

Balázs Mikusi

Giuseppe Sartis „Idalide“ und Johann Gottlieb Naumans „Cora“ – Die Eroberung Perus in Eszterház und Eisenstadt

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. 209 – 229.

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.

Giuseppe Sartis „Idalide“ und Johann Gottlieb Naumanns „Cora“ – Die Eroberung Perus in Eszterház und Eisenstadt

Das Thema des Symposiums „Haydn & Die Neue Welt“ hat zahlreiche Referate inspiriert, die verschiedene Aspekte der Beziehung zwischen Haydn und der „Neuen Welt“ besprechen. Doch erkennt man zwei deutliche Schwerpunkte: einerseits, wie Amerika im allgemeinen zu Haydns Lebzeiten vom Komponisten selbst und seiner Umgebung im weitesten Sinne rezipiert wurde, und andererseits, wie amerikanische Künstler und gesellschaftliche Gruppen Haydn und seine Werke aufgenommen haben. Mein Beitrag gehört zum ersten dieser Schwerpunkte, durch die Untersuchung zweier „amerikanischer“ Opern, die Haydn zweifelsohne gut gekannt, sogar gründlich studiert hat. Die eine ist Giuseppe Sartis „Idalide“, nach einem Libretto von Ferdinando Moretti, die 1783 an der Mailänder Scala uraufgeführt wurde, danach aber europaweit etwa 70 Produktionen erlebte¹, und 1786 für Fürst Nikolaus I. Esterházy auch in Eszterház, unter Haydns Leitung aufgeführt wurde². Die handschriftliche Partitur dieser Produktion mit Haydns eigenhändigen Anmerkungen, auf die ich noch zurückkommen werde, befindet sich heute in der Musiksammlung der Ungarischen Nationalbibliothek Széchényi in Budapest³. Die andere Oper ist „Cora och Alonzo“ von Johann Gottlieb Naumann, der ein Libretto von Gudmund Göran Adlerbeth zugrunde liegt, und die erstmals bei der Eröffnung des Königlichen Opernhauses von Stockholm am 30. September 1782 auf der Bühne kam⁴. Letzteres Werk hat auch Beziehungen zum esterházyschen Hof: das komplette handschriftliche Stimmenmaterial wie auch

¹ Vgl. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa*, Cuneo 1990–1994.

² Bartha/Somfai, S. 134f.; sowie in der vorliegenden Publikation Josef Pratl, *Kostüme und Dekorationen zu Opern mit Bezug zur „Neuen Welt“ – Dokumente aus den Esterházy-Archiven*.

³ OSZK, Ms. mus. OE-91. Eine ausführliche Beschreibung des Manuskripts und insbesondere der von Haydn revidierten Stellen bei Bartha/Somfai, S. 314f.

⁴ Naumann soll die Kommission schon 1777, während seines ersten Schwedenaufenthalts, angenommen, die Partitur aber erst nach seiner Rückkehr in Dresden beendet haben. Schon am 11. Juni 1780 fand eine Generalprobe in Stockholm statt; die Idee, die Aufführung mit der Eröffnung des Königlichen Opernhauses zu verknüpfen, soll erst später aufgekommen sein. Siehe Richard Engländer, *Johann Gottlieb Naumann als Opernkomponist (1741–1801)*. Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms, Leipzig 1922, S. 147.

die Partitur befand sich in der Esterházy-Musiksammlung⁵; die Oper wurde, wie ich später ausführen werde, unter Nikolaus II. Esterházy in Eisenstadt aufgeführt. Wichtiger ist aber, dass Haydn selbst den Klavierauszug von Naumanns Oper in seiner persönlichen Bibliothek aufbewahrte – eine Tatsache, die (zusammen mit anderen, später zu erwähnenden Details) seine Bekanntschaft mit der Oper belegt.

Diese zwei Opern sind natürlich keineswegs die einzigen „amerikanischen“ Werke, denen Haydn in seiner langen Karriere begegnet ist, doch gibt es ein wichtiges Argument, diese beiden zusammen zu untersuchen: „Idalide“ und „Cora“ liegt dasselbe Thema zugrunde, die Geschichte von Cora, der Sonnenpriesterin aus Peru, deren Liebe für den Spanier Alonzo nach Bewältigung vieler Hindernisse in Erfüllung geht. Die Geschichte scheint es den Zeitgenossen besonders angetan zu haben: Neben den vielen Produktionen von Sartis Fassung wurde Morettis Libretto in wenigen Jahren von Komponisten wie Luigi Cherubini (Florenz 1784), Salvatore Rispoli (Turin 1786) und Domenico Cimarosa (Sankt Petersburg 1788) vertont; 1786 hat auch Francesco Bianchi eine „Alonso e Cora“ für Venedig geschrieben, nach einem Text von Giuseppe Maria Foppa, der auch Morettis Fassung als Ausgangspunkt benutzt hat. Ein Jahr früher hat auch Étienne Nicholas Méhul begonnen, eine „Cora“ nach dem Libretto eines gewissen Valadier zu schreiben (diese Oper kam erst 1791 auf der Bühne), und sogar am Ende der 1790er Jahre fand das Ballet „Alonso e Cora“ von Joseph Haydns Patensohn Joseph Weigl lebhaftere Rezeption: zwischen 1796 und 1800 erlebte das Werk 73 Aufführungen⁶.

Die Popularität von Coras Geschichte ist zu einem großen Teil der Beliebtheit ihrer Quelle zu danken. Jean-François Marmontels Buch „Les Incas, ou La destruction de l'empire du Pérou“, das zuerst 1777 veröffentlicht wurde, erfreute sich bald großer Popularität, zweifelsohne da es mehrere hochaktuelle Themen der Zeit in einem einzigen Band vereinte⁷. Neben dem offensichtlichen Exotismus spielte die größte Rolle Marmontels nuancierter Antiklerikalismus, den er schon in der Einleitung des Bandes klarmacht:

⁵ Heute in OSZK, Ms. mus. OK-46.

⁶ Angaben aufgrund der betreffenden Artikel in New Grove Online.

⁷ Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf jene Aspekte, die für die beiden Opern von Wichtigkeit sein könnten. Der literarische Hintergrund wie auch die zeitgenössische Aufnahme von Marmontels Werk ist ausführlich behandelt in Karl-Ludwig Löhdorf, Marmontel als intermediale Quelle. Neues zur Rezeptionsgeschichte von Jean-François Marmontels „Bestsellerroman“ Les Incas, ou la destruction de l'empire du Pérou, Frankfurt a.M. 2009.

Die Anhänger des Fanatismus streben danach, diesen mit der Religion zu verwirren: das ist ihr ewiger Sophismus. Die wahren Freunde der Religion trennen sie dem Fanatismus ab, und trachten danach, sie von der an ihrem Busen verborgenen und genährten Schlange zu befreien. Das ist die Absicht, die mich leitet. [...] Das Ziel dieses Werks ist daher, und ich verkünde das ohne Umschweife, dazu beizutragen, wenn ich davon fähig bin, dass dieser zerstörerische Fanatismus immer mehr verabscheut wird; zu verhindern, soweit es an mir liegt, dass man ihn je mit einer mitleidsvollen und barmherzigen Religion verwechselt, und für diese so viel Verehrung und Liebe anzuregen, als Hass und Abscheu für ihren grausamsten Feind⁸.

Solchen Ideen stand König Gustav III. von Schweden sehr nahe, dem Marmontel die erste, handschriftliche Fassung seines Werkes 1771 gewidmet hat. Es ist daher keineswegs verwunderlich, dass es gerade Gustav war, der nach der Veröffentlichung des Werkes sechs Jahre später die erste Anregung gab, aus „Les Incas“ ein Opernlibretto zu kreieren. Aus der eher komplexen Handlung von Marmontels Buch hat man eine selbständige Liebesgeschichte ausgewählt, deren Hauptfigur Cora im dritten Kapitel erscheint, im 27. und 28. wieder auftaucht, um den Höhepunkt ihrer Geschichte im 40. Kapitel zu erreichen. In seiner Einführung betont Marmontel zwar, dass sein Buch auf primären Quellen beruht, und daher seine Gattungsbezeichnung fragwürdig scheint: „Es gibt [darin] zu viel Wahrheit für einen Roman, und nicht genug für eine Geschichte⁹.“ Doch hat gerade die Lovestory von Cora und Alonzo keine beträchtliche Vorgeschichte in den Vorlagen, die Marmontel benutzt hat¹⁰.

⁸ Jean-François Marmontel, *Les Incas, ou la destruction de l'empire du Pérou*. Tome premier, Paris 1777, S. XX: „Les partisans du fanatisme s'efforcent de le confondre avec la religion: c'est là leur sophisme éternel. Les vrais amis de la religion la séparent du fanatisme, & tâchent de la délivrer de ce serpent caché & nourri dans son sein. Tel est le dessein qui m'anime. [...] Le but de cet Ouvrage est donc, & je l'annonce sans détour, de contribuer, si je le puis, à faire détester de plus en plus ce fanatisme destructeur; d'empêcher, autant qu'il est en moi, qu'on ne le confonde jamais avec une religion compatissante & charitable, & d'inspirer pour elle autant de vénération & d'amour, que de haine & d'exécration pour son plus cruel ennemi.“

⁹ Ebenda, S. XXI: „Il y a trop de vérité pour un roman, & pas assez pour une Histoire.“

¹⁰ Als die wichtigste unter seinen Quellen identifiziert Marmontel in seiner ersten Fußnote ein Werk von Bartolomé de las Casas, dessen spanischer Originaltext schon 1552 unter dem Titel „Brevísima relación de la destrucción de las Indias“ gedruckt wurde, den aber Marmontel tatsächlich in einer französischen Ausgabe gelesen hat: „La découverte des Indes occidentales“ (Paris 1687). Das berühmte Buch „Comentarios reales de los Incas“ (Lissabon 1609) von Garcilaso de la Vega wird zweifelsohne eine andere einflussvolle Inspirationsquelle für Marmontel gewesen sein.

Nach Marmontels Erzählung begegnen wir Cora zuerst in einem der dramatischsten Momente ihres Lebens: im Sonnentempel widmet sie sich gerade dem Sonnengott. Als Cora von ihren Eltern zum Altar geführt wird, verrät aber ihr Verhalten, dass sie ihren Eid nicht freiwillig leistet: sie möchte lieber bei den Eltern bleiben, die sie jedoch als Gattin des Sonnengottes sehen wollen.

Wir treffen Cora 200 Seiten später wieder, als sie sich schon an ihren Dienst am Altar gewöhnt hat. Alonzo, ein spanischer Cavalier von edelsten Herzen, dessen militärischen und politischen Kenntnissen die Peruaner viel zu verdanken haben, wohnt der Zeremonie bei, und eine unwiderstehliche Liebe auf den ersten Blick wächst in den beiden jungen Herzen. Für Cora ist dieses Gefühl bisher ganz unbekannt geblieben, und es erschüttert sie in ihrem ganzen Körper – nichtsdestoweniger muss sie in das Asyl der Priesterinnen zurückkehren, das ihr von diesem Moment an als finsternes Gefängnis erscheint. Obwohl Alonzo Coras Empfindungen erwidert, droht ihre Liebe an den strengen Regeln der Religion zu scheitern, deshalb fliehen die Geliebten in eine endlose Träumerei.

Eine Naturkatastrophe bietet unerwartet die Möglichkeit, einander ihre Empfindungen zu gestehen. Die Hauptstadt des Königs Ataliba, Quito, ist von einem Vulkan dominiert, der unerwartet ausbricht. Die Erdstöße drohen den Palast, den Tempel und das Priesterinnen-Asyl zum Einsturz zu bringen. Alonzo, der, von unglücklicher Liebe getrieben, um die Mauern des Asyls irrt, hört die Schreie der Priesterinnen und erkennt, dass auch Cora in Gefahr ist. Er dringt in die verwüsteten Räume ein, die früher von keinem Unbefugten betreten wurden. Dort findet er Cora und überzeugt sie, dass der Himmel ihn geschickt hat, um sie zu retten. Erst als die beiden die Ruinen hinter sich gelassen haben, erkennt Cora, dass sie ihren Eid gebrochen hat. Alonzo schlägt vor, dass sie sich zuerst beruhigen sollte – wegen der Katastrophe wird sowieso keine der anderen Priesterinnen bemerken, wenn sie erst vor Tagesanbruch in das Asyl zurückkehrt. Dementsprechend entscheiden sich Cora und Alonzo die Möglichkeit zu nutzen, und die ihnen gebliebenen wenigen Stunden zusammen in der Natur zu verbringen: sie schläft schließlich auf seinen Knien ein. Als die beiden aufwachen, kommt die Idee auf, zu fliehen – Cora aber erklärt, dass ihre Schuld auch ihre Eltern gefährden könnte, und kehrt ins Asyl zurück.

Mit ihrer Rückkehr verliert der Leser Cora wieder für einige Monate aus den Augen. Das nächste Mal, dass wir von ihr etwas hören, ist 80 Seiten später, als ihr Vater Alonzo unerwartet besucht, um verzweifelt zu berichten, dass die Schwangerschaft seiner Tochter nicht länger geheim gehalten werden konnte. Laut einem alten Gesetz muss daher morgen seine ganze

Familie hingerichtet werden. Es ist Coras letzter Wunsch, dass Alonzo diesem traurigen Spektakel nicht beiwohnen soll. Vor dem Schafott benimmt sich jeder heroisch: Cora bittet um Gnade nicht für sich selbst, sondern nur für ihre Familie; ihr Vater will aber auch die größte Schuld auf sich nehmen, da er seine Tochter in den Dienst des Sonnengottes gezwungen hatte. Bevor das Urteil verkündet wird, erscheint plötzlich auch Alonzo, da er sich als Verführer Coras für alles verantwortlich fühlt. König Ataliba will seinen Gast und Wohltäter verschonen, da das Gesetz nur für die Peruaner gültig sein kann; Alonzo will dagegen die Gnade keineswegs nur für sich selbst annehmen, da das besagte Gesetz so offensichtlich im Gegensatz zur Güte des Gottes stehe. Alonzos Worte scheinen die versammelte Masse zu bewegen, und Ataliba ergreift die Möglichkeit, auch seine eigene Überzeugung zu zeigen: wie er äußert, hat Alonzo recht, und das Recht soll über dem Gesetz stehen, das zweifelsohne nicht vom alten Gesetzgeber Manco selbst, eher aber von seinen Nachfolgern stammt. Damit wird das grausame Gesetz aufgehoben, und die Ehe von Cora und Alonzo befestigt.

Die Figur von Cora taucht in Marmontels Buch auch an anderen Stellen auf (im 47. Kapitel erfahren wir sogar von ihrem Tod), es ist aber diese Liebesgeschichte, die die Fantasie der Librettisten von „Idalide“ und „Cora“ angeregt hat. Von unterschiedlichen ästhetischen Ideen motiviert, haben die Textdichter am Marmontel'schen Modell natürlich einige Änderungen vorgenommen. Moretti ist offensichtlich den langlebigen Traditionen der italienischen Oper gefolgt: bei ihm hat Alonzo (umgetauft zu Enrico) einen confidente, Imaro¹¹, mit dem er schon am Anfang des ersten Aktes seine glühende Leidenschaft für Cora (hier genannt Idalide) offen diskutiert. Da wir die Hauptzüge der Handlung in Marmontels Fassung schon kennen gelernt haben, würde es sich nicht lohnen, die Entfaltung von Morettis Geschichte Schritt für Schritt darzustellen – eine erwähnenswerte Neuerung ist aber doch die Präsenz von Idalides Vater, der schon im Buch eine wichtige Rolle spielt, aber erst in der Opernfassung einen Namen bekommt: Palmoro¹². Vom Gesichtspunkt des Dramas scheint jedenfalls wichtiger, dass Moretti die Gefühlsverhältnisse – wiederum den Traditionen der Gattung entsprechend – noch einmal kompliziert, da König Ataliba bei dem großen Sonnenfest im ersten Akt seinen Freund Enrico mit der Hand von Alciloé, seiner Schwester belohnen will¹³. Damit ist das

¹¹ Der Name scheint von einem in Marmontels Buch nur kursorisch erwähnten geographischen Ort zu stammen.

¹² Dieser Personenname stammt wiederum aus dem Roman, wo er aber nicht Coras Vater identifiziert.

¹³ Der Name Alciloé stammt auch aus Marmontels Buch, obwohl diese Figur dort eine ganz andere Rolle spielt.

politische Moment, das Marmontel noch als Schwerpunkt angesehen hatte, unvermeidbar geschwächt: das Grundproblem – Idalides Unerreichbarkeit für Enrico – wird von dem Dreiecksverhältnis mitmotiviert, und dadurch rücken der klassische Konflikt zwischen Pflicht und Neigung, wie auch die kirchenkritische Agenda, gewissermaßen in den Schatten. Noch stilisierter wirkt die Fabel dadurch, dass die Liebe von Idalide und Enrico auch im zweiten Akt ganz platonisch bleibt: in Morettis Umdeutung werden die Geliebten bald nach dem Erdbeben von Ataliba entdeckt; sie können sich also keineswegs versündigen. Der dritte und letzte Akt reproduziert dann mehr oder weniger getreu die Ereignisse des Prozesses, und Marmontels *lieto fine* wird natürlich beibehalten.

Während Moretti die ursprüngliche Geschichte stark den Erwartungen der *Opera seria* angepasst hat, bleibt Adlerbeths Libretto im ganzen näher am Original, ändert aber zugleich einige Züge, die Marmontels Erzählung eine dramatischere Form verleihen¹⁴. Ein gutes Beispiel bietet wiederum die allererste Szene: wie bei Moretti spricht hier eine der Hauptpersonen (diesmal Cora) mit einer *confidente*, genannt Zulma, doch präsentiert diese Diskussion eine zugespitzte Situation, da Cora ihren Eid noch nicht abgelegt hat und wegen ihrer Gefühle für Alonzo Zweifel über die Richtigkeit ihrer Entscheidung ausdrückt¹⁵. Noch dazu ist Zulma keineswegs eine einfache Begleiterin, eher zugleich eine Widersacherin, die als Priesterin kein Verständnis für Coras Gefühle hat. Durch ihre und des Oberpriesters hervorragende Rolle bekommt also das Böse ein Gesicht, das bei Moretti, zum Schaden des Dramas, überhaupt fehlte¹⁶. Auch wird hier die Erdbebenszene bis zum Extrem geschärft: das Asyl wird zerstört, so dass die Priesterinnen fliehen müssen – Alonzo muss daher in diesem Fall die unter den Ruinen begrabene Cora tatsächlich retten. Schließlich wird auch das Wiedersehen der beiden Geliebten zur Katastrophe gesteigert: nachdem Cora den Eid abgelegt hat, wird ihr Schleier gelüftet, und als sie ihren neu-

¹⁴ Die enge Beziehung des Librettos zum Roman wird besonders am Ende des dritten Auftritts im dritten Akt klar, wo Adlerbeth folgende Anweisung gibt: „Die ganze Versammlung geht vom Richtplatze unter einer freudigen Musik ab, und nachdem sich das Theater in eine angenehme ländliche Gegend, nach Marmontels Beschreibung am Ende des dritten Capitels seiner Geschichte der Incas, verwandelt hat, langt sie in Procession an diesem der Freude gewidmeten Orte wieder an.“

¹⁵ Wie bei Moretti bekommt die *confidente* von Adlerbeth wiederum einen Namen – Zulma – aus Marmontels Roman, der aber dort für einen anderen Charakter verwendet wird; dasselbe gilt für Coras später auftretende Mutter, genannt Elina.

¹⁶ Es ist wohl auch kein Zufall, dass es in Adlerbeths Fassung nicht Ataliba ist, sondern Zulma, die die Geliebten nach dem Erdbeben überrascht – auch diese Lösung trägt dazu bei, dass Ataliba am Ende als ganz unparteiischer Monarch erscheinen kann.



Abb. 1: Kupferstich vom Titelblatt des deutschen Klavierauszugs von Naumanns „Cora“ (OSZK, Z 41.239).

en Gatten – den Sonnengott – erblicken sollte, sieht sie unerwartet Alonzo, der die Zeremonie selbst unter ambivalenten Gefühlen durchlebt hat. Dieser Moment hat die Fantasie der Zeitgenossen offensichtlich ergriffen: als die Oper 1780 mit einem deutschen Text in Klavierauszug veröffentlicht wurde, wurde das Titelblatt mit einem Stich nach Schenaus Gemälde verziert, der gerade Coras Ohnmacht darstellt (Abb. 1)¹⁷.

Adlerbeths Fassung ist aber keineswegs nur dramatisch, sondern auch „philosophisch“ gründlicher bearbeitet, als jene von Moretti. Und das ist bestimmt kein Zufall, wenn man sich erinnert, dass das Libretto nach dem

¹⁷ Cora. Eine Oper von Naumann, Leipzig 1780. Johann Eleazar Zeissig (1737–1806), Direktor der Kunstakademie in Dresden, wurde in Großschönau bei Zittau geboren, daher sein Künstlernamen „Schenau“. Der Stich selbst stammt von Christian Gottlieb Geyser (1742–1803).

persönlichen Wunsch von Gustav III. gefertigt wurde. Wie die Vorrede des erwähnten Klavierauszugs erklärt, soll der König eine ganz konkrete didaktische Vorstellung gehabt haben, als er die Geschichte der von den alten Sitten geplagten Cora seinem Secretair Adlerbeth vorgeschlagen hat:

Zu eben der Zeit, da der große Gustav, nach der glorreichen Wiederherstellung der Souveränität in Schweden, mit den wichtigsten Reichsverbesserungen beschäftigt war, sorgte der menschenfreundliche Monarch auch zugleich für die Ausbreitung und Verfeinerung des Geschmacks unter seinem Volke. Er war von dem wichtigen Einfluß eines wohleingerichteten Nationaltheaters auf Sprache und Charakter eines Volkes überzeugt; er kannte den Hang des seinigen zum Schauspiel; er wünschte, daß die Liebe zu der unter allen Himmelsstrichen so allgemein verehrten Tonkunst, auch unter seinem Volke sich verbreiten und die Sitten desselben von Zeit zu Zeit mehr mildern und sanfter bilden möchte. Schauspiel und Musik waren also die ersten Hauptgegenstände seiner Geschmacksreformation. Er errichtete ein Nationaltheater, verbannte alle schlechte Stücke; wählte bessere, ließ die besten ausländischen Werke übersetzen, munterte Dichter und Virtuosen auf, sammelte ein Chor Schauspieler und Sänger von lauter Eingebornen, belohnte sie königlich, stiftete eine musikalische Akademie, und führte die heroische Oper mit aller Pracht, die sie nur anzulegen vermag, auf der schwedischen Bühne ein¹⁸.

Die Fortsetzung der Vorrede stellt klar, dass auch Naumanns Einladung und der Auftrag zu Cora ein wesentlicher Teil der Gustav'schen Geschmacksreformation gewesen sei, die Hauptaufgabe des Werkes war also, die Ansichten des Königs unter dem Volk auf eine leicht verständliche Weise zu verbreiten. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet ist die friedliche Revolution, die Coras Freispruch mit sich bringt, zweifelsohne ein Modell für die Änderungen, die Gustav selbst gegen die alten Sitten durchgesetzt hat. Die Personifizierung der alten Gesetze in den unerbittlichen Figuren von Zulma und dem Oberpriester soll also das Volk überzeugen, dass die Reformen eindeutig eine Verbesserung bringen werden. Andererseits erscheint Ataliba in Adlerbeths Libretto als ein wirklich aufgeklärter Monarch, der die alten Sitten zwar respektiert, aber den Willen seines Volkes doch zu erkennen weiß, und – ähnlich wie Gustav III. – auch Courage hat, die von der „Stimme der Menschheit“ angedeuteten Änderungen tatsächlich durchzusetzen. Diese Uneigennützigkeit reflektiert auch Atalibas Gebet im ersten Akt: „Ich fleh von deiner Hand, / die jede Wohlthat schaffet, / nicht Schutz für mich allein: / auch für mein Volk, mein Land!“¹⁹.

¹⁸ Cora. Eine Oper von Naumann, Vorrede.

¹⁹ Ebenda, S. 60.

Und das Volk, verkörpert vom Chor, versteht Atalibas Opfer vollkommen, als es darauf selbst um Güte für den Monarchen betet: „Hör, Gottheit, hör des Königs Flehen! / Auch unser Flehn für ihn erhör! / Laß seinen Thron auf Seegen stehen! / Die Wohlfahrt Perus gründet er!“²⁰

Obwohl der Religion des Sonnengottes eine eher negative Rolle in der Dramaturgie zugewiesen ist, weist ihre Darstellung auch positive Züge auf: es waren gerade die kaum missverständlichen Anspielungen auf die Praxis der Freimaurer, die Richard Engländer zum Vergleich des Oberpriesters mit Mozarts Sarastro geleitet haben²¹. Dementsprechend erscheint die Religion hier einerseits als eine teilweise schon aufgeklärte Institution, deren noch zurückbleibende Fehler andererseits der gute Monarch noch zu verbessern hat – ganz im Sinne von Gustav III., der 1780 selbst Freimaurer und „Vicarius Salomonis“ geworden war, und in seiner uferlosen Verbesserungsmanie sogar die Volkstracht zu ändern suchte. Als Alonzo sich am Ende auch zum Volk wendet („Lernet euren Gott recht kennen; / Lernt von seinen Worten trennen / Aberglaubens Mordgeschrey“) hallen also kaum zufälligerweise Marmontels Ausbrüche gegen den Fanatismus wieder, und seine ergänzenden Argumente beziehen sich ganz bewusst auf das Herz und die Natur, in deren Namen in diesen Jahrzehnten sogar uralte Sitten überprüft werden müssen:

Was ist denn Coras Schuld? / sie folgt der Stimme nach, / die ihr Gefahr heist fliehn. / Vom sanftsten Zug geleitet / vergas sie – nicht den Eid, / nur des Gesetzes Strenge. / Kein Eid zerstört in uns / die Triebe der Natur! / Gelübden schwächen nicht / der Liebe Allgewalt! / Gelübde! – kann der Gott eins fordern, / das dem Gesetz entsagt, / das er ins Herz geprägt? / Beweisen Zwang und Zorn / euch nur des Gottes Grösse, / der seegend seine Macht / dem ganzen Erdkreis zeigt²²?

Während das Volk seine Zustimmung zu Alonzos Worten in der Schluss-Szene unmissverständlich zum Ausdruck bringt, ist Coras Verhalten seltsam: sie hat zwar klare Wünsche, doch lässt sie sich durch die ganze Oper von den Ereignissen mitreißen. Zuerst will sie sich dem Willen ihres Vaters,

²⁰ Ebenda, S. 61f. Ataliba spricht von seiner Uneigennützigkeit auch anderswo: am Anfang seiner kurzen Arie im dritten Akt erklärt er „Wie ein Hirt mein Volk zu weiden / Hast du Gottheit mir's vertraut!“, und im Mittelteil bittet er wieder um Kraft, seine schwierige Sendung erfüllen zu können: „Muß ich auch als Richter strafen, / O so laß in meiner Brust / nie des Mitleids Trieb entschlafen“ (ebenda, S. 142).

²¹ Engländer, Naumann als Opernkomponist, S. 264.

²² Cora. Eine Oper von Naumann, S. 162f.

dessen Herz „hart wie Felsen“ blieb²³, nicht entgegensetzen. Später bleibt aber Cora ebenso passiv: bei ihrem Eide verspricht sie, nur dem Gott allein zu leben; Alonzo betrachtet sie nach dem Erdbeben jedoch als die Seine („Sie lebet! lebt für mich!“²⁴); vor dem erwarteten Todesurteil wendet sich Cora wieder ihren Eltern zu („Wenn Tod und Grab mich schon umgeben, / schlägt noch für euch mein brechend Herz!“²⁵), und als ihr Leben schließlich gerettet wird, schenkt sie es wieder gewissermaßen den anderen, diesmal inklusive Alonzo („Ich lebe, euch wieder zu sehn“²⁶). Wegen dieser unüberwindlichen Abhängigkeit von den anderen bleibt Cora – ganz wie sie Alonzo nach dem Erdbeben wiedersieht – eine Art Schattenfigur die ganze Oper lang; in gewissem Sinne als völlig antifeministisches Symbol des idealen Volkes, das den Willen seines guten Herren ohne jeglichen Zweifel als ihren eigenen erkennt.

Nun kommen wir zur musikalischen Darstellung, die in den beiden Opern mit dem Libretto ästhetisch übereinstimmt. Morettis Fassung ist von Sarti im Sinne der zeitgenössischen *Seria*-Tradition vertont worden: die meisten Nummern sind Abgangsarien, die zwar das alte *Da capo* schon weit hinter sich gelassen haben, doch lassen sie in der Einleitung das spätere Vokalthema vernehmen, dann streben sie nach der Dominante, und enthalten dementsprechend eine Art Reprise, wenn auch in dieser Hinsicht die verschiedenen Schichten (Harmonie, Melodie und Text) nur ausnahmsweise korrelieren. Die Zahl der Arien, die jede Figur zu singen hat, hängt direkt vom Rang der Rolle ab: während Alciloé, Ataliba oder Imaro nur zweimal zu Wort kommen, darf sich Idalide viermal musikalisch ausdrücken; Enrico und Palmoro fällt die Zwischenkategorie mit drei Arien zu²⁷. Auch haben

²³ Ebenda, S. 149. Es ist wohl dieses Selbstbekenntnis, das den Namen der Vaterfigur – Rocca – dem Librettisten hätte eingeben können.

²⁴ Ebenda, S. 93. Nachdem Zulma Cora weggeführt hat, bricht Alonzo nochmals in einer Aria aus: „Man raubt sie mir, / und sie war mein!“ (ebenda, S. 112).

²⁵ Ebenda, S. 155.

²⁶ Ebenda, S. 173.

²⁷ Diese Feststellungen beziehen sich auf die Fassung, die in Eszterház auf die Bühne kam. Eine gründliche Untersuchung der handschriftlichen Partitur erweist aber, dass die Oper (vermutlich von Haydn selbst) um drei Nummern verkürzt wurde: am Anfang des zweiten Aktes ist je eine Arie von Ataliba („Non l'aste guerriere“) und Palmoro („Sento d'onor le voci“) herausgeschnitten, während die Auslassung der dazwischen liegenden Cavatine von Enrico („Vado ... non odi intorno“) durch die Einfaltung der entsprechenden Seiten angezeigt wurde. (In dem zur Eszterház'schen Produktion gedruckten Libretto erscheinen alle drei Texte; siehe das in der Sammlung der Nationalen Verwaltung für Baudenkmäler in Budapest befindliche Exemplar: Idalide. *Dramma per Musica da rappresentarsi nel Teatro di S. A. Il Sig. Principe Regnante Niccoló Esterhasi de Galantha. L'anno 1786, Oedenburg [1786]*, S. 31, 35.) Ohne diese Revisionen (die man

die größeren Rollen komplexere Gefühle und daher andere Arienformen als die anderen: Enrico und Idalide erscheinen auf der Bühne mit Nummern mit zwei oder mehr Tempi (Lento – Allegro bzw. Allegro – Adagio a piacere – Presto piano), der erstere bekommt später sogar eine Cavatina mit Tempowechsel (Lento – Allegro), und beide verabschieden sich vom Publikum mit je einem typischen Rondò im Gavotterhythmus und mit einem bis zum Allegro gespannten zweiten Teil²⁸. Die beiden Schlussnummern des ersten und zweiten Akts (ein Duett von Idalide und Enrico und ein Terzett mit Palmoro) werden auch nur von den Hauptrollen gesungen, und enthalten wiederum Tempowechsel. (Der Chor am Ende des dritten Aktes ist dagegen viel einfacher und wird von allen sechs Sängern ausgeführt: nach dem rührenden, langen Abschied Idalides in der vorangegangenen Szene, werden plötzlich alle Probleme in einem langen Rezitativ gelöst, und es bleibt nichts mehr, als zu feiern.) Schließlich sind auch Recitativi accompagnati (oder, wie sie die handschriftliche Partitur nennt: Recitativi con Strumenti) für die Hauptcharaktere (inklusive Palmoro) vorbehalten: Es sind ihre ambivalenten Gefühle, die die auffallend viele solche Passagen inspirieren.

Sartis Vertonung enthält relativ wenig Instrumentalmusik: von der Overtüre abgesehen nur zwei Märsche²⁹. Der eine erklingt während des festlichen Einzuges vor der Zeremonie im Sonnentempel, der andere begleitet Cora, als sie vor dem Todesurteil in Ketten herbeigeführt wird. Von diesen beiden verdient besonders der erste unsere Aufmerksamkeit: In dieser angeblich „exotischen“ Oper scheint diese „Marcia Peruviana“ die einzige Nummer zu sein, die die geographische und kulturelle Distanz auch musikalisch darzustellen versucht (Abb. 2).

Die simplen Phrasen, die nach der Kadenz konsequent und etwas schwerfällig in eine Generalpause münden, sind offensichtlich als Zeichen der Primitivität gemeint, und dieser Eindruck wird in Takt 5–8 von der leeren Oktavverdopplung der geteilten Violen, der unveränderten Wiederholung,

auch im Stimmenmaterial erkennen kann) würden Enrico und Palmoro auch vier Arien haben, und in dieser Hinsicht mit Idalide gleichrangig sein, während Ataliba mit seinen drei Arien die von jenen „leergelassene“ Zwischenkategorie einnehmen könnte.

²⁸ Palmoro scheint auch in dieser Hinsicht den beiden Liebenden am nächsten zu stehen: Im zweiten Akt bekommt er auch eine Cavatina, deren Largo-Tempo bis ins Allegro assai gesteigert wird.

²⁹ Diese Feststellung bezieht sich wiederum auf die in Eszterház gespielte Fassung, da die handschriftliche Partitur ursprünglich keine Overtüre enthielt. Die „Sinfonia“, von der nur die Basso-Stimme in der Partitur eingetragen wurde, ist anonym (Haydn hat sie wohl für diese Funktion ausgewählt, aber keineswegs selbst komponiert).

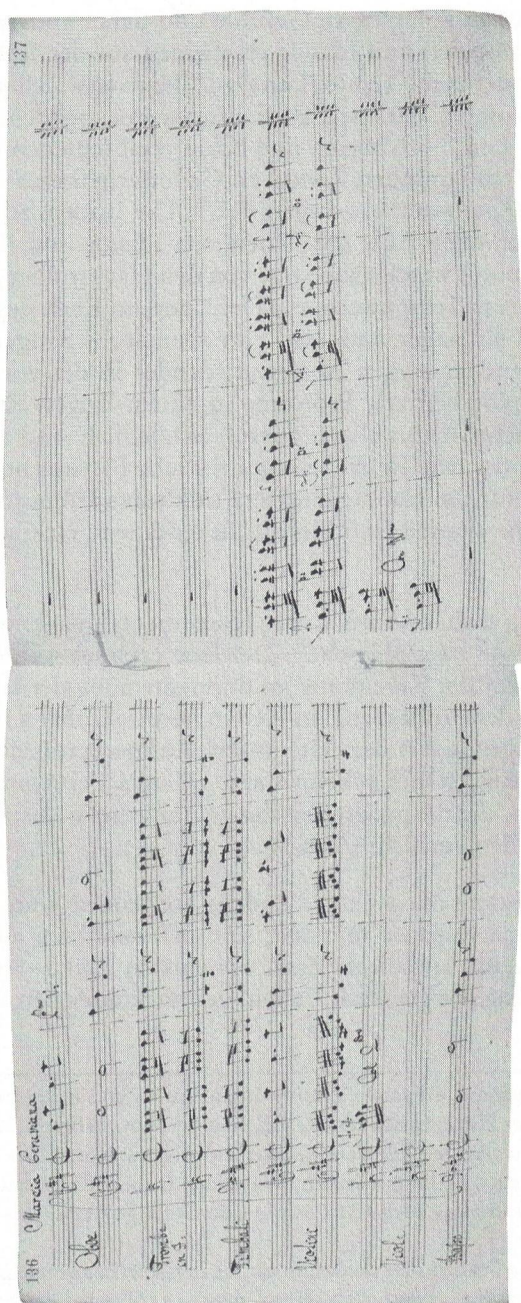


Abb. 2: „Marcia Peruviana“ aus dem ersten Akt von Sartis „Idalide“, OSZK, Ms. mus. OE-91, S. 136f.

wie auch der übertriebenen Akzentuierung jedes Taktanfangs verstärkt. Die Peruaner als Gruppe findet Sarti also seltsam – als das Drama weiterläuft, gerät diese Verschiedenartigkeit jedoch in Vergessenheit, und wir folgen mitfühlend ihren persönlichen Tragödien nach.

Wie sich schon aus Adlerbeths Textbuch erschließen lässt, nähert sich Naumanns „Cora“ statt dem italienischen eher dem französischen Opernstil an. Die Gluck'sche Inspiration ist besonders deutlich in der großzügigen Auslegung der Szenen, die sich oftmals aus Secco- und Accompagnatorezitativen, Arien, in die Handlung eingebetteten Tanzszenen und Chorpassagen zusammensetzen. Diese Mannigfaltigkeit der musikalischen Mittel ermöglicht die Verknüpfung der dramatischen und musikalischen Vorgänge: die Aufeinanderfolge im zweiten Akt von ruhigem Liebesidyll, Erdbeben und dem Wiederherstellen des Friedens der Natur ist besonders effektiv. Um so mehr, da die hineinschleichende Musik der Naturkatastrophe dem Hörer schon bekannt ist: diese zentrale Szene der Oper ist nämlich im dritten Teil der Ouvertüre antizipiert, und ihre dortige Auflösung nimmt sogar das Ende der Oper voraus, das – wiederum ganz *à la française* – Rondo aus dem Finale des dritten Aktes. Der französische Einfluss lässt sich aber ebenso gut in den Vokalstimmen abtasten, die zwar in ihrer Einfachheit nicht allzu weit von Sartis kleineren Arien entfernt sind, ihrer Kürze wegen aber den Hörer fast an Chanson-inspirierte Lieder erinnern. Noch dazu spielen – wie schon Richard Engländer kritisierte – verschiedene Varianten des Seufzermotivs durchgehend eine so hervorstechende Rolle, dass sie dem Publikum unvermeidbar das kleinbürgerlich-sentimentale Lied in Erinnerung bringen³⁰. Dabei fehlen auch Klänge der traditionellen heroischen Opern nicht: es sind insbesondere die offenen Konflikte zwischen Enrico, Zulma und Ataliba, die bei geschwindem Tempo große Sprünge und längere Melismen provozieren. Jedenfalls kombiniert „Cora“ alle diese verschiedenen Stilelemente auf eine sehr effektvolle Weise, die – zusammen mit dem gut angelegten Libretto und der anspruchsvollen deutschen Übersetzung – wesentlich zur großen Popularität der Oper im deutschsprachigen Raum beigetragen hat.

Und das bringt mich zum letzten Punkt, den man bei Gelegenheit unseres Symposiums keineswegs umgehen darf: Was hat eigentlich Joseph Haydn selbst von diesen beiden Opern gehalten? Was Sarti betrifft, hat Haydn seine Werke gewiss gut gekannt: nicht weniger als sieben von ihnen hat er in Eszterház selbst einstudiert und aufgeführt³¹. Diese relativ hohe Zahl kann

³⁰ Engländer, Naumann als Opernkomponist, S. 271, 174.

³¹ In chronologischer Reihenfolge: *Le gelosie villane* (1779), *Giulio Sabino* (1783), *Fra i due litiganti il terzo gode* (1783), *I contratempi* (1784), *Didone abbandonata* (1784),

aber schwerlich als Zeichen Haydns Hochachtung angesehen werden, da das Repertoire auf Eszterház nicht von seinem, sondern eher von dem Geschmack des Fürsten Nikolaus I. bestimmt wurde. Es war also auch die Entscheidung des Fürsten, dass „Idalide“, deren Premiere am 24. Oktober 1786 stattfand, nach nur sechs Aufführungen aus dem Repertoire verschwunden ist. Doch scheint es, dass die von Haydn selbst revidierte handschriftliche Partitur Einiges auch über seine persönliche Meinung verraten kann. Wie schon Dénes Bartha und László Somfai in ihrer Monographie „Haydn als Opernkapellmeister“ gezeigt haben, hat Haydn um die Mitte der 1780er Jahren die Mehrheit der in Eszterház aufgeführten italienischen Opern konsequent revidiert. Die Tempi hat er zum Beispiel oft beschleunigen lassen – als ob die musikalische Substanz für ihn nur bei geschwinde-rem Tempo die nötige Dichte erreichen könnte³². Spuren von dieser Praxis findet man auch in der Eszterház'schen Partitur von „Idalide“: in Enricos Cavatina im ersten Akt ist das ursprüngliche Allegro-Tempo des zweiten Teils mit „con brio“ ergänzt, und Idalides F-Dur-Arie im zweiten Akt soll statt Allegro non tanto viel schneller, Allegro molto, gespielt werden³³.

Ein anderes deutliches Zeichen von Haydns Geschmack ist seine häufige Abkürzung der Koloraturen, und auch in Sartis „Idalide“ findet man diese Art der Revision. In Imaros erster Arie sind mehrere Takte mit rotem Bleistift gestrichen worden (Abb. 3); später – höchstwahrscheinlich schon während der Proben – stellte es sich heraus, dass man auf noch einen weiteren verzichten kann (vgl. die unterschiedlichen Arten von Streichungen).

Ähnliche Kürzungen findet man auf der nächsten Seite, wo Sarti auf den authentischen Schluss einen kurzen Instrumentalabschnitt folgen lässt, der durch die erhöhte IV. Stufe im Bass auf einem Quartsextenakkord landet, ganz im Sinne einer großen Kadenz am Ende eines Konzertsatzes. Für Haydn schien dieser formal redundante Einschub überflüssig, und er hat die ganzen fünf Takte – und damit die an dieser Stelle vom Sänger zu improvisierende Kadenz – ausgestrichen. Solche Änderungen kommen in „Idalide“ mehrmals vor, und spiegeln – wie es Bartha und Somfai angedeutet haben – zweifelsohne auch Haydns ästhetische Vorbehalte³⁴. Doch darf man nicht vergessen, dass der Kapellmeister bei solchen Entscheidungen auch die Fähigkeiten seiner Sänger vor Augen haben musste, wie es in der

Idalide (1786), I finti eredi (1788). Siehe Bartha/Somfai, S. 37ff. Laut N. E. Framery hat Sarti Haydn auf Eszterház auch persönlich besucht, siehe Landon II, S. 759.

³² Bartha/Somfai, S. 55.

³³ OSZK, Ms. mus. OE-91, S. 201, 313.

³⁴ Bartha/Somfai, S. 57.

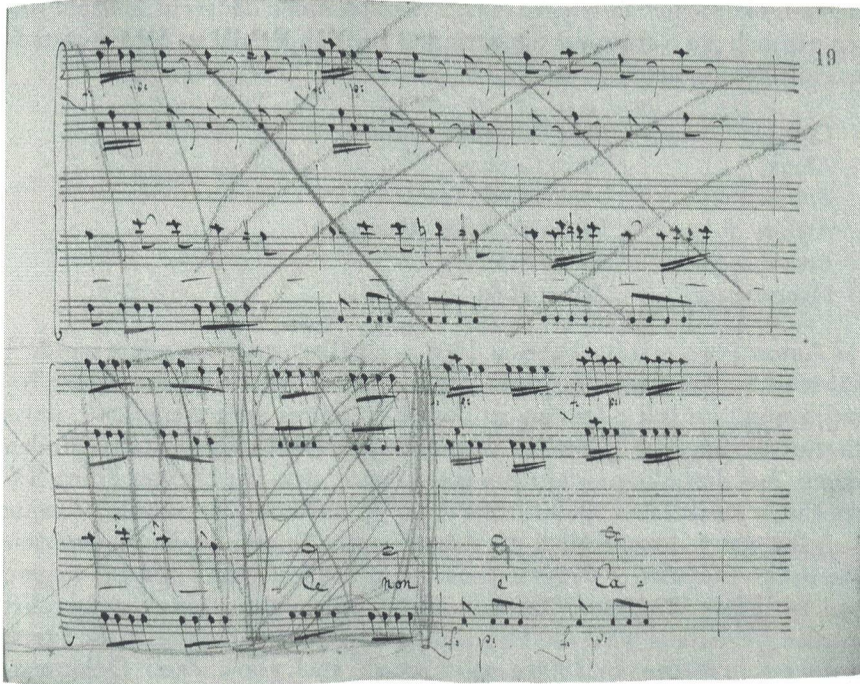


Abb. 3: Gekürzte Koloratur in Imaros Arie, Ms. mus. OE-91, S. 19.

ersten Arie des Ataliba die Auslassung der letzten, hohen Koloraturtöne und die Hinzufügung einer aushelfenden Geigenstimme deutlich machen³⁵.

Auch die aus der Esterházy-Sammlung stammende handschriftliche Partitur von Naumanns „Cora“ weist einige praktische Änderungen auf, diese stammen aber nicht von Joseph Haydn, sondern von Johann Nepomuk Hummel, der von 1804 bis 1811 im Dienst von Nikolaus II. Esterházy stand. Leider sind bis heute so gut wie keine Forschungen zum Opernleben in Eisenstadt unter Fürst Nikolaus II. unternommen worden; die Aufführung von „Cora“ kann also zurzeit noch nicht in einen größeren Zusammenhang gestellt werden. Den ungefähren Zeitpunkt der Premiere können wir aber doch aufgrund des heute in der Széchényi Nationalbibliothek in Budapest aufbewahrten kompletten Stimmenmaterials und der von Josef Pratl veröffentlichten „Acta Forchtensteiniana“ und „Esterházy[sche[n]

³⁵ OSZK, Ms. mus. OE-91, S. 173.

Musik-Dokumente“ feststellen³⁶. Die Vokalstimmen der sechs Solisten trugen nämlich die Namen der Sängerinnen und Sänger, die an der Eisenstädter Aufführung beteiligt waren. Danach war die Besetzung folgende:

Cora	Elise Schneider-Schmidt
Alonzo	Anna Cornega
Zulma	Sophie Croll-Tomasini
Ataliba	Elisabeth Sieber-Wiederkehr
Rocca	Anton Schuster
Oberpriester	Anton Forti

Da Anton Forti erst im Februar 1808 nach Eisenstadt engagiert wurde³⁷, während Sophie Croll-Tomasini (zusammen mit ihrem Mann, Alois Tomasini jun.) im Juli oder August desselben Jahres ausgetreten ist³⁸, muss die Aufführung von „Cora“ in der ersten Jahreshälfte 1808 stattgefunden haben. Aus den Akten erfahren wir aber auch, dass der Dichter Franz Xaver Huber am 1. März 1809 für die Oper „Cora“ honoriert wurde³⁹ – seine Aufgabe war wahrscheinlich die Adaption des Textes, da die Seccorezitative in der Budapester Partitur consequent die Aufschrift „Prosa“ tragen, und bei einer Wiederaufführung offensichtlich ohne Musik aufgeführt wurden. Jedenfalls wird die Hypothese, dass „Cora“ in Eisenstadt zuerst in der ersten Hälfte von 1808 gespielt wurde, auch von anderen Dokumenten unterstützt: Die Esterházys ersuchten die Witwe des 1801 gestorbenen Naumann schon im September 1807 darum, die Werke des seligen Komponisten erwerben zu dürfen⁴⁰, und als die Musikalien Ende Juni 1808 gekauft wurden, erwähnte Kapellmeister Fuchs, dass er die Partitur von „Cora“ schon bei sich hatte⁴¹.

³⁶ Bartha/Somfai, S. 43 (OSZK, Signatur OK-46.); Pratl/Forchtenstein. (EHB 7), Tutzing 2009 und Pratl/Scheck Esterházy Musikdokumente (EHB 10 online), Wien 2017. Die im Folgenden zitierten Signaturen weisen auf Dokumente hin, die dort in Regestform (fallweise auch als Transkription und Faksimile) gelistet sind. ED 1809 N 726 („Specification Deren Musicalien, welche sich bey verschiedenen befinden [...] Cora Die Partitur beim H: Hummel“).

³⁷ DD 1808 N 1444; P 182 cs. 67 1808 No. (Anton Forti ist ab 22. Februar aufgenommen).

³⁸ CD 1808 N 3136; “On 14 July 1808 she married Luigi Tomasini Jr., and the prince permitted the newly married couple to be dismissed in six weeks at their request”; Kathleen Lamkin, Esterházy Musicians 1790 to 1809. Considered from New Sources in the Castle Forchtenstein Archives (EHB 6), Tutzing 2007, S. 95.

³⁹ CD Index I Anni 1809 N 1454; HK 1809 F 4 N 56; CD Index I Anni 1809 N 1727; AM 2638; HK 1809 F 4 N 56; AM 2646.

⁴⁰ CD Exhibiten 1807 N 4148.

⁴¹ CD 1808 N 2757 und CD Exhibiten 1808 N 2757.

Wann auch immer „Cora“ in Eisenstadt genau aufgeführt wurde, wir dürfen nicht annehmen, dass Haydn, der zu dieser Zeit nicht einmal sein Gumpendorfer Haus zu verlassen pflegte, dabei gewesen wäre. Doch wirft die großzügige Anschaffung von Naumanns Kompositionen die Frage auf, ob Haydns (wenn auch indirekte) Stellungnahme dazu hätte beitragen können, dass seines Kollegen Werke für die Esterházy-Sammlung in solcher Vollständigkeit angekauft wurden. Haydn hat nämlich die Werke Naumanns hoch geschätzt, und dies in einem Brief an dessen Witwe am 22. September 1802 folgendermaßen zum Ausdruck gebracht:

Gewiß, meine verehrungswürdige Frau, empfind' ich tief in der Seele den Verlust, den Sie und die lieblichste aller Künste in Ihrem Herrn Gemahle erlitten, und unersetzbar dürfte der Platz seyn, den dieser würdige Priester mit allgemeinem Beifalle bei dieser schönen Gottheit verwaltete. Ganz Europa hatte nur eine Stimme, und dieß war Lob und Beifall den man dem entscheidenden Verdienste Ihres seligen Herrn Gemahles wiederfahren ließ. Es wäre Vermessenheit von mir zu wännen, daß meine Stimme noch zum Ruhme des Seligen etwas beizutragen vermochte, es wäre nichts als das Echo von allen den Kennern und Meistern, die bereits ihr Urtheil über die unsterblichen Werke Naumanns gefällt, und dadurch jene gerechte Reputation gegründet haben, in welcher der Selige immer fortleben wird. Die allgemeine Stimme ist die Stimme Gottes, und gilt mehr als jene des Einzelnen, besonders wenn dieser mit der allgemeinen Stimme einverstanden ist. Der Biographe hat des Stoffes genug, ohne mein Urtheil nöthig zu haben, um den Verstorbenen ein würdiges Monument zu errichten, welches auf Wahrheit und Uebereinstimmung aller Sachkundigen ruhen wird⁴².

Als Hintergrund müssen wir erwähnen, dass Naumanns Witwe in einem früheren, verschollenen Brief offensichtlich um Haydns Würdigung gebeten hat, so dass die Meinung des weltberühmten Meisters in einer zukünftigen Biographie ihres Mannes zitiert werden könne. Es ist vielleicht dieser taktlosen Provokation zuzuschreiben, dass Haydns Text mit so vielen Worten so wenig sagt, und in seiner formellen Höflichkeit bis zu Unhöflichkeit „leer“ bleibt. Diese Tatsache soll aber die Aufrichtigkeit von Haydns Worten nicht in Frage stellen, da er 1795 sogar versucht hat, seinen in Dresden lebenden Kollegen persönlich kennen zu lernen – eine Geste, die er für hochgeehrte Komponisten wie Carl Philipp Emanuel Bach vorbehalten hat. Leider traf er Naumann nicht zu Hause an, und konnte daher nur dessen Porträt studieren⁴³ – diese Begebenheit mag aber Naumanns Witwe die

⁴² Bartha, S. 412.

⁴³ Dies, S. 158.

Idee eingegeben haben, einige Jahre später auch um Haydns Würdigung ihres seligen Mannes zu bitten.

Die Formalität und die daher stammende Vagheit von Haydns Erklärung ist für den modernen Forscher um so peinlicher, da der Komponist kein einziges Werk von Naumann erwähnt, das er gekannt oder gar besonders geschätzt hätte⁴⁴. Da aber die Aufrichtigkeit seiner Verehrung kaum bezweifelt werden kann, scheint es von besonderer Wichtigkeit, dass er gerade den Klavierauszug von „Cora“ in seiner persönlichen Musikbibliothek aufbewahrt hat⁴⁵. Naumanns Ruf als Komponist war zwar teilweise durch seine kirchenmusikalischen Werke begründet, doch waren auch seine Opern, und insbesondere „Cora“ in weiten Kreisen beliebt: am Wiener Hof ist das Stück anscheinend schon um 1782 gespielt worden, und Joseph II. hat sogar eine Tabatière mit der Medaillondarstellung zweier Hauptgestalten der Oper durch Graf Joseph Kaunitz, den österreichischen Gesandten in Stockholm, an Naumann geschickt⁴⁶. Die Begeisterung des Kaisers kann man wohl verstehen, wenn man an seine Bemühungen um die Errichtung eines Nationaltheaters in Wien denkt; auch mögen seine Anerkennung die Figur des aufgeklärten Monarchen Ataliba und die Zerstörung des „Klosters“ der Priesterinnen gewonnen haben. Im Haus des Regierungsrats von Paradis ist aber auch um 1795 eine (wahrscheinlich nicht-szenische) Aufführung von „Cora“ außerhalb des Hofes mit Maria Theresia Paradis am Cembalo dokumentiert⁴⁷.

Wenn „Cora“, wie es scheint, auch in Wien nicht ganz unbekannt blieb, möchte man gerne wissen, zu welcher Zeit Haydn in Besitz des deutschen Klavierauszuges kam. Wenn dies bald nach dessen Veröffentlichung im Jahr 1780 anzusetzen wäre, dürfte man die Annahme wagen, dass die relativ langen Recitativo-accompagnato-Komplexe in Haydns „Armida“ durch „Cora“ inspiriert worden sein könnten. Hier könnte auch Haydns Naumann-Verehrung begründet sein. Das muss aber eine vage Hypothese bleiben, da Haydns Interesse auch viel später hätte erwachen und ihn zur Erwerbung des Klavierauszuges hätte veranlassen können. Wir dürfen doch annehmen, dass „Cora“ noch vor Haydns Englandreisen in seinen Besitz kam, da er danach meistens nur noch Freiexemplare von Komponisten oder Verlegern bekommen zu haben scheint. Wenn dies zutrifft, ist es von

⁴⁴ Zwar nennt er in der kurzen Nachschrift die Oper „Aci e Galatea“, doch nur als ein Werk, das „Ihre Majestät die Kayserin zu übersehen verlangt.“

⁴⁵ Haydns Exemplar wird in der Ungarischen Széchényi Nationalbibliothek unter Signatur Z 41.239 aufbewahrt.

⁴⁶ Engländer, Naumann als Opernkomponist, S. 8.

⁴⁷ Ebenda, S. 146.

und besondern Schicksalen
 der
 berühmtesten Seefahrer aller Nationen auf den verschiedenen Meeren,
 Seen und Gegenden aller bekannter Welttheile.

Ein Buch für gefühlvolle Herzen.

Wien, 1799. 3tes u. letztes Bändchen. Gedruckt auf Kosten einer Gesellschaft Freunde.

Die zeitliche häufige Nachfrage nach den dritten und letzten Bändchen des obgenannten Werkes, und der große Beyfall mit welchem es bey den Liebhabern einer nützlichen und lehrreichen Lectüre aufgenommen wurde, so daß von der Auflage der ersten zwey Bändchen nur noch etliche vollständige Exemplare übrig geblieben, sind Ursache, der künftigen Fort-

farbigen Kreiden zum Zeichnen in Pastell,
 zu haben, welche sich

durch ihre vorzügliche Schönheiten und Eigenschaften besonders empfehlen; selbige zerbrechen nicht so leicht als andere, und lassen sich leicht wie Bleystifte spitzen, weshalb sie auch von allen Kennern dieses Kunstfaches mit großem Beyfall aufgenommen worden.

Von diesen farbigen Kreiden- oder Pastellstiften kostet einzeln das Stück 3 kr.

Es sind davon aber auch ganze größere und kleinere Sortiments zu verschiedenen Preisen zu bekommen, nämlich 1 Kästl mit Sortiment für 1 fl. 30 kr. u. s. w. größere zu verschiedenen höhern steigenden Preisen. Wer dergleichen Erstte hundertweise oder mehrere ganze Sortimente ankauft, bekommt dabey eine billige Provision.

Wien, den 3. April, 1799.

Abb. 4: Die zwei Seiten des in Haydns Exemplar von „Cora“ gefundenen Zettels.

einiger Bedeutung, dass ich bei Untersuchung des Exemplars aus Haydns Nachlass einen ausgerissenen Zettel zwischen Seite 64 und 65 gefunden habe (Abb. 4).

64

Andante.

Viola.

Oberprieſter.

Baſſo e Fagotto.

Du heil'ge

Quel-le rei-ner Seelen, o! lau-fre Co-ras ſchwa-ches Herz! Sie naht, mit dir-ſich zu ver-wählen, nim

güt-dig an ihr be- bend Herz! Du heil'ge Quel-le rei-ner Seelen, o! lau-fre Co-ras

Siegue subito il Coro, ch'entra in Cadenza.

ſchwaches Herz! Sie naht, mit dir-ſich zu ver-wählen, nim güt-dig an ihr be- bend

Abb. 5: Arie und Chor „Du heilige Quelle reiner Seelen“ aus Haydns Exemplar von Nau-manns „Cora“.

Auf der einen Seite befindet sich der untere Teil einer Werbung für „Ein Buch für gefühlvolle Herzen“; das ist die „Wahre Geschichte von den merkwürdigsten Schiffbrüchen, oder Erzählungen von den wunderbaren und außerordentlichen Glücks- und Unglücksfällen, und besondern Schicksalen der berühmtesten Seefahrer aller Nationen auf den verschiedenen Meeren, Seen und Gegenden aller bekannten Welttheile“, veröffentlicht 1799 in Wien. Auf der anderen Seite finden wir eine andere Werbung, anscheinend fast komplett, für „farbigen Kreiden zum Zeichnen in Pastell“, datiert „Wien, den 3. April, 1799.“ So ein Fund, gemacht mehr als zwei hundert Jahre nach Haydns Tod, sollte mit Vorsicht behandelt werden, doch ist die wahrscheinlichste Erklärung für die Präsenz dieses Zettels, dass der Klavierauszug von „Cora“ im Frühling 1799 von Haydn selbst geöffnet und benutzt wurde, und als er ihn wieder schloss, er für sich selbst ein

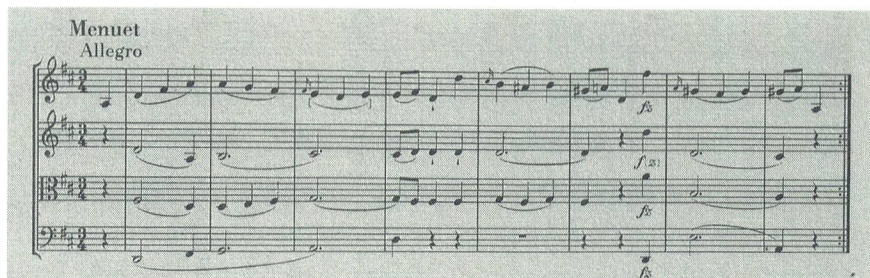


Abb. 6: Anfang des Menuettsatzes aus Haydns Streichquartett Op. 76 Nr. 5.

Lesezeichen dangelassen hat. Warum er sich mit dem Stück beschäftigt hat, dürfte nach zwei Jahrhunderten schwer zu erraten sein. Man muss aber feststellen, dass die Arie des Oberpriesters „Du heilige Quelle reiner Seelen“, die gerade auf Seite 64 anfängt (Abb. 5), eine der bemerkenswertesten Nummern der Oper ist, die aufgrund ihrer allgemeinen Atmosphäre, ihrer Tonalität und ihres Metrums, wie auch der Antwort des Chores, als eine Vorahnung von Sarastros „O Isis und Osiris“ beschrieben wurde⁴⁸.

Es ist kaum zu überhören, dass die melodischen Gesten der ersten vier Takte an den Anfang des Menuettsatzes von Haydns Streichquartett op. 76 Nr. 5 erinnern (Abb. 6), ein Werk, das gerade zu dieser Zeit im Druck erschien.

Ob die eine oder die andere von diesen Ähnlichkeiten irgendetwas mit Haydns Interesse gerade an dieser Arie zu tun hat, muss offen gelassen werden. Tatsache bleibt aber, dass er Naumanns Oper sogar im Alter von 67 Jahren in die Hand genommen hat – ein Zeichen dafür, dass „Cora“ für ihn von irgendwelcher Bedeutung war, und in der Entwicklung seiner offen deklarierten Hochachtung für Naumann eine Rolle spielte.

⁴⁸ Ebenda, S. 264.

