck zu erscheinen. Nunmehr liegen in der Gesamtausgabe des Kölner Joseph Haydn-Instituts alle Haydn-Opern mit Ausnahme von *L'isola disabitata* in gedruckten Partituren vor¹⁰.

Auch im Musikleben sind Haydns Opern mehr oder weniger wieder präsent. Schallplattenproduzenten und Rundfunkanstalten haben die günstigen Voraussetzungen für ihre Wiederbelebung erkannt. Bühnen in verschiedenen Ländern und Städten, von Drottningholm bis Siena, von Wien bis Edinburgh und von Leningrad bis Carpentras, haben gelegentlich oder häufiger die Möglichkeit

einer Repertoire-Erweiterung genutzt. Allerdings ist noch keiner Haydn-Oper ein fester Platz im Repertoire zuteil geworden, wie ihn z.B. Haydns 1961 wiederentdecktes Cellokonzert in C-Dur erlangt hat. Hier zeigen sich gattungsbedingte Unterschiede, die durch eine rein theoretische Beschäftigung mit den Einzelwerken nicht überbrückt werden können. Solche generellen Unterschiede finden ihre Bestätigung durch die Musikkritik, wenn diese nach Aufführungen von Haydn-Opern neben Zustimmung fast regelmäßig auch Vorbehalte erkennen läßt. Alles in allem scheint es jedoch, daß im Zuge der zwangsläufig angewachsenen Historisierung unseres Musiklebens Haydns Opern zunehmend Beachtung finden. Es werden weitere Erfahrungen und Studien nötig sein, bis wir sie historisch und ästhetisch gerechter würdigen zu können, als dies heute möglich ist.

Anmerkungen:

- 1 *Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterházy im Königreiche Ungern*, Preßburg 1784, S. 38 f.
- 2 Johann Matthias Korabinsky, *Geographisch-Historisches und Produkten Lexikon von Ungarn*, Preßburg 1786, S. 170.
- 3 Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. 2, Leipzig 1882, S. 62.
- 4 Siehe Anm. 1, S. 37.
- 5 *Relation des fêtes données à Sa Majesté L'Impératrice par S. A. M^{sr} Le Prince d'Esterhazy Dans son Château d'Esterhazy Le 1^r & 2^e 7^{me} 1773*, Wien o.J. [1773], S. VI f.
- 6 Ebd., S. XV.
- 7 Franz Xaver Niemetschek, *Leben des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben*, Prag 1798, S. 51 f.
- 8 Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, S. 118 bzw. S. 24.
- 9 Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano 1812, S. 132.
- 10 Inzwischen sind auch die Textbücher verschollener Singspiele (1989) und das in seiner Echtheit umstrittene Singspiel *Die Feuersbrunst* (1990) erschienen.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland](#)

Jahr/Year: 1992

Band/Volume: [090](#)

Autor(en)/Author(s): Feder Georg

Artikel/Article: [Haydns Opern in ihrer Zeit und heute. 9-20](#)