

Daniel Brandenburg

Amerika in der Opera buffa: „L'Americano“ und „Le gare generose“

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. 243 – 254.

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.

Amerika in der Opera buffa: „L'americano“ und „Le gare generose“

Als Joseph Haydn 1761 in den Dienst der Esterházy trat, kündigte sich bereits eine neue Zeit an. Der barocke Absolutismus begann einer sich verändernden Gesellschaft gegenüber Konzessionen zu machen, höfische Theater dienten bald nicht mehr nur der Selbstdarstellung innerhalb eines Zeremoniells, sondern erschlossen sich zunehmend auch einer Öffentlichkeit, die nach einem neuen Repertoire verlangte. Zugleich erfolgte ein ästhetischer Umbruch, der das Theater über sämtliche Sparten hinweg erfasste. Insbesondere die Oper sah sich um die Mitte des Jahrhunderts der Forderung gegenüber, nicht mehr nur zu erstaunen und zu belehren, sondern durch die Bühnenillusion zu ergreifen, mitzureißen oder auch heiter zu unterhalten. So bediente auch die Opera buffa, die sich ab den 1760er Jahren als innovative Gattung in ganz Europa Geltung verschaffen konnte, in der musikalischen wie dramaturgischen Dynamik ihrer Handlungsabläufe und in den von sozialem Miteinander geprägten Plots die Erwartungen eines Publikums, das auf der Bühne Unterhaltung statt stilisierter Aktion suchte. Ausgangspunkte dieser Entwicklungen waren im Falle der Opera buffa vor allem Neapel¹ und Venedig, deren lokale Theatertraditionen – mit burlesker Komik und neapolitanischem Sprachwitz der Stegreifkomödie auf der einen und der Patenschaft der aufklärerischen Sprechtheaterkomödie Carlo Goldonis auf der anderen Seite² – jeweils eigene Akzente setzten.

Ein fruchtbares Spannungsverhältnis zwischen Individualität und Typisierung der Charaktere, heiterer Aktion und sozialer Interaktion³, garantierte abwechslungsreiche Vielfältigkeit und machte die Gattung bei Bedarf auch

¹ Siehe dazu Paologiovanni Majone, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera buffa (1700–1750)*, in: *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, hrsg. von Francesco Cotticelli und Paologiovanni Majone, 2 Bde., Neapel 2009, Bd. 1, S. 139–205.

² Siehe dazu Daniel Brandenburg, *Das komische Musiktheater Carlo Goldonis*, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Schneider und Reinhard Wiesend (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), Laaber 2001, S. 115–130.

³ Zum Thema der sozialen Interaktion in der Opera buffa siehe die Studie von Wolfgang Osthoff: *Die Opera buffa*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, Bern 1973, S. 678–743.

zum idealen Medium gesellschaftsphilosophischer Themen und Botschaften. Sie bot die Möglichkeit, sowohl Fehler des einzelnen Individuums als auch negative Phänomene des großen gesellschaftlichen Ganzen in der Satire kritisch zu beleuchten und dem Publikum damit einen Spiegel vorzuhalten.

Haydn hat diese Entwicklungen offenbar aufmerksam verfolgt und wesentlich dazu beigetragen, dass diese damals avancierte Gattung auch am Esterházy'schen Hof eine Pflegestätte fand⁴. Zu den zahlreichen Fremdwerken, die er für eine Produktion in Augenschein nahm, gehören auch die beiden hier zur Diskussion stehenden Opern buffe mit „amerikanischem Hintergrund“, „L'Americano“ von Niccolò Piccinni (Uraufführung Rom, Teatro Valle 1772) und Giovanni Paisiello's „Le gare generose“ (Neapel, Teatro de' Fiorentini 1786, Libretto von Giuseppe Palomba)⁵. Letztgenanntes Werk kam in Eszterház 1789 zur Aufführung, erstgenanntes wurde zumindest für das Repertoire in Erwägung gezogen. Beide Werke stehen mit ihren Typen, Topoi und inhaltlichen Motiven ihrer Botschaft in einem Gattungskontext, den ich im Folgenden kurz beleuchten möchte, um dann einige Überlegungen zu den beiden Opern selbst anzuschließen.

Drei miteinander verflochtene inhaltliche Schwerpunkte der Gattungstradition sind in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung: die Zivilisationskritik, die Auseinandersetzung mit fremden Ländern und der karikierte Ausländer als Verkörperung nationaler Stereotypen. Eines der ältesten und beliebtesten Themen der Opera buffa war die Zivilisationskritik, umgesetzt in der Gegenüberstellung von Stadt und Land. Carlo Goldoni und Baldassare Galuppi haben dieses Thema emblematisch in der Opera buffa „Il filosofo di campagna“ (1754) behandelt⁶, eine ihrer erfolgreichsten gemeinsamen Schöpfungen. Der Bauer Nardo, als Philosoph bekannt, singt ein Lob auf die Genügsamkeit, das Landleben und die bäuerliche Arbeit, die in ihrer Naturverbundenheit besser sei als das Leben in der Stadt. Goldoni kleidet hier – und in anderen Opernlibretti der Jahre um die

⁴ Siehe dazu auch Christine Siegert, Opera buffa als spätabolutistische Repräsentation, in: *Musicorum* 7 (2009), S. 79–95.

⁵ Bartha/Somfai, S. 327ff., 376; sowie der Beitrag von Josef Pratl, Kostüme und Dekorationen zu Opern mit Bezug zur „Neuen Welt“ – Dokumente aus den Esterházy-Archiven, im vorliegenden Band.

⁶ Zu Erfolg und Verbreitung dieses Werks siehe Giovanni Polin, Giovanni, Tradizione e recezione di un'opera comica di metà '700: viaggi, trasformazioni e fortuna del „Filosofo di campagna“ di Goldoni/Galuppi nel XVIII secolo, Diplomarbeit Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo 1994/95 und Michael F. Robinson, Three versions of Goldoni's „Il filosofo di campagna“, in: *Venezia e il melodramma nel Settecento*, hrsg. von Maria Teresa Muraro, Firenze 1981, S. 75–85.

Mitte des Jahrhunderts – seine Kritik in Bilder, die sowohl die angeblich so zivilisierte menschliche Gesellschaft im Allgemeinen, als auch spezifische lokale gesellschaftliche Missstände thematisieren. Die städtische Zivilisation ist das Korsett, das generell den Menschen verdirbt und – so mag er gedacht haben – insbesondere die Venezianische Gesellschaft verdorben hat⁷.

Statt in der ländlichen Idylle konnte die kritische Auseinandersetzung mit sozialen Fehlentwicklungen übrigens auch in der Konfrontation mit einer anderen Spielart der Utopie zum Ausdruck kommen. Auch hier schuf Carlo Goldoni zusammen mit Galuppi Beispiele: Die Opere buffe „Arcifanfano re de' matti“ (1750), „Il paese della cuccagna“ und „Il mondo della luna“ zeigen in einer fantastischen Gegenwelt satirisch auf, wohin soziale Missstände führen können⁸.

Diese moralisierend-weltverbesserische Sicht der 1750er Jahre verliert sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, obwohl zum Beispiel Motive wie der Gegensatz zwischen „verdorbener“ Zivilisation und „idealem“ Naturzustand weiter Bestand haben. Auch „Die Welt auf dem Monde“ lebt als Utopie weiter, doch die allgemeine Zielrichtung der Kritik verändert sich. Von nun an stehen verstärkt auch eher verzeihliche Schwächen, Marotten und Moden im Mittelpunkt, illustriert an mehr oder minder kauzigen Typen. Damit werden zwar auch weiterhin Exzesse des menschlichen Handelns thematisiert, – so zum Beispiel die Spielsucht⁹, Verschwendungssucht oder auch die fanatische Begeisterung für Musik, Poesie¹⁰ und die klassische Antike¹¹ – doch in stärker individualisierter Form. Das ermöglichte eine größere Variationsbreite in der Ausgestaltung der zumeist bestimmten Rollenfächern zugeordneten Typen und Figuren.

Einen weiteren thematischen Komplex bildet die Auseinandersetzung mit fremden Ländern, fremden Völkern und fremden Sitten. Das 18. Jahrhundert war bekanntlich eine sehr neugierige Epoche: In der Forschung, in der Erkundung fremder Länder durch Bildungs- und Forschungsreisende – in Übersee genauso wie in Europa. Der schwadronierende Reisende und

⁷ Zur Sozialkritik in Carlo Goldonis librettistischem Schaffen siehe Ted Emery, Goldoni as a Librettist, New York u.a. 1991 (Studies in Italian Culture, Literature in History, hrsg. von Aldo Scaglione, Bd. 3), S. 160–178.

⁸ Ebenda, S. 93–123. Siehe ferner auch den Beitrag von Pierpaolo Polzonetti, Haydn und der Mond: von der Utopie zur Revolution, im vorliegenden Band.

⁹ Niccolò Piccinni, *Il giocatore fanatico per il lotto*, Sinigaglia 1773.

¹⁰ Luigi Caruso, *Il fanatico per la musica*, Rom 1782 und Marcello di Capua, *La poetessa fanatica*, Rom 1784.

¹¹ Domenico Cimarosa, *Il fanatico per gli antichi romani*, Neapel 1777.

Rückkehrer, der „viaggiatore sciocco“, ist deshalb im späteren 18. Jahrhundert in der Opera buffa ein fester Topos: Wir treffen auf einen solchen zum Beispiel in Domenico Cimarosas „L'italiana in Londra“, Rom 1779, oder auch in Pasquale Anfossis „I viaggiatori felici“, Venedig 1780¹² (beide auch in Eszterház aufgeführt¹³). Und weit gereist sind auch – wie wir noch genauer sehen werden – der geschwätzige Don Berlicco aus Paisiellos „Le gare generose“ und der Cavalier Lisandro aus Piccinnis „L'americano“.

Der sich weitende geografische und geistige Horizont des Publikums spiegelt sich aber auch im Typ des karikierten Ausländers. Er ist neben der Figur des ewig nach exotischen Nachrichten aus fernen Ländern lechzenden Bürgersmann, der in seinem Eifer nicht mehr zwischen Wahrheit und Fantasterei zu unterscheiden vermag (siehe zum Beispiel den Apotheker Sempronio in Haydns „Lo speziale“), eines der wichtigsten Motive in der Auseinandersetzung mit dem Fremden auf der Buffa-Bühne.

Den Kreis der Nationalitäten, die aus Sicht der Textdichter und Komponisten für das Personal der Buffa-Opern in Frage kamen, bildet in etwa die berühmte steirische Völkertafel von 1730 ab, die auch so manche nationale Eigenschaft verzeichnet, der wir auf der Buffa-Bühne wieder begegnen¹⁴.

Amerikaner, aber auch zum Beispiel Chinesen, lagen jenseits dieses Horizonts, waren nicht mit klischeehaften nationalen Eigenschaften vorbelastet. China diene zuweilen als exotische Folie, vor der zum Beispiel – siehe Giovanni Paisiellos „L'idolo cinese“ von 1767 – ein urtümlicher, zur Gottheit erhobener Neapolitaner besonders lustig erscheinen kann, oder lieferte die Ausstattung für fantastische Zauberergestalten und deren pyrotechnische Auftritte.

Vorgebliche Nationaleigenschaften von Franzosen, Engländern, Deutschen und Spaniern, wie sie zum Teil uns auch heute noch geläufig sind, dienten dazu, Vertreter dieser Nationen in der Opera buffa persiflierend

¹² In Domenico Cimarosas „L'italiana in Londra“, Rom 1779, handelt es sich um den Neapolitaner Don Polidoro Pistacchini, der als „viaggiatore sciocco“ charakterisiert wird und in Pasquale Anfossis „I viaggiatori felici“, Venedig 1780, um den Don Gastone, eines verrückten Spaniers, der sich mit seinen Reisen brüstet. Ein weiteres Beispiel ist mit Don Bucefalo, „viaggiatore sciocco“, in Gaetano Marinelli, „I tre rivali“, Rom 1784, zu finden.

¹³ Bartha/Somfai, S. 108f., 115f.

¹⁴ Zu der Völkertafel siehe Paul Münch, „Italiener“ – Volkscharakter und Rasstyp, in: Das Bild der italienischen Oper in Deutschland, hrsg. von Sebastian Werr und Daniel Brandenburg, Münster 2004, S. 21–47 und Europäischer Völkerspiegel. Imagologisch-ethnographische Studien zu den Völkertafeln des frühen 18. Jahrhunderts, hrsg. von Franz K. Stanzel, Heidelberg 1999.

darzustellen oder sich auch zum Beispiel über französische Sitten und Moden lustig zu machen, die in der italienischen Gesellschaft angenommen und praktiziert wurden¹⁵. Manche Nationen, so etwa die Holländer, treten auch schon einmal in Verbindung mit bestimmten Berufen auf, wie etwa der brave und anständige „Holländische Kaufmann“ Sumers in Domenico Cimarosas „L'italiana in Londra“ zeigt¹⁶. Giacomo Casanova berichtet in seinen Lebenserinnerungen ausführlich von Geld- und Börsengeschäften, die er um 1760 herum im Auftrag der französischen Regierung mit von ihm hoch geachteten holländischen Kaufleuten abwickelte, und bestätigt damit dieses in der buffa vermittelte Bild¹⁷.

Deutsche, manchmal auch Polen und Spanier – vorbelastet durch die *Commedia dell'arte* und den Sacco di Roma, die Plünderung Roms im Jahre 1527 (durch Söldner Karls V.) –, werden hingegen überwiegend als großmäulige, trinkfeste, polternde Gesellen auf die Bühne gebracht. Der Capitano Tagliaferro in Niccolò Piccinnis „La buona figliuola“, Rom 1760, ist der wahrscheinlich prominenteste Vertreter dieser Spezies. Der Gegenentwurf dazu sind die Franzosen und ihre italienischen Nachahmer, die überwiegend als affektierte, albern stilisiert daher kommende Weichlinge dargestellt werden. Besonders beliebt sind Figuren wie der Don Policronio Lanternone in Giovanni Paisiellos buffa „Il duello“ von 1774 (Neapel): Er, ein „sciocco che fa da Parigino“, „ein Dummkopf, der sich als Franzose geriert“¹⁸, bedient sich in seinen oft langen Reden französischer Wortbrocken und meint mit profunder Kenntnis aktueller Moden soziale Anerkennung zu gewinnen¹⁹.

Ein insgesamt positives Sittenbild geben hingegen die Engländer ab.

England war seit der Revolution von 1688 eine konstitutionelle Monarchie, die eine Gesellschaft mit flacheren Hierarchien, besseren sozialen Aufstiegsmöglichkeiten und größerer Innovationsfreude zur Folge hatte. Das Ansehen, welches das Königreich auf dem Festland genoss, lässt sich

¹⁵ Zum Bild der Franzosen allgemein siehe Edward Reichel, „Heimat der Schaulust, der Eitelkeit, der Moden und Novitäten“ – Frankreich und der Franzose, in: *Europäischer Völkeringel*, S. 169–181.

¹⁶ „L'italiana in Londra“, Rom 1779, 2. Akt, 4. Szene, S. 39: „Vi parlo all'olandese / Da galant'uom favello / Il si dev'essere quello / Dev'esser quello il no [...]“ (Exemplar I Bc, Lo. 1026).

¹⁷ Giacomo Casanova, *Geschichte meines Lebens* hrsg. und kommentiert von Günter Albrecht, 10 Bde, Leipzig und Weimar 1985, Bd. 5, S. 160.

¹⁸ „Il duello“, Neapel 1774, S. 2 (Exemplar I Nc, Rara 5.8.5)

¹⁹ Monsieur Le Blonde in Domenico Cimarosa, „Il ritorno di Don Calandrino“, Rom 1778, der im Libretto als „lächerlicher Reisender und unsäglicher Schwätzer“ beschrieben wird, unterliegt einer ganz ähnlichen Typisierung.

in Mode, Literatur und auf der Opernbühne nachvollziehen, und bleibt trotz kolonialer Auseinandersetzungen in Übersee bestehen.

So sind die Engländer zwar kauzig und von Marotten behaftet²⁰, im Kern ihres Charakters aber meistens gutherzig oder zumindest von edlem Anstand: Milord Arespingh in Cimarosas „L'italiana in Londra“ trinkt zwar ständig Tee, ist aber auch der treue Liebhaber, der trotz eines Aufenthalts in Jamaika („in America“) die adelige Genueserin Livia nicht vergessen hat. Und Graf Robinson in Cimarosas „Il matrimonio segreto“ (1792) ist schließlich derjenige, der in seiner Großherzigkeit als „uomo di mondo“ – „Mann von Welt“ die allgemeinen Verwicklungen löst, indem er den Bologneser Händler Geronimo dazu überredet, dem „heimlichen Ehepaar“ seinen Segen zu geben²¹. Beide verkörpern das Bild des empfindsamen, mitfühlenden Menschen, der nicht aus Berechnung handelt, beide sind im Rollengefüge der Opera buffa den Mezzo carattere-Partien zugeordnet und erhalten damit eine gewisse edle Vorbildhaftigkeit, die anderen europäischen Nationen vorenthalten wird.

Aus diesem hier nur im Ansatz beschriebenen Reservoir inhaltlicher Topoi und Typisierungen schöpfte die Opera buffa ihre Motive, die zu immer neuen Konstellationen zusammengefügt werden konnten und damit auch auf Opern mit „amerikanischem Sujet“ ihre Auswirkung hatten.

Amerika spielt – statistisch gesehen – als Handlungsort in der Opera buffa eine nachgeordnete Rolle, erwähnt wird der amerikanische Kontinent aber immer wieder einmal in Zusammenhang mit Reisen²². Und auch die Amerikaner selbst sind seltener Handlungsträger als Vertreter europäischer Nationen, selbst wenn man solche Gestalten berücksichtigt, wie den „giovane furbo americano“ Zoroastro in Domenico Cimarosas Einakter „Le magie di Merlina e Zoroastro“ (Neapel 1772), dessen amerika-

²⁰ Zum Bild des Engländers siehe Waldemar Zacharasiewicz, *Charme à la Anglaise* – Zum Bild des unruhigen Weltweisen aus England, in: *Europäischer Völkerspiegel*, S. 211–224.

²¹ „Il matrimonio segreto“, Wien 1792, 2. Akt, Scena ultima, S. 67: „Ascoltate un uom di mondo, / Qui il gridar non fa alcun frutto; / Ma prudenza vuol che tutto / Anzi s'abbia da aggiustar. / Il mio amor per Carolina / M'interessa a suo favore. / Perdonate a lor di core, / Ch'io Elisetta vò a sposar“ (Exemplar I Mb, Racc.dramm.6137/007).

²² Im Ballett tritt Amerika ab den 1780er Jahren verstärkt hervor, siehe z.B. den Ballo „L'americana“, aufgeführt mit „La disfatta di Dario“ von Tommaso Traetta, Venedig 1778 (vgl. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa*, Cuneo 1990–1994, Nr. 7997). Viele davon sind aber dem Sujet der Eroberung Südamerikas durch die Spanier verpflichtet, siehe etwa Gasparo Angiolinis Ballette „Montezuma“ (Wien 1775) und „Alzira“ (nach Voltaire, Mailand 1781).

nische Herkunft mehr für Fremdheit und Exotik im Allgemeinen steht²³. Damit haben „Le gare generose“ von Giovanni Paisiello und „L'americano“ von Niccolò Piccinni im Repertoire der Opera buffa durchaus einen gewissen Sonderstatus.

Für die Opera buffa interessant wurde Amerika, wie Pierpaolo Polzonetti zu Recht festgestellt hat, aufgrund der Eskalation der Konflikte zwischen dem britischen Empire und den amerikanischen Kolonien in den 1770er Jahren²⁴. Für Komponisten und Librettisten ergab sich dadurch die Frage, wie das Thema in das Gattungsraster einzufügen war.

Piccinnis Opera buffa „L'americano“ (Rom 1772) geht im Libretto auf Motive aus Voltaires „L'ingénu“ und ein Libretto von Marmontel (1768) zurück²⁵. Der weit gereiste Cavaliere Lisandro ist in seine toskanische Heimat zurückgekehrt und hat einen hübschen, „rozzo americano“ mitgebracht, der Villotto heißt. Statt sich wieder ganz seiner Verlobten Donna Aurora zuzuwenden, wirft er ein Auge auf die Hirtin Silvia, in die sich auch Villotto verliebt. Die Verwicklungen ergeben sich sodann einerseits daraus, dass Villotto in seiner direkten, unverfälscht-naiven Art in Konflikt mit der ihm unbekannten europäischen Zivilisation, ihren Sitten und Moden gerät. Er muss erfahren, dass man der „Mode“ zu gehorchen habe, um in der europäischen Gesellschaft akzeptiert zu werden. Zum anderen kommt es aber auch zu den für die Buffa typischen Liebesintrigen und Eifersuchtszenen, weil Donna Aurora wegen des abschätzigen Verhaltens des Cavaliere Villotto schöne Augen macht und dieses Interesse zugleich aber auch Silvia erzürnt. Schließlich ist Villotto so verzweifelt, dass er nach Amerika zurückreisen will. Aber er und Silvia können dann doch noch zueinander finden, weil der Cavaliere wieder zu Donna Aurora zurückkehrt.

Villotto, der Amerikaner, wird als „rozzo“ – „roh“, „schlicht“ charakterisiert²⁶. „Rozzo“ ist ein gängiges Epitheton der Hirtengestalten der italienischen Pastoraldichtung²⁷ und kennzeichnet den aus Übersee Zugereisten

²³ Sartori, I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, Cuneo 1990–1994, Bd. 5, S. 285 Nr. 22694.

²⁴ Pierpaolo Polzonetti, *Oriental Tyranny in the Extreme West: Reflections on Amici e Ontario and Le gare generose*, in: *Eighteenth century music* 4/1 (2007), S. 27–53, hier S. 30 und Ders., *Italian Opera in the Age of American Revolution*, Cambridge 2011.

²⁵ Pierpaolo Polzonetti, *Italian Opera*, S. 170–201.

²⁶ Im Personenverzeichnis heißt es: „Villotto, giovane rozzo americano, amante di Silvia“, siehe Libretto Wien 1772, S. 3 (Exemplar A Wn Musik-S. TB XII/5).

²⁷ Siehe z.B. Battista Guarini, *Il pastor fido*, hrsg. von Luigi Fasso, Turin 1976, 1. Akt, 3. Szene, Vers 606: „da rozzo pastorel son presa e vinta“ oder: 5. Akt, 5. Szene, Vers 750: „rozzo pastor a l'abito ed al viso“. Das Werk wurde 1590 uraufgeführt.

zusammen mit dessen Namen, der soviel wie „Bäuerlein“ oder „kleiner Landmann“ bedeutet, als ein den arkadischen Hirten verwandtes Wesen. Ihm gegenüber steht die Hirtin Silvia als ländlich-arkadische Gestalt von schlichter Natürlichkeit, wie wir sie auch aus vielen anderen Buffa-Opern der Zeit kennen. Auch Piccinis *Cecchina* („*La buona figliuola*“, Rom 1760) hat diese Konnotation²⁸ und Paisiellos *Nina* („*Nina o sia la pazza per amore*“, Caserta 1789) ebenfalls.

Und auch der Ort der Handlung in „*L'Americano*“ weist eine ländliche Komponente auf: Zwar beginnt die Oper der überseeischen Herkunft ihres Titelhelden entsprechend am Meeresufer in der Nähe der Hafenstadt Livorno, fängt aber durch ein ländliches Panorama gleich Szenerien ein, wie sie dann in der siebten Szene des ersten Akts („Anmutige Wiese mit Hütten von Hirten“²⁹) oder zu Beginn des zweiten („Wäldchen und eine Hütte“³⁰) zum Einsatz kommen. Villotto, der in seinem Gebaren unverfälschte Wilde wird arkadisiert und mangels konkreter Vorstellung des Publikums vom wilden, unberührten Amerika in einen szenisch-bildlichen Kontext gerückt, der der Zeit als Chiffre für Natürlichkeit vertraut war.

Cavaliere Lisandro und Donna Aurora bilden den Gegenpol dazu, sie sind einander versprochen, fühlen sich aber respektive von Silvia und Villotto angezogen. Nicht zuletzt um bei Silvia Erfolg haben zu können, nutzt der Cavaliere die Naivität des „*idiot selvaggio*“ – des „wilden Tors“ aus³¹, und ist ihm ein zwielichtiger Führer durch die Untiefen der Zivilisation.

Villottos Konflikt mit den für ihn neuen gesellschaftlichen Konventionen entzündet sich u.a. an der für ihn ungewohnten Kleidung nach französischer Mode, an einem sozialen Status, der ihm fremd ist und zum Beispiel darin Ausdruck findet, dass ihm Diener unterwürfig nachlaufen. Deshalb fühlt er sich von ihnen verfolgt, will sich gegen sie mit Prügel zur Wehr

²⁸ *Cecchina* ist Gärtnerin und hat ihren ersten Auftritt in einem „*Giardino delizioso adorno di varj fiori*“, die sie in ihrer Auftrittsarie besingt („*Che piacer, / che bel diletto / è il veder in sul mattino / colla rosa il gelsomino / in bellezza gareggiar!*“), siehe „*La buona figliuola*“, Rom 1760, S. 2f. (Exemplar I Rsc); Siehe auch Stefano Castelvechi, *Sentimental Opera. The Emergence of a Genre, 1760–1790*, Ph.D. Univ. of Chicago 1996, Ann Arbor 1996, S. 25–28.

²⁹ „*Luogo delizioso alla Riva del Mare [...]. Dall'altra parte veduta di Campagna con Case quaa, e là sparse [...]*“, siehe Libretto Wien 1772, S. 5, Parte prima, Scena I (Exemplar A Wn Musik-S., TB XII/5).

³⁰ „*Recinto di Alberi con Capanna da un lato*“, siehe Libretto Wien 1772, S. 33, 2. Teil, 1. Szene (Exemplar A Wn Musik-S., TB XII/5).

³¹ „*L'Americano*“, 1. Akt, 1. Szene (S. 9): „*Questo barbaro, / quest'idiot selvaggio / v'insegnerà cospetto ...*“.

setzen. Und auch bei seiner ersten offiziellen Begegnung mit Donna Aurora wundert er sich über all die Dinge, die die Mode an ihrem natürlichen Aussehen verändert hat: Weiße Haare, obwohl sie jung ist, einen „Buckel als Hüfte“, schleifende Kleider – kurz eine Frau, die nicht wie eine Frau aussieht und deshalb nur ein Monster sein kann (1. Akt, 8. Szene)³².

Komik wird durch Bruch allgemeingültiger Konventionen erzeugt, dadurch dass das Verhältnis von Normalität und Exotik in der Hauptperson auf den Kopf gestellt wird. Villotto, das Naturkind aus Amerika, wird dem Publikum als Spiegel vorgehalten, und am Ende triumphiert die „innocenza“, die „Unschuld“ des ländlichen Paares, während Donna Aurora dem Cavaliere nur deshalb die Hand reicht, um ihn in die Verzweiflung zu treiben: „Pur vi sposo in tal momento / Sol per farvi disperar“ (2. Akt, letzte Szene). Im Gegensatz zum niederen Buffo-Paar bleiben die beiden adeligen Personen bis zuletzt in sich widersprüchlich und eigentlich unbelehrbar – ungewöhnlich für die Opera buffa, die in ihren Finali eigentlich immer die soziale Harmonie und das versöhnliche Miteinander sucht.

Diese soziale Harmonie wird jedoch in dem anderen, in Eszterház wohl sehr erfolgreichen Werk erreicht, „Le gare generose“ mit Musik von Giovanni Paisiello. Das Werk geht in seinem von Giuseppe Palomba bearbeiteten Sujet auf ein Libretto Ranieri de' Calzabigis, „Amiti e Ontario“ zurück³³.

Die Handlung spielt in Boston, im bürgerlichen Milieu und hat, wie bei opere buffe neapolitanischer Herkunft oft der Fall, eine umfangreiche Vorgeschichte:

Gelinda ist vor ihrem Vormund mit Bastiano Amazzagatte, den sie unterwegs geheiratet hat, aus Neapel nach Amerika geflohen. Auf der Überfahrt verliert sie während eines Piratenüberfalls ihre Barschaft und wird mit ihrem Mann gefangen genommen. Als das Piratenschiff dann durch ein amerikanisches Schiff aufgebracht wird, sollen die beiden Flüchtlinge, die nun zur Tarnung die Namen Dianina und Bronton angenommen haben, in Boston irrtümlicherweise als Piraten gehenkt werden. Doch Mr. Dull, ein reicher Mann der Stadt, kauft sie als Sklaven ab. Währenddessen ist auch Gelindas weiteres Vermögen aufgrund ihres Verschwindens in Neapel eingefroren worden, weshalb sie keinen Wechsel mehr einlösen und sich damit auch nicht freikaufen kann. Und da setzt das Geschehen auf der

³² „L'Americano“, 1. Akt, 8. Szene (S. 22): „Ha la faccia di donna, / ma non è donna. È giovane / e il capello l'ha bianco... / Ha una gobba per fianco / [...] Il mostro / è nuovo, e singolare. / Voglio vedere un po', se sa parlare [...]“.

³³ Polzonetti, *Oriental Tyranny*, S. 27–53.

Bühne ein. Dull wirft nun ein Auge auf Gelinda, Miss Meri, seine Nichte, auf Bastiano, da sie nicht wissen, dass die beiden Versklavten verheiratet sind. Für weitere Verwirrung sorgt der weit gereiste und geschwätzigste Italiener Berlicco, der Verlobte Meris, der ebenfalls von den Reizen Gelindas angetan ist. Er hat auf einer Geschäftsreise das Geld seines zukünftigen Schwiegervaters Mr. Dull, statt es auftragsgemäß anzulegen, verprasst, hat aber einen Steckbrief über zwei flüchtige Neapolitaner mitgebracht. Die Beschreibung scheint auf Gelinda und Bastiano zu passen und deshalb will sich Berlicco das ausgesetzte Kopfgeld verdienen. Nach längeren Verwicklungen, die sich aus Eifersucht zwischen den beiden Neapolitanern, sowie dem Versuch der beiden ergeben, durch Verschleierung ihrer wahren Identität einer Verhaftung zu entgehen, fliegt der Schwindel schließlich auf. Mr. Dull erweist sich aber als großmütig, gibt den beiden die Freiheit und begleicht ihre Schulden. Zugleich lässt er Berlicco als Schuldner verhaften. Doch Gelinda, die nun ihr Vermögen zurückgewinnen kann, löst ihn aus. Der edle Wettstreit, in dem Gutes mit Gutem vergolten wird, auch wenn dabei ein schlechter Mensch davon profitiert, gab dem Stück seinen Namen.

Über die Stadt Boston hinaus wird Amerika als Handlungsort in erster Linie durch das Thema der Sklaverei gegenwärtig, auch wenn die Sklavenhaltung in der Buffa traditionell stärker mit dem Orient als mit der Neuen Welt in Verbindung gebracht wird³⁴. Durch die große Bedeutung, die finanzielle Transaktionen in der Handlungsentwicklung haben, wird die Stadt Boston als Handelszentrum kenntlich gemacht.

Die Personenkonstellation ist schlicht gestrickt: Das Buffo-Paar, im heimlichen Ehebund (Gelinda und Bastiano) wird von den anderen Protagonisten, dem Mezzo carattere Paar (Berlicco und Meri) und dem Buffo umworben, die von der Bindung nichts wissen. Am Ende finden sich die Paare aber wieder so wie sie zusammengehören und einer, der Großmut zeigt (Mr. Dull), geht leer aus.

Während Don Berlicco, der weit gereiste, geschwätzigste Italiener es in finanzwirtschaftlichen Dingen nicht so genau nimmt und seine amourösen Ziele mit französischem Gehabe zu erreichen sucht (I,12)³⁵, ist der Amerikaner Mr. Dull in seinem zunächst ökonomisch orientierten, dann

³⁴ Siehe z.B. Niccolò Jommelli, „La schiava liberata“, Stuttgart 1768 (Sartori 2107) oder auch Marcello di Capua, „Li muti per amore o sia la schiava fedele“, Rom 1786 (Sartori 16195).

³⁵ „Le gare generose“, Wien 1786, S. 27: „Ah! Madmoiselle sciarmente? ...“ (Exemplar A Wn Musik.-S., TB XIII/3).

von Mitleid geprägten konfliktlösendem Handeln die eigentliche positive Gestalt.

Er erweist sich in seinem Großmut als geistiger Verwandter des Engländers Graf Robinson, der wenige Jahre später in einer anderen im Händler-Milieu angesiedelten Opera buffa, Cimarosas „Il matrimonio segreto“, menschliche Größe beweist. Der etwas schrullige Robinson verzichtet nicht nur auf seine Angebetete und einen Teil der versprochenen Mitgift, sondern sorgt auch dafür, dass das heimliche Paar den väterlichen Segen bekommt. Er zeigt sich damit als moralisch vorbildhaft, zumal in der Opera buffa ältere Herren in der Regel nur unter dem Druck der Intrige und widerwillig auf die Angebetete verzichten.

Amerika ist in beiden hier zur Diskussion stehenden Werken, so scheint mir, ein fernes, in seiner Konnotation etwas unbestimmtes Land, dessen Bewohner als Sklavenhalter oder naive Naturburschen in ihrem ehrlichen Handeln vor allem in der Gegenüberstellung mit negativen Stereotypen Kontur gewinnen. Der italienische Landadelige Cavalier Lisandro und der italienische Geschäftsmann Don Berlicco werden durch den Topos der französischen Mode, Sprache und Etikette als falsch und oberflächlich charakterisiert. Beide Gestalten sind zudem auch als Reisende mit dem Makel der Unglaubwürdigkeit behaftet.

Im „Americano“ Villotto wird das alte Motiv der sozialkritischen Gegenüberstellung von Stadt und Land aufgegriffen. Er legt Verhaltensmuster an den Tag, die für die damalige Zeit utopisch sind und kommt auch nicht wirklich in der europäischen Gesellschaft an: Zum Schluss ehelicht er Silvia und begibt sich damit aus Sicht des Publikums von der „amerikanischen“ in die europäische Utopie der ländlich arkadischen Welt.

Musikalisch gesehen hinterlassen die Amerikaner – zumindest in den beiden hier behandelten Werken – keine charakteristischen Spuren. Während in der Opera buffa Neapolitaner (die Tarantella), Franzosen (das Menuett), Deutsche und andere nationale Typen durchaus auch einmal mit musikalischen „Markenzeichen“ charakterisiert werden, scheinen diese den Vertretern aus Übersee zu fehlen. Für sie steht in erster Linie das gängige musikalische Vokabular der Opera buffa zur Verfügung, zum Beispiel mit dem für Mezzo carattere-Partien typischen semisyllabischen Vokalstil oder mit arkadischen Chiffren. Beides steht für Empfindsamkeit und ist kein Alleinstellungsmerkmal.

Meine These ist, dass der Amerikaner auf der Buffa-Bühne erst nach 1789 aus der Utopie in der Realität ankommt: Nach der Idealisierung in früheren

Jahren fällt nun endlich auch er der Karikierung anheim. In Gioachino Rossinis Farsa „La cambiale di matrimonio“ von 1810, die im Libretto auf eine Vorlage aus den 1790er Jahren zurückgeht, treffen wir ebenfalls auf einen Amerikaner. Slook, der sich mit Hilfe des etwas provinziellen englische Kaufmanns Tobia Mill in Europa eine Frau suchen will, ist nun kein idealisiertes Naturkind mehr, sondern in der „semplice caricatura“ seines Auftretens der belächelte Hinterwäldler³⁶.

³⁶ „La cambiale di matrimonio“, Venedig 1810, Szene VI, S. 13 (Exemplar I Mb, Racc. Dramm. 4943).