

Thomas Betzwieser

„Die Wilden wohnen gar nicht weit.“ Kurz-Bernadon,
Haydn und die theatrale Anderwelt

In: Joseph Haydn & Die Neue Welt. Musik- und Kulturgeschichtliche Perspektiven. Bericht über das Symposium der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt im Rahmen der 23. Internationalen Haydntage vom 13. bis 15. September 2011 in Eisenstadt. Hrsg. von Walter Reicher, unter Mitarbeit von Wolfgang Fuhrmann. Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 11. Wien, Hollitzer Verlag 2019, S. 193 – 208.

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.

„Die Wilden wohnen gar nicht weit.“ Kurz-Bernardon, Haydn und die theatrale Anderwelt

Im Jahr 1748 machte der englische Philosoph David Hume eine Gesandtschaftsreise nach Turin, deren Mission ihn auch in Wien Halt machen ließ. Von der Hauptstadt des Habsburgerreiches zeigte sich Hume einigermaßen enttäuscht, vor allem weil es dort weniger Unterhaltung als andernorts gebe: „keine italienische Oper; keine französische Komödie; kein Tanz“¹. Der weitere Reiseweg führte Hume im Frühling in die Steiermark, und der Philosoph ist dort wie berauscht: blühende Obstbäume vor dem Panorama schneebedeckter Berge – für einen Engländer ein echtes Exotikum. Das Erscheinungsbild der Menschen schockiert ihn dagegen zutiefst: Hume ist der Meinung, dass die durchziehenden Armeen hier einen barbarischen Menschenschlag zurückgelassen hätten. Maria Theresia habe deshalb Jesuiten in die Steiermark entsandt, mit dem Ziel, die barbarischen Bewohner zu zivilisieren. Eine Begebenheit berührt den Philosophen zutiefst, nämlich als er einige Einheimische gemeinsam mit Jesuiten Psalmen singen hört²:

Und glaube mir, nichts hätte wohlklingender oder besser aufeinander abgestimmt und angenehmer als die Stimmen dieser Wilden sein können, und der Chor einer französischen Oper singt nicht besser.

Exotik und Wildheit sind zweifellos eine Frage der Perspektive. Das Wilde kann – ganz aus der Sicht Humes – sich unweit des Kultiviert-Zivilisierten konkretisieren. Oder um es mit Merline in Kurz-Bernardons „Arlequin, Der neue Abgott Ram in America“ zu formulieren: „Die Wilden wohnen gar nicht weit“³.

*

¹ Gerhard Streminger, David Hume: Der Philosoph und sein Zeitalter, 3. überarbeitete Auflage, München 2011, S. 261. Humes Aufzeichnungen dieser Reise wurden von Streminger erstmals im Anhang seiner Biographie (in Übersetzung) publiziert.

² Ebenda, S. 622.

³ Johann Joseph Felix von Kurz, Der neue Krumme Teufel. Eine Opera-comique in zwey Aufzügen, nebst einer Kinder-Pantomime, betitelt: Arlequin, Der neue Abgott Ram in America, in: Joseph Haydn, Textbücher verschollener Singspiele, hrsg. von Günter Thomas (JHW XXIV/2), München 1989, S. 12.

Die Indianer gehen alle ab. Arlequin, Celio, und Merline bleiben[.] Arlequin zeigt mit dem Finger auf das Maul, schaut sich forchtsam überall herum, ob kein Indianer mehr da sey; er ziehet endlich die Abgottskleider aus, giebt sich zu erkennen, umarmet seinen Herrn, und fällt ihm zu Füßen. Celio hebt ihn voller Vergnügen auf; Arlequin will auch seine Merline umarmen, diese ware im Anfang voller Schröcken, den Arlequin zu sehen; wann er sie umarmen will, begegnet sie ihm verächtlich. Arlequin verwundert sich hierüber, zeigt dem Celio, daß dieses seine Liebste wäre. Celio ist deswegen bestürzt, fraget Merline, ob es wahr sey? Diese läugnet es im höchsten Grad. Arlequin voller Zorn, macht sie auf das grausamste aus, er wird endlich desparat, will sich mit seinem Gewehr erstechen; dieses reuet ihm aber wieder, er fällt für Schmerzen in Ohnmacht. Merline wird durch das Mitleiden in etwas gerühret, bittet den Celio ihn für den Arlequin etwas zum Erquickern zu geben, solches geschieht, Merline labet damit den ohnmächtigen Arlequin, wischt mit einem Tuch ihm den Schweiß von seinem Gesicht. Arlequin erholet sich, ist auf Merline zornig, will mit ihr nichts mehr zu thun haben, zeigt seine Großmut, und giebt die Merline seinem Herrn, welche sich auch umarmen müssen.

NB. Die Indianer haben indessen heimlich zugesehen. Zum Schluß lauffen sie hervor, nehmen alle drey gefangen, und führen sie ab⁴.

Die zitierte pantomimische Aktion bildet die Schluss-Sequenz von „Arlequin, Der neue Abgott Ram in America“, der interpolierten Pantomime in der Opéra comique „Der neue Krumme Teufel“ von Johann Joseph Felix von Kurz, zu welcher Joseph Haydn, mutmaßlich im Jahr 1759, seine erste musiktheatrale Komposition lieferte. Das Hin-und-Her des dramatischen Geschehens – unmotiviert, überraschend und dramaturgisch inkonsistent – lässt dieses theatrale Produkt von Kurz-Bernardon immer noch wie ein Stück aus einer gänzlich „anderen“ dramatischen Welt anmuten. Und die Lektüre des Stücks – „Der neue Krumme Teufel“ inklusive der „Abgott Ram“-Pantomime – provoziert unweigerlich die Frage, wie einem solchen Werk „angemessen“ zu begegnen sei. Nach Studium des Textbuchs – die Musik ist bekanntermaßen verschollen – ist der Verfasser zu dem Schluss gekommen, dass die Methode der Annäherung möglicherweise ähnlich „wild“ gehalten sein müsse wie das Stück selbst. Sich diesem Stück von der Poetologie anderer musiktheatraler Gattungen, wie beispielsweise der Opéra comique, zu nähern, scheint ebenso verfehlt, wie am Beispiel der „Abgott“-Pantomime eine Variation des Themas „Amerika auf der Opernbühne“ zu produzieren. Die Amerika-Referenz ist ohnehin mehr eine topologische denn eine topographische. Gattung und Topographie sind nur Facetten in diesem theatralen Spiel, ihre Bedeutung erhellt sich allenfalls

⁴ Ebenda, S. 14.

im gegenseitigen Diskurs, weniger durch die isolierte Betrachtung einzelner Parameter.

Im Folgenden sei deshalb der Versuch unternommen, verschiedene Folien bzw. Denkfiguren auf und über das Stück legen, in der Hoffnung, dass das Übereinanderlegen dieser Folien dem Stück mehr Kontur zu verleihen vermag als eine traditionelle Betrachtung. Die Folien werden dabei gänzlich unverbunden nebeneinander stehen, oder um im Bild zu bleiben: aufgelegt. Die Schichtung wird am Ende über das Ergebnis entscheiden. Es geht also nicht darum, kausale Beziehungen in einer gleichsam horizontalen, hermeneutischen Ebene herzustellen, sondern potentielle Berührungspunkte aufzuspüren, die sich aus der Überlagerung verschiedener Denkfiguren ergeben. Die Methode mag präventiv anmuten, nicht zuletzt ist es aber ein Versuch, auf diese Weise der theatralen Konzeption des „Neuen Krummen Teufels“ respektive der darin enthaltenen Pantomime näherzukommen als bis dato.

PHILOLOGIE

Zu keinem Stück des Kurz-Bernardon'schen Repertoires gibt es so viel Literatur wie zum „Neuen Krummen Teufel“, Resultat dessen, dass wir es hier mit einem Bühnenwerk von Joseph Haydn zu tun haben. Allerdings gibt es auch kaum ein Opus Haydns, über das so viel spekuliert wurde wie über dieses Werk, „obwohl – oder gerade weil – es spurlos verschwunden ist“⁵. In Absenz der musikalischen Überlieferung „lebte“ die ältere Forschung geradezu von diesen Spekulationen, beseelt auch von dem Wunsch, Haydn noch mehr Musik dieses Genres (als nur dieses eine Werk) zuschreiben zu können. Diese Versuche, Haydn zu einem frühen Exponenten des deutschen Singspiels zu machen, dürfen als gescheitert angesehen werden⁶. Über das tatsächliche Zusammenwirken von Kurz-Bernardon und Haydn wissen wir im Grunde bis heute nichts Genaues. Insofern hat auch das Testat von Peter Branscombe kaum an Gültigkeit verloren: „What do we know for sure about Haydn's links to Hanswurst and Bernardon? The ans-

⁵ Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 125.

⁶ Robert Haas, *Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 12 (1925), S. 3–64; Eva Badura-Skoda, „Teutsche Comoedie-Arien“ und Joseph Haydn, in: *Der junge Haydn. Wandel von Musikauffassung und Musikaufführung in der österreichischen Musik zwischen Barock und Klassik*, hrsg. von Vera Schwarz (Beiträge zur Aufführungspraxis 1), Graz 1972, S. 59–73. Haas wendete gar die Tatsache, dass die Geschichte des Wiener Singspiels nur rudimentär überliefert ist, ins Positive, mehr noch: er machte daraus – paradoxerweise – eine historiographische Konstruktion: „Die Mittel sind aber hier [im Wiener Singspiel] ungleich reicher als in Frankreich oder im Reich, was gleichfalls der noch im Dunkel gehüllten Vorgeschichte gutzuschreiben sein dürfte“ (Haas, *Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie*, S. 57).

wer must be: very little“⁷. Es blieben bis heute allein zwei Fakten, die eine Verbindung von Haydn zu Kurz herstellen: Zum einen die Erwähnung des „Krummen Teufels“ in den beiden Biographien von Dies und Griesinger, und zum anderen die Namensnennung des Komponisten in einem Textbuch, die sich dann über die Theaterzettel tradiert hat⁸.

Die Philologie des „Neuen Krummen Teufels“⁹ wurde durch zwei Arbeiten maßgeblich perspektiviert und auf gesicherten Boden geführt: Zum einen durch die theaterwissenschaftliche Dissertation von Ulf Birbaumer über das Kurz'sche Theater¹⁰, und zum anderen durch Günter Thomas' Arbeitsbericht im Zusammenhang mit der kritischen Edition der Textbücher verschollener Singspiele im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe¹¹. Beide Forschungen verhalten sich komplementär und repräsentieren zusammen immer noch den „state of the art“ in puncto Haydn und Bernardon. Vor allem die Studie von Thomas ist in ihrer weiträumigen Perspektive und philologischen Akribie kaum zu übertreffen. Auch die Fassungsfrage des hier zur Rede stehenden „amerikanischen“ Intermezzos darf seitens Thomas als geklärt gelten: Die erste Version war unstrittig die Pantomime „Arlequin, Der neue Abgott Ram in America“ (um 1754), die 1770 als zweite Fassung unter dem Titel „Die Insul der Wilden, oder die wankelmüthige Insulanerin mit Arlequin, dem durch einen Zauberer zum Abgott Ram gemachten König der Insul Tschaleley“ im Druck separat herauskam und es (bereits zuvor) als eigenständiges Stück zu einigem Erfolg brachte, vor allem an den Hauptorten der Wandertruppen, Nürnberg und Frankfurt¹².

⁷ Peter Branscombe, Hanswurst revidivus: Haydn's Connexions with the „Volkstheater“ Tradition, in: Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress / Proceedings of the International Joseph Haydn Congress Wien, Hofburg, 5–12. September 1982, hrsg. von Eva Badura-Skoda, München 1986, S. 369–375, hier S. 370.

⁸ Dies, S. 40f.; Griesinger, S. 18f. Zu unterschiedlichen Lesarten der von Dies und Griesinger überlieferten Anekdote siehe Norbert Millers Interpretation; vgl. Norbert Miller und Carl Dahlhaus, Europäische Romantik in der Musik, Bd. 1: Oper und symphonischer Stil 1770–1820, Stuttgart und Weimar 1999, S. 243–250.

⁹ Zur Neuausgabe des „Neuen Krummen Teufels“ siehe Johann Joseph Felix von Kurz, Eine ganz neue Komödie... Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele, hrsg. von Andrea Brandner-Kapfer (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte 3), Wien 2010, S. 108–155, Kommentar S. 495–508; dort auch eine ausführliche Bibliographie zu Kurz.

¹⁰ Ulf Birbaumer, Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung. Versuch einer Genealogie und Dramaturgie der Bernardoniade (Dissertationen der Universität Wien 47), Wien 1971, hier Bd. 1, S. 204–300.

¹¹ Günter Thomas, Haydns deutsche Singspiele, in: HST 6 (1986), S. 1–63.

¹² Zur Dokumentation der Theaterzettel siehe Haydn, Textbücher verschollener Singspiele, S. 100–104.

An der Fassungsfrage offenbart sich indes ein erstes Problemfeld: Kann die Philologie eines solchen Stücks bzw. einer solchen dramatischen Textsorte tatsächlich unter den gleichen Vorzeichen diskutiert werden wie diejenige einer *Opera seria* oder einer *Opéra comique*? Um nicht missverstanden zu werden: Selbstredend muss eine kritische Edition ihre Quellen diskutieren, und dazu gehört auch eine spezifische Einlassung zur Datierung, die hier besonders intrikat ist. Die Frage ist aber, ob der Werkstatus eines solchen theatralen Produkts dem anderer musikdramatischer Gattungen an die Seite gestellt werden kann. Oder anders: in welcher Weise vermag ein gedrucktes Textbuch den Charakter einer solchen Singspiel-Pantomime überhaupt zu fassen? Dass der Werkcharakter der Bernardoniaden grundsätzlich offen, ja bewusst und gezielt ein offener ist, darüber ist sich die theaterwissenschaftliche Literatur grundsätzlich einig, bringt sie die Stücke nicht von ungefähr mit den Kategorien des „offenen Dramas“ zusammen, wie sie von Volker Klotz formuliert wurden¹³. Bedeutsam im Zusammenhang mit der Fassungsfrage erscheint in meinen Augen aber auch die Aufführungspraxis, denn die erste Version der Pantomime „Arlequin, der neue Abgott Ram in America“ ist eine Pantomime mit Kinderdarstellern, die zweite Version, „Die Insul der Wilden“, ist hingegen für erwachsene Schauspieler konzipiert. Vieles spricht dafür, dass Haydn die erste Version vertont hat; was er dabei tatsächlich in Musik gesetzt hat, ist hingegen unklar. In jedem Fall musste er aber seine Musik für das „amerikanische“ Intermedium auf Kinder – Körper wie Stimmen – ausgerichtet haben.

EXOTISMUS

Neben dem bereits existenten Orientalismus wurde mit dem amerikanischen Kontinent dem Theater des 18. Jahrhunderts ein weiteres stoffgeschichtliches Terrain erschlossen. Allerdings präsentiert sich dort die Konfiguration des Fremd-Exotischen heterogener als im Orientalismus, der zum einen eine lange Tradition, und zum anderem – vor allem in Wien – ein eigenes musikalisches Idiom ausgebildet hatte. Ein Blick auf die für Kurz-Bernardon vorbildhafte Gattung des französischen *Théâtre de la foire* scheint in diesem Zusammenhang angezeigt, nicht zuletzt um die mit dem Exotismus verbundene Kulturdifferenz zu illustrieren. Im französischen *Théâtre de la foire*, also der frühen *Opéra comique* zwischen 1700 und 1730, wurde das Exotische vornehmlich durch das Orientalische repräsentiert¹⁴. Der Orient

¹³ Vgl. zum Beispiel Birbaumer (Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon, Bd. 2, S. 469) in Anlehnung an Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960, S. 115; Klotz spricht dort auch von der „Dispersion des Geschehens“ (ebenda).

¹⁴ Vgl. Thomas Betzwieser, *Exotismus und „Türkenoper“ in der französischen Musik des Ancien Régime. Studien zu einem ästhetischen Phänomen* (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 21), Laaber 1993, S. 201–258.

war dort funktionalisiert, ja geradezu kodifiziert: Er bildete die Gegenfolie zum Abendland, an der die französische Zivilisation kritisch gespiegelt werden konnte. Mit dem Exotischen verband sich in der Regel ein gesellschafts- oder kulturkritisches Moment. Das Paradigma wurde literarisch mit Montesquieus „Lettres persanes“ (1721) festgeschrieben¹⁵. Die im Théâtre de la foire entwickelte Widerspiegelungsfolie funktionierte in Wien in dieser Weise nicht, vor allem weil auch ein genuines Medium der französischen Foire-Theater hier nur bedingt griff, nämlich die Parodiepraxis der Vaudevilles. Das Parodieverfahren war aber ein bedeutsamer Faktor der orientalischen Stücke der Foire-Theater, insofern als die Vaudevilles die kritischen Subtexte wesentlich zu generieren vermochten. Die Möglichkeit, diese Stücke nach Wien zu transportieren, waren also begrenzt, obwohl der eng mit dem Esterházy'schen Hof verbundene Giacomo Durazzo und andere seit den späten 1750er Jahren alles daran setzten, die französische Opéra comique zu importieren. (Der Briefwechsel zwischen Durazzo und Charles-Simon Favart zeugt hiervon in beredter Weise¹⁶.)

Auf der anderen Seite vollzog sich in Wien in den 1750er Jahren im Hinblick auf den Exotismus ein folgenreicher Wandel: Der Türke – paradigmatisches Bild des Orientalen – wandelte sich vom grausamen Barbaren zum „Edlen Wilden“. Zwei Aspekte sind in diesem Zusammenhang bedeutsam: Zum einen entwickelte die Musik eine eigene Sprache für den Exoten bzw. Türken, d.i. das „alla-turca“-Idiom, und zum anderen wurde dieses Idiom in einem non-verbalen theatralen Kontext generiert, nämlich in der Ballett-Pantomime¹⁷. Das heißt: die „Sprache“ für den galanten Wilden, die sich nunmehr in der Pantomime zu konkretisieren begann, war eine genuin musikalische. Auf diese Weise wurde – vielleicht erstmals in der Musikgeschichte – ein Idiom für das paradigmatisch Andere gewonnen: Dem Exot, dem Anderen, wurde jetzt – zumindest in Wien – eine unverwechselbare musikalische Sprache zugewiesen. Diese unterschied ihn (zunächst) grundlegend vom Orientalen der französischen, italienischen oder englischen Musikbühne, bevor das „alla turca“ Ende des 18. Jahrhunderts dann zur Lingua franca des Exotischen avancierte.

¹⁵ [Charles-Louis de Secondat, Baron de La Brède et de] Montesquieu, *Lettres persanes*, 2 Bde., Amsterdam 1721.

¹⁶ Zu diesem Briefwechsel siehe auch Françoise Karro, *De la Querelle des Bouffons à la réforme de Gluck: les lettres du Comte Giacomo Durazzo à Charles-Simon Favart conservées à la Bibliothèque de L'Opéra*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 38 (1985), S. 163–196.

¹⁷ Thomas Betzwieser, *The „Turkish“ Language in Eighteenth Century Music: Context and Meaning*, in: *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700–2000)*, hrsg. von Paolo Amalfitano und Loretta Innocenti, Rom 2007, Bd. 1, S. 181–211.

Vor diesem Hintergrund ist nunmehr der „amerikanische“ Kontext im Bereich des Exotischen zu betrachten, und dieser Background ist umso bedeutender, als jetzt mit Amerika in der zweiten Jahrhunderthälfte ein völlig neues exotisches Terrain für die Bühne entdeckt wird. Das heißt: in dem Moment, in dem sich der Orientale zu wandeln beginnt und gleichzeitig eine konkrete Zeichnung, eine nachgerade koloristische Schärfung erfährt, kommt nun mit Amerika ein neuer Kontinent ins Spiel. Selbstredend ist dieses Amerika so unkonkret wie es vormals die Figur „des Türken“ war, die zwischen Belgrad, Indien und China alles Orientalische zu repräsentieren vermochte. Gleichwohl: der Amerikaner respektive der Indianer stellte eine gänzlich neue „Wildheit“, eine bis dato nicht gekannte Fremdheit vor, die sich vor allem im Motiv des Natur-Menschen konkretisierte. Zur Natur dieses Natur-Menschen gehörte allerdings ein Zug, der jedweder Natur eines europäischen Menschen fremd war, nämlich der Kannibalismus. Der Kannibalismus ist eines der großen Leitmotive des amerikanisch-indianischen Wilden. Aus der Sicht des christlichen Abendlandes stellte der Menschenfresser zweifellos die größte anzunehmende Wildheit dar, er ist gleichzeitig ein bis dato unbekanntes, um nicht zu sagen unerhörtes Motiv des Exoten. Seine literarische Wurzel hat der Kannibalismus im 18. Jahrhundert in Daniel Defoes Erfolgsroman „The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York“ (1719)¹⁸, der in vielen Übersetzungen vorlag. Die Episode der Entdeckung von Robinsons Gefährten Friday (Freitag) führt gleichsam über den Kannibalismus. (In diesem Zusammenhang ist ein interessanter Gender-Aspekt erwähnenswert: In den österreichischen Übersetzungen von „Robinson Crusoe“ aus dem 18. Jahrhundert ist Freitag mehrheitlich weiblich¹⁹, was dann auch dem Kannibalismus eine andere Nuance verleiht.)

In „Arlequin, Der neue Abgott Ram in America“ ist das Kannibalismus-Motiv von zentraler Bedeutung. Im direkten Anschluss an die eingangs zitierte Sequenz erscheinen die Indianer auf der Szene und bemächtigen sich der Europäer, zweifellos der dramaturgische Zielpunkt der Pantomime²⁰.

Das Theater stellt den Ort vor, wo die Indianer die Menschen zu schlachten, und zu fressen pflügen. Die Indianer sind beschäftigt Feuer anzumachen, und zu einer Schlachtung alles zu bereiten, etc. Endlich bringen sie den Arlequin, den Celio, und die Merline auf die Schlachtbank. Alle drey knien nieder und bitten um ihr Leben. Arlequin, und Celio

¹⁸ Vgl. hierzu im besonderen Dennis Todd, *Defoe's America*, Cambridge 2010.

¹⁹ Hermann F. Wagner, *Robinson in Oesterreich. Ein Beitrag zur Geschichte der Deutschen Robinson-Litteratur*, Salzburg 1886, passim.

²⁰ Kurz, *Der neue Krumme Teufel*, in: Haydn, *Textbücher verschollener Singspiele*, S. 14.

werden gar nicht angehört, Merline bittet den vornehmsten Indianer, dieser zeiget, wann sie ihn heyrathe, so wolle er ihr das Leben schenken. Arlequin, und Celio winken ihr, solches nicht zu thun. Merline aber ergibt sich dem Indianer. Arlequin und Celio schelten sie deswegen aus, beyde werden von den Indianern genommen, sie zeigen: den Arlequin zu spissen, und den Celio zu viertheilen, und in dem Kessel zu sieden. Alle Indianer legen ihre Säbel und Schilder nieder, nehmen den Arlequin und den Celio, werfen sie auf die Erde, und wollen sie schlachten.

Zum Äußersten kommt es indes nicht, denn das *Lieto fine* steht unmittelbar bevor, eingeleitet durch die Landung von holländischen Seefahrern, welche die Wilden unschädlich machen. Gleichwohl: das Motiv der Menschenfresserei fällt – wenn man so will – mit dem dramatischen Höhepunkt zusammen, es definiert die Wilden als Wilde, denn andere fremdländische Attribute oder Requisiten sind dem Textbuch nicht zu entnehmen. Insofern figuriert der Kannibalismus als das zentrale Amerika-Motiv in Kurzens Komödie. Es steht für das paradigmatisch Andere, und es ist – zugespitzt formuliert – in seiner „Exotik“ nicht zu überbieten. Im Licht der Aufführungspraxis, nämlich dass die „Abgott“-Pantomime von Kindern gespielt wurde, stellen hier also Kinder Wilde dar, die dem Kannibalismus frönen – eine „aparte“ Variante des Exotismus.

Der Kannibalismus war im Übrigen im „Abgott Ram“ keineswegs ein singuläres Phänomen²¹, er wurde auch in anderen Stücken von Kurz thematisiert. Vorbildhaft könnte hier – neben Stücken des *Théâtre de la foire* wie „*Arlequin, roi des Ogres ou Les bottes de sept lieues*“ (1720) von Alain-René Lesage und Jacques-Philippe d’Orneval – auch ein früheres Wiener Schauspiel gewesen sein, das bereits Robert Haas in seiner Bestandsaufnahme der Komödienarien verzeichnet: „*Runtzvanscad, König derer Menschenfressern, oder der Durchläuchtigste Gärtner*. In einem Musicalischen Schau-Spiel mit unterschiedlichen neuen Theatralischen Veränderungen, Tänzten und einem Combattiment: auf dem privilegierten Wienerischen Theatro“, aus dem Italienischen übersetzt von Heinrich Rademin im Jahr 1732²². Die Tatsache, dass sich das Kurz’sche Theater grundsätzlich aus verschiedenen Theaterkulturen speist, lässt auch das Kannibalismus-Thema – wie in dem genannten Einakter von Lesage und d’Orneval – als ein Derivat des französischen und italienischen komischen Theaters erscheinen.

²¹ Vgl. hierzu den Stellenkommentar von Brandner-Kapfer in Kurz, *Eine ganz neue Komödie...*, S. 506.

²² Ebenda, S. 506, sowie Haas, *Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie*, S. 12; zur italienischen Vorlage vgl. ebenda.

Interessanterweise haben die Wilden keine eigene Sprache, sie kommen in der ersten Fassung des Stücks nur an einer einzigen Stelle, nämlich in der Person des Alba, qua Figurenrede zu Wort. (Haydn wurde somit auch nur an dieser einen Stelle Gelegenheit gegeben, den Wilden musikalisch-textlich zu zeichnen.) Wie unspezifisch diese Figur im Hinblick auf Amerikanisch-Indianisches ist, lässt sich daran ablesen, dass Alba im Personenverzeichnis als „Afrikanischer Prinz“ figuriert. Mit Ausnahme von Albas singulärer Äußerung treten die Wilden im gesamten Stück (bezeichnenderweise) nur pantomimisch in Aktion. Ihre Wildheit wird somit in erster Linie dem non-verbalen Bereich des Theatralen überantwortet.

DRAMATURGIE

An dramatischen Vorbildern fehlt es „Abgott Ram“ bzw. der „Insul der Wilden“ nicht. Bereits Birbaumer²³ hatte zwei Stücke aus dem Repertoire des französischen Théâtre de la foire namhaft gemacht: „Arlequin, roi de Serendib“ (1713) von Lesage sowie der bereits genannte „Arlequin, roi des Ogres“ von Lesage und d’Orneval, wobei vor allem das letztere direkte stoffliche Anregungen und dramatische Motive für Kurzens Stück lieferte. Auch in „Arlequin, roi des Ogres“ wird der erstbeste Europäer zum König gemacht, dem die Wilden singend und tanzend huldigen; auch das Motiv des Kannibalismus ist dort prominent. Daneben lassen sich aber noch andere Stücke ausmachen, die mittelbar oder unmittelbar auf die „Abgott Ram“-Pantomime gewirkt haben könnten. Zu nennen wäre hier Lisle de la Drevetière’s „Arlequin sauvage“ (1721), oder die beiden Komödien von Marivaux „L’île des esclaves“ (1725) und „La colonie“ (1729), in welchen ebenfalls die Insel-Topik des „Wilden“ im Mittelpunkt steht. In einem Punkt unterscheiden sich diese Stücke jedoch gravierend vom „Abgott Ram“ respektive der „Insul der Wilden“: Kurzens Stücken fehlt es entschieden an kritischer Tiefenschärfe, um nicht zu sagen: Substanz. Von dem gesellschaftskritischen Impetus des „Arlequin sauvage“ von La Drevetière ist Kurz ebenso weit entfernt wie von den philosophischen Denkfiguren der Marivaux’schen Komödien. Allenfalls die Arie des Zauberers Ronzi lässt ein kritisches Potential erkennen, das sich gleichsam im Schutz der genannten Widerspiegelungsfolie artikuliert²⁴:

Das wilde Volk allhier ist voller Tyranny,
Auch ihre Könige sind nicht von selber frey,
Sie schlagen sie gar oft, und ohne Ursach, tod,
Doch meine Zauberey schützt dich in aller Noth.

²³ Birbaumer, Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon, Bd. 1., S. 210.

²⁴ Kurz, Der neue Krumme Teufel, in: Joseph Haydn, Textbücher verschollener Singspiele, S. 26.

Bei Kurz wird vor allem das theatrale Spiel immer wieder hervorgekehrt: Aber eben nicht in selbst-reflexiver Weise wie im *Théâtre de la foire*, sondern als Akzentuierung von Möglichkeiten. Die ständigen dramatischen Wendungen in der „Abgott“-Pantomime signalisieren in meinen Augen das Offenhalten von Möglichkeiten: Die Tatsache, dass das Spiel ständig neue, überraschende Wendungen nimmt, kann als Indiz dafür gelesen werden, dass die permanenten „Peripetien“ ebenso gut auch anders verlaufen könnten. Insofern ist der Charakter des Theatralen dezidiert anti-illusionistisch. Dass auf dem amerikanischen Schauplatz des „Abgott Ram“ ein afrikanischer Prinz, ein Mufti und ein Zauberer erscheinen, ist nicht etwa mangelnder Kenntnis des Lokalkolorits geschuldet, sondern vielmehr als Kalkül zu interpretieren. Es ist buchstäblich alles möglich in dieser Anderwelt, und der unbekannte Kontinent bietet die ideale Projektionsfläche für dieses Herstellen von Möglichkeiten. Das Überdrehte findet in Amerika einen neuen Raum, alles ist noch eine Spur „wilder“, nicht nur in stofflicher, sondern vor allem in dramaturgischer Hinsicht.

Auf der anderen Seite müssen wir in Rechnung stellen, dass es sich beim „Neuen Krummen Teufel“ samt seinen Interkalierungen um musikalisches Theater handelt, dessen Gesetze mit dem sogenannten Sprechtheater nicht immer kommensurabel sind, oder anders: dessen Eigengesetzlichkeiten die Dramaturgie nicht unerheblich präfigurieren. Vor diesem Hintergrund bleibt denn auch die Rolle der Musik in den theater- und literaturwissenschaftlichen Studien mehrheitlich unscharf²⁵. Für Birbaumer ist die Bernardoniade grundsätzlich „vielräumig und zeitlos“, sie setzt sich wie ein Flickenteppich aus Maschineneffekten, Kostümwechseln, Tänzen und Arien zusammen, „alles Mosaiksteine“, die sich „zum kaleidoskopartigen Ganzen“ fügen, „von unten nach oben komponiert“²⁶. Weitgehend im Ungefähren bleibt schließlich auch Friedemann Kreuder in seiner Studie „Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts“, die jeweils ein Kapitel dem *Théâtre de la foire* sowie Kurz und dem „Neuen Krummen Teufel“ widmet²⁷. Kreuder attestiert dort:

Sicherlich muss hier eingeräumt werden, dass man es bei einer Kurzschen Opera-Comique primär mit einer prä-dramatischen, von daher: hybriden

²⁵ Vgl. zum Beispiel Maria Laura Ferrari, Kurz-Bernardon: *tecnica e carnevalismo nel teatro popolare viennese del 1700* (Collana Blu 4), Mailand 1989, oder Beatrix Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert, Paderborn und München 2003.

²⁶ Birbaumer, Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon, Bd. 2, S. 469.

²⁷ Friedemann Kreuder, *Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2010, S. 91–130.

Theaterform zu tun hat, die, ganz im Sinne der Darstellungstradition der vorbildhaften und in der Regel parodierten zeitgenössischen Oper wie auch Zwängen der eigenen Musikalisierung gehorchend, dramaturgisch eher unspektakuläre Wendepunkte der Handlung [...] breit ausspielte²⁸.

Angesichts dieses Testats zeichnet sich die (musikologische) Kardinalfrage immer deutlicher ab: Wie fügt sich eigentlich die Musik in einen solchen dramaturgischen Kontext, welche Funktionalität besitzt die Musik letztlich in der Bernardoniade, insbesondere in den pantomimischen Interpolationen?

MEDIALITÄT

Betrachten wir das Problem der Musik zunächst rein pragmatisch aus dramentechnischer Sicht: In „Arlequin, der neue Abgott Ram in America“ respektive in „Die Insul der Wilden“ wechseln sich pantomimische Abschnitte und gesungene Teile ab; gesprochene Anteile wie im Hauptstück („Der Neue Krumme Teufel“) gibt es nicht. Die Mischung von pantomimischer Aktion und Gesang ist ungewöhnlich, aus der Sicht des Singspiels wie gleichermaßen aus der Perspektive der Ballett-Pantomime. Wie dieses Nebeneinander von pantomimischer Gebärde und musikalisierter Sprache sich szenisch und aufführungspraktisch genau verhält, darüber wissen wir im Grunde nichts. Anhand des Librettos erschließt sich uns die Funktionsweise dieses „pantomimischen Singspiels“ nicht. Auch die Gestaltung der pantomimischen Aktion liegt im Dunkeln: Vollzieht sie sich mit Musik, oder ohne Musik? Sind die Gebärden „choreographiert“ wie in einer Ballett-Pantomime, oder eher frei wie in den improvisierten Lazzi der Commedia dell'arte? Hinsichtlich dieser wirkungsästhetisch wie theaterpraktisch nicht unbedeutenden Fragen bewegen wir uns also auf ziemlich unsicherem Terrain.

Es ist indes bezeichnend, dass Haydn, wenn er auf seine „erste Opernkomposition“ zu sprechen kam, die Pantomime in den Vordergrund rückte. Von Sängern oder Vokalmusik ist in der berühmten, von Griesinger und Dies überlieferten Anekdote keine Rede, sondern einzig von dem Zusammenhang von pantomimischer Aktion und Komposition, genauer: dem Akt der Komposition qua aktionsgenerierter Improvisation:

Harlekin entrann im krummen Teufel den Fluthen; um dieses malerisch darzustellen, legte sich Bernardon seiner ganzen Länge nach über einige Stühle, und ahmte alle Bewegungen eines Schwimmenden nach. „Sehts

²⁸ Ebenda, S. 106.

nit, wie i schwimm! Sehts nit, wie i schwimm!“ rief Kurz dem am Klavier sitzenden Haydn zu, welcher sogleich, zur großen Zufriedenheit des Dichters, in einen Sechssachtel-Takt einfiel²⁹.

Es scheint, als dass sich Haydn nicht nur von der illustren Person des Bernardon angezogen fühlte, sondern mehr noch von diesem „Format“ der musikalischen Komposition, das gleichsam der Bühnenaktion eine musikalische Grundlage zu verschaffen hatte – und zwar ganz anders als im streng reglementierten höfischen Ballett oder der Ballett-Pantomime. Wie das Zusammenspiel dieser „Pantomimenmusik“ mit den traditionellen Nummern- und Formtypen des musikalischen Theaters aussah, ist allerdings unklar.

Vor diesem Hintergrund erscheint auch die Glossierung, die Thomas in seiner kritische Edition der Textbücher vorgenommen hat, wo er entsprechende Nummerntypen (Arie, Duett, Pantomime) an den Rand der jeweiligen Faksimile-Seiten platzierte³⁰, nicht unproblematisch. Diese Klassifizierung suggeriert mehr oder weniger klar umrissene Formteile, die es in dieser Form – zumindest für die Pantomime – womöglich gar nicht gegeben hat, zumal eine Trennung zwischen pantomimischer Aktion und „normalen“ Regieanweisungen auch kaum möglich erscheint.

Eine nähere Betrachtung der Arientexte lässt zumindest eines deutlich werden: Die gesungenen Anteile sind im Hinblick auf das dramatische Narrativ konstitutiv. Anders als in vielen frühen Singspielen, wo der Inhalt der musikalischen Nummer sich mehrheitlich redundant zum gesprochenen Dialog verhält und somit in dramaturgischer Hinsicht eher ein Addendum darstellt, sind die Gesangsnummern hier für das Verständnis unentbehrlich. Das Narrativ wird also zu einem großen Teil auch von den Arien getragen. Das heißt aber auch: Pantomime und Gesangsnummern verhalten sich gegenseitig komplementär. Die Medien Text, Musik und Gebärde bilden ein dichtes Beziehungsgeflecht im Hinblick auf die vorzustellende theatrale Aktion³¹.

Merline komt, und verwundert sich, warum ihre Mutter so geschwind
entfliehet.

Singet folgende

ARIA

Ach Mutter! bleibe hier!

²⁹ Griesinger, S. 18f.

³⁰ Vgl. Haydn, Textbücher verschollener Singspiele, S. 11–14, 24–28.

³¹ Kurz, Der neue Krumme Teufel, in: Joseph Haydn, Textbücher verschollener Singspiele, S. 25.

Wie? fliehst du von mir?
Was ist ihr denn geschehen?
Ach sie hat gewiß
Das wilde Volk gesehen.
Nach der Aria erblicket sie den Arlequin; beyde haben ihre
Verwunderung, endlich umarmen sie einander. Arlequin fragt sie, was
dieses für ein Ort, und wer sie seye? Merline zeigt solche zu thun, singet
folgende ARIA [...]

Die Textpassage zeigt, dass zwischen traditioneller Regieanweisung und „Handlungspantomime“ (wie im eingangs zitierten Beispiel) die Übergänge fließend sind. Bemerkenswert ist indes das (immer gleichlautend wiederkehrende) Diktum er bzw. sie „singt die folgende Aria“. Gleichwohl alle Solonummern ausnahmslos mit „ARIA“ überschrieben sind, und eine solche Aussage – aus librettistischer Sicht – deshalb komplett redundant ist, scheint es für Kurz doch bedeutsam, die Existenz von Musik auf diese Weise zu indizieren. Durch die Anweisung „singt die folgende Aria“ gewinnt die Musiknummer eine merkwürdige Funktionalität, insofern als sie als musikalisches Realitätsfragment bzw. als drameninhärente Musik zu klassifizieren wäre, was sie aber de facto nicht ist. Nichtsdestotrotz erfahren die musikalischen Nummern durch diese „Ansage“ eine eigentümliche Qualität im Libretto. Interessanterweise sind in der späteren Version der „Insul der Wilden“ (1770), in der die gesungenen Anteile deutlich überwiegen gegenüber den pantomimischen, diese Verweise auf die Arien deutlich reduziert. Offenbar bedurfte es dort keiner Explikation, dass jetzt gesungen wird. Dafür gibt es dort das Problem, dass die von Thomas als Pantomime klassifizierten Textteile kaum mehr sind als kurze Regieanweisungen, die den Charakter eines pantomimischen Narrativs kaum anzunehmen vermögen wie noch in der ersten Fassung des „Abgott Ram“. Gäbe es die Bezeichnung „pantomimisches Singspiel“ im Titel nicht, wir würden das Intermezzo wohl eher als ein durchgehend musikalisiertes Stück auffassen. Möglicherweise resultiert der Zuwachs an (Vokal-)Musik auch aus der Tatsache, dass in der „Insul der Wilden“ erwachsene Darsteller zur Verfügung standen, wohingegen im „Abgott Ram“ Kinder agierten.

Die entscheidende Frage aber bleibt, inwieweit sich aus solchen Textgestalten überhaupt ein „Werk“ ableiten lässt. Die Überlieferung der Textbücher legt diese Möglichkeit zwar nahe, doch gibt es mehrere Gründe ihr zu misstrauen. Nach allem, was wir über die Bernardoniaden wissen – inhaltliche Diversität in ein und demselben Stück, offene Handlungskonzeption, Improvisationscharakter, divergierende Aufführungssituationen usw. –, müssen wir uns fragen, welchen Status eine solche Überlieferung hat und welche Rolle die Musik dabei spielt. Eine Theaterform, die sich durch improvisatorische

Anteile auszeichnet und deren Überlieferung zudem heterogen und instabil ist, sollte sie ihren Fixpunkt ausgerechnet in der Musik besitzen? Oder anders: Sollte in einer solchen „wilden“ Theaterform tatsächlich eine Partitur – mitsamt ihrer traditionellen Überlieferungs- und Aufführungspraxis – das zentrale, gleichsam regulative Medium sein, das letztlich das „Werk“ generiert? Angesichts der Dramaturgie, Medialität sowie der Funktionalität der Musik fällt es nicht eben leicht anzunehmen, dass die Musik das konstitutive Moment in diesem theatralen Spektakel gewesen sein soll. (Die Tatsache, dass wir jenseits der Komödienarien-Sammlung nicht die geringste Spur eines Aufführungsmaterials für die Kurz'schen Spektakel besitzen, stimmt ebenso nachdenklich, vor allem im Licht der großen Diffusion der Stücke.)

HAYDN

Das Vorhandensein der deutschen Sprache sowie eine Strukturierung in Arien erschien offenbar ausreichend, um den „Neuen Krummen Teufel“ samt der dazugehörigen Intermezzi als Singspiel zu klassifizieren. Um den Begriff Stegreifkomödie machte die Haydn-Forschung verständlicherweise einen Bogen, suchte sie doch lieber das vermeintlich sichere Terrain des Singspiels, und damit eine fest umrissene Gattung, auf. Doch es soll hier keine Gattungsdiskussion vom Zaun gebrochen werden, sie würde ohnehin ins Leere führen. Würden wir die Gattungsbezeichnung auf dem Titelblatt ernst nehmen, müssten wir von einer Opéra comique sprechen. Aber vielleicht ist es eher angezeigt, in diesem Kontext von Travestie, experimenteller Dramaturgie und Hybridität überhaupt keine Gattungsbezeichnung ernst zu nehmen. Die Frage ist vielmehr, wie sich Haydn in dieser Anderwelt der Bernardoniade überhaupt zurecht fand. Welche „Sprache“ mag er für eine dergestalt „wilde“ theatrale Aktion wohl gefunden haben; woran konnte er sich bei seiner Vertonung orientieren?

Betrachten wir einen ähnlichen, indes vergleichsweise besser dokumentierten Fall. Als Christoph Willibald Gluck Mitte der 1750er Jahre seine ersten Opéras comiques für das Burgtheater zu verfassen hatte, war er ebenfalls mit einer völlig neuen Gattung konfrontiert. Gluck orientierte sich zunächst an der Kompositionsweise der älteren französischen Opéra comique, indem er für sein erstes Werk „La fausse esclave“ ausschließlich französische Vaudevilles, also präexistente Musik verwendete. Die französischen Melodien stellten dabei kaum mehr als ein musikalisches Material dar, denn die typische Doppeltextlichkeit, mit welchen die Melodien auf die originalen Vaudevilles referierten, konnte in Wien – aufgrund der fehlenden Kenntnis der originalen Lieder – so nicht greifen. Das heißt: Gluck nutzte das Parodieverfahren, ohne dass sich dabei das spezifische Moment der (literarischen) Parodie einstellte. Es dauerte eine ganze Wei-

le, bis Gluck sich schließlich von der Vaudeville-Technik ganz zu lösen vermochte und seine Opéras comiques exklusiv mit „airs nouveaux“, also Neukompositionen, ausstattete.

Die Parallele Gluck-Haydn erscheint instruktiv, obwohl der Vergleich in gewisser Weise auch schief ist: Gluck hatte zu diesem Zeitpunkt bereits ein Dutzend italienische Opere serie komponiert, für Haydn hingegen war „Der Neue Krumme Teufel“ das musikdramatische Debüt. Gleichwohl provoziert der Vergleich die Frage, ob für Haydn möglicherweise Ähnliches vermutet werden darf, nämlich dass sich sein dramatischer Erstling ebenfalls im Bereich der Parodie aufhielt, das heißt aus parodierten Einzelnummern rekrutierte und weniger aus „Originalkompositionen“.

Die Frage der Parodie ist nicht neu, allerdings wurde sie noch nicht als Hypothese für den „Neuen Krummen Teufel“ in toto gestellt, sondern nur punktuell für die italienischen Arien im zweiten Akt (sowie selbstredend für das Intermezzo „Il vecchio ingannato“). Wie Thomas festgestellt hat, gehen drei der vier Arien (Szene 3–6) textlich auf Goldonis „Le virtuose ridicole“ zurück³². Thomas schließt aus, dass die dazugehörige Musik von Baldassare Galuppi im Jahr 1752 ihren Weg nach Wien gefunden hat; er favorisiert eher die Möglichkeit, dass Haydn eventuell auch diese italienischen Arien selbst vertont hat. Egal wie man die unterschiedlich ventilierten Optionen bewertet, das Parodie-Problem steht für Haydns Opernerstling im Raum.

Obwohl es schwierig ist, der Quellsorte Theaterzettel belastbare Informationen im Hinblick auf die dort gemachten Aussagen zu entnehmen, so spricht doch der Frankfurter Theaterzettel für die Aufführung der „Insul der Wilden“ im Jahr 1767–68 eine eindeutige Sprache im Hinblick auf das Problem Parodiepraxis³³:

Dieses Singspiel ist mit Maschinen, Tänzen, und andern theatralischen Auszierungen versehen, besonders hat man die besten italiänischen Terzetten, Duetten, und Arien erwählet, und deutsche Wörter darauf verfertigt, dasselbe vollkommen zu machen.

Im Lichte dieser Aussage wäre zumindest die Musik der „Insul der Wilden“ als dem Parodieverfahren zugehörig zu klassifizieren, bis zu welchem Grad, muss offen bleiben. Immerhin handelt es sich bei der „Insul der Wilden“ um ein Stück, das „ohngefähr etwas über eine Stunde dauert“³⁴, insofern wäre auch der Anteil der entlehnten Musik nicht unbeträchtlich.

³² Günter Thomas, Haydns deutsche Singspiele, S. 29ff.

³³ Zur Transkription des Theaterzettels vgl. Haydn, Textbücher verschollener Singspiele, S. 103.

³⁴ Theaterzettel Nürnberg (4. September 1766), vgl. ebenda.

Es erscheint überhaupt bezeichnend, dass wir seitens des (inzwischen selbständigen) Stücks „Die Insul der Wilden“ mehr über die Funktionsweise der Bernardoniaden erfahren als über das frühere Hauptstück „Der Neue Krumme Teufel“ oder andere Quellen. Der Nürnberger Theaterzettel lässt – neben aller marktschreierischer Propaganda – doch erahnen, welcher Art das Zusammenspiel der verschiedenen Versatzstücke im Hinblick auf das Medium Musik war:

Schwerlich hat man jemals auf der deutschen Schaubühne ein Stück von solchem Werthe als dieses Singspiel gesehen. Es bestehet durchaus in abwechselnden künstlichen Maschinen, Pantomime, denen besten Arien und Ballet, es würde einem jeden Königlichen und Fürstlichen Opern-Theater Ehre machen [...]³⁵.

Der Begriff „Ballet“ könnte letztlich doch darauf hindeuten, dass die pantomimischen Aktionen von Musik begleitet wurden, die dann möglicherweise dem nahekamen, was Gluck und andere zur gleichen Zeit im Burg- und Kärntnertortheater mit den „neuen“ Balletten anstrebten, nämlich einen Prozess der Autonomisierung des Körpers von dem Bewegungsrepertoire des traditionellen (französischen) Balletts. Vor diesem Hintergrund würden sich Gluck und Haydn – neben der Parodiepraxis – noch in einem weiteren Punkt treffen, nämlich bei dem Problem, in welcher Weise der Gebärde musikalisch Raum verschafft werden kann. Die Tatsache, dass sowohl Griesinger wie Dies³⁶ die Pantomime als dasjenige Element ansahen, über das es beim „Krummen Teufel“ zu berichten gilt, ist – bei allem Anekdotischen – hier durchaus bedeutsam, stellte doch diese musikdramatische „Textsorte“ zweifellos die größte Herausforderung dar. Die Beschreibung, wie Haydn die Aktion – augenscheinlich die Eingangsszene der „Abgott Ram“-Pantomime – illustrierte, blieb indes bis heute das einzige musikalische Detail, das uns zu Haydns Opernerstling überliefert ist. Wie sich Haydn in der unterschiedlichste Medien vereinigenden „Anderwelt“ dieser Bernardoniade letztlich zurecht fand und das Zusammenspiel aus Sprache, Gesang und Körper am Ende aussah, bleibt weiterhin ein Objekt der Spekulation.

³⁵ Theaterzettel Nürnberg (28. August 1766), vgl. ebenda, S. 102. Dieser positiven (Selbst-)Einschätzung auf dem Theaterzettel steht die Kritik der norddeutschen Hemisphäre diametral gegenüber: „Man hat vor hundert Jahren keine so eckelhaften Burlesken auf unserer Schaubühne gehabt, als diese sind“ (Rezension der „Insul der Wilden“, Textbuch 1770, in: Allgemeine Deutsche Bibliothek, Bd. 17, 1. Stück, Berlin und Stettin 1772, S. 217).

³⁶ Siehe oben Anm. 8 und 29.