

# Opernparodie in der Oper

## Zur Arie des Musikmeisters in Haydns "La canterina"

Gerhard J. WINKLER, Eisenstadt

Joseph Haydns erstes vollständig überliefertes musiktheatralisches Werk, das Intermezzo *La canterina* von 1766, hat eine Handlung, die im Berufsmilieu des Komponisten spielt. Hauptpersonen des Stücks sind die Titelfigur, die Sängerin Gasparina, und der maestro di cappella, Don Pelagio. Dieser hat gleich nach seinem ersten Auftritt eine große Szene mit Rezitativ und Arie, die, seit man sich mit Haydns musikdramatischem Schaffen wissenschaftlich beschäftigt hat, mit seltener Einhelligkeit als Opernparodie erkannt worden ist. *La canterina* hat noch dadurch besondere Aufmerksamkeit erlangt, daß man vor einiger Zeit eine frühere Vertonung des Textbuches durch den neapolitanischen Opera-buffa-Komponisten Niccolò Piccinni<sup>1</sup> entdeckt hat. Der Piccinni-Haydn-Vergleich stand im Mittelpunkt der Opernsektion des Kölner Haydn-Symposiums 1982<sup>2</sup>; beide Stücke wurden während des Kölner Haydn-Fests auch aufgeführt<sup>3</sup>, und nicht zuletzt dokumentiert sich das Interesse an Haydns *La canterina* auch darin, daß mittlerweile auch Piccinnis *La cantarina* in einer Neuausgabe erschienen ist<sup>4</sup>.

Wenn der Vergleich beider Versionen neuerlich aufgerollt wird, dann, weil der Sachverhalt "Opernparodie" mit allen seinen Facetten ausgeschöpft werden soll. Die folgenden Gedankengänge stellen den Versuch dar, einerseits zu den Voraussetzungen dessen zu gelangen, was hier Opernparodie heißt, und andererseits erst von dieser Basis aus Piccinnis und Haydns verschiedene Zugangswege zur selben Sache auszuleuchten.

### I.

Don Pelagios Arie stellt ein Stück Opera seria im Rahmen einer Buffo-Handlung dar; der ästhetische Effekt der Parodie wird erzeugt durch die Konfrontation der beiden Genres.

Opera seria und Opera buffa sind zwei komplementäre, eng aufeinanderbezogene Gattungen; die Opera buffa ist überhaupt erst in bewußtem Gegensatz zur Seria entstanden und wäre ohne diese nicht denkbar. Das parodistische Element gehört sozusagen zur ästhetischen raison d'être der Buffa, und es ist keine Seltenheit, wenn in Buffo-Opern die klassizistische "Haltung der Seria unverhüllt als manieriert parodistisch an den Pranger gestellt wird."<sup>6</sup>

Seria und Buffa bildeten zwar um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein 'synchrones' Gegensatzpaar, hatten aber verschiedenes 'inneres Alter' Um die Mitte des 18. Jahrhunderts etwa – also kurz vor der Zeit, als Haydn seine erste Oper schrieb – begann die Opera seria allgemein als ästhetisch überholt zu gelten, obwohl sie natürlich aus vielerlei äußeren Gründen, die man immer stärker als Fremdbestimmung empfand, weiter gepflegt wurde. Es ist kein Zufall, daß

gerade in diese Zeit die sog. Glucksche Opernreform fällt - die ja keine Reform der Oper allgemein, sondern eine Reform der *Seria* darstellt -, und es ist ein ebenso deutliches Zeichen der zunehmenden Fragwürdigkeit dieser Gattung, wenn sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Wien, wo die Oper vom italienischen Repertoire dominiert war, die librettistischen Versuche häufen, die Opernbühne zur Widerspiegelung des Theaterlebens werden zu lassen oder die Probleme der Oper und ihres Betriebs satirisch auf die Bühne zu stellen - sozusagen "Opernproben als Theateraufführung"<sup>7</sup>. (Zwei dieser Theaterstücke verbinden sich sogar mit den bedeutendsten Librettisten der Operngeschichte des 18. Jahrhunderts, Calzabigi und Lorenzo da Ponte.)

Haydns italienische Opern sind durch und durch geprägt von der operngeschichtlichen Situation des 18. Jahrhunderts, die sich in ihnen im Faktum der Stilmischung niederschlägt<sup>8</sup>. Haydn hat *Opere serie*, *Opere buffe* und *Opere semiserie* für die Esterházy'sche Bühne geschrieben; aber es gibt unter diesen kaum ein Stück, das seine jeweilige Gattung in Reinzustand verkörperte. Haydn hat sich nämlich nicht nur nicht an die klare Unterscheidung zwischen *Seria*- und *Buffo*-Personal gehalten, die noch eine Mischform wie die *Opera semiserie* klar vorschreibt, sondern hat die musikalischen *Seria*- und *Buffo*-Elemente 'quer' gemischt, d.h. 'ernste' Stilmittel in komischen Zusammenhängen und umgekehrt verwendet, sehr oft scheinbar gegen alle heutigen Begriffe dramatischer Folgerichtigkeit. Helmut Wirth war vor fünfzig Jahren nicht der letzte, der sich außerstande erklärte, im Einzelfall zu entscheiden, ob z.B. Elemente der *Seria* als Stilmittel zur Charakterisierung einer Situation oder Figur in 'seriöser' Absicht oder zu parodistischem Zweck eingesetzt werden<sup>9</sup>.

Die Frage nach der Unterscheidung von 'ernst' und 'komisch' rührt an das zentrale Problem im Umgang mit der Oper des 18. Jahrhunderts. Haydns Opern haben am musikalischen Traditionsbildungsprozeß nicht teilgenommen; gerade die Abwesenheit alles scheinbar Vertrauten, womit das Idiom der musikalischen Klassik sonst umgeben ist, macht deutlich, daß sich der Musikwissenschaftler hier auf stilistischem Glatteis befindet und ihm die rechten Beurteilungskriterien fehlen: In den zweihundert Jahren seit Haydns letzter Oper haben sich nicht nur die Grenzen zwischen dem Komischen und dem Erhabenen verschoben, sodaß vieles, was als 'seriös' gegolten haben mag, heute als unfreiwillig komisch erscheint (wie z.B. die große Szene im zweiten Akt von Haydns *Armida*, in der Rinaldo zwischen Pflicht und Neigung hin- und herschwankt). Vor allem aber ist dadurch, daß das musikalische Idiom des 18. Jahrhunderts im Überlieferungsprozeß des 19. zum 'Klassischen' geronnen ist, das Sensorium für das musikalisch Komische dieser Zeit abhanden gekommen und muß anhand sekundärer Behelfe rekonstruiert werden. So führt z.B. der Königsweg zum Verständnis von Haydns Opern stets noch über den Vergleich mit ähnlichen Werken, am besten noch mit anderen Vertonungen desselben Textes oder Sujets<sup>10</sup>; immer aber noch bleibt der Interpretation ein erheblicher Spielraum, verursacht durch vielerlei historische Unsicherheitskoeffizienten.

Die Arie des Don Pelagio stellt einen äußerst glücklichen musikgeschichtlichen Sonderfall dar, bei dem im vorhinein die Interpretationsperspektive festgelegt ist: Über die Tatsache hinaus, daß zu allem Überfluß eine analoge Version

eines anderen Komponisten vorliegt, repräsentiert sie im Libretto einen dramaturgisch herausgehobenen Ort, der einen unerwarteten Einstieg in die Tiefenstruktur der Vertonungen zuläßt.

Dazu zunächst ein kurzer Exkurs operntheoretischer Natur.

## II.

Die moderne Dramentheorie unterscheidet beim Standardfall eines Sprechtheaterstücks zwischen dem "inneren" und dem "äußeren Kommunikationssystem"<sup>11</sup>. Das "innere Kommunikationssystem" ist identisch mit dem fiktionalen Geschehen auf der Bühne, grob gesagt mit der Tatsache, daß dort eine Dramenhandlung fiktional eigengesetzlich abläuft. Dieses Geschehen ist jedoch eingeschachtelt in das "äußere Kommunikationssystem", womit gemeint ist, daß die Handlung von Schauspielern 'für' ein Publikum dargestellt wird. Alles Agieren auf der Bühne ist in jedem Augenblick fiktional 'nach innen' gerichtet und wird gleichzeitig einem Dritten, dem Zuseher, vorgeführt, wobei die Bühnenfiktion scheinbar völlig abgeschlossen von der 'äußeren' Welt ist: Die fiktive Bühnenperson 'weiß' nicht, daß ihr jemand zusieht. (Soweit der seit der Barockzeit gültige 'klassische' Regelfall, der natürlich durch manche Methode, beide Bereiche stärker ineinander zu vermitteln z.B. das A-parte-Sprechen usw. aufgeweicht wird.) Soweit, sehr verkürzt und auf das Grundmodell reduziert, der Regelfall des Sprechtheaters.

An welcher Stelle dieses Modells, wenn man es auf die Oper überträgt, hat eigentlich die Musik ihre Stelle? Hinter der banalen Feststellung, daß es sich bei einer Oper um ein Theaterstück mit Musik handle, verbirgt sich ein komplexer Sachverhalt. Es ist sozusagen das Fiktionalitätsprinzip der Oper, daß das, was in einem Sprechtheaterstück gesprochen würde, gesungen wird, oder präziser formuliert: Fiktional Gesprochenes wird zu real Gesungenem. In einem Sprechstück ist es derselbe gesprochene Text des Schauspielers, den die Zuschauer 'real' und die mithandelnden Bühnenpersonen fiktional 'hören'. In der Oper ist diese Koinzidenz nicht gegeben, die beiden Funktionen treten in zwei Abläufe auseinander, die der Schauspieler zu synchronisieren hat: einen fiktionalen, auf der Bühne zu 'handeln', und einen 'realen', für das Publikum zu singen. Die Bühnenperson 'meint', daß sie 'spricht', während es in Wahrheit der sie darstellende Sänger ist, der ihre Worte singt, und es liegt völlig außerhalb ihres Horizonts, daß die von ihr artikulierten Worte 'real' als Gesang ertönen. (Diese Zweiteilung zwischen 'Fiktionalem' und 'Realem' ist genau besehen auch im reinen Sprechtheater gegeben: Iphigenie und Thoas 'wissen' nicht, daß sie in Blankversen sprechen.) Der Gesang ist, so paradox dies klingen mag, innerhalb der Handlungsfiktion der Oper 'nicht existent' und nur 'für' das Publikum 'da'; er ist also Sache des "äußeren Kommunikationssystems" und erweitert das Grundmodell ausschließlich nach dieser Seite hin.

Ihren beredten Ausdruck findet diese Konstellation in der Rolle des Opernorchesters: Die Orchestermitglieder, mitunter zwar für das Publikum ebenso sichtbar wie die Bühnenpersonen, gehören nicht deren Bühnenwelt an. Der Klang, den der Orchesterapparat produziert und der die Handlung begleitet, ist für die

Bühnenperson ebenso 'unhörbar' wie der Gesang, der aus der Kehle ihrer Darsteller strömt und mit ihren Mundbewegungen koordiniert ist. Das Durchbrechen dieser unsichtbaren Grenze mag Effekte geradezu surrealer Komik erzeugen - der Bürgermeister Van Bett in Lortzings *Zar und Zimmermann*, der sich aus dem Orchestergraben einen tiefen Ton geben läßt -, es ist aber genaugenommen die Verstiegtheit des Normfalls Oper selbst (fiktional Gesprochenes wird zu real Gesungenem), die in Wahrheit für die Komik verantwortlich ist. Es verrät jedenfalls ein feines Sensorium für die ganze Problematik, wenn Wagner in Bayreuth sein Orchester samt Dirigenten unter die Bühne versenkt.

Es ist klar, daß es sich bei diesem Normfall um eine imaginäre Vorgabe handelt, die, obwohl sie die Kunstform Oper ästhetisch präjudiziert, in der Realität nie restlos eingelöst werden kann. Gesang und fiktionales Handeln auf der Bühne können nie vollkommen zur Deckung gebracht werden: Das gesungene Wort hat z.B. ein langsames Tempo als das gesprochene; die materielle Eigengravitation des Singens, Gestik und Mimik des Sängers, drohen ständig, die Bühnenillusion zu zerstören usw. Sicherlich hat es während der Operngeschichte zwischen Monteverdis *seconda prattica* und Schönbergs *Erwartung* - manchen Versuch gegeben, das Gesungene möglichst nahe an den Tonfall des Gesprochenen heranzuführen; und es entwickelten sich formale Verfahrensweisen, 'handelnde' von stärker dem Singen gewidmeten Partien funktional zu unterscheiden (etwa die Trennung von Rezitativ und Arie/Ensemble) usw. Es kann jedoch nicht der geringste Zweifel darüber bestehen, daß an dieser Stelle das zentralste und konstanteste Problemfeld der Gattung Oper zu finden ist, ihr archimedischer Punkt, auf den die hartnäckigsten Argumente gegen ihre ästhetische Legitimität zielen und der das geheime Antriebsmoment mancher ihrer Reformen darstellt und dem sie andererseits einige ihrer eindrucksvollsten Momente verdankt<sup>12</sup>.

Das eigentliche Ziel dieses opernstrukturellen Exkurses sind jedoch die Phänomene, die sich sozusagen auf der anderen Seite des Problems ergeben, dort nämlich, wo das Fiktionalitätsprinzip der Oper seine 'innere' Grenze hat. Gemeint sind jene Stellen, wo Musik nicht nur 'begleitender' Faktor, sondern selbst Teil der Bühnenhandlung ist, etwa in Gestalt des Schauspielers, der eine Person darstellt, die ein Gesangsstück vorträgt. Dies läuft in der Oper auf die Inkonsequenz hinaus, daß fiktionale Musik ihrerseits nur wieder als 'reale' Musik wiedergegeben werden kann. An diesen Stellen kommt es zu einer Art fiktionaler Selbstverdoppelung von Musik: Sie eröffnet, indem sie inneres und äußeres Kommunikationssystem erfüllt, eine weitere fiktionale Dimension, während sich die restlichen Komponenten in einem vertrackten Quiproquo auf die verschiedenen Ebenen verteilen: Cherubinos "Voi, che sapete" ist sowohl für die Zuschauer von Mozarts *Figaro* wie für die beiden Mithandelnden auf der Bühne als Gesang zu hören. Doch die Laute, die Susanna zur Begleitung in der Hand hält, produziert nur imaginäre Töne. Alle drei Bühnenpersonen sind vollkommen taub für den Klang des Orchesters, das für das Publikum die Sängerin begleitet und dabei die Lautentöne in das entsprechende Instrumentationsäquivalent (Streicherpizzicato) übersetzt.

Die Oper hat mit dieser aus ihrem Konstruktionsprinzip resultierenden Verlegenheit nicht nur gut leben können, wie ihre Geschichte zeigt. Im Gegenteil, aus solchen Situationen konnten die subtilsten Effekte gezogen werden: von den drei Tanzorchestern auf der Bühne von Mozarts *Don Giovanni*, die ihren höchstkoordinierten Zusammenklang, 'reales' Äquivalent für das fiktionale Tonchaos aus drei Ballsälen, nur für den Zuschauer produzieren, bis zu Tristans "trauriger Weise", die vom Englischhorn 'auf der Bühne' in den Orchestergraben als Äquivalent des Seeleninnenraums übernommen wird usw. In solchen Momenten hat der Komponist gewissermaßen die opernstrukturelle Not, zu sekundären Verfahrensweisen greifen zu müssen, wenn er das 'Musikstück in der Musik' hervorheben will, zu einer ästhetischen Tugend gemacht, nämlich der Musik in der Oper die Möglichkeit eröffnet, selbst fiktional 'Mithandelnder' zu werden. Vollends manifest wird die Rolle solcher opernstruktureller Sonderfälle, wenn das 'Musikstück in der Musik' im Textbuch dramaturgisch oder sonstwie programmatisch herausgehoben ist, etwa, wenn, wie im vorliegenden Fall, die Komponistenwerkstatt selbst zur Bühne gemacht wird. Jeder kennt die exempla classica der neueren Operngeschichte: Wagners *Meistersinger* oder Pfitzners *Palestrina*, Richard Strauss' Spätwerk *Capriccio* usw. Und es ist nicht ohne Bedeutung, daß gerade *Capriccio*, wo das ästhetische Spiel so weit getrieben ist, daß sogar die 'Ouvertüre' fiktional umfunktioniert wird, auf ein Handlungssujet aus dem 18. Jahrhundert zurückgeht, nämlich das von Salieri vertonte Buch *Prima la musica, poi le parole* - womit man wieder zum Anlaßfall der Überlegungen zurückgelangt ist.

### III.

Das Libretto von *La canterina* gehört in das erwähnte Genre der "Opernprobe als Theateraufführung": Nicht nur, daß Musikmeister und Sängerin, und ebenso die Figur der Apollonia als die vorgebliche Mutter der letzteren, aus dem einschlägigen Typenarsenal des Milieus stammen - in der Arie des Musikmeisters wird eine kurze Szene lang für das Publikum Oper selbst thematisiert: 'vorgeführt' Es handelt sich also, ohne daß auf der Bühne selbst eine zweite aufgebaut wäre, um ein 'Theater auf dem Theater' In diesem Falle tritt eine Auffächerung der fiktionalen Systeme ein: Die Schauspieler auf der Bühne werden selbst zum 'Publikum' für ihren Kollegen, der den Musikmeister spielt, der eine Opernfigur spielt. Hier befindet man sich an einem dramaturgisch in extremem Maße herausgehobenen Ort: "Innere" und "äußere" Systeme sind in einem komplexen Wechselspiel ineinander verschachtelt; das Gesangsstück, Don Pelagios Arie, das in diese Situation eingespannt ist, tritt ein in das ästhetische Spiel der gegenseitigen Verweisungen. Oder mit anderen Worten: Don Pelagios Arie ist neben ihrer Qualität als 'Musikstück in der Musik' noch zusätzlich ein Stück 'Theater auf dem Theater'; die besondere opernstrukturelle Position wird dadurch geradezu didaktisch-demonstrativ nach außen gekehrt.

Um welche Bedingungen handelt es sich in diesem konkreten Fall, die der Librettist dem Komponisten vorgibt?

Die Arie Don Pelagios ist im Textbuch in folgende Situation eingebettet: Einerseits materialisiert sich das 'Theater auf dem Theater' in einer Handlungs-

konstellation, die tatsächlich etwas von Opernwerkstätte an sich hat: Ein Musikmeister führt seiner Schülerin eine Arie vor und zeigt ihr, wie 'man es macht' Es wird durch das 'Theater auf dem Theater' zunächst eine dramaturgisch wie inhaltlich 'exemplarische' Situation geschaffen. Andererseits laufen sämtliche Strategien des Librettisten darauf hinaus, dieses Lehrxempel in Komik umschlagen zu lassen. Das Komische entsteht bekanntlich aus dem Mißverhältnis zwischen Person und Situation, zwischen Anspruch und Wirklichkeit, zwischen Ankündigung und Einlösung. In diesem Fall handelt es sich um den flagranten Kontrast zwischen der Person des Don Pelagio und der Autorität seiner Lehre, dem der Textdichter zahlreiche Facetten des Komischen abzugewinnen weiß: Don Pelagio wird gleich zu Beginn als "uomo fantastico" angekündigt; schon in seinem ersten Auftritt führt er sich als traurig-komische Figur ein: ein alternder Pedant, der seine Schülerin aushält, während diese sich mit dem Kaufmannssohn Don Ettore die Zeit vertreibt. Die Arie, die Don Pelagio als musterhafter Pädagoge komponiert hat und nun seiner Schülerin zum Studium vorführt, ist natürlich situationsgerecht eine Frauenrolle, und kein Regisseur wird sich den Effekt entgehen lassen, der daraus entsteht, daß Don Pelagio sich in Positur stellt und mit entsprechender Gestik und Mimik - sozusagen in einer umgekehrten Hosenrolle - eine hochdramatische Primadonnenarie absingt. Im weiteren Handlungsverlauf weiß der Librettist die Brüchigkeit von Don Pelagios Vorführung noch durch das Verwechslungsspiel der fiktionalen Systeme selbst zu unterstreichen: Wenn später das Rezitativ, nun mit richtiger Rollenverteilung, einstudiert wird, gerät die Fiktionsebene der Arie ständig ins Wanken, weil Apollonia dazwischenredet, und vollends zum Einsturz, weil Don Pelagio, durch ein entsprechendes Textwort verführt, sich den schönen Augen der Sängerin zuwendet.

Wie wirkt sich die Situationskomik auf das aus, was dem Vortrag des Musikmeisters zugrundeliegt und solchermaßen als 'Theater auf dem Theater' inszeniert wird?

Der abgefemtteste Coup des Librettisten besteht darin, daß der Arientext 'echt' ist. Der Textdichter hat nicht einen Opera-seria-Text nachempfunden, sondern einen vorhandenen ins Stück montiert. Der fiktive Don Pelagio hat sich gewissermaßen aus einer realen Bibliothek bedient. Der Textausschnitt stammt aus der Feder Apostolo Zenos, des neben Metastasio wohl repräsentativsten Autors von Seria-Texten<sup>13</sup>, und zwar aus seinem Drama *Lucio Vero* aus dem Jahr 1700, erstmals vertont von Pollarolo. Um Mißverständnisse auszuschließen: Einlagen fremder Texte in Opernhandlungen, Pasticcio-Techniken aller Art usw. gehören zur künstlerischen Praxis dieser Zeit und wären an sich keine Besonderheit. Hier jedoch ist der fremde Text als Fremdkörper demonstrativ herausgestellt.

Der Textausschnitt zeigt eine weibliche Bühnenperson in einem für die Opera seria typischen hochdramatischen Seelenkonflikt: Berenice, Königin von Armenien, ist vom römischen Imperator Lucio Vero (Lucius Verus, 161-169 n. Chr.) gerade vor die Entscheidung gestellt worden, ihn zu heiraten, andernfalls er ihren Bräutigam Vologeso, König der Parther, töten lassen werde. Die Verszeilen des Segments, selbst schon unterschiedlich lang, sind ihrerseits in Interjek-

tionen unterteilt, die die Aufgewühltheit und Verzweiflung der Berenice kundtun sollen:

“Che mai far deggio? Io [,] sposo  
ti vedrò esangue, e spirerai quell’ alma?  
e chiuderai quei lumi?  
quei dolci lumi? Ite ad Augusto [tiranno] ... o Dio!  
Io d’ altri e non più tua? Che far degg’io?  
Io sposar l’empio tiranno?  
Io mirar lo sposo estinto?  
Che farai, misero cor?  
[...]”<sup>14</sup>

Man braucht kein Italianist zu sein, um zu ermessen, was für einen - durch den Unterschied zwischen neapolitanischem Buffo-Dialekt und italienischer ‘Hochsprache’ verstärkten Kontrast der gekünstelte Sprachausdruck zum rasanten Dialog der Intermezzo-Handlung bildet<sup>15</sup>. Auch der Librettist selbst spielt mit den zwei Ebenen des Sprachniveaus: Wenn später das Rezitativ nochmals gemeinsam geprobt wird, gibt die Stelle mit den “dolci lumi” dem Don Pelagio wie erwähnt Gelegenheit, die schönen Augen der Sängerin aufs Tapet zu bringen.

Dem Text Zenos ist natürlich grausam Gewalt angetan, als er völlig aus dem Zusammenhang gerissen und in eine ihm völlig fremde Umgebung gestellt ist. So kurz das Segment ist, bietet es doch genug Anhaltspunkte, um das Publikum die typische *Seria*-Situation sofort erfassen zu lassen: Es handelt sich um einen mit den typischen sprachlichen Manierismen wiedergegebenen Monolog in einer nicht weniger typischen Handlungskonstellation, nämlich einem Liebeskonflikt unter gekrönten Häuptern als Haupt- und Staatsaktion. Und hätte der Librettist auch noch das (außerhalb des Zusammenhangs vielleicht mißverständliche) Wort “Augusto” (statt “tiranno”) stehen lassen, wäre klar gewesen, daß der Stoff aus der römischen Kaiserzeit stammen muß. Mit dem Textausschnitt ist nicht nur eine typische *Seria*-Situation, sondern als *pars pro toto* ein Hauptcharakteristikum der *Opera seria* selbst erfaßt, ihre Typenhaftigkeit, die eine Folge ihrer gesellschaftlichen Funktion ist, nämlich in repräsentativster Ausprägung zur Verherrlichung von Fürsten- und Königshäusern bei dynastischen Anlässen zu dienen. (*Lucio Vero* z.B. könnte eine Vermählungsoper sein; die Handlung schließt mit einer Doppelhochzeit.)

So repräsentativ also der Textausschnitt ist - sozusagen *Opera seria* in höchster Konzentration - so sehr wird in ihm durch seine komische Placierung in einer Buffo-Handlung die ganze Gattung selbst getroffen: Die steifen Gesten des Don Pelagio erscheinen als lächerliche Übertreibung der an der *Seria* so oft bemängelten Typenhaftigkeit; sie machen nur die Steifheit und dramatische Manövrierunfähigkeit der *Opera seria* selbst deutlich sichtbar. Durch eine solche Auflösung in Situation und Handlung - *Seria*-Vorführung in Buffo-Rahmen - wird nichts anderes in Szene gesetzt als der Kontrast der beiden Operngattungen selbst; das ‘Lehrbeispiel’, das Don Pelagio auf der Bühne der Sängerin gibt, schlägt mit dem ‘Theater auf dem Theater’ für das Publikum um in eine kabarettartige Demonstration, ein exquisit ‘schwarzes’ Beispiel einer Persiflage, in

der das parodistische Moment direkt am realen Objekt ansetzt und durch die fiktive Bühnenfigur hindurch wieder auf dieses selbst zurückzielt.

Parodie ist hier also keine zufällige Qualität, die der Regisseur des Stücks noch 'von außen' zufügen müßte, sondern durch die Strategie des Textdichters gewissermaßen 'strukturell' vorgesehen. Wenn man also bei Don Pelagios Arie von "Opernparodie" spricht, so nur unter der Voraussetzung, daß Opernparodie in diesem Falle bereits eine Vorgabe durch den Textdichter darstellt.

## V

Durch das Vorgehen des Textdichters ist der Komponist in höchstem Maße präjudiziert; er hat keine Möglichkeit, dem Faktum Opernparodie auszuweichen, sich zu ihm 'nichtzuverhalten'. Seine Seite der Angelegenheit entfaltet sich in zwei wohl ineinander verschlungene, aber keineswegs kongruente Aufgaben, wie sie sich aus dem 'Theater auf dem Theater' ergeben, nämlich im selben Moment fiktional 'als' Don Pelagio und real 'als' Piccinni bzw. Haydn zu komponieren. Er ist aufgefordert, sich in den fiktiven Don Pelagio zu versetzen, um im Nachvollzug von dessen Auffassung der Berenice-Rolle den Ansprüchen des Musikmeisters an seine musikalische Autorität zu genügen, und muß gleichzeitig, als Einlösung der Parodie-Vorgabe, dessen Opera-seria-Musterstück zum Zerrbild seiner selbst werden lassen. Mit anderen Worten: Der Komponist ist dazu verhalten, ein höchst komplexes Stück "Musik über Musik" um eine moderne Bezeichnung zu verwenden, die sich angesichts des Sachverhalts aufdrängt<sup>16</sup> - zu schreiben.

Diese Begriffsprägung sie stammt eigentlich von Nietzsche<sup>17</sup> hat, seit Adorno sie in der *Philosophie der Neuen Musik* auf Verfahrensweisen Strawinskys angewandt hat<sup>18</sup>, eine beispiellose musiktheoretische Karriere durchlaufen<sup>19</sup>, zumal in Hinsicht auf gewisse Phänomene der musikalischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Sie machte wohl auch deswegen Sensation, weil die traditionelle Musikwissenschaft nicht für den Sachverhalt, auf den sie sich bezieht, gerüstet war. Deren Königsdisziplin nämlich, die thematische Analyse, zielt auf folgerichtige, aber eindimensional ablaufende Prozesse innerhalb 'autonomer' Instrumentalmusik, von Musik also, die sich auf sich selbst und auf nichts sonst bezieht; sie versagt angesichts aller Phänomene, wo Musik in den verschiedensten 'außermusikalischen' Zusammenhängen mit anderer Musik in Beziehung tritt, was allerdings spätestens im 20. Jahrhundert auch für die Instrumentalmusik virulent wird. Adornos Begriffsprägung trifft nur einen Sonderfall innerhalb eines allgemeineren Rahmens: "Musik über Musik" war als Praxis schon lange vor ihrer theoretischen 'Entdeckung' gang und gäbe, etwa in den vielfältigsten Formen von Paraphrase und Parodie usw. und zumal in der 'postmodernen Phase' der Opernkomposition des 18. Jahrhunderts.

"Musik über Musik" ist im Falle von Don Pelagios Arie ebenso wie "Opernparodie" keine zufällige Charaktereigenschaft, sondern grundsätzliche Bestimmung. Als "Musik über Musik" im 'Theater auf dem Theater' stellt Don Pelagios Arie einen exemplarischen Studienfall dar: Der Komponist ist hier verhalten, Stilmittel, die sonst unter die Aufmerksamkeitsschwelle des Konventionellen



fallen, bewußt und gezielt einzusetzen; der Musikwissenschaftler vermag unter geringerer Unschärferelation als anderswo historisch exakt zu bestimmen, um welche Stilmittel es sich handelt. Wie verhalten sich also Piccinni und Haydn zu diesen Vorgaben?<sup>20</sup>

## VI.

Der Librettist präjudiziert den Komponisten außerdem noch mit dreierlei Vorgriffen praktischer Natur:

1. Der Textausschnitt legt allein schon durch seinen Charakter - ganz abgesehen von Don Pelagios einleitendem Hinweis "Recitativo!" - nahe, daß es sich um eine 'große Szene', bestehend aus Accompagnato-Rezitativ und Arie (bei Piccinni eine Cavatine), handeln muß, wobei das Rezitativ sich durch die Wiederkehr der Anfangsworte ("Che far deggio?") rundet und der Arienbeginn durch die Änderung im Versbau vom Vorherigen absetzt. Piccinni und Haydn halten sich nicht nur beide an diese Einteilung, sondern fassen die Textworte auch als Anregung zum Accompagnato in gleicher Weise auf.

2. Bevor Don Pelagio sich in Positur zu stellen anschickt, weist er nicht ohne Selbstgefälligkeit auf die Besonderheiten seiner Komposition hin: "[...] vedi, è in De-la-sol-re, terza maggiore, con li corni [Piccinni: "le trombe"] che entrano e rinforzano con le sordine. Oh' quest' uscite a solo d'oboe!"<sup>21</sup> damit sind jeweils Instrumentation und Tonart D-Dur vorgegeben. Piccinni (bei ihm steht allerdings das Rezitativ in der Subdominante G-Dur) und Haydn kommen beide diesen Winken, Don Pelagios fiktives Produkt in diesen Punkten nicht zu desavouieren, nach.

3. Durch das Accompagnato ist Don Pelagios Arie als 'Musikstück in der Musik' vom Secco-Dialog der Buffo-Handlung hinlänglich herausgehoben. Doch wie verhält es sich mit der Verteilung ihrer Komponenten auf die fiktionalen Ebenen? Auf der Bühne selbst steht natürlich laut Szenenanweisung nur ein Cembalo<sup>22</sup> und kein Orchester zur Verfügung, obwohl Don Pelagios Komposition ausdrücklich ein solches vorsieht. Da sich kein Regisseur den Effekt des Gesten- und Mienenspiels Don Pelagios entgehen lassen wird, wird sich dieser nicht selbst fiktiv am Cembalo begleiten, sondern sich von der Sängerin begleiten lassen. (Bei der nachfolgenden Probe wird es umgekehrt sein!) In diesem Fall fingiert die Darstellerin der Gasparina auf den Tasten der Klavier-Attrappe eine Klavierbegleitung, die fiktional das nichtvorhandene fiktive Orchester (der Bühnenebene) ersetzt, die aber, voll ausgesetzt, als die Begleitung der fiktiven Arie 'real' und für die Bühnenpersonen 'unhörbar' aus dem Hauptorchester erklingt, d.h. die Zuschauer hören zusätzlich zum Gesang des Musikmeisters, der für beide Ebenen hörbar ist, etwas, was die Bühnenpersonen zum fiktionalen Klavierspiel bloß imaginieren - in dieser Spielart also: 'Realität' als 'Imagination' des 'Fiktionalen'!

## VII.

### Piccinni:

Im Falle Piccinnis ist noch ein weiterer Sachverhalt zu berücksichtigen:<sup>23</sup> *La canterina* hat zwar eine selbständige Handlung, ist aber als Intermezzo nach

damaligem Opernbrauch zur Einlage in andere Opernhandlungen bestimmt. So ist *La cantarina* bei Piccinni in den dritten Akt seiner *Commedia per musica L'Origille* (Neapel 1760) eingelegt. (Eine vorhergehende Vertonung des Textbuches ist überliefert, eine weitere nachgewiesen.) Bei Piccinni ist die Handlung des Intermezzos solchermaßen in jene von *L'Origille* eingebaut, daß sie, ohne ihre Eigenständigkeit zu verlieren, auch dramatische Funktion innerhalb der Haupthandlung hat, nämlich wiederum, und zwar à la lettre, als Theater auf dem Theater: Gegen Ende von *L'Origille* kommt es zu einer Theateraufführung durch die Bühnenpersonen, deren Schluß auch die Konfliktlösung der Haupthandlung herbeiführt. Die Arie des Don Pelagio ist hier also Objekt einer dreifachen Verschachtelung: Der reale Schauspieler spielt in *L'Origille* einen geschwätzigen Haushofmeister, der in dieser Rolle in *La cantarina* den Don Pelagio spielt, der in dieser Rolle die Berenice vorführt. Es handelt sich also um "Musik über Musik" im 'Theater auf dem Theater auf dem Theater'. Aus dieser Konstellation ergibt sich nicht nur eine Verdreifachung der fiktionalen Struktur, weil zwischen Berenice und das Publikum eine weitere Ebene eingeschoben ist, sondern auch eine Verstärkung der komischen Konturen des Don Pelagio, weil dessen Darsteller schon einen komischen Erwartungshorizont aus der Haupthandlung von *L'Origille* in *La cantarina* mitbringt. (Don Pelagios Arie ist übrigens auch nicht die einzige Seria-Parodie in *L'Origille*.)<sup>24</sup> Die dreifache Verschachtelung hat darüberhinaus auch Konsequenzen praktischer Art:

1. Die Arie Don Pelagios hat bei Piccinni schon deswegen relativ kurz zu sein, weil durch die Staffellung auch die fiktionale Zeit einer perspektivischen Verkürzung unterliegt<sup>25</sup>. Piccinni löst dieses Problem u.a. dadurch, daß er die Arie nur andeutet, nicht in extenso ausführt.

2. Man geht kaum fehl in der Vermutung, daß der Text des Intermezzos in all seiner Burleskenhaftigkeit schon darauf berechnet ist, theatralische Fiktion zweiter Ebene zu sein, wo die Gesetze der Wahrscheinlichkeit nicht so stark berücksichtigt zu werden brauchen wie in der Haupthandlung.

In der Don-Pelagio-Szene, die als dritte Bühnenebene dies noch zu überbieten hat, überschlägt sich denn auch vollends alles: Die Arie des Don Pelagio ist ein "musikalischer Spaß", eine Art Opernslapstick, der in Verbindung mit der entsprechenden Gestik und Mimik des Darstellers ein ungeheurer Lacherfolg gewesen sein muß<sup>26</sup>. Piccinni faßt die vom Librettisten vorgegebene Strategie, durch die Figur des Don Pelagio hindurch die Opera seria zu parodieren, in ihrer drastischen Unmittelbarkeit auf, ohne sich - aus den angegebenen Gründen - um dramatische Wahrscheinlichkeit allzusehr zu kümmern. Bei ihm ist Don Pelagio ein Ausbund an Verschrobenheit, ein grotesker Popanz, wie es ein 'realer' Musiklehrer wohl schwerlich sein könnte.

Piccinnis parodistisches Verfahren bedarf einer näheren Analyse. Generell ist zunächst zu sagen, daß Piccinni mit Stiltziten arbeitet, standardisierten musikalischen Ausdrucksgestalten der 'klassischen' Opera seria, sozusagen aus der Entstehungszeit des Textes (Venedig 1700) und bereits auch für den zeitgenössischen neapolitanischen Zuschauer mit der Konnotation des Altertümlichen versehen. (Hier wird wohl auch ein Rivalitätsverhältnis zwischen Neapolitanischer Opera buffa und Venezianischer Opera seria mitspielen.)

Der erste Teil des Textes ist dergestalt in der Art eines Accompagnato-Rezitativs vertont, daß jede der Text-Interjektionen (meistens die halbe Verszeile) von einem kurzen instrumentalen Satz gefolgt ist, der den Affekt des jeweiligen Textsegments nach dem Prinzip der Affektdarstellung musikalisch abbilden soll. Don Pelagio - um es von dieser Seite anzugehen - will offensichtlich die Manieriertheit des Textes dadurch überbieten, daß er ein fundamentales Stilisierungsgebot mißachtet: Ein 'seriöser' Opernkomponist, wenn ihm ein solches Textfragment in die Hände fällt, trachtet wahrscheinlich zunächst danach, den musikalischen 'Grundaffekt' aufzufinden, bevor er an die musikalischen Gestalten für die einzelnen Interjektionen geht. Dem Don Pelagio ist der Sinnzusammenhang des Textausschnitts nicht klar, und er kümmert sich auch nicht weiter um diese Frage<sup>27</sup>. Bei ihm fällt buchstäblich alles 'aus dem Rahmen', weil er für jedes Detail für sich genommen das möglichst individuelle musikalische Äquivalent zu finden sucht. Andererseits stehen ihm als beflissenen Pädagogen nur die musikalischen Versatzstücke aus dem Arsenal der Opera seria zur Verfügung, die er einsetzt: Jeder der Zwischensätze entspricht einem anderen fertig zugeschnittenen barocken Muster und ist ein selbständiges kleines Musikstück mit eigenem Metrum und Tempo. Die Montagehaftigkeit des ganzen wird noch dadurch erhöht, daß jede dieser musikalischen Gestalten durch eine regulär-verschnörkelte Kadenzformel beschlossen wird. Es handelt sich gleichsam um musikalische Kulissen, die zu Don Pelagios Berenice-Darstellung her- und zurückgeschoben werden. Der Effekt des Komischen ergibt sich dabei auf zwei Ebenen: 'strukturell' aus der wirr-nervösen Folge der Gestalten und 'inhaltlich' aus der Inkongruenz zwischen deren musikalisch-semantischer Eigenbedeutung und jener der Textsegmente: Die Verrücktheiten Don Pelagios haben hierin eine gewisse Methode.

- Die kurze Instrumentaleinleitung setzt mit unisonen Streicher-Sechzehntel ein, die zunächst kadenzierend den Tonart-Rahmen G-Dur festlegen und den Dominant-Doppelpunkt für den ersten Einsatz der Singstimme setzen. An dieser Stelle ist für den Zuhörer, der noch nicht weiß, um was für einen Text es sich handelt, der angeschlagene Affekt noch unbestimmt; jedenfalls kündigen die 'rollenden' Streicherfiguren und die fp-Akzente die Aufgewühltheit der Bühnenfigur an:
- "Che mai far deggio?" Die munter hüpfenden Streicherfiguren zeigen einen 'freudigen' Affekt an, denn es folgt der Ausruf:
- "Io, sposo" Don Pelagio übersieht den Beistrich zwischen den beiden Wörtern und vertont: "Io sposo", auftaktig in einem Atemzug, V - I<sup>6</sup> (Gewicht auf die Silbe "spo-"); hier liegt also ein grundsätzliches Mißverständnis des Textsinnes vor, ausgelöst durch die Äquivokation des italienischen Ausdrucks "sposo" (und natürlich mitverursacht durch Don Pelagios Begehrlichkeiten hinsichtlich der Sängerin Gasparina): statt "Io, sposo" (Ich, o Bräutigam; [gemeint ist Vologeso]) "Io sposo" (Ich heirate):



Und wirklich werden in der nachfolgenden Musik (“Larghetto; dolce”) Blumenkränze geflochten. Doch plötzlich:

- “ti vedrò esangue?” Die Schleifer in den Violinen ahmen gleichsam die Schwertstreichere nach: Daß hier für kurze Zeit die Welt der Opera seria wieder in Ordnung zu sein scheint, dient nur als Abstoßungsfläche für den nächsten Effekt. Auf die Textstelle:
- “E spirerai quell’ alma?” folgt ein abgezirkeltes Tanzmodell im Dreivierteltakt “A tempo giusto di Ciccone [Ciaccona?]”; und dann:
- “E chiuderai que’ lumi?” (“Largo”) in der ‘entrückten’ Tonart E-Dur ein kurzer Andante-Satz, der, umschweifig mit zweimaliger Trillerfigur abkadenzierend, dem möglichen Sinn der Frage nachgrübelt. Bei deren intensivierter Wiederholung, wieder im Largo:
- “que’ dolci lumi?” (über den ausdrucksgetränkten neapolitanischen Sextakkord von E-Dur wird nun die Tonart C-Dur erreicht) macht Don Pelagio einen Applikationsfehler: Die Silbe “ci-” fällt auf drei Sechzehntel, wodurch der Sänger gezwungen ist, “ci-hi-hi” zu deklamieren. Allerdings bietet das neue Wort “dolci” dem Don Pelagio, der bei der Vertonung der letzten Verszeile offenbar ein wenig der Treffsicherheit ermangelte, wieder festen Halt. Don Pelagio schlägt die pastorale Tonlage an: Es folgt (“Allegretto”), in wiegendem 12/8-Rhythmus und die Melodie in parallelen Terzen und Sexten, ein Siciliano.

Nun der größte und abschließende Coup:

- “Ite al tiranno...” Diese Aufforderung, in Zenos Originaltext mit der grammatikalischen 2. Person Plural an eine Einzelperson gerichtet - Aniceto, den “confidente” des Lucio Vero -, löst bei Don Pelagio ein ganzes galoppierendes Reiterbataillon aus. (“Allegro e forte”; Anapäst-Rhythmus und militärische Signale: Kein Zweifel, gerade dieser Stelle wegen verwendet Don Pelagio die Trompeten!)<sup>28</sup>

Allegro e forte

Largo

I te al ti ran · no...

- “Oh, Dio! [...] Che far degg’io?” Für den Rest des Rezitativs folgt kein vergleichbarer Gag mehr; das Publikum braucht Zeit, sich vom Lachen zu erholen. Das Rezitativ wird der Konvention entsprechend geschlossen; die letzte Textzeile beschreitet bedeutungsschwer den Passus duriusculus d-cis-c-h-b-a.

Abgesehen von der falschen Textbelegung der Silbe “ci” erfaßt das parodistische Element in keinem Fall den primären musikalischen Ausdrucksträger. Die einzelne melodische Gestalt bleibt - bei selbstverständlicher Vorgabe der traditionellen Basso-continuo-Praxis - ebenso intakt und unverzerrt wie der musikalisch-grammatikalische Gesamtzusammenhang: Das ganze Rezitativ beschreibt nicht nur einen wohl disponierten Bogen über ein auskomponiertes G-Dur (G-Dur I IV [T. 7] V [T. 9] I [T. 11] VI# [T. 15] IV [T. 21] - V [T. 26]

I [T. 31]), um sich dann für den ‘Doppelpunkt’ vor der Cavatine in die Doppeldominante zu wenden, sondern wiederholt damit auch gleichsam im großen die Anfangswendung der vier Einleitungstakte. Dies stellt jedoch nur sozusagen die unter die Aufmerksamkeitsschwelle fallende musikalische Matrix dar, auf die sich das eigentliche parodistische Verfahren einschreibt. Wenn es sich nämlich im Resultat trotzdem um eine Karikatur handelt, dann, weil die Interrelation zwischen Textsinn und Semantik der musikalischen Kulissen davon betroffen ist. Die Parodie setzt an dem wohl fundamentalsten musikalischen Prinzip der barocken Textvertonung an, dem der Affektdarstellung. Es ist äußerst instruktiv und hierin liegt das historische Lehrbeispiel dieses Musikstücks wie sehr Piccinni durch das rücksichtslose Überzeichnen der Einzelkomponenten die innere Mechanik der barocken Textvertonungsweise bloßlegt und damit zur Kenntlichkeit bringt, daß es sich bei der Affektdarstellung eigentlich um eine Art musikalischer Kulissenteknik (in Analogie zur herrschenden Bühnentechnik) handelt:<sup>29</sup> Die barocken Ausdruckstypen gleichen Kulissen, die,

bildlich gesprochen, zur jeweiligen Texttype hinter dem Darsteller aufgezogen werden, und die Komik in Don Pelagios Rezitativ entsteht recht eigentlich daraus, daß sich Don Pelagio in einem fort in der Wahl der Kulissen 'vergreift'. Im Medium des Komischen wird nur zum Einsturz gebracht, was auch schon in einer 'originalen' Opera seria ein labiles Gleichgewicht bildet, nämlich die Spannung zwischen der individuellen Treffergenauigkeit des durch Musik dargestellten Affekts und der Typengebundenheit des barocken Figurenarsenals.

### **Cavatine:**

In der Cavatine arbeitet Piccinni im Prinzip nach demselben Muster, allerdings mit der zweifachen Einschränkung, daß einerseits die größere Geschlossenheit der Cavatinenform den Wechsel der musikalischen Gestalten nicht mehr in solchem Maße ermöglicht und daß sich auch mit dem Rezitativ der aus diesem Punkt resultierende komische Effekt wohl mittlerweile abgenutzt haben muß (daher wahrscheinlich auch zusätzlich die Kürze des Stücks von 26 Takten). Piccinni verlegt den Ansatzpunkt seiner parodistischen Verfahren nun vordergründiger auf den primären musikalischen Ausdrucksträger selbst. Die Cavatine (D-Dur) hat nur zwei selbständigen Abschnitte: einen "A tempo moderato"-Teil im C-Takt, der von den drei Verszeilen des Textes die ersten beiden umfaßt ("Io sposar [...] sposo estinto"), und ein Siciliano-Andante im 6/8-Takt zur letzten Verszeile ("Che farai, misero cor?").

Der erste Abschnitt ist eigentlich nur die Andeutung einer Opera-seria-Arie; er besteht lediglich aus einer dreitaktigen Instrumentaleinleitung und vier Takt Stimmeneinsatz - gerade genug, um den hochdramatischen Gestus anzuschlagen und ad absurdum zu führen. Die Einleitung (über eine der bekannten barocken Baßfigurenschablonen) gemahnt mit ihren eckigen Punktierungen und Rollfiguren in den größtenteils unisono geführten Violinen an eine Französische Ouvertüre. Wenn Don Pelagio zu singen anhebt, sind auf kleinstem Raum alle 'Unarten' der Seria-Vertonungen versammelt: die koloraturistisch-instrumentale Führung der Singstimme, die Textbelegung der punktierten Motive mit einer einzigen Silbe (Effekt: "Io spo-sa-ha-ha- [...] -har"), dazu die triumphale Fermate auf dem Zielton der Anabasis ("tiranno") und schließlich das sich im punktierten Rhythmus hastig-überschlagende Herunterpoltern auf der diatonischen Stufenleiter ("lo spo-so, lo spo-so e-stin-to"). Kurz: Der karikaturistische Effekt entspringt hier nicht der Überzeichnung 'struktureller' Momente, sondern jener von Seria-Vertonungs-Praktiken<sup>30</sup>.

Im Siciliano-Teil nimmt Piccinni die Usancen der Textwiederholungen aufs Korn: "Che farai, misero cor" erscheint auf engstem Raum und bei penibler forte-piano-Schattierung in der Begleitung nicht weniger als viermal hintereinander, fortgesetzt und abgeschlossen durch ein zweimaliges "misero, misero, misero cor". Bei alledem darf jedoch nicht die 'Hintergrund'-Komik übersehen werden, die aus der Wahl eines Sicilianos entspringt: Der Siciliano mit seinem sanft-wiegenden Rhythmus zieht den 'erhabenen' Textsinn abermals auf die pastorale Tonlage, das genus sublime auf das genus humile herab und macht ihn vollends lächerlich, wenn er es nicht schon durch die vollkommen outrierte Vertonungsweise des ersten Abschnitts gewesen ist.

## Haydn:

Piccinnis Vertonung des Textes kann man ohne Übertreibung eine 'authentische' nennen. Dieses Wort braucht hier nicht im philologischen Sinn - als Zuordnung eines Werks zu einem Autornamen - verstanden werden und meint auch nicht 'individuelle' Authentizität im Sinn eines 'Personalstils' - in einer musikhistorische Periode, in der ein Operntext gut zwanzigmal vertont wurde. 'Authentisch' ist die Vertonung, weil sie das Wesentliche der Textstrategien erfaßt und durch die Musik zum Nutzen des Ganzen zur Wirkung kommen läßt: So 'war es gemeint'

Haydn hat es da viel schwieriger: Zwischen *L'Origille* und Haydns *La canterina* liegen zwar rein chronologisch nur sechs Jahre (1760-1766) - diese Zeitspanne sagt etwas über den kulturellen Transfer zu dieser Zeit aus -, die räumliche Distanz ist jedoch hier entscheidender: Haydn stand dem Rivalitätsverhältnis zwischen Neapolitanischer Opera buffa und Venezianischer Opera seria völlig fern - eine Distanz, die sich in seinem musikdramatischen Schaffen im Prinzip der Stilmischung, statt in dem der Stil-Entgegensetzung ausspricht, ganz zu schweigen davon, daß Haydn in Eisenstadt mit einer völlig anderen Publikums- und Erwartungsstruktur zu rechnen hatte als Piccinni in Neapel. Eine kabarethafte Vorstellung à la Piccinni wäre in Eisenstadt oder Eszterháza wahrscheinlich kaum möglich gewesen. Schließlich das vielleicht wichtigste Moment: In Haydns Vertonung ist *La canterina* Haupthandlung, eine kurze Opera buffa, ein Intermezzo nur der Gattungsbezeichnung, nicht mehr der Funktion nach. (Man weiß zwar nicht, ob es bei seiner Uraufführung 1766 in Eisenstadt nicht in eine andere Oper eingelegt war; die Aufführungstradition: Preßburg 1767, Eszterháza 1768<sup>31</sup> scheint solches jedoch nicht nahezulegen.) Dies alles verpflichtet Haydn zu einer gewissen 'Repräsentativität' der Vertonung und bewirkt, daß Haydn an die Vorgabe "Opernparodie" mit einer völlig anderen Haltung herantritt als Piccinni. Jedenfalls fallen für Haydn eine Reihe von Grundbedingungen weg, die Piccinni und sein Textautor noch als selbstverständlich voraussetzen konnten.

Die spezifische Situation, in der sich Haydn vorfindet, bewirkt offenbar, daß man in seiner Version von Don Pelagios Arie vergeblich nach den direkten Wegweisern der Komik sucht, wie sie Piccinni seinem Text in Serie einpflanzt.

Haydn kann nicht auf die Ebene der Stilzitate zurückgreifen, die das parodierte Objekt auf Distanz rücken und bei Piccinni das Hauptmoment der Parodie bilden. Das musikalische Idiom, dessen sich Don Pelagio bei Haydn bedient, ist auch das zeitgenössische Idiom Haydns; der Kontrast zwischen Seria-Fragment und Buffa-Handlung, in diesem Medium ohnehin schon aufgeweicht, wird durch das Fehlen eines deutlichen Demonstrationsobjekts zusätzlich noch eingeebnet. Selbstverständlich greift Don Pelagio an den entsprechenden Stellen seines Rezitativs zur Textausdeutung ausgiebig auf die einschlägigen barocken Figuren zurück; diese sind aber nur noch Oberflächenphänomene einer musikalischen Sprache, die zwar weitgehend noch auf dem barocken Generalbaß-Partiturlayout fußt, aber bereits die frühklassische Diktion anzunehmen beginnt. Don Pelagios Arie könnte, paradox gesagt, ohne weiteres auch eine Arie Joseph Haydns selbst sein; man könnte sie - ein Gedankenexperiment - unter die Fragmente von Haydns vier Jahre zuvor komponierter Opera seria *Acide* mischen, ohne daß sie auf den ersten Blick musikalisch als Fremdkörper auffiele. Fast möchte





das die Handbewegung der Titelheldin gestisch nachzeichnet, deutlich als ein eigener kleiner Schlußabschnitt gekennzeichnet.

Es handelt sich also um eine perfekt ausbalancierte und textlich-musikalisch in sich plausible Komposition, die eine klar disponierte Architektonik aufweist, worin motivischer und harmonischer Bauplan mit dem Textsinn zur Kongruenz gebracht sind. Und es ist nicht nur die kontinuierliche Achtelnoten-Baßgrundierung, die das Stück auch während jener Partien zusammenhält, wo die Gestalten häufiger wechseln als in der Einleitung, ja vielmehr noch, Don Pelagio setzt sogar eine Reihe von 'symphonischen' Verfahren ein, um das ganze Stück 'wie aus einem Guß' erscheinen zu lassen: Man beachte, wie in der Einleitung bereits die Anapäst-Motive des Kopftemas in den Mittelstimmen verarbeitet werden (2. Violinen und Bratschen, Dominantorgelpunkt T. 13 ff.), ferner, wie der Beginn des Stimmeinsatzes an den Beginn der Instrumentaleinleitung anknüpft, und wie auch der Beginn des Piano-Abschnitts die Reminiszenz an die Anapäst-Motivik zunächst nicht abreißen läßt. Hier hat also Haydn dem Don Pelagio ganz kräftig die Feder geführt.

Und doch will es einem bei diesem Rezitativ nicht richtig wohl werden: Was auf den ersten Blick auffällt, ist die unmäßige Länge des Stücks von 72 Ganztakten. Allein die Instrumentaleinleitung - es handelt sich bei ihr dem Charakter nach eigentlich um eine Arieeinleitung, die erst in den letzten Takten in den typischen Rezitativgestus hineinführt - nimmt mehr als ein Drittel, 30 Takte, ein. (Man male sich aus, wie lange Don Pelagio 'in Positur' stehen muß, bevor er überhaupt zum Singen kommt!). Es handelt sich also sozusagen um eines der sekundären Geschlechtsmerkmale der Opera seria - äußere Opulenz als Zeichen von Repräsentativität -, die Haydn, indem er dem Don Pelagio seine Feder leiht, überzeichnet. (Und durch seine Kompaktheit und Massivität ist die Komposition als 'Musikstück innerhalb der Musik' hinlänglich aus der lockereren Buffo-Faktur von *La canterina* hervorgehoben.)

Dies wären an sich noch keine Bestimmungskriterien von Parodie, wenn sich nicht die äußeren Längen aus inneren addierten: Die äußere Ausdehnung resultiert aus der peniblen Umschweifigkeit, mit der Don Pelagio in allen instrumentalen Partien eine jeweils begonnene Entwicklung auch zu Ende führt, wodurch sich mancher Leerlauf ergibt. Ganz exemplarisch gilt dies für die Instrumentaleinleitung: Man achte einmal darauf, wie Don Pelagio gleich zu Beginn der Instrumentaleinleitung das Kopftema zweimal ausführlich unisono sequenziert, wie sich dann die Anapäst-Motive verselbständigen, um in den schon erwähnten Verarbeitungsabschnitt zu münden, wonach sich die Einleitung schließlich mit einem nochmaligen Unisono-Einsatz des Kopftemas (T. 25) abrundet, bevor sie sich überhaupt erst der Singstimme entsinnt. Auf solche Art entsteht im Rezitativ ein eklatantes Mißverhältnis zwischen der Knappheit der Singstimmeneinsätze und der Ausführlichkeit der instrumentalen Zwischenpartien, die den Sänger beinahe nur widerwillig zu Wort kommen lassen.

Das entscheidende Kriterium ist nicht die technische Qualität der Musik, sondern ihre Unangemessenheit. Trotz aller Mißgriffe verrät Piccinnis Don Pelagio mehr Sensibilität für die Ausdrucksgeladenheit des Textstückes als sein Haydnscher Namensvetter, den gerade sein technisches Können dazu verleitet, sein eigentliches Ziel zu verfehlen.

Die Arie bestätigt das Bild, das man sich aus dem Rezitativ von Don Pelagio bereits gemacht hat. Anders als Don Pelagios Cavatine bei Piccinni ist sie ein voll ausgeführtes Stück und verdient mit ihrem ansehnlichen Umfang von 107 Allegro-Vierteltakten (bei 31 Takten Instrumentaleinleitung!) den Titel Arie in vollem Maße. Auch sie ist weder formal noch idiomatisch Stilzitat einer Barock-Arie, sondern folgt in jeder Hinsicht durchaus den gängigen zeitgenössischen Mustern der Haydn-Zeit.

Ihre formale Disposition ist: Instrumentaleinleitung (T. 1-31), Hauptabschnitt (T. 32-71), Mittelteil (T. 72-87) und verkürzte 'Reprise' des Hauptabschnitts mit Coda (T. 88-107). Die Disposition ist übersichtlich; die Zäsuren sind durch Instrumentalritornelle deutlich artikuliert; der Mittelteil ist mit seiner Molleintrübung vom Übrigen klar abgesetzt. Bei der verkürzten 'Reprise' handelt es sich um eine Variante der zweiten Hälfte des Hauptabschnitts, von der Dominante in die Tonika zurückversetzt: Hier liegt also nicht das barocke Schema der Dacapo- oder Dalsegno-Arie vor, sondern bereits ein von den instrumentalmusikalischen Praktiken des 18. Jahrhunderts durchsetztes Formmodell.

Auch in der Arie beweist Haydns Don Pelagio Geschick in der Wahl der entsprechenden musikalischen Figuren, die, wie im Rezitativ, in den steten Bewegungsimpuls der Komposition eingebunden sind. Die heftigen Punktierungen und Triller des Hauptthemas, die Streichertremoli und Rollfiguren (z.B. T. 47), die dramatisch-zugespitzte Textapplikation: "Che farai, che?" (T. 51) usw. als musikalisches Äquivalent der Zornesaufwallung Berenices, das resignierende Piano, die Molleintrübung und die Sordinierung der Streicher im Mittelteil, die verzweifelte Frage mit der Fermate auf der Alterationsharmonie: "misero cor?" sowie die Erschöpfungsphase während des Reprisesbeginns (T. 90) als wohlvorbereiteter Kontrast für das Schlußfortissimo: In jedem dieser Details sowie in ihrer Kombination beweist Don Pelagio Geschmack und Können.

Und doch spielen wie im Rezitativ Eitelkeit und Selbstgefälligkeit dem Musikmeister in einem entscheidenden Punkt einen empfindlichen Streich: Es sind die von ihm so voller Stolz angekündigten Oboen und Hörner. An mehreren Schaltstellen der Arie melden sich diese Instrumentengruppen mit einer verspielten kleinen (mit ihren Hornquinten sogar noch 'sprechenden') Figur, die, wenn sie ganz exemplarisch in der Instrumentaleinleitung gleich auf das Hauptthema folgt, dessen hochdramatischen Gestus desavouiert:

The image shows a musical score excerpt. The top part features two violin staves, Violino I and Violino II, both in G major (one sharp). They play a melodic line with frequent trills (tr) and slurs. The bottom part features two horn staves, labeled "[2 Corni in D]". The first horn part has a "Soli" section with a melodic line consisting of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents.

Diese Figur nimmt als parodistisches Moment in der Arie dieselbe Funktion wahr wie die Baßachtel-Grundierung im Rezitativ, die mit ihrer Gleichmütigkeit die Ausdrucksgeladenheit des Gesungenen herunterdämpft.

Haydns parodistisches Verfahren läuft also in wesentlich vermittelteren Bahnen als das Piccinnis. Haydn kann das Problem nicht direkt an den Hörnern packen wie Piccinni; er muß sich dem zu parodierenden Objekt auf Umwegen nähern, was zur Folge hat, daß die direkt karikaturträchtigen Elemente der Opera seria - Exaltiertheit des Wortausdrucks, häufige Textwiederholungen - weit weniger zum Tragen kommen als in Piccinnis drastischer Methode. Wenn Haydn der Situation trotzdem das Passende abzugewinnen weiß, dann, weil ihm das Kunststück gelingt, zu parodieren, ohne im mindesten die Stilhöhe des gesamten Unternehmens zu verlassen, d.h. Don Pelagios Arie ist gerade in ihrer technischen Vollkommenheit parodistisch. Haydn verwendet die Opera-seria-Elemente zunächst zur Figurencharakterisierung: Er zeigt einen Musikmeister, der eben dadurch, daß er seiner Schülerin das Beste in seiner Kunst vorführt, an der eigentlichen Aufgabe, der adäquaten Vertonung des Textes, vorbeikomponiert. Sein Tun ist "nichtinspiriert"<sup>34</sup> in dem Sinn, daß er das Opera-seria-Textstück, das ihm da vorliegt, zwar 'korrekt' vertont, jedoch nicht mehr in seinem ursprünglichen Ausdrucksgehalt nachzuvollziehen vermag. Die Opera seria ist ihm - ohne daß ihm das allerdings bewußt wäre - im Grunde genommen bereits fremd geworden, ein fix geronnenes Traditionsgut, dem er das Beste abzugewinnen sucht. Erst auf diesem verschlungenen Umweg wird die parodistische Psychologisierung Don Pelagios durch dessen Komposition zu einer Parodie der Opera seria selbst, als die sie vom Textdichter von allem Anfang an vorgesehen war: Don Pelagios Arie stellt ein bewußtes Ausmessen des Abstandes zwischen der von der Opera seria geforderten Tonlage und dem zeitgenössischen musiksprachlichen Idiom Haydns dar. Es ist wohl kaum zu weit interpretiert, wenn man hier eine kompositorische Selbstreflexion des jungen Esterházy'schen Vizekapellmeisters im Medium einer Bühnenfigur vorliegen sieht<sup>35</sup>.

Die Opernparodie in der Oper als Musik über Musik im Theater auf dem Theater hat somit bei Piccinni und Haydn völlig verschiedene Implikationen. Don Pelagios Arie ist bei Haydn kein künstlerisches Dokument zur Auseinandersetzung zwischen Opera buffa und Opera seria mehr, sondern ein solches des musikhistorischen Übergangs: Man befindet sich sozusagen an einem Nervenpunkt der Formierungsphase dessen, was man den "klassischen Stil" nennt. Gerade die Tatsache, daß Haydn hier mit einem Textstück zurechtkommen muß, das im Grunde genommen nicht mehr der Problemlage seines Komponierens entspricht, läßt seine Stilisierungsleistung umso stärker hervortreten. In dem Maße, wie Haydn jede parodistische Drastik, wie sie vom Textbuch vorgesehen ist, verschmäht, wird seine Lösung zum Anschauungsbeispiel für den im 'klassischen Komponieren' implizierten Stilisierungswillen, ein Anschauungsbeispiel, aus dem sich mancher musikhistorischer Aufschluß über die geistige Lage des Komponierens im mitteleuropäischen Raum in der Mitte des 18. Jahrhunderts gewinnen läßt.

#### Anmerkungen:

- 1 Gerhard Allroggen, *Piccinnis "Origille"*, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte X*, hrsg. von Friedrich Lippmann unter Mitwirkung von Volker Scherliess und Wolfgang Witzemann, Köln 1975 (= *Analecta musicologica* 15), S. 258-297.

- 2 Gerhard Allroggen, „*La canterina*“ in den Vertonungen von Nicolò Piccinni und Joseph Haydn; Friedrich Lippmann, *Haydn und die Opera buffa. Vergleiche mit italienischen Werken gleichen Textes*, beide in: *Joseph Haydn. Tradition und Rezeption. Bericht über die Jahrestagung für Musikforschung Köln 1982*, hrsg. von Georg Feder, Heinrich Hüschen und Ulrich Tank, Regensburg 1985 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 144), S. 100-112 und 113-140, bes. 113 ff.
- 3 Vgl. den Lexikonartikel Georg Feders zu Haydns *La canterina* in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Bd. 2, München - Zürich 1987, S. 738.
- 4 Niccolò Piccinni, *La cantarina. Intermezzo im III. Akt der Commedia per musica L' Origille 1760*, hrsg. von Georg Feder (= *Cententus musicus* 8), Laaber 1989.
- 5 Vgl. dazu und im folgenden Wolfgang Osthoff, *Die Opera buffa*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, hrsg. von Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch, Bern - München 1973, S. 678-743.
- 6 Ebd., S. 697.
- 7 Vgl. dazu Manuela Hager, *Die Opernprobe als Theateraufführung. Eine Studie zum Libretto im Wien des 18. Jahrhunderts*, in: *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hrsg. von Albert Sier (= *Studia romanica* 63), Heidelberg 1986, S. 101-123.
- 8 Vgl. neben dem Eröffnungsvortrag in diesem Band im folgenden Georg Feder, *Opera seria, Opera buffa und Opera semiseria bei Haydn*, in: *Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Tutzing 1975, S. 37-55; sowie ders., *Haydns Opern und ihre Ausgaben*, in: *Musik - Edition - Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, hrsg. von Martin Bente, München 1981, S. 165-179, sowie Erika Kanduth, *Die italienischen Libretti der Opern Joseph Haydns*, in: *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit*, hrsg. von Herbert Zeman (= *Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte* 6), Eisenstadt 1976, S. 61-96.
- 9 Vgl. Helmut Wirth, *Joseph Haydn als Dramatiker. Sein Bühnenschaffen als Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper* (= *Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft* 7), Wolfenbüttel - Berlin 1940, S. 29 ff.
- 10 Siehe z.B. ebd. den Vergleich zwischen Haydns *L'incontro improvviso* mit Glucks *La Rencontre imprévue* (S. 47-59) sowie - neben den in Anm. 2 genannten Aufsätzen - in neuerer Forschung etwa Marita McClymonds, *Haydn and his Contemporaries: "Armida Abbandonata"*, Silke Leopold, *"Le Pescatrici"* - Goldoni, Haydn, Gassmann, Helen Geyer-Kiefl, *Guglielmis "Le Pazzie d'Orlando" und Haydns "Orlando Paladino"*, alle drei in: *Joseph Haydn. Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongreß Wien 1982*, hrsg. von Eva Badura-Skoda, München 1986, S. 325-332, 341-351, 403-415.
- 11 Vgl. im folgenden Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1977, S. 20 ff.
- 12 Vgl. Carl Dahlhaus, *Über das "kontemplative Ensemble"*, in: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München - Salzburg 1983, S. 33-38.
- 13 Vgl. dazu Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 25), Wilhelmshaven 1979, S. 30 ff.
- 14 Zitiert nach Apostolo Zeno, *Drammi scelte*, hrsg. von Max Fehr, Bari 1929, S. 85. Die eckigen Klammern bezeichnen die Varianten in Piccinnis Textvorlage (s.u.).
- 15 Vgl. dazu auch Allroggen (siehe Anm. 2), S. 106 f.
- 16 Vgl. ebd., S. 106.
- 17 *Menschliches, Allzumenschliches II, 2. Der Wanderer und sein Schatten*, § 152.
- 18 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1974, S. 159 ff.
- 19 z.B. Wolfgang Hufschmidt, *Musik über Musik*, in: *Reflexionen über Musik heute. Texte und Analysen*, hrsg. von Wilfried Gruhn, Mainz 1981, S. 254-289.

- 20 Die folgenden Seiten- und Taktangaben zu den beiden Versionen beziehen sich auf die Ausgaben: Piccinni, *La cantarina* (siehe Anm. 4) bzw. Haydn, *La canterina. Intermezzo in Musica 1766*, hrsg. von Dénes Bartha, München - Duisburg 1959 (= *Joseph Haydn Werke XXV/2*); Don Pelagios Arie: Piccinni, S. 32-47; Haydn, S. 12-32.
- 21 Piccinni, S. 30-31, Haydn, S. 12.
- 22 "Camera con un tavolino e sedie da una parte, dall' altra un clavicembalo", Piccinni, S. 15; Haydn, S. 1.
- 23 Vgl. im folgenden neben dem Eröffnungsvortrag in diesem Band, S. 9 ff. und den in Anm. 1 und 2 genannten Aufsätzen Gerhard Allroggens die beiden Lexikonartikel Georg Feders zu Haydns *La canterina* und Piccinnis *L'Origille in Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (siehe Anm. 3), Bd. 2 (1987), S. 737 und Bd. 4 (1991), S. 777-778, sowie dessen Vorwort zur Neuausgabe von Piccinnis *La cantarina* (siehe Anm. 4).
- 24 Vgl. Allroggen (siehe Anm. 2), S. 106.
- 25 Vgl. ebd., S. 105.
- 26 Vgl. ebd., S. 107, sowie ders., (siehe Anm. 1), S. 282, sowie Lippmann (siehe Anm. 2), S. 113 f.
- 27 Vgl. Benedetto Marcellos ironische "Anweisungen für den Opernkomponisten" von 1720: "Er [= der Opernkomponist] hüte sich ängstlich, das Textbuch ganz zu lesen, um sich nicht abzulenken, sondern komponiere es einen Vers nach dem andern", in: Benedetto Marcello, *Das Theater nach der Mode*, zum erstenmal ins Deutsche Übertragen von Alfred Einstein, München - Berlin 1917, S. 21.
- 28 Da nur in den Piccinni-Quellen Trompeten vorgesehen sind (während sie in der folgenden Cavatine wieder durch Hörner ausgetauscht sind), kann man davon ausgehen, daß Don Pelagios Textstelle "le trombe" (statt "li corni") im Textbuch von *L'Origille* eine nachträgliche Änderung durch Piccinni darstellt, der speziell an dieser Stelle des Rezitativs Trompeten einsetzen wollte (vgl. das Lesartenverzeichnis zur Neuausgabe von *La cantarina*, siehe Anm. 4, S. 135, zu 31/163).
- 29 Vgl. dazu den Aufsatz von Szabó-Jilek zur Bühnentechnik in diesem Band.
- 30 "Kommen in den Arien Hauptwörter vor, z.B.: Padre, impero, amore, regno, beltà, lena, core, usw. usw., no, senza, già und andere Umstandswörter, so wählt sie der Komponist als Träger von recht langen Koloraturen, z.B.: paaaa ... impeeee ... amoooo ... areeee ... reeee ... beltàaaa ... lenaaaa ... coooo usw. noooo ... seeeen ... giàaaa ... usw.", siehe Anm. 27, S. 22.
- 31 Vgl. Georg Feder (siehe Anm. 3), S. 737 und 738.
- 32 Nichts dokumentiert dies deutlicher als die Schwierigkeiten Friedrich Lippmanns, bei diesem Stück die Kriterien der Bestimmung "Opernparodie" dingfest zu machen: Lippmann führt die Übermäßigkeit des Vorspiels, den musikalischen Leerlauf usw. an, um auf andere Weise 'psychologisierend' fortzufahren: "Haydn erwärmt sich sichtlich und rückt ab von der Karikatur." Ebenso benennt Lippmann die Soli der Oboen und Hörner "mit ihren kompositorischen Gemeinplätzen" in der Arie, um dann zugeben zu müssen: "Sonderlich komisch sind sie jedoch nicht." Vgl. im folgenden Lippmann (siehe Anm. 2), S. 114.
- 33 Ob die Streichung des "Io" auf Haydn selbst zurückgeht, ist nicht eindeutig zu bestimmen, denn auch das originale Textbuch von Piccinnis *L'Origille* (nicht Piccinnis Partitur-Autograph!) weist die Lesart "Sposo!" auf: Vgl. *La cantarina* (siehe Anm. 4), S. 135 (zu 33/6).
- 34 Vgl. Allroggen (siehe Anm. 2), S. 108.
- 35 Wirth will in *La canterina* sogar eine Parodie von Haydns eigenem *Acide* von 1762 sehen (siehe Anm. 9), S. 29.

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://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): Winkler Gerhard J.

Artikel/Article: [Opernparodie in der Oper - Zur Arie des Musikmeisters in Haydns "La canterina". 131-151](#)