



Rund zwanzig Jahre vor seiner berühmten *Schöpfung* hat Joseph Haydn bereits 1777 mit *Il mondo della luna*, einem *dramma giocoso* nach Carlo Goldoni, ein Weltentstehungswerk komponiert – freilich eines von ganz anderer Art als das universale Oratorium, das man schwerlich mit der Oper in Parallele stellen kann, schon aus dem Grunde, weil diese zugleich ein Weltentzauberungswerk ist. (Aber wer weiß: So mancher hat einer abwegigen Idee beim Spintisieren nicht nur unverhoffte Reize, sondern auch einen verborgenen Fond an Plausibilität abzugewinnen vermocht . . .) Die Welt auf dem Monde ist eine sehr profane, auch etwas blässliche Veranstaltung, für die *Ecclitico*, ein »finto astrologo«, das heißt konkret: ein abgefeimter Scharlatan und Geschäftemacher, verantwortlich zeichnet, um eine einzige Person, Buonafede, an der Nase herumzuführen. Dramaturgisch gesehen dient diese *mise en scène* als Folie, auf der man nur allzu wirkliche, allzu menschliche Schwächen und Unarten sich abzeichnen sieht. Das trifft besonders auf besagten Buonafede, den Protagonisten, zu, dessen Name, wenn man so möchte, seine einzige halbwegs sympathische Eigenschaft apostrophiert . . . Auf ihn passt

eine Sottise, mit der die gleichermaßen scharfsichtige und scharfzüngige Emma Herwegh die charakterlichen Schwächen Richard Wagners quittierte: »dieser Foliant von Eitelkeit, Herzlosigkeit und Egoismus« – ein Verdikt, das sich freilich zumindest im Falle Buonafedes noch recht diplomatisch ausnimmt. Als »Taschenbuchausgabe von Mann«, wie Emma Herwegh Wagner im gleichen Atemzug nannte, wird man Buonafede hingegen wohl nicht ansprechen können, denn die Musik, mit der Haydn ihn bedachte, lässt ihn zumindest phasenweise dem schablonierten Typus des Pantalone der alten *Commedia dell'arte* entwachsen. So etwa in der *Aria con Balletto* »*Che mondo amabile*«, einem Stück musikalischer Bukolik voll feiner Ironie: In dieser Nummer verleiht er seiner Beglückung über die Verhältnisse auf dem Mond, wie sie ihm vorgegaukelt werden, Ausdruck. Haydn stellt mit wenigen subtilen Zügen das Bild eines großen Sehnsüchtigen vor uns hin, der mit den irdischen Zuständen – die er im Allgemeinen illusionslos erfasst hat – zerfallen ist und in der extramundanen Sphäre, in welche er eingegangen zu sein glaubt, womöglich zu einem anderen Menschen werden könnte: Und tatsächlich bekundet er am Ende, nachdem ihm aufgegangen ist, wie sehr man ihm zum Besten gehalten hat – *Ecclitico*, sein Gehilfe Cecco und der Edelmann Ernesto haben sich mit Buonafedes Töchtern Clarice und Flaminia und seiner Kammerzofe Lisetta zusammengetan, um dem Alten die Mitgift abzujagen –, eine nicht eben alltägliche Versöhnungsbereitschaft. Dann ist da das große Finale des zweiten Aktes, dessen Beginn mit seinen lustvoll ausgekosteten phonetischen Spielereien bereits auf Offenbach vorauszuweisen scheint, eine straff durchgeführte Aufgipfelung zum Augenblick des bösen Erwachens, der bei Buonafede in vehemente cholerische Ausbrüche mündet, die bei den Verschwörern (und wohl auch bei den Hörern) ihren Eindruck nicht verfehlen. Haydn lässt Buonafede mit seinen Aufwallungen das Tempo forcieren, zum furiosen Taktgeber avancieren, der die andern vor sich her treibt; mit seiner Verve gewinnt er eine solche Statur, dass er seine Nachfahren bei Rossini zu überragen scheint: einen Bartolo etwa, dessen Idiom sich bei Haydn mehr als einmal ankündigt. Dieser Buonafede ist

keine Knallcharge, sondern ein vielschichtiger, mehrdimensionaler, durchweg problematischer Charakter, dessen verschiedene Farben und Facetten Haydn diskret und nuanciert herausarbeitet; der grandiose Domenico Trimarchi bringt ihn in der Einspielung unter Antal Doráti, einem der famossten Haydn-Dirigenten, mit großem Esprit und frappierender schauspielerischer Versatilität zur Darstellung. Das gilt auch für *Ecclitico* und *Cecco*, der im *Mondreich* den König figuriert, in besonderem Maße aber für das weibliche Triptychon Lisetta, Flaminia und Clarice. Bei den Arien der Dreigestirns, wahren Juwelen des Werkes, handelt es sich jeweils um konzise und zugleich einfühlsame, fein voneinander abgestufte Porträts, in denen sich ihre Persönlichkeiten in vielfältigen Schattierungen ausprägen. In der Einspielung unter Doráti werden diese reizvollen Partien von Frederica von Stade, Arleen Auger und Edith Mathis kongenial, mit augenzwinkernder Durchtriebenheit verkörpert; die übrigen Mitglieder des Ensembles – Luigi Alva, Anthony Rolfe Johnson und Lucia Valentini-Terrani, die eine Hosenrolle innehat – meistern ihre Aufgaben gleichfalls mit Bravour, auch in den minuziös und farbig ausgestalteten Rezitativstrecken. Dorátis unprätentiöse, auf Transparenz abstellende Interpretation hat auch knapp 45 Jahre nach der Entstehung der Aufnahme nichts von ihrer Gültigkeit verloren: Sie macht die Frische, Verschmitztheit und Hintergründigkeit der Musik vernehmlich und gehört nach wie vor zu den überzeugendsten Plädoyers für das sträflich vernachlässigte Opernschaffen Joseph Haydns.

Literatur

Joseph Haydn, *Il mondo della luna*. *Dramma giocoso* in drei Akten nach einem Libretto von Carlo Goldoni. Ein Opernführer. Hrsg. von der Staatsoper Unter den Linden Berlin. Frankfurt a.M./Leipzig 2002.

Einspielung

The Operas. Antal Doráti, Orchestre de Chambre de Lausanne. DECCA 2009.

IL
M O N D O
DELLA
L U N A.
DRAMMA GIOCO SO
IN TRE ATTI.
RAPPRESENTATO
SUL TEATRO D'ESTERHÁZ,
ALL' OCCASIONE DEGLI FELICI SPONSALI
DEL
SIGNORE NICOLO,
CONTE
E S T E R H A Z Y
DI
G A L A N T H A,
FIGLIO DI S. A. S.
E
LA SIGNORA CONTESSA
M A R I A A N N A
W E I S S E N W O L F.
L'ESTATE DELL' ANNO 1777.
IN VIENNA,
PRESSO GIUSEPPE NORDEKURZBICK, STAMPA-
TORE ORIENT. DI S. M. IMP. R. A.

