Stefanie Schneider, *Past the Decisive Moment*, 2005

Stefanie Schneider, *Jordan*, 2003

Stefanie Schneider, *In the Range of Light I*, 2003

Silke Leopold

„man sagt, es sey bishero mein bestes werck“

Joseph Haydns *Armida*

Eine berückend schöne Frau, die den Männern Verderben bringen soll; ein edler Ritter, der ihr verfällt und sich dann aber aus ihren Fängen zu befreien vermag, um seine kriegerische Pflicht zu tun: Das ist der Stoff, aus dem Opern sind. Kein Wunder, dass die Geschichte von dem Kreuzritter Rinaldo und der heidnischen Zauberin Armida, die Torquato Tasso in seinem 1581 veröffentlichten Kreuzzugs-Epos vom befreiten Jerusalem *(Gerusalemme liberata)* erzählt hatte, von Anbeginn an zu den beliebtesten Opernsujets gehörte. Seit Beginn des 17. Jahrhunderts hatte Armida die Librettisten wie die Komponisten fasziniert; Jean-Baptiste Lullys *Armide* (1686) hielt sich mehr als hundert Jahre lang auf der Pariser Opernbühne, und zahlreiche italienische Librettisten schrieben im 18. Jahrhundert die Geschichte, die ursprünglich von dem Sieg des Christentums und der Bekehrung der „Ungläubigen“ handelte, immer wieder neu, wobei das religiöse Element gegenüber der Geschichte von Liebe und Leidenschaft, von Pflicht und Pflichtvergessenheit, immer stärker in den Hintergrund geriet. Lediglich Georg Friedrich Händels *Rinaldo* (1711) endete mit Armidas Konversion zum Christentum.

Als sich Joseph Haydn 1783 der Fabel annahm, konnte er sich aus zahlreichen italienischen Libretti seine eigene Version zusammenstellen. Gerade in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts hatte es unter italienischen Komponisten einen wahren Armida-Boom gegeben; Antonio Salieri und Pasquale Anfossi, Niccolò Jommelli und Giuseppe Gazzaniga hatten sich mit eigenen Werken daran beteiligt, und Haydn – oder wer immer ihm bei der Abfassung des Textbuches zur Hand ging – hatte sich in all diesen Libretti die schönsten Stellen herausgesucht und zu einer eigenen Version zusammengestellt.

Haydns Geschichte beginnt im Palast des Sarazenen Idreno, der Armidas Liebhaber Rinaldo in den Kampf gegen das christliche Heer schickt, während Armida böse Ahnungen plagen, die sogleich in Gestalt der Kreuzritter Ubaldo und Clotarco wahr werden. Denn diese suchen den abtrünnigen Rinaldo, um ihn zurückzuholen. Dabei hilft ihnen die Sultanstochter Zelmira, die sich in Clotarco verliebt. Hin und her gerissen zwischen Pflicht und Liebe kann Rinaldo sich lange nicht entscheiden. Schließlich aber nimmt er doch von der wütenden Armida Abschied. Im dritten Akt will Rinaldo den Myrtenbaum schlagen und auf diese Weise den Zauber des Waldes brechen. In seiner Krone aber erscheint Armida und fleht ihn an, zu ihr zurückzukehren. In einem langen Entscheidungsmonolog besiegt Rinaldo seine Zweifel. Als er den Myrtenbaum schlägt, besiegt er auch Armidas Zauber. Zu den Klängen eines Marsches ziehen die Kreuzritter siegreich gen Jerusalem, während Armida und ihre Vertrauten auf einem Höllenwagen durch die Luft entschwinden.

Dass die Geschichte der schönen Zauberin gerade in dieser Zeit so beliebt war, kam nicht von ungefähr. Denn ursprünglich hatte sich vor allem die französische Oper für jene Stoffe zuständig gefühlt, in denen Zauberei und Geistererscheinungen, das Übernatürliche und das Numinose die Handlung schmückten, während die italienische Oper die menschlichen Leidenschaften, die in ausgedehnten Arien artikulierten Gefühlsausbrüche ins Zentrum der kompositorischen Aufmerksamkeit stellten. Als man um 1760 begann, die italienische Oper zu reformieren, suchte man in der französischen Oper nach Möglichkeiten, dem Einerlei von Rezitativ und Arie zu entkommen; und mit den neuen musikalischen Formen hielten auch die neuen Sujets Einzug in die italienische Oper.

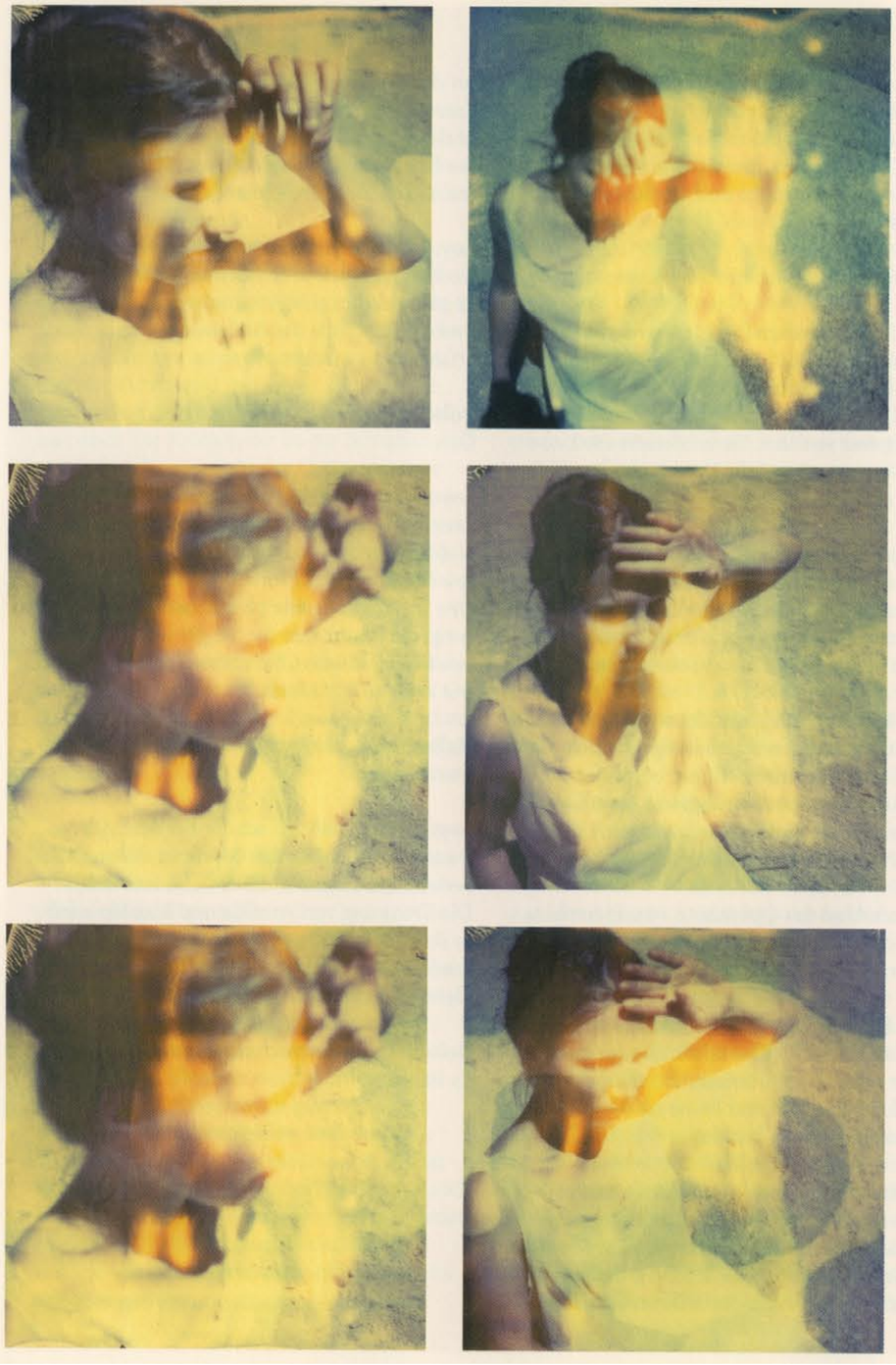
Von den Möglichkeiten, französische und italienische Elemente miteinander zu verbinden, machte Haydn in *Armida* ausgiebig Gebrauch. Zwar verzichtete er auf das, was die französische Oper im Besonderen ausmachte, das heißt auf die Chöre und Ballette, die ausgedehnten Divertissements, in denen Zauberei und Numinoses zum Ausdruck kamen, denn dafür standen ihm weder die finanziellen Mittel noch das Personal zur Verfügung. Stattdessen aber machte er ausgiebig Gebrauch von Accompagnato-Rezitativen und von großen

Szenen, in denen Accompagnati und Arien nahtlos ineinander übergingen. Gleichzeitig erfüllte er die Erwartungen seines höfischen Publikums hinsichtlich umfangreicher virtuoser Arien. Dabei achtete Haydn genau auf die Rollenhierarchie der italienischen Oper: Armida und Rinaldo hatten je drei Arien zu singen, außerdem ein gemeinsames Duett und ein Terzett mit Ubaldo; alle anderen Rollen je zwei Arien und Clotarco eine. Unbestritten aber ist Armida auch die musikalische Hauptperson der Oper. Ihre Arien weisen die größte emotionale Bandbreite auf – von ungezügelter Wut in „Odio, furor, dispetto" bis hin zu herzerweichender Süße in „Ah, non ferir; t'arresta" im Myrtenbaum.
Besondere Aufmerksamkeit schenkte Haydn freilich den Accompagnati und dabei vor allem dem Instrumentalsatz: Hier war er weit mehr in seinem Element als bei der Erschaffung musikalischer Rollencharaktere. So erweist sich der dritte Akt, die Szene im Zauberwald, als eine vielgliedrige Kette von aneinandergebundenen Rezitativen und Arien mit weitläufigen instrumentalen Zwischenspielen, die in ihrer malerischen Vielfalt auf Haydns späte Oratorien, die *Schöpfung* und die *Jahreszeiten,* voraus weisen. Und in Armidas erster großer Szene bindet Haydn Rezitativ und Arie durch instrumentale Motive eng aneinander.

Wenn auch in dieser Oper deutlich wird, dass Haydn weniger ein Dramatiker als ein Komponist kunstvoll komplexer musikalischer Formen war, so gelang ihm doch mit dem Finale der Oper ein bestechender Coup de théâtre von großer szenischer Wirkung: Über den Klängen eines Marsches, mit dem die Kreuzritter nach Jerusalem ziehen, wird der Konflikt noch einmal wie in einem Brennglas musikalisch fokussiert: Armida, Idreno und Zelmira verfluchen Rinaldo, der seinerseits um Verständnis für seine heroische Entscheidung fleht; Ubaldo ruft zum Kampf, und alle gemeinsam beklagen das Schicksal, bevor die Oper mit den Fanfarenklängen der Schlacht endet.

Armida war Haydns letzte Oper für das Hoftheater der Fürsten Eszterházy und, nach einer Reihe komischer Opern, seine einzige Opera seria. Und, Ironie des Schicksals: In einer Zeit, da die Opera buffa europaweit der Opera seria den Rang ablief, sollte es Haydns erfolgreichste Oper werden. Mehr als fünfzig Mal wurde sie zwischen 1784 und 1788 in Eszterháza gespielt. Haydn selbst war gerade auf diese Oper sehr stolz. Am 1. März 1784 schrieb er an seinen Verleger: „man sagt, es sey bishero mein bestes werck."

Silke Leopold, *1948 in Hamburg geboren, ist Direktorin des Musikwissenschaftlichen Seminars und Prorektorin für Lehre der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Sie war Forschungsstipendiatin des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Assistentin von Carl Dahlhaus an der TU Berlin, Visiting Lecturer an der Harvard University und habilitierte sich 1987 in Berlin. Ihre Veröffentlichungen umfassen die Musikgeschichte vom 15. bis ins 20. Jahrhundert mit einem Schwerpunkt im Bereich der Oper. Ihre wichtigsten Veröffentlichungen der letzten Jahre sind* Die Oper im 17. Jahrhundert *(Laaber 2004) und* Mozart-Handbuch *(Kassel 2005).*



Un-Glaube

Stefanie Schneider, *Radha Mind Screen (29 Palms, CA)*, 1999

Joseph Haydn (1732–1809)

Armida

Hob. XXVIII:12 • Dramma eroico in drei Akten

Text von Nunziato Porta (?), nach dem anonymen Libretto zu dem Dramma per musica *Rinaldo* von Antonio Tozzi, fußend auf dem Epos *Gerusalemme liberata (Das befreite Jerusalem)* von Torquato Tasso

ARMIDA, Zauberin, Nichte Idrenos

RINALDO, Ritter im Heer Gottfrieds

UBALDO, fränkischer Ritter im Heer Gottfrieds

IDRENO, Köng von Damaskus, Onkel Armidas

ZELMIRA, Hofdame bei Armida

CLOTARCO, Ritter im Heer Gottfrieds