

Inszenierte Geschichte - Joseph Haydns und Carlo Francesco Badinis L'anima del filosofo als Gattungspoetik

Autor(en): **Fischer, Christine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **32 (2008)**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868914>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

INSZENIERTE GESCHICHTE –
JOSEPH HAYDN UND CARLO FRANCESCO BADINIS
L'ANIMA DEL FILOSOFO ALS GATTUNGSPÖETIK

VON CHRISTINE FISCHER

Joseph Haydn komponierte *L'anima del filosofo* zu Beginn des Jahres 1791 während seines ersten Aufenthaltes in London für Vorstellungen in der englischen Metropole – Titelvarianten verweisen auch auf Orfeo und Euridice, die beiden Hauptrollen der Oper.¹ *L'anima del filosofo* nimmt eine Sonderstellung innerhalb des Opernschaffens von Haydn ein: Sie entstand nach einer achtjährigen Pause, in der der Komponist keine Oper zu Papier gebracht hatte, obwohl der Opernbetrieb seines Dienstherrn Nikolaus Eszterházy auch in diesen Jahren fortgeführt worden war.² Erstmals richtete er seine Komposition nicht auf die Wünsche seines langjährigen Arbeitgebers und auf das Opernhaus in Eszterházy und sein Personal aus.³ Und erstmals zog Haydn im Falle von *L'anima del filosofo* kein Libretto heran, das bereits von anderen Komponisten vertont und auf die neuen Aufführungsgegebenheiten hin zugeschnitten worden war. Alles deutete also darauf hin, dass Haydn mit

¹ Das Autograph trägt den Titel „Haydn. *L'anima del filosofo*“; die heute in Budapest verwahrte Londoner Kopie ist titellos, ein ebenfalls dort aufbewahrter Auszug einer einzelnen Nummer ist mit dem Verweis „in the Opera of Orfeo“ versehen; die in Paris verwahrte Abschrift trägt den Titel „*L'anima del Filosofo o sia Orfeo e Euridice* Di Giuseppe Haydn“; die Breitkopf & Härtel-Ausgabe der Partitur von 1807 verweist bei jeder Nummer auf „Orfeo e Euridice di Gius. Haydn“, der ein Jahr früher erschienene Klavierauszug auf „Orfeo e Euridice *Dramma per Musica* composto da Gius. Haydn“; Haydn selbst hat die Oper in seinem Libretto-Verzeichnis unter „Orfeo ed Euridice“ aufgeführt, vgl. hierzu Joseph Haydn, *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice. Dramma per Musica 1791. Libretto von Carlo Francesco Badini. Kritischer Bericht*, hrsg. v. Helmut Wirth, München, 1974; H.C. Robbins Landon, „*L'anima del filosofo* (Orfeo ed Euridice)“, *Haydn in England 1791–1795*, London, 1976, 323–354.

² Dénes Bartha, „Haydn's Italian Opera Repertory at Eszterháza Palace“, in: *New Looks at Italian Opera. Essays in Honor of Donald J. Grout*, Ithaca, 1968, 172–219; Georg Feder, „Opera seria, opera buffa und opera semiseria bei Haydn“, *Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Klaus Hortschansky, Tutzing, 1975, 37–55; Ulrich Tank, „Joseph Haydns italienische Opern. Bemerkungen zu Publikum und Resonanz“, *Joseph Haydn und die Oper seiner Zeit*, hrsg. v. Gerhard J. Winkler, Eisenstadt, 1989, 23–38; Gerhard J. Winkler, „Opernrepertoire und dynastisches Muster. Beobachtungen zu Haydns Eszterházy'scher Opern (sic)“, *The Eszterháza Opera House*, Herent, 2006, 53–58; Christine Siegert, „Joseph Haydns Bearbeitungen für das Fürstliche Opernhaus in Eszterháza“, *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar in Würzburg*, hrsg. v. Ulrich Konrad, Tutzing, 2007, 55–79.

³ Einzige Ausnahme in Haydns rein für Eszterházy bestimmtem Opernschaffen stellt die 1779 dort aufgeführte Oper *La vera costanza* dar: Sie war vermutlich ein bereits früher komponiertes Auftragswerk für Wien, das dann jedoch nicht dort zur Aufführung kam, vgl. Eva Badura-Skoda, „Zur Entstehung von Haydns Oper ‚La vera costanza‘“, *Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress/Proceedings of the International Joseph Haydn Congress Wien, Hofburg, 5.–12. September 1982*, hrsg. v. Eva Badura-Skoda, München, 1986, 248–255.

L'anima del filosofo erstmals als Opernkomponist einer sehr breiten und angesichts seines ihm vorausseilenden Ruhms als Instrumentalkomponist auch wohlgesinnten Öffentlichkeit – ausserhalb der Grenzen des Eszterházy'schen Hoflebens – entgegentreten würde.⁴

Allein schon die mit dieser Sonderstellung der Oper verbundene spezielle Herausforderung für den Komponisten, derer sich Haydn bewusst sein musste, lässt Zweifel daran aufkommen, dass die zumeist negative Einschätzung der textlichen und zum Teil auch musikalischen Qualitäten der Oper in der Forschung zurecht vorgenommen wurde. Meine Auseinandersetzung mit *L'anima del filosofo* möchte deshalb eine Neuinterpretation vorschlagen, die der singulären Entstehungssituation Rechnung trägt und von einer Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Operngeschichtsbildern in Text und Musik dieser Oper ausgeht.

Fragment?

L'anima del filosofo wurde zu Lebzeiten Haydns nicht vollständig aufgeführt. Die Londoner Premiere scheiterte und die Oper verschwand – nach einer Aufführung der von Breitkopf veröffentlichten Auszüge 1808 in Königsberg⁵ – gänzlich von der Bühne. 1950 erfolgte die erste Einspielung von *L'anima del filosofo*⁶, im Jahr darauf kam es zur ersten szenischen Aufführung in Florenz unter Erich Kleiber.⁷

Die Quellenlage ist diesen Entstehungsumständen entsprechend schwierig: Das Libretto Carlo Francesco Badinis⁸ wurde nie gedruckt, der Text ist einzig aus den Musikquellen rekonstruierbar. Szenenanweisungen sind dadurch nur bruchstückhaft erhalten. Zudem ist ungeklärt, ob die Oper vollständig vorliegt: Das heute in Berlin aufbewahrte Autograph Haydns⁹ ist sicherlich ein Fragment,

⁴ Zu Publikumsstruktur und Opernleben in Eszterházy vgl. Bartha, „Haydn's Italian Opera Repertory“ (wie Anm. 2); Siegert, „Joseph Haydns Bearbeitungen“ (wie Anm. 2); Margaret R. Butler, „Annäherungen an eine Kontextualisierung der Opera seria in Eszterháza. Rückschlüsse aus Turin“, *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg*, hrsg. v. Ulrich Konrad, Tutzing, 2007, 103–125.

⁵ Landon, „L'anima del filosofo“ (wie Anm. 1), 354.

⁶ Joseph Haydn, *Orfeo ed Euridice. (L'anima del filosofo.) Drame per Musica, London, 1791. Libretto by Carlo Francesco Badini. Analytical Notes*, Boston, 1951.

⁷ Joseph Haydn, *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice. Drame per musica. 1791. Libretto von Carlo Francesco Badini*, hrsg. v. Helmut Wirth (Joseph Haydn Werke, XXV.13), München, 1974, IX.

⁸ Zu Carlo Francesco Badinis Biographie ist kaum verlässliche Information erhalten; die bisher vollständigste Übersicht zu seinem Lebenslauf findet sich bei G[iovanni] Busino, „Badini, Carlo Francesco“, *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 5, Roma, 1963, 84–86; hier wird allerdings das Libretto zu *L'anima del filosofo* nicht erwähnt. Die Tätigkeit Badinis als Librettist in London (ab 1753 und erneut ab den späten 1760er Jahren) und seine damit verbundenen Polemiken gegen Giuseppe Baretta und Lorenzo da Ponte sind zwar bekannt, aber inhaltlich noch nicht eingehend untersucht oder auf sein Schaffen bezogen.

⁹ Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Mus. Ms. Autogr. Jos. Haydn 57, vgl. Haydn, *L'anima del filosofo* (wie Anm. 1), 7.

da Nummern einer Londoner Abschrift mit autographen Korrekturen, die sich in Budapest befindet¹⁰, nicht enthalten sind. Beide Musikquellen enthalten die Nummern der Oper in beliebiger Reihenfolge und auch die Veröffentlichung von elf Nummern in Klavierauszug und Partitur von Breitkopf scheint keinem sinnvollen szenischen Ablauf zu folgen. Eine französische Abschrift in Paris aus den 1820er Jahren bietet demgegenüber zwar die sinnvollste Reihung und auch die vollständigste Fassung. Doch muss aufgrund ihrer grossen zeitlichen Distanz zur Komposition der Oper gefragt werden, ob dieser Handschrift nicht ihrerseits bereits ein Rekonstruktionsversuch (anhand heute verlorener Quellen) zugrunde liegt, wie ihn später auch die Haydn-Gesamtausgabe vorgenommen hat.¹¹

Ob eine vollständige Vertonung erhalten blieb, ist auch strittig, weil wir von Haydn wissen, dass ursprünglich fünf Akte geplant waren, jedoch nur vier aus den erwähnten Quellen rekonstruierbar sind. Zudem weist das Autograph ab dem dritten Akt leere Systeme und Seiten auf, die in den ersten beiden Akten nicht auftauchen – möglicherweise ist hier also nicht die gesamte Musik und nicht der vollständige Text niedergeschrieben worden. Zudem bietet der inhaltlich und musikalisch äusserst ungewöhnliche „Schluss“ Anlass zu Zweifeln an der Vollständigkeit der Oper. Eine weitere Konsequenz dessen, dass die Oper – oder das Fragment? – erst so spät auf die Bühne fand, sind fehlende Zeugnisse zur Rezeption.

Inhaltsangabe¹²

I. Akt

Euridice (Sopran) flieht, geplagt von Herzensqualen in den dunklen Wald. Der Chor warnt sie vor den Wilden, die dort wohnen und die auch schon einen Scheiterhaufen bereit halten, um Euridice zu opfern. Orfeo (Tenor) rettet sie, indem er die Wilden mit Gesang besänftigt.

Als er von der Rettungstat erfährt, entschliesst sich Creonte (Bass), seine Tochter Euridice ihrem Willen entsprechend Orfeo zur Frau zu geben. Damit bricht er sein Versprechen gegenüber Arrideo, dem Verlobten Euridices, vor dem diese zu Beginn geflohen war. Man feiert die Hochzeit.

¹⁰ Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, ehemalige Eszterházyische Sammlung, Ms. Mus. I.7, vgl. Wirth (Hg.), *L'anima del filosofo* (wie Anm. 1), 12.

¹¹ Haydn, *L'anima del filosofo* (wie Anm. 7).

¹² Die Inhaltsangabe orientiert sich in ihrer Beschränkung auf das nach dem heutigen Quellenstand tatsächlich Wahrnehmbare der Oper an Silke Leopold, „Joseph Haydn: *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*“, *Zwischen Bach und Mozart. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart* 1988 (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, 4), Kassel, Basel, London, New York, Prag, 1994, S. 90–103, hier 92; ausführlichere Inhaltsangaben finden sich in Landon, „*L'anima del filosofo*“ (wie Anm. 1), 327–328; Georg Feder, „*L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice. Drame per musica*“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Sieghart Döhring, Bd. 2, München, 1987, 767.

II. Akt

Noch während sich Orfeo und Euridice ihre Liebe beteuern, entsteht Lärm hinter der Bühne. Orfeo möchte nach dem Rechten sehen und liefert damit Euridice an die Häscher Arrideos aus. Auf der Flucht vor ihnen wird sie von einer Schlange gebissen und stirbt. Orfeo findet Euridice tot. Creonte bricht auf die Nachricht vom Tod seiner Tochter hin auf, um sich an Arrideo zu rächen.

III. Akt

Orfeo beweint Euridice. Er befragt den Genio (Sopran), eine Art Sybille, wie er Euridice zurückbekommen kann.

IV. Akt

Der Genio führt Orpheus in die Unterwelt, wo Pluto (Bass) ihm auf seine Bitten hin gewährt, Euridice wiederzuerlangen. Gegen die ihm auferlegte Abmachung sieht Orfeo Euridice an und verliert sie erneut. Von Bacchantinnen umworben, flucht Orfeo der Liebe. Sie reichen ihm einen Giftbecher als Gegenmittel für den Schmerz. Orfeo trinkt und stirbt. Die Bacchantinnen machen sich auf zu einer Insel. Ein Sturm bringt sie zum Kentern.

Forschungsstand 1: Deutung des Orpheus-Mythos bei Haydn/Badini

Die Frage nach dem Bezug des Titels, *L'anima del filosofo*, zum Inhalt der Oper ist immer noch eine weitgehend ungeklärte. Während Robbins Landon die philosophische Prädisposition Creontes in den Mittelpunkt stellt¹³, geht Helmut Wirth nicht zuletzt aufgrund des Gifttrankes, der an Sokrates gemahnt, implizit davon aus, in Orfeo den Philosophen des Operntitels festlegen zu können¹⁴. Badinis Text charakterisiert Orfeo zudem im ersten Akt als Zivilisator und Gesetzesbringer, da er Euridice in letzter Sekunde vor den – nicht weiter definierten – barbarischen Wilden rettet. Diese Charakterisierung hat einen philosophischen Hintergrund in der Darstellung des Orpheus-Mythos beim italienischen Renaissance-Philosophen Natale Conti, der sich wieder-

¹³ Landon, „L'anima del filosofo“ (wie Anm. 1), 347. Diese Zuordnung, die sich vor allem auf den Text der ersten Arie Creontes, „Il pensier sta negli oggetti“, bezieht, lässt jedoch im Dunkeln, wie die aufklärerischen und freimaurerischen Anklänge dieses Textes im Zusammenhang der ganzen Oper zu interpretieren sind.

¹⁴ Helmut Wirth, *Joseph Haydn als Dramatiker. Sein Bühnenschaffen als Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper*, (Diss.), Kiel, [1939], 176–178; vgl. Silke Leopold, „Haydn und die Tradition der Orpheus-Opern“, *Musica* 36 (1982) Nr. 2, 131–135, hier 134.

um auf Horaz bezieht.¹⁵ Klaus Hortschansky, der wie Silke Leopold von der fragmentarischen Überlieferung der Oper überzeugt ist, nimmt vor diesem Hintergrund eine vermutlich nicht zur Komposition gelangte Schlussapothekose an, in der Orpheus vom Genius in den Himmel der Philosophie geleitet worden sein könnte. Dies sieht er als Schlüssel dazu, die Gesamtanlage der Oper als Allegorie der Philosophie zu interpretieren.¹⁶

Die Rolle der Seele, der „anima“ des Titels, wurde entweder dem Genio oder Euridice zugeordnet.¹⁷ Zurückzuführen ist diese Deutung auf Orfeos Äußerung „Perduto ho un'altro volto l'anima mia“ nach Euridices zweitem Tod.¹⁸ Da den unglücklichen Sänger aber gleichzeitig Ehefrau und Genio im Stich lassen, ist diese Zuordnung nicht eindeutig vorzunehmen.

Die meisten dieser Deutungsansätze, wenn auch im Detail unterschiedlich, sind sich einig darin, dass eine allegorische Interpretation der Handlung von Badini und Haydn intendiert war. In der von Hortschansky für das ausgehende 18. Jahrhundert nachgewiesenen Rezeption Natale Contis, der in Euridice die Gerechtigkeit und das rechte Mass sieht, das Orfeo im Übermass seiner Gefühle abhanden gekommen ist, erhält dieser Zugang zudem eine einleuchtende „antike“ Basis.¹⁹

¹⁵ Klaus Hortschansky, „Johann Gottlieb Naumanns *Orpheus og Eurydike* (Kopenhagen 1786) und die zeitgenössische klassizistische Ästhetik“, *Johann Gottlieb Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Bericht über das Internationale Symposium vom 8. bis 10. Juni 2001 im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 2001*, hrsg. v. Ortrun Landmann, Hans-Günther Ottenberg, (Dresdner Beiträge zur Musikforschung, 2), Hildesheim, Zürich, New York, 2006, 96; G[erhard]. P[ersché], „„Papa“ Haydn und des Philosophen Seele – Einige Randbemerkungen“, *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice. Oper von Joseph Haydn. Text von Carlo Francesco Badini*, Bern, 1982, 13–14; zu antiken Quellen und Orpheus-Opern s. a. Jeffrey L. Buller, „Looking Backwards: Baroque Opera and the Ending of the Orpheus Myth“, *International Journal of the Classical Tradition* 1 (1995) Nr. 3, 57–79.

¹⁶ Leopold, „Haydn“ (wie Anm. 14), 131, 135; Leopold, „Joseph Haydn“ (wie Anm. 12), 95 f.; Hortschansky, „Johann Gottlieb Naumanns“ (wie Anm. 15), 96–97; P[ersché], „„Papa“ Haydn“ (wie Anm. 15), 13–14. Grundgedanken zu einer symbolischen bzw. allegorischen Deutung der Oper lieferte bereits Wirth, *Joseph Haydn* (wie Anm. 14) 174.

¹⁷ Hortschansky, „Johann Gottlieb Naumanns“ (wie Anm. 15), 96–97, 99.

¹⁸ Vgl. Joseph Haydn, *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice. Hob. XXVIII: 13. Drama per musica. 1791. Text von Carlo Francesco Badini. Rekonstruktion der Versform und wortgetreue deutsche Übersetzung von Georg Feder. Textbuch Italienisch/Deutsch*, Kassel, Basel, London, 1980, 52/53.

¹⁹ Hortschansky, „Johann Gottlieb Naumanns“ (wie Anm. 15), 95, 96.

Forschungsstand 2: Das Verhältnis zu anderen Orpheus-Opern

Silke Leopold verwies 1982 darauf, dass Francesco Badini drei Verse des *Euridice*-Librettos von Ottavio Rinuccini in den Text von *L'anima del filosofo* integrierte.²⁰ Spätestens seit der ab 1783 erschienenen Operngeschichte Stefano Arteagas²¹ war die Bedeutung dieses Textbuches in seiner Vertonung durch Jacopo Peri und Kollegen um 1600 für die Frühgeschichte der Oper herausgestellt worden. Leopold sieht diesen Rückbezug zu den Anfängen der Gattung als ein Indiz dafür an, dass Badini grossen Wert auf die Darstellung der eigenen Gelehrsamkeit legte.

Geradezu nach einer Rechtfertigung vor der Übermacht eines anderen *Orfeo*-Vorbildes klingt der folgende Briefausschnitt, den Haydn am 8. Januar 1791, eine Woche nach seiner Ankunft in London, niederschrieb und an seinen neuen Dienstherrn Fürst Anton I. Eszterházy adressierte:

das neue opern büchl so ich zu Componiren habe, betitult sich Orfeo in 5 Acten, welches ich aber erst dieser tagen erhalten werde, dasselbe soll von einer ganz andern arth seyn, als jenes v. Gluck.²²

Haydn distanziert sich hier deutlich von Nachahmungs- oder Bearbeitungsfassungen der 1761 in Wien uraufgeführten Gluck'schen Oper, wie sie nicht zuletzt im zeitgenössischen London wiederholt auf die Bühne kamen.²³ Gerhard Croll liest den Briefausschnitt Haydns sogar dahingehend, als sei die Andersartigkeit von Gluck geradezu eine Voraussetzung dafür gewesen, dass Haydn sich auf den Stoff einliess.²⁴

Anders als bei Gluck, der die Handlung auf die Reise in die Unterwelt und den zweiten Tod Euridices, sowie die Zusammenführung der Liebenden durch Amor am Ende beschränkt, gibt es bei Haydn und Badini eine Vorgeschichte, nämlich die erste Rettung und den Tod Euridices nach Horaz; zudem greift Badini auf Nebenfiguren zurück, die in früheren Opernfassungen vorkommen, so beispielsweise auf Arrhistaeus, der bei Angelo Polizianos früher Fassung des Mythos von 1494 begegnet, nicht jedoch bei Gluck.²⁵

²⁰ Leopold, „Haydn“ (wie Anm. 14), 132.

²¹ Esteban Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 3 Bde., Bologna 1783–1785; vgl. Leopold, „Haydn“ (wie Anm. 14), 132.

²² Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, unter Benützung der Quellensammlung von H. C. R. Landon*, hrsg. v. D. Bartha, Kassel, Basel, London, 1965, 253; vgl. u. a. Haydn, *L'anima del filosofo* (wie Anm. 7), VII; Leopold, „Haydn“ (wie Anm. 14), 131.

²³ Die Bearbeitungen wurden vorgenommen, weil die 1773 erstmals an der Themse aufgeführte Originalfassung wenig Anklang beim Londoner Publikum fand. Vgl. Ian Woodfield, *Opera and Drama in Eighteenth-Century London. The King's Theatre, Garrick and the Business of Performance*, Cambridge, 2001, 48; Bruce Allan Brown, „Le pazzie d'Orlando. Orlando Paladino and the Uses of Parody“, *Italica* 64 (1987) Nr. 4, 583–605, hier 591.

²⁴ Gerhard Croll, „Haydn – ‚Philemon und Baucis‘ – Gluck“, *Joseph Haydn und die Oper seiner Zeit*, hrsg. v. Gerhard J. Winkler, Eisenstadt, 1989, 79–87.

²⁵ Leopold, „Haydn“ (wie Anm. 14), 132.

Während Badini keine Übernahmen auf das Glucksche Libretto aus der Feder Ranieri de Calzabigis vornimmt, findet sich jedoch ein Bezug zu Gluck in Haydns Musik:

Euridice 6

Dov' è'l dol-ce a-ma-to spo - so, la so - a - ve mia spe-ran-za?

Die Worte, die Euridice vor ihrem zweiten Tod an Orfeo richtet, „Dov'è'l dolce amato sposo“ sind auf das Anfangsmotiv von „Che farò senza Euridice“, dem Klagegesang Orfeos nach Euridice zweitem Tod bei Gluck gesetzt.²⁶ Über eine Bedeutung des Gluckbezugs genau an dieser Stelle und auch vor dem Hintergrund der deutlichen Distanzierung von Gluck auf anderen Ebenen sind noch keine Aussagen getroffen worden.

Haydn und Badini wurde verschiedentlich der Verdienst zuerkannt, als erste ein tragisches Ende des Orpheus-Mythos auf die Opernbühne gebracht zu haben, indem sie den Tod des Sängers thematisierten und damit Ovid, also antiken Vorlagen, bindender folgten als mancher Vorgänger. Dies lässt allerdings die Möglichkeit ausser Acht, dass die Oper, auch was ihr Ende betrifft, fragmentarisch überliefert ist. Silke Leopold und Klaus Hortschansky vertreten die Meinung, die Oper hätte mit dem Tod des Sängers niemals schliessen können, und führen dafür überzeugende formale und quellenspezifische Gründe an.²⁷ Sie gehen von einer vorgesehenen, aber letztlich nicht vertonten Schlussapothese aus.²⁸

Bisher nicht zufriedenstellend erklärt bleibt die eigentümlich abstinent vertonte Szene, in der Orpheus Pluto um den Zugang zur Unterwelt bittet: Obwohl Badini an dieser opernhistorisch prädestinierten Stelle für Virtuosität eine Kanzonenstrophe setzte, komponierte Haydn keine Arie, sondern ein secco-Rezitativ.

²⁶ Haydn, *L'anima del filosofo* (wie Anm. 7), VIII; Anna Amalie Abert, *Haydn und Gluck auf der Opernbühne. Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress / Proceedings of the International Joseph Haydn Congress, Wien, Hofburg, 5.–12. September 1982*, hrsg. v. Eva Badura-Skoda, München, 1986, 296–302, hier 299; Curtis Price, Judith Milhous, Robert Hume, *The King's Theatre, Haymarket 1778–1791*, Oxford 1995, 599–600.

²⁷ Argumente, die für eine vollendete Komposition sprechen finden sich bei Price, Milhous, Hume, *The King's Theatre* (wie Anm. 26), 601; Karl Geiringer, „Haydn as Opera composer“, *Joseph Haydn and the Eighteenth Century. Collected Essays of Karl Geiringer*, hrsg. v. Robert N. Freeman, Warren, 2002, 77–95, hier 89 [Reprint von *Proceedings of the Musical Association* 66 (1939–40), 23–32].

²⁸ Vgl. oben S. 71 und Anm. 16.

O signor, che all'ombre imperi,
 Il tuo core intenerito
 Da quel foco a te gradito,
 Dell'amor senta pietà.

O Herr, der du den Schatten gebietest,
 dein Herz, gerührt
 von jenem Feuer, das dir willkommen ist,
 mit der Liebe fühle es Mitleid.²⁹

Orfeo

O si - gnor, che all' om-bre im - pe - ri, il tuo co - re in - te - ne - ri - to da quel fo-co a te gra - di - to, dell' a - mor sen - ta pie - tà.

Segue Coro

Ebenso musikalisch karg wird der zweite Tod Euridices dargestellt, die nach dem fatalen Blick ihres Gatten nicht mehr zu Wort kommt.

16 Euridice Orfeo

Dun - que mor-tal va - lor co - tan - to im - pe-tra. Dell' al - to don fu de-gno mio dol - ce can-to e'l suon di que-sta ce-tra. Oi-mè, che veg - go, oh nu - mi! Giun-to è il mo-men - to re - o.

18 Genio

²⁹ Übersetzung aus Haydn, *L'anima del filosofo* (wie Anm. 1), 13. Vgl. Leopold, „Haydn“ (wie Anm. 14), 133.

23

Tu sei per - du - to. Io t'ab - ban - do - no, Or - fe - o.

[parte]

„Haydn's *L'anima del filosofo* is basically a magnificent failure“ konstatierte Robins Landon 1976, da er der statischen, oratorienhaften Qualität der Oper und dem seltsam anmutenden Übergehen dramatischer Gelegenheiten wenig abgewinnen konnte.³⁰ Auch Silke Leopolds Wertschätzung der Oper fiel zunächst mässig aus³¹, bevor sie dafür eintrat, die musikalischen Qualitäten von *L'anima del filosofo* eben gerade in der undramatischen Anlage einer opera seria zu erkennen: Haydn kam es nicht wie Gluck auf die Darstellung dramatischer Aktion an, sondern in der Tradition der opera seria auf die tableauartige musikalische Darstellung von Affektzuständen – die musikalische Reaktion ist vor die musikalische Aktion gestellt.³²

Tatsächlich mutet es wenig überzeugend an, von einem Unvermögen Haydns auszugehen, wenn er sich gegen dramatische Wirkungen entscheidet: Angesichts seiner langjährigen Tätigkeit als Bearbeiter des zeitgenössischen Repertoires in Eszterházy, das sich mit den Zentren europäischer Opernkultur messen konnte,³³ verfügte Haydn über das nötige Wissen und auch die nötige kompositorische Erfahrung um vor einem Weltstadtpublikum nicht zu dilettieren. Den zahlreichen Ungereimtheiten der Oper, wie sie sich uns heute darstellen, lagen auf Seiten des Komponisten und des Librettisten sicher bewusste Entscheidungen zugrunde. Diese – über den Befund „opera seria“ hinaus – zu ergründen, mag der Oper künftig zumindest einen Teil ihrer Fremdheit nehmen.

³⁰ Landon, „*L'anima del filosofo*“ (wie Anm. 1), 351.

³¹ Leopold, „Haydn“ (wie Anm. 14), 132: „Es würde zu weit führen auf alle Ungereimtheiten und Schwächen dieses Librettos hinzuweisen.“, 133: „Er [Haydn] liefert Badini gleichsam den Beweis, wie ungeeignet dieser Stoff für eine Opera seria ist.“ Vgl. u. a. auch Abert, „Haydn und Gluck“ (wie Anm. 26), 299; Price, Milhous, Hume, *The King's Theatre* (wie Anm. 26), 599: „bastardized and inchoate libretto“.

³² Leopold, „Joseph Haydn“ (wie Anm. 12), 98, 102–103; Haydn, *L'anima del filosofo* (wie Anm. 7), VIII (Haydns Bezeichnung opera seria); Landon, „*L'anima del filosofo*“ (wie Anm. 1), 329: „This is Metastasio bathed in the still cooler waters of the Age of Reason.“, 351; Helmut Wirth, „*L'anima del filosofo* (Orfeo ed Euridice). Analytical Notes“, *Joseph Haydn. Orfeo ed Euridice (L'Anima del filosofo). Drame per musica, London, 1791. Libretto by Carlo Francesco Badini. Analytical Notes*, Boston 1951, 54, 58: „It is a conscious return to a mode of composition already out-dated but in which a master of Haydn's calibre could still produce remarkable results.“

³³ S. o. Anm. 4.

Neue Zugänge 1: Antike und Operngeschichte

Mit dem bereits auszugsweise zitierten Brief an Anton Eszterházy vom Januar 1791 wird uns nicht nur Haydns Distanzierung von der Gluckschen Vertonung des Mythos mitgeteilt, sondern, zwischen den Zeilen, auch ein Stück weit poetisches Programm:

das neue opern büchl so ich zu Componiren habe, betitult sich Orfeo **in 5 Acten**, welches ich aber erst dieser tagen erhalten werde, dasselbe soll von einer ganz andern arth seyn, als jenes v. Gluck ...die opera ist nur in **3 Personen**, als, Madam Lops, Davide, und einen Castraten, welcher aber nicht sonderlich seyn sollte. Übrigens aber soll die opera sehr mit **Chören, und Ballets** und vielen grossen Veränderungen verflochten seyn.³⁴

Ziehen wir nun eine Referenzstelle aus Horaz' *De arte poetica* heran, einer Quelle, derer sich Badini als Grundlage für das Sujet des ersten Aktes bediente, so finden wir in erstaunlicher Übereinstimmung Gegenstände und Reihenfolge wieder:

Ein Stück bleibe nicht unter dem **fünften Akt** noch gehe darüber, welches verlangt, dass man es zu sehen begehrt und wiederaufführt. Kein Gott mische sich ein, wenn keine Verwicklung eintrat, die solchen Erretters wert ist, **noch versuche die vierte Person, gleichfalls zu sprechen**. Die Rolle eines Akteurs und die Pflicht eines Mannes nehme der **Chor** wahr, und er singe nicht zwischen den Akten, was dem Thema nicht nützt und nicht recht am Platz ist. Er sei den Guten gewogen, sei Freund und Berater, lenke die Zornigen, besänftige gern die Erregten.³⁵

Demnach kann man vermuten, dass Badini sich noch vor der Fertigstellung des Librettos mit Haydn darauf verständigt hatte, dass eine Distanzierung von Gluck in der gemeinsamen Oper sicher nicht eine Abkehr von dessen grundlegenden Prinzipien der Neuerung durch Hinwendung zur Antike bedeutete. Die Erweiterung des Personals und des mythologischen Quellenrepertoires zu Orpheus mag sogar auf eine gegenüber Gluck vertiefte Rezeption antiker Quellen hindeuten.

Vor diesem Hintergrund einer vertieften stoffgeschichtlichen Reflexion Badinis verwundert es auch nicht, dass die Bezüge zu Rinuccinis *Euridice* im Libretto von *L'anima del filosofo* weit ausgeprägter sind als bisher angenommen (weder die von Monteverdi vertonte Version Alessandro Striggiros, noch andere bekannte Orfeo-Libretti der Operngeschichte werden zitiert): Sind die ersten

³⁴ S. Anm. 22; Hervorhebungen von der Autorin.

³⁵ Quintus Horatius Flaccus, *Sämtliche Werke. Lateinisch/Deutsch. Mit den Holzschnitten der Straßburger Ausgabe von 1498*, hrsg. v. Bernhard Kytzler, Stuttgart, 2006, 642/643: „neve minor neu sit quinto productior actu/fabula quae posci volt et spectanda reponi./nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus/inciderit, nec quarta loqui persona laboret./actoris partis chorus officiumque virile/defendat, neu quid medios intercinat actus/quod non proposito conducat et haereat apte./ille bonis faveatque et consilietur amice/et regat iratos et amet pacare tumentis“.

drei Akte (der in der Haydn-Gesamtausgabe rekonstruierten Version) ohne Bezüge auf Vorgängerlibretti, stellen die Schlüsselszenen in der Unterwelt des vierten Aktes über weite Passagen Rinuccini-Übernahmen dar.

Francesco Badini, *L'anima del filosofo*

Coro:

Trionfi oggi pietà ne' campi inferni,
E sia la gloria e il vanto
Delle lagrime tue, del tuo bel canto.

Pluto:

O della reggia mia ministri eterni,
Scorgete voi per entro all'aer scuro
L'amator fido alla sua donna amante.
Scendi, gentil amante,
Scendi lieto, e sicuro
Entro le nostre soglie;
E la diletta moglie
Teco rimane al ciel sereno e puro.

Orfeo: *O fortunati miei dolci sospiri!*³⁶

Genio: *O ben versati pianti!*

Orfeo: *O me felice sovra gil altri amanti!*

Orfeo: Quai dolce e care note ascolto!
O dei
Del ciel, o sommo Giove!
Ond'è cotanta grazia e tanto dono?
[...]

Orfeo: O sempiterni dei!
Pur veggio i tuoi be' lumi e'l tuo bel volto
E par ch'anco non creda agli occhi miei.

Euridice: Dunque mortal valor cotanto impetra.

Orfeo: Dell'alto don fu degno
Mio dolce canto e'l suon di questa cetra.³⁷

Ottavio Rinuccini, *L'Euridice*

Plutone:

Trionfi oggi pietà ne' campi inferni,
E sia la gloria e'l vanto
Delle lagrime tue, del tuo bel canto.

O della regia mia ministri eterni,
Scorgete voi per entr'all'aer oscuro
L'amator fido alla sua donn'avante.
Scendi, gentil amante,
Scendi lieto, e sicuro
Entro le nostre soglie,
E la diletta moglie
Teco rimena'l Ciel sereno, e puro.

Orfeo: *O fortunati miei dolci sospiri!*

O ben versati pianti!

O me felice sovra gl'altri amanti!

[...]

Arcetro: Quai dolce, e care nuove
Ascolt'ò Dei del ciel, ò sommo Giove!
Ond'è cotanta grazia, e tanto dono?
[...]

Ninfa del Coro: O sempiterni Dei!
Pur veggio i tuoi be' lumi e'l tuo bel viso,

E par ch'anco non creda à gl'occhi miei.
[...]

Arcetro: Dunque mortal valor cotanto impetra?

Orfeo: Dell'alto don fù degno
Mio dolce canto e'l suon di questa cetra.³⁸

³⁶ Leopold, „Haydn“ (wie Anm. 14), 132 identifiziert die hier kursiv gesetzten Verse als Übernahme Badinis von Rinuccini.

³⁷ Haydn, *L'anima del filosofo* (wie Anm. 1), 48–50, 52.

³⁸ Jacopo Peri, *Euridice. An Opera in One Act, Five Scenes*, hrsg. v. Howard Mayer Brown, (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 36, 37), Madison, 1981, XXXI, XXXIV, XXXV.

Mit Stefano Arteagas bereits von Silke Leopold angesprochener Operngeschichte³⁹, war das Wissen um die frühe Opernkonzeption bei Peri/Rinuccini zugänglich. Auch Charles Burneys *General History of Music* von 1789, deren vierter Band sich nahezu ausschliesslich mit Oper beschäftigt, verweist auf *L'Euridice* und ihre Intentionen. Dass Haydn Burney Anfang 1791 traf und auch ein Exemplar der Musikgeschichte erhielt, ist bereits lange aktenkundig.⁴⁰

Die Bezüge zu Rinuccini tauchen jeweils nach den Stellen auf, an denen Haydn zuvor Canzonenstrophen Badinis in secco-Rezitativen vertonte und damit vermeintlich Gelegenheiten zur musikalischen Ausgestaltung verpasste: Der Gesang vor Pluto im Rezitativ wird ebenso gefolgt von Rinuccini, wie das Gluck-Zitat aus dem Munde Euridices. Die „ausgelassenen“ musikalisch-dramatischen Möglichkeiten Haydns stehen also in antikem Kontext, das heisst gefolgt von Text, der geschrieben wurde, um – grob gesprochen – das antike Drama wiederzubeleben, und gesetzt auf eine Erkennungsmelodie für Musik, die geschrieben wurde, um sich dieser antiken Dramenform erneut anzunähern.

Indem Haydn gerade an diesen Stellen auf musikalische Virtuosität verzichtet und ein Rezitativ setzt, kommt er den zitierten Vorbildern auf unspezifische Weise auch musikalisch nahe: Gerade in der Zurückhaltung, in der Unterordnung der Musik unter die Sprache, erklärten ja beide Versuche der Annäherung an die Antike, bei Peri/Rinuccini und Gluck/Calzabigi, ihren Weg. Und gerade bei Rinuccini war die Neuerfindung des Rezitativs dabei herausgehobenes Mittel. Haydn demonstriert, wie ungeeignet eine musikalische Zurücknahme – und damit diese Reformversuche – in seinen und vermutlich auch in Badinis Augen waren, indem er an für musikalische Virtuosität prädestinierten Stellen auf sie verzichtet, und damit über Text- und Musikzitate seine *Orfeo*-Vorgänger bewusst konterkariert.

Geschichtlichkeit und Historizität wird in *L'anima del filosofo* auch auf andere Weise thematisiert: Im Amorinen-Chor des ausgelassenen Beginns des zweiten Aktes, der eigentlich die Vereinigung des Liebespaares Orfeo und Euridice nach der erzwungenen Trennung feiern will, findet sich ein Textabschnitt, der den Verlauf der Opernhandlung in Verbindung mit dem Lebensalter Orfeos bringt:

„Finché circola il vigore,
Finché sei nell'età bionda,
Bevi il nettare d'amore
Nella tazza del piacer.
[...]

„Solange Du Kraft hast,
solange du jung bist,
trinke den Nektar der Liebe
aus der Tasse der Freuden.

³⁹ S. Anm. 21.

⁴⁰ Vgl. Robbins H. C. Landon, „Haydns erste Erfahrungen in England“, *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Eisenstadt, 1971, 155–181, hier 163–167.

Arrivato il gel degl'anni,
Tazza d'ostico licore
Porgeranno a te gli affanni,
Ti daran le furie a ber.“

Wenn dann die Kälte der Jahre gekommen ist,
werden dir die Schmerzen,
werden dir die Furien
einen bitteren Trank reichen.“⁴¹

Diese deutliche textliche Anspielung auf das Ende Orfeos, auf den Furien-trank, der ihn zu Tode bringt, teilt die Handlung demnach in zwei Abschnitte: den des jungen Orfeo, der die Liebe genießt, und den des von Schmerzen geprägten alten Orfeo. Bemerkenswert dabei ist, dass mit der vorgeschalteten ersten Rettung Euridices durch Orfeos Gesang auch in den Handlungsmotiven eine solche Zweigliedrigkeit entsteht:

Zweimal wird Orfeo, nachdem er sie verloren hat, zur Rettung Euridices auf die Probe gestellt. Zu Beginn besteht er die Prüfung mit der Macht seines Gesanges und rettet sie vor der Unzivilisiertheit. Als Lohn genießt er die Liebe. Im zweiten Teil verliert er die Prüfung, weil er sich nach ihr umblickt (oder weil er eben nicht singt, sondern rezitiert?). Schmerz und Tod folgen. Es entsteht das Bild eines Ablaufs zweier konträrer Epochen, einer lichten Hochzeit und einer dunklen unterirdischen Phase. Der Eindruck zyklisch aufeinanderfolgender Abschnitte wird geprägt, deren Übergang jeweils durch Trennung des Zusammengehörigen, durch die Trennung des Liebespaares entsteht.

Die bisher herausgearbeiteten Elemente eines deutlichen historischen Anspruchs der Oper im Rückbezug auf die Antike und frühere Opernlibretti sowie die Andeutung einer Abfolge von Hochzeit und Verfall liess mich erneut einen Blick auf die bereits genannten historischen Abrisse zur Gattung Oper werden. Es findet sich sowohl bei Burney als auch bei Arteaga die Auffassung einer zyklischen Abfolge von Phasen der Operngeschichte, die sich durch Veränderungen im Verhältnis der beteiligten Künste zueinander definieren. Burney argumentiert hier vor einem Idealbild der Gleichberechtigung:

„Within these last ten years, DANCING seems to have encroached upon Music, and instead of being a dependant or auxiliary, is aiming not only at independency, but tyranny. During the last century, dancing had very little share of importance in a musical drama.

„Innerhalb der letzten zehn Jahre, scheint der Tanz die Oberhand über die Musik gewonnen zu haben, und anstatt von ihr abhängig zu sein oder sie zu unterstützen, strebt er nicht nur Unabhängigkeit an, sondern die Tyrannis. Während des letzten Jahrhunderts, war der Tanz in einem musikalischen Drama nicht sehr wichtig.

⁴¹ Haydn, *L'anima del filosofo* (wie Anm. 1), 21–22.

As the British government consists of three estates: King, Lords, and Commons, so an opera, in its first institution consisted of Poetry, Music, and Machinery: but as politicians have observed, that the ballance of power is frequently disturbed by some one of the three estates encroaching upon the other two, so one of these three constituent parts of a musical drama generally preponderates, at the expence of the other two.

In the first operas POETRY seems to have been the most important personage; but about the middle of the last century, MACHINERY and DECORATION seemed to take the lead, and diminished the importance both of Music and poetry.

But as the art of singing and dramatic composition improved, MUSIC took the lead, and poetry and decoration became of less consequence, till the judgment of Apostolo Zeno, and the genius of Metastasio, lifted lyric poetry far above its usual level.

But a fourth and new estate seems to have sprung up in DANCING, which has almost annihilated the influence of the former three. Yet it seems for the common interest that no one of these constituent parts of a musical drama should arrogate to itself more than its due share of notice.

If poetry and Music are degraded into humble dependants on dancing, the story of the drama had better be told in pantomime; and as articulation is unnecessary, let the fiddle do the rest.⁴²

Wie die Britische Regierung aus drei Ständen besteht: König, Lords und Commons, so bestand die Oper in ihrer ersten Ausformung aus Dichtung, Musik und Maschinerie: aber genauso wie die Politiker beobachtet haben, dass das Gleichgewicht der Macht oft dadurch gestört wird, dass eine der drei Stände die Oberhand über die anderen beiden gewinnt, so tritt einer der drei konstituierenden Teile des musikalischen Dramas auf Kosten der anderen beiden hervor.

In den ersten Opfern scheint die Dichtung der wichtigste Charakter gewesen zu sein; aber um die Mitte des letzten Jahrhunderts scheinen Maschinen und Dekorationen die Führung übernommen und die Bedeutung von Musik und Dichtung vermindert zu haben.

Aber als die Gesangskunst und die Kunst dramatischer Komposition sich verbesserte, übernahm die Musik die Führung und Dichtung und Dekoration wurden weniger einflussreich, bis das Urteil Apostolo Zenos und das Genie Metastasios die lyrische Dichtung weit über ihr gewöhnliches Niveau heraushob.

Aber ein vierter und neuer Stand scheint im Tanz entstanden zu sein, der den Einfluss der früheren drei fast vernichtet hat.

Doch es scheint im öffentlichen Interesse zu sein, dass keiner dieser konstituierenden Teile eines musikalischen Dramas sich dazu erhebt, mehr als seinen gerechten Teil Aufmerksamkeit zu beanspruchen.

Wenn Dichtung und Musik degradiert werden zu niedrig gehaltenen Abhängigen vom Tanz, würde die Geschichte des Dramas besser pantomimisch erzählt, und da Artikulation somit überflüssig würde, kann die Fiedel den Rest übernehmen.“

⁴² Charles Burney, *A General History of Music. From the Earliest Ages to 1789*, Bd. 4, Reprint Baden-Baden, 1958, 892; Übs. der Verfasserin.

Bei dieser Geschichtskonstruktion von Oper als Gattung eines angestrebten, aber immer wieder Machtkämpfen zum Opfer gefallenen Gleichgewichts zwischen den Künsten, werden die Namen Apostolo Zenos und vor allem das Genie Pietro Metastasio als einzige Operschaffende genannt, zudem in einem deutlich positiven Kontext.

Arteagas Schrift *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* prägt die Vorstellung einer Abfolge von Phasen der Operngeschichte, die sich durch wechselnde Vorherrschaft einer der beteiligten Künste definieren: Im neunten und zehnten Kapitel des ersten Bandes wird die Zeit „bis Metastasio“ dadurch charakterisiert, dass zunächst die Musik, dann die Perspektive, also die visuellen Mittel, an Bedeutung gewonnen haben:

CAPITOLO NONO.

Secol d'oro della musica Italiana. Progressi della Melodia. Valenti Compositori italiani. Scuole celebri di Canto, e di Suono col vario loro carattere.

CAPITOLO DECIMO.

Miglioramento della poesia lirico-drammatica. Quinaut in Francia Precursore nella riforma. Celebri poeti fino a Metastasio. Avanzamenti della Prospettiva.⁴³

Mit Metastasio, so das elfte Kapitel, kam die Dichtung zum Aufschwung und es wird festgestellt, dass bei ihm die Oper zum höchstmöglichen Grad der Perfektion geführt wurde:

CAPITOLO UNDECIMO.

Epoca di Metastasio. Vantaggi recati da lui alla poesia e lingua Italiana. Esame de' suoi pregi. Riflessioni sulla sua maniera di trattar l'Amore. Suoi difetti. S'abbia egli condotto il Melodrama al maggior grado di perfezione possibile.⁴⁴

Dem steht in Kapitel eins des folgenden zweiten Bandes die Beschreibung einer Phase der aktuellen Dekadenz italienischer Oper gegenüber. Als Hauptgrund wird genannt, dass es unmöglich sei, Wirkung moderner Poesie und Musik mit derjenigen im antiken Griechenland zu parallelisieren: Die klassizistische Auffassung der moralischen Erhebung des Staatswesens durch und in der Kunst in der Antike findet keine Analogie im modernen gesellschaftlichen System, in dem die Künstler und Denker verschiedener Sparten getrennt voneinander Neuerungen durchführen, anstatt sie zu vereinen. Die Nachahmung antiker Kunst kann deshalb nicht dieselbe Wirkung entfalten, wie zu den Zeiten ihrer Entstehung:

CAPITOLO PRIMO.

Decadenza attuale dell'Opera Italiana. Cause generali di essa. Parallelo della poesia, e musica moderna con quella dei Greci. Motivi della perfezione degli antichi, e inconvenienti intrinseci del nostro sistema musicale.⁴⁵

⁴³ Esteban Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bd. 1, Bologna 1783, XIV.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Esteban Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bd. 2, Bologna, 1785, Inhaltsübersicht.

Daraus leitet Arteaga drei Konsequenzen ab:

„La prima è, che essendo fra noi da gran tempo separate la filosofia, la legislazione, la poesia, e la musica, la loro individuale influenza ha dovuto esser minore perché divisa. La seconda, che essendo ciascuno di essi rami rinato dipersè, e cresciuto separatamente dagli altri, la loro unione non ha potuto rendersi tanto adattata e pieghevole quanto la medesima lo era presso gli antichi. La terza, che non avendo nè il poeta nè il musico alcuna ingerenza negli affari dello Stato, anzi riuscendo loro troppo pericoloso il mischiarsi, non hanno potuto esercitar il loro talento se non se intorno ad argomenti di puro diletto, e di niuna, o pochissima utilità.“⁴⁶

„Die erste ist, dass, da bei uns seit langer Zeit die Philosophie, die Gesetzgebung, die Dichtung und die Musik getrennt waren, ihr individueller Einfluss kleiner, da geschieden sein musste. Die zweite Konsequenz ist, dass ihre Vereinigung, da jeder dieser Zweige für sich wiedergeboren wurde und getrennt vom anderen gewachsen ist, nicht so angepasst zeigen konnte, und auch nicht so geschmeidig, wie es dieselbe bei den Alten war. Die dritte Konsequenz ist, dass Dichter und Musiker, weil sie sich nicht in Staatsangelegenheiten einmischten, ja es sogar recht gefährlich für sie wurde, sich einzumischen, ihre Begabungen nur zum Gegenstand reinen Vergnügens und von keiner oder sehr wenig Nützlichkeit einsetzen konnten.“

Kapitel zwei schliesslich kommt auf die Gründe für den gegenwärtigen Verfall der Oper zu sprechen. Als erster Grund wird der Mangel an Philosophie bei den Komponisten angeführt, der zu Mängeln bei der Komposition führt:

CAPITOLO SECONDO.

Cause particolari della decadenza attuale dell'Opera. Mancanza di filosofia nei compositori.⁴⁷

In diesem Kapitel schreibt Arteaga:

„il primo e capitale difetto dell'odierna musica teatrale è quello di essere poco filosofica, e troppo raffinata, proponendosi solamente per fine di grattar l'orecchio, e non di muovere il cuore come dovrebbe essere il suo principale ed unico uffizio.“⁴⁷

„Der erste und grundlegendste Defekt der heutigen theatralischen Musik ist der, dass sie zu verfeinert und zu wenig philosophisch ist, nur darauf aus, den Ohren wohl zu tun, und nicht darauf, das Herz zu bewegen, oder den Sinn der Worte wiederzugeben, wie es ihre erste und einzige Pflicht sein sollte.“

⁴⁶ Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro* (wie Anm. 45), 4.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro* (wie Anm. 45), 44.

Kommen wir vor diesem Hintergrund nochmals auf *L'anima del filosofo* zurück und die Worte des genio, die er zu Beginn des dritten Aktes vor der Reise in die Unterwelt an Orpheus richtet:

„I gemiti ed i pianti
Non ti ponno giovar.
Se trovar brami efficace
Conforto al cor dolente
Della filosofia cerca il nepente.“

„Das Zittern und das Weinen
können dir nicht helfen.
Wenn du wirksamen
Trost für dein leidendes Herz suchst,
suche den Trunk gegen Schmerzen in
der Philosophie“⁴⁹

Da Badini den Trunk gegen Schmerzen als „nepente“ mythologisch verbrämt, ist auch schon der Weg zur Philosophie aufgezeigt: die Auseinandersetzung mit der Antike. Badini thematisiert dasselbe Geschichtsbild wie Arteaga explizit an einer zentralen Stelle der Oper.

Wenn wir versuchen, die bereits angesprochene allegorische Lesart einzubinden, die besonders von Klaus Hortschansky für *L'anima del filosofo* als Zugang bereits herausgearbeitet worden ist, käme folgende Konstellation dieser Szene zustande:

Orfeo als Verkörperung der Oper, bittet seinen (Schaffens-)Genius um Hilfe, Euridice zurückzubekommen. Der oben bereits erwähnte Natale Conti schreibt Euridice auch die Verkörperung der aequitas, der Gleichberechtigung zu⁵⁰, so dass eine allegorische Interpretation von Orfeo und Euridice als Oper auf der Suche nach dem verlorenen Gleichgewicht der Künste (nach Burney) oder ihrer idealen Ergänzung (nach Arteaga) auch zeitgenössisch verankert wäre.

Eine solche Lesart liesse sich bis ins Detail an der Oper nachvollziehen: Euridice, also das Gleichmass, wird zu Beginn von rein pantomimisch, also visuell dargestellten Wilden bedroht – dies kann als Analogie zur Übermacht des Szenischen, vor allem in der vormetastasianischen venezianischen Oper gelesen werden. Genau dagegen zielte die arkadische Reform Apostolo Zeno und Pietro Metastasio. Auf die Vereinigung der beiden Liebenden, also auf die metastasianischen Hochzeit mit ihrem Gleichmass von Text, Musik und Szene, folgt deren Trennung: Orfeo wird von Getöse, also akustisch abgelenkt und lässt Euridice im Stich, womit er sie den Häschern Arideos ausliefert – hier könnte Arteagas „musica [...] troppo raffinata“ anklingen, die den Niedergang, die gegenwärtige Dekadenz einläutet. Und an dieser Stelle wird der „nepente“, die Philosophie und die Antike eingesetzt, um die Krise zu beheben. Doch wie ist vor diesem Hintergrund mit der bereits beschriebenen antiken Unterwelt Glucks und Rinuccinis umzugehen – denn auch sie kosteten ja vom „nepente“?

⁴⁹ Haydn, *L'anima del filosofo* (wie Anm. 1), 42.

⁵⁰ Vgl. P[ersché], „Papa' Haydn“ (wie Anm. 15), 13; Hortschansky, „Johann Gottlieb Naumanns“ (wie Anm. 15).

Für die Einstellung zu Gluck im britischen Opernbetrieb der Zeit, für den *L'anima del filosofo* entstand, sei hier Charles Burneys ablehnende Haltung zitiert:

„This is not the place to discuss its [Gluck's *Orfeo*] merit; I shall here only observe, that the simplyfying dramatic music in Gluck's manner, in favour of the poet, at the expence of the composer and singer, is certainly very rational, where an opera is performed in the language of the country, and the singers have no great abilities to display, as in France; but in England, where we have frequently singers of uncommon talents and where so small a part of an opera audience understands Italian, by abridging the symphonies, and prohibiting divisions and final cadences, in favour of an unintelligible drama, we should lose more than we should gain.“⁵¹

„Dies ist nicht der Platz seinen Verdienst [des *Orfeo* von Gluck] zu diskutieren, ich möchte hier nur beobachten, dass das Vereinfachen dramatischer Musik in der Manier Glucks, zugunsten des Dichters und auf Kosten des Komponisten und Sängers, sicherlich sehr vernünftig ist, wenn eine Oper in der Sprache des Landes aufgeführt wird und die Sänger keine grossen Fähigkeiten vorzuführen haben, wie in Frankreich; aber in England wo es oft Sänger von ungewöhnlichem Talent gibt und wo ein solch kleiner Teil des Opernpublikums Italienisch versteht, verlieren wir mehr als wir gewinnen, wenn wir die Sinfonien verkürzen und Verzierungen und Schlusskadenz zu gunsten eines unverständlichen Dramas unterbinden.“

Dass in Badinis und Haydns antiker Unterwelt von Rinuccini und Gluck nur singend rezitiert, aber nicht gesungen wird, ja der Genius Orpheus an der Stelle verlässt, an der er in Rinuccinis Worten vorgibt, sein – im zeitgenössischen Verständnis – nicht vorhandener Gesang, habe es ihm ermöglicht Euridice zurückzubekommen, scheinen mir deutliche Hinweise darauf zu sein, dass Haydn und Badini in der musikalisch antiken Unterwelt von Rinuccini und Gluck keine Erfüllung fanden. Sie widersprach einer angestrebten Gleichberechtigung bzw. idealen Ergänzung der Künste, da sie die Musik zu weit zurückstufte – sozusagen die Gelegenheiten des Musikalischen, wie Kanzenstrophen, beständig ausliess. Das Scheitern Orfeos beim Versuch, Euridice zurückzugewinnen, scheint – trotz oder gerade wegen des „nepente“ – damit vorgegeben. Für Haydn und Badini war die gegenwärtige Krise der Gattung somit an dieser Stelle der Oper, nach dem zweiten Tod Euridices (und nach Rinuccinis und Glucks Rettungsversuchen), nicht gelöst. Für sie trat ein anderes an der Antike geschultes Vorbild hervor: Metastasio.

⁵¹ Charles Burney, *A General History of Music. From the Earliest Ages to 1789*, Bd. 4, Reprint Baden-Baden, 1958, 942–943; Übs. der Verfasserin.

Neue Zugänge 2: Die Londoner Konkurrenzsituation

Sinnfällig erscheint eine Lesart der Oper als Stellungnahme für eine nachglucksche, durch vertiefte Antikenrezeption gekennzeichnete opera seria vor dem Hintergrund der Konkurrenzsituation zwischen zwei Opernhäusern, in der sie entstand. Haydn und Badini schrieben ihre Oper für das King's Theatre Haymarket, das nach einem Brand 1789 im Frühjahr 1791 wiedereröffnet werden sollte. Es sollte neben der Mailänder Scala das grösste und modernste Opernhaus Europas werden. Den berühmten Haydn als Komponisten für die erste Neukomposition des Hauses gewonnen zu haben, bedeutete einen wichtigen strategischen Vorteil: Denn im Pantheon wurde, heimlich vom höchsten Adel unterstützt, ein Konkurrenzunternehmen aufgezogen.⁵² 1790 wurde eine Anfrage an Mozart geschickt, ob er für das neue Theater, das ebenfalls Anfang 1791 eröffnen würde, eine Oper schreiben könne. Warum es zur Zusammenarbeit nicht kam, ist ungeklärt.⁵³ Beim Anwerben der Sängerinnen und Sänger wurde auf beiden Seiten mit harten Bandagen gekämpft. Schliesslich erlangte das Pantheon den entscheidenden Vorteil dadurch, dass es durch gute persönliche Beziehungen die königliche Lizenz zum Spielen von Oper erhielt. Trotz immer neuer Verhandlungen gelang es dem Haymarket Theater nicht, ebenfalls eine Lizenz zu erhalten. Dies führte vermutlich in letzter Konsequenz dazu, dass Haydn und Badini ihr Opernprojekt aufgeben mussten. Dass der Schluss von *L'anima del filosofo* mit dem Tod der Gattung als Orpheus und dem Kentern der Bacchantinnen vollständig gewesen sei, ist vor diesem Hintergrund äusserst fragwürdig: Bei der Neueröffnung eines Opernhauses die Oper für tot zu erklären, scheint strategisch wenig sinnvoll. Bereits Ovid deutet in den Metamorphosen aber die Möglichkeit einer Apotheose an: Auch bei ihm werden die sterblichen Überreste des Sängers in die Elysischen Felder zu Euridice geleitet.⁵⁴ Dies wäre eine Möglichkeit des *lieto fine* ohne Gesichtsverlust vor den antiken Quellen.

Zudem hat sich eine Beschreibung des Vorhangs erhalten, den das Pantheon, also das Konkurrenzunternehmen zu Haydn/Badini, für die Eröffnung 1791 von Henry Tresham anfertigen liess. Auf ihm war „auf Wolken nahe Apollo und Shakespeare und unter Genien und den Musen eine Gruppe Komponisten zu sehen, von denen jeder zum Ruhm der italienischen Oper in London beigetragen hatte: Händel, Pergolesi, J. C. Bach, und Sacchini. [...] In der Mitte des Vorhangs erschien sein Widmungsträger Metastasio, der nach oben schaute und mit Bewunderung der Sphärenmusik lauschte.“⁵⁵ Auch wenn der Vorhang auf wenig Anerkennung stiess, führt er uns vor Augen, wie sehr eine

⁵² Theodore Fenner, *Opera in London. Views of the Press 1785–1830*, Carbondale, Edwardsville, 1994, 73–74; Landon, „Haydns erste Erfahrungen“ (wie Anm. 40), 162; Daniel Nalbach, *The King's Theatre 1704–1867*, London, 1972, 71–72; Curtis Price, „Italian Opera and Arson in Late Eighteenth-Century London“, *Journal of the American Musicological Society* 42 (1989) Nr. 1, 55–107; Price, Milhous, Hume, *The King's Theatre*, (wie Anm. 26), 585–595.

⁵³ Price, „Italian Opera“ (wie Anm. 52), 68, 70.

⁵⁴ 11. Buch, Verse 61–66.

⁵⁵ Price, „Italian Opera“ (wie Anm. 52), 63–64

Positionierung der Unternehmen vor der Operngeschichte in London diesen Konkurrenzkampf um die führende Position auf dem Londoner Markt für italienische Oper geprägt haben mag: Auch hier ruht der Ruhm der Londoner Opern deutlich auf Metastasios opera seria-Schultern (und nicht auf Gluck zugeschriebenen Neuerungen). Nur Badini und Haydn gingen einen Schritt weiter als die Konkurrenz: Sie blieben nicht beim Vorhang, sondern schufen hinter ihm, nämlich auf der Bühne, ein Bild, das ihre Position vor der Geschichte der Oper anhand des dafür prädestinierten Orfeo-Stoffes verdeutlichen sollte. Und die Ästhetik der opera seria, für die Metastasio wie kein zweiter einstand, diente ihnen dabei als Modell.

Auch mit dieser Interpretation bleiben sicher Fragen zu *L'anima del filosofo* offen – darunter ganz zentral diejenige, wie das Londoner Publikum, das Burney zufolge wenig vom italienischen Text verstand, an eine solche Interpretation hätte erfolgreich herangeführt werden sollen. Was aber sicher neu festzustellen bleibt: Eine Aufführung der Oper im Frühjahr 1791 in London hätte das Bild von Haydn als Opernkomponisten nachhaltig beeinflusst. Er wäre im für ihn bis dahin unbekanntem Kontext marktorientierter Londoner Opernhäuser von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommen worden und dies zudem in einer Oper, die sich deutlich und reflektiert zur Operngeschichte und der historischen Position Haydns (und Badinis) darin verhält. Zudem wäre sich die Operngeschichtsschreibung sicherlich früher eines ungewöhnlichen Beispiels zum Austausch zwischen Wissenschaft und Praxis, zwischen Geschichte, Komposition und Aufführung bewusst geworden.