

Alfred Wopmann

„Im Inneren bei Haydn angekommen“: „Armida“ und „Orlando Paladino“ im Haydn-Jubiläumsjahr 2009

In: Joseph Haydn im 21. Jahrhundert. Bericht über das Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt und der Esterházy Privatstiftung vom 14. bis 17. Oktober 2009 in Wien und Eisenstadt. Hrsg. von Christine Siegert, Gernot Gruber und Walter Reicher. Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 8. Tutzing, Hans Schneider 2013, S. 556 – 560.

Dieses Werk darf nur für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch verwendet werden. Für jede weitere Verwendung kontaktieren Sie bitte office@haydnstiftung.at.

Die 1993 gegründete Internationale Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt ist eine gemeinnützige Organisation.

This work may only be used for personal, non-commercial purposes. Please contact office@haydnstiftung.at for any further use.

The International Joseph Haydn Foundation Eisenstadt, founded in 1993, is a non-profit organization.

Alfred Wopmann

„Im Inneren bei Haydn angekommen“: „Armida“ und „Orlando paladino“ im Haydn-Jubiläumsjahr 2009

Neben Adam Fischer, dem Mitinitiator der Haydn Festspiele Eisenstadt und Gründer der Österreichisch-Ungarischen Haydnphilharmonie, sind es vor allem Nikolaus Harnoncourt und René Jacobs, die sich gegen die Unterschätzung des Komponisten Joseph Haydn tatkräftig wehren. Vor allem auch gegen die Unterbewertung des Opernkomponisten Joseph Haydn.

Sie begegneten der Jahrhunderte alten Missachtung des Opernschaffens von Joseph Haydn, indem sie lange vor dem Jubiläumsjahr 2009 – Harnoncourt seit 1958 – aber auch im Jahr der Wiederkehr des 200. Todestages von Joseph Haydn versuchten, die wichtigsten seiner Musiktheaterwerke auf die Bühne zu bringen: Nikolaus Harnoncourt 1995 „L'anima del filosofo“, 2007 „Orlando paladino“ und 2009 „Il mondo della luna“ am Theater an der Wien sowie „L'isola disabitata“ 1993 und 2009, „Armida“ 1998 und 2000 und „L'infedeltà delusa“ sowie „Orlando paladino“ 2009 konzertant, René Jacobs „Il mondo della luna“ 2001/02 und „Orlando paladino“ 2009 jeweils als Co-Produktion an der Staatsoper Berlin und bei den Innsbrucker Festwochen. Nicht zu vergessen ist die Initiative der Salzburger Festspiele, 2007 und 2009 „Armida“ unter Ivor Bolton als Dirigent und Christof Loy als Regisseur auf ihr Programm gesetzt zu haben. Und natürlich die zyklische Aufführung aller zwölf fast vollständig erhaltenen Haydn-Opern bei den Haydn Festspielen Eisenstadt, an denen Adam Fischer maßgeblich beteiligt war. Auch seine Produktion von „La fedeltà premiata“ am Zürcher Opernhaus im Haydn-Jahr 2009 ist ein solcher Meilenstein. Alle hier genannten Bemühungen entsprechen einer oft erhobenen Forderung der Musikwissenschaftlerin Caryl Clark, „it is only on the stage [...] that the performative dimensions of Haydn's operas can be evaluated.“¹

Ohne die Qualitäten Joseph Haydns als Komponist einiger gelungener Buffo-Opern schmälern zu wollen, galt mein besonderes

¹ Caryl Clark, Haydn in the Theatre: The Operas, in: The Cambridge Companion to Haydn, hrsg. von Ders., Cambridge 2005, S. 176–199, hier S. 298f.

Interesse den Aufführungen seiner drei letzten Opern im Jubiläumsjahr: „Orlando paladino“ (Dramma eroicomico, 1782), „Armida“ (Dramma eroico, 1783) und „Orfeo ed Euridice“ (Dramma per musica, 1791) – Haydns letzte Oper. Adam Fischer brachte dieses Werk – Haydn konnte für London endlich einmal für ein großes Orchester und einen großen Chor komponieren – im März 2009 musikalisch mustergültig an der Staatsoper Budapest heraus. Da diese Aufführung szenisch in der Inszenierung von Sándor Zsótér einem totalen Missverständnis zum Opfer fiel, möchte ich sie in diese Betrachtungen nicht aufnehmen, da die Szene ein wesentlicher und entscheidender Teil der Gesamtwirkung einer Oper ist und bleibt.

Vergleichen wir die beiden „Orlando“-Produktionen, jene in Wien und die Co-Produktion der Staatsoper Berlin mit den Innsbrucker Festwochen 2009, so ergibt sich, obwohl zwei Regisseure, Keith Warner und Nigel Lowery, mit zwei Dirigenten, Nikolaus Harnoncourt und René Jacobs, zusammengearbeitet haben, ein gemeinsames Bild: eine Bühnenwirksamkeit, welcher sich an allen Aufführungsorten weder das Publikum noch die Presse entziehen konnte.

Der Grund dafür liegt in den kontrastierenden Welten des Werkes, seiner einzigartigen Mischform von Heroischem und Komischem, verbunden mit der Meisterschaft Haydns, für die einzelnen Rollenkategorien sehr spezifische und unterschiedliche Klangwelten geschaffen zu haben: für die „Parti serie“ (das hohe Liebespaar Angelica – Medoro), für die exotische Zauberwelt Alcinas, für die „Parti buffe“ (das Dienerpaar Eurilla – Pasquale), für den bramarbasierenden Ritter Rodomonte und schließlich für den „mezzo carattere“ (die Titelfigur), den von Liebeswahn besessenen komischen Antihelden Orlando².

Vergegenwärtigt man sich dazu die brilliant virtuoson Koloraturen der Zauberin Alcina, die tief empfundenen Arien der erotischen Angelica, des nach ihr liebeskranken Orlando und den geistvollen Witz des Liebesduetts von Eurilla und Pasquale, in welchem der Letztere vor lauter Hingerissensein nur mehr A-E-I-O-(U) stammeln kann, ähnlich wie Papageno sein „hm hm hm“ in Wolfgang Amadeus Mozarts „Zauberflöte“, so kommt man zu einer ähnlichen Schlussfolgerung wie Nikolaus Harnoncourt:

² Vgl. René Jacobs, Nicht nur Komisch. Orlandos Geheimnis, in: Programmheft der Innsbrucker Festwochen 2009, S. 30.

[...] es ist mir ewig unbegreiflich, dass diese Werke nicht überall gespielt werden. Es ist eine derart reiche Musik, es ist so eine interessante Handlung [...] dass Haydn als Opernkomponist gerade in Österreich überhaupt nicht zur Kenntnis genommen wird, ist doch einmalig³.

Zumindest nach dieser Premiere im Theater an der Wien konnte der Beobachter hoffen, dass sich nun etwas zum Besseren wenden könnte, weil niemals Langeweile aufkam und die Musik mit einer Leichtigkeit und zugleich emotionalen Tiefe daherkam, die manche durch den Stoff bedingte Verrücktheiten des Librettos geradezu wegwischte.

Ein Eindruck, den René Jacobs in seiner Interpretation des gleichen Werkes bestätigte und vielleicht noch verstärkte, weil er durch seine genial improvisierten „attacca“-Anschlüsse der Continuo-Gruppe mit Cembalo, Laute und Cello dazu beitrug, dass der Handlungsablauf Schlag auf Schlag erfolgte. Eine Aufführungspraxis aus dem Barock, welche Sängern und Continuospielern improvisatorische Freiheiten einräumt, wodurch ein sehr lebendiges und dramatisches Klangbild entsteht. Unterstützt wurde dieses Klangbild durch die Wahl des Freiburger Barockorchesters. René Jacobs gestattete sich auch die Freiheit, für die Partie der Alcina aus „Il mondo della luna“ eine Arie zu entlehnen, um die musikalischen Proportionen zu vereinheitlichen. Eine Praxis, die auch Joseph Haydn nicht fremd war.

Nimmt man zur Kenntnis, dass Haydns „Orlando paladino“ nichts anderes erzählt als das temporeiche Durcheinander rund um einen rasend unglücklich Verliebten, akzeptiert man manches Groteske der Inszenierung von Nigel Lowery. Indem sie die Lächerlichkeiten ironisiert, wird sie zum Pendant des Humors in Haydns Musik.

Man verlässt das Theater ohne allzu viele intellektuelle Einwände, denn sie wären der Handlung auch gar nicht angemessen, dafür aber guter Laune, weil der Witz und der melodiose Volkston Joseph Haydns in die Ohren gehen und haften bleiben. So versteht man das Urteil René Jacobs⁴:

³ Nikolaus Harnoncourt, in: Komischer Witz und schwarze Schwermut. Ein Werkstattgespräch mit Nikolaus Harnoncourt, in: Programmheft zu „Il mondo della luna“, Theater an der Wien 2009, S. 29.

⁴ Jacobs, Nicht nur komisch, S. 33.

Haydns Musik in „Orlando paladino“ übertrifft die seiner italienischen Kollegen und steht auf gleicher Höhe mit Mozarts komischen Opern, wenn man die Ehrlichkeit aufbringt, die späteren Da Ponte Opern außer Betracht zu lassen.

Was sich bei „Orlando paladino“ im Zusammenspiel von Musik und Bühne durch den volkstümlichen Ton organisch als Sontanwirkung auf das Publikum überträgt, erweist sich bei der ganz anders angelegten, auf die innere Handlung persönlicher Auseinandersetzung gehenden „Armida“, welche sich auch einer anderen Orchestersprache bedient, als ungleich schwieriger. Dabei ist auf den ersten Blick durch die Konfrontation von Islam und Christentum diese „Kreuzritteroper“ aktueller als Ariosts Stoff aus der mittelalterlichen Ritterwelt. Nur benötigte sie, um diese aktuelle Wirkung auf den Zuschauer auszuüben zu können, eine politische Rahmenhandlung, wie wir sie aus den Religionsopern „Samson et Dalila“ oder „Nabucco“ kennen. In diesen Stücken spielen sich die persönlichen Auseinandersetzungen der Protagonisten vor einem religiös politischen Hintergrund ab, dessen Träger unterschiedliche Volks- und Religionsgruppen sind, deren Rolle der Chor übernimmt. Nun hat aber Haydn ganz im Gegensatz zu Camille Saint-Saëns oder Giuseppe Verdi in seiner „Religionsoper“ „Armida“ auf den Chor verzichtet; er verfügte ja auch in Eszterház über keinen Chor im herkömmlichen Sinn. So machte Haydn aus der Not eine Tugend, ordnete dem kriegesischen Hintergrund lediglich Marschmusiken zu und überließ die Erscheinung der Furien, für welche er später in „Orfeo ed Euridice“ seine berühmten Furienchöre schreiben wird, ganz der Schilderung Rinaldos: „che veggio! Orrende furie!“

Trotzdem erfindet der Regisseur gegen den Willen des Komponisten, weil er den für „Armida“ viel zu großen Raum der Felsenreitschule auffüllen wollte oder musste, einen sogenannten „Bewegungschor“, dessen Aufgabe die Darstellung der gegnerischen Parteien auf der Bühne sein sollte. Es handelt sich dabei um die künstliche Installation einer Rahmenhandlung, die es im Original nicht gibt. Die pantomimischen Aktivitäten des Bewegungschores mit visueller Überrepräsentanz bei gleichzeitiger akustischer Nichtpräsenz erwiesen Haydn jedoch keinen guten Dienst, wiesen sie doch auf vermeintliche kompositorische Defizite der Partitur hin, die realiter nicht vorhanden sind.

Das worauf es Haydn ankam, ist eine Seelenschau der beiden Hauptprotagonisten: der Heidin und erotischen Zauberin Armida und ihres Geliebten, des Christen Rinaldo. Ohne imposante,

unnötige äußere Handlungselemente konzentriert Haydn das Geschehen nahezu ganz auf den zögernden Rinaldo, sein Hin- und Hergerissensein zwischen der erotischen Muslimin und seiner militärischen Pflichterfüllung als Kreuzritter.

Was Haydn interessierte, ist das Drama des Nichtloskommens voneinander, der äußere Handlungsstillstand zugunsten innerer psychischer Spannungszustände. Ihnen verleiht er auf kunstvollste Weise musikalischen Ausdruck, und zwar im Ineinander von ausgedehnten, die Qualen ausleuchtenden Accompagnatorezitativen, monologhaften Arien und dramatischen Duetten sowie – völlig überraschend und neu – umfangreichen, in die Tiefe der psychischen Spannungszustände gehenden Orchesterpassagen. „Ohrwürmer“ wie in „Orlando paladino“ gibt es nicht, dafür einen kunstvoll durchkomponierten dritten Akt von nahezu 25 Minuten Länge, der höchste Ansprüche an die Konzentration und Hörbereitschaft des Publikums stellt.

Ein Geschlechterkampf Strindberg'schen Ausmaßes in Musik gesetzt. Was „Armida“ zur Psychooper schlechthin macht, schuldet sie nicht nur dem Komponisten Joseph Haydn, das schuldet die Aufführung auch den sich mit ihren Rollen total identifizierenden Sänger-Darstellern: Annette Dasch als Armida und Michael Schade als Rinaldo. Gerhard Rohde schreibt in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, hier sei die Aufführung „im Inneren bei Haydn angekommen“⁵. Insofern verhalten sich „Armida“ und „Orlando paladino“ scheinbar wie Antipoden, sie sind aber letztlich nur die ganz unterschiedlichen Seiten ein und desselben Genies – des Komponisten Joseph Haydn.

⁵ Gerhard Rohde, Sie küssen und sie schlagen sich. Haydn mit Strindberg: Christof Loys „Armida“-Inszenierung wieder bei den Salzburger Festspielen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. August 2009: <http://www.faz.net/artikel/C30794/salzburger-festspiele-sie-kuessen-und-sie-schlagen-sich-30128003.html> (24.08.2011).