

**Ja, wenn es das damals schon  
in Deutschland gegeben hätte...**  
...würde eine meiner Verordnungen lauten:  
Alle Bürgerinnen und Bürger haben sich neben dem Theater-  
besuch 1x pro Woche im **Fächerbad** einzufinden.  
Denn es gibt nichts angenehmeres als gesunde, entspannte  
und friedliebende Mitmenschen, die ihren "Tagesstress" in  
einem dieser großzügigen neuzeitlichen Heißluftbäder  
ausschwitzen.

**FÄCHERBAD  
KARLSRUHE**




**Öffnungszeiten  
Sport+Freizeitbad:**

Mo 18-22.15 Uhr  
Di-Do 6-22.15 Uhr  
Fr 9-23.15 Uhr  
Sa 9-19 Uhr  
So 9-19 Uhr

**Öffnungszeiten  
Sauna Paradies:**

Mo+Di 14-22.15 Uhr  
Mi+Do 9-22.15 Uhr  
Fr+Sa 9-23.15 Uhr  
So 9-19 Uhr  
(nur Frauen: Mi ganztags,  
Fr 9-14 Uhr)

**Eintrittspreise  
Sport+Freizeitbad:**

ohne Sauna-Paradies  
ab DM 4,90 / 2,80  
mit Sauna-Paradies  
ab DM 14,00 / 8,75



Badisches Staatstheater  
Karlsruhe

1809 HAY

Badisches Staatstheater Karlsruhe



# ARMIDA

Joseph Haydn



SCHWETZINGER  
FESTSPIELE  
1 9 9 9

18

Spielzeit 1998/99

Die Schwetzingen Festspiele und der Südwestrundfunk danken der Landesbank Baden-Württemberg für die großzügige Unterstützung.

## Zum Stück

Joseph Haydns Symphonien und kammermusikalische Werke sowie seine beiden späten Oratorien „Die Jahreszeiten“ und „Die Schöpfung“ haben die Welt erobert. Wenig bekannt blieben indessen die zahlreichen Kompositionen, die der große Klassiker für das Musiktheater geschaffen hat. Immerhin hat sich Haydn als Hofkapellmeister der Fürsten Esterházy eingehend mit allen wichtigen Genres der Oper im 18. Jahrhundert auseinandergesetzt.

Sein letztes musikdramatisches Werk für das Opernhaus von Schloß Eszterháza, das *Dramma eroico* „Armida“, bedient sich einer der beliebtesten Opernvorlagen der Zeit, der Liebesgeschichte der heidnischen Verführerin Armida und des Kreuzritters Rinaldo d'Este, einer Episode aus Torquato Tassos „Befreitem Jerusalem“.

Mit ihren überaus dichten Szenenkomplexen, ihrer farbigen, selbständigen Orchestersprache, die wesentlichen Anteil am dramatischen Geschehen hat, gilt „Armida“ als einer der Gipfelpunkte des Haydnschen Opernschaffens. Nach ihrer Uraufführung im Jahre 1784 hielt sie sich fünf Jahre lang im Repertoire des Fürstlichen Opernhauses und wurde dort mit 54 Vorstellungen zur am meisten gespielten Oper überhaupt.

# „ARMIDA“

## Handlung der Oper

### Vorgeschichte

Die Zauberin Armida soll die Kreuzritter Gottfrieds von Bouillon mit ihren magischen Kräften und ihren weiblichen Verführungskünsten davon abhalten, Jerusalem für das Christentum zu erobern. Es gelingt ihr, den Kreuzritter Rinaldo in ihren Bann zu ziehen. Doch entgegen ihrer Weisung, ihn zu vernichten, verliebt sie sich in ihn.

### Erster Akt

Von Armidas Schönheit und Zauber verführt, will Rinaldo das Heer der Sarazenen gegen die eigenen christlichen Glaubensgenossen in die Schlacht führen. Als Armida die Lebensgefahr ihres Geliebten bewußt wird, bittet sie die Götter, Rinaldo unverehrt zurückzuführen.

Ritter Ubaldo, Rinaldos Freund, erinnert ihn an seine Kreuzfahrerpflichten.

### Zweiter Akt

Zelmira erfährt von König Idreno den Plan, die Feinde in einen Hinterhalt zu locken und sie so zu vernichten. Sie verurteilt sein Ansinnen.

Ubaldo verlangt von Idreno die Freilassung Rinaldos, den er gewaltsam gefangengehalten glaubt. Idreno behauptet jedoch, Rinaldo sei aus freien Stücken im Palast und dürfe selber entscheiden, auf wessen Seite er stehe. Ubaldo ermahnt seinen Freund erneut an seine Pflicht. Rinaldo kehrt daraufhin in das Lager der Kreuzritter zurück.

Armida folgt ihm. Im Widerstreit von Pflicht und Liebe entscheidet sich Rinaldo für den Kampf gegen die Sarazenen.

### Dritter Akt

Um sich die Liebe aus dem Herzen zu reisen, muß Rinaldo den Myrtenbaum in Armidas Zauberwald zerschlagen. Der neuerliche Versuch Armidas, Rinaldo für ihre Liebe zu gewinnen, scheitert. Rinaldo zerstört den Myrtenbaum und damit die Liebe und Zauberkraft Armidas. Er war nicht in der Lage, die Liebe zu ihr zu leben. Armida prophezeit ihm den Tod in der bevorstehenden Schlacht.



*Joseph Haydn, Ölportrait eines unbekanntes Malers aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*

Dietmar Holland

## HAYDNS LETZTE OPER FÜR ESZTERHÁZA

Es ist unbestreitbar, daß Joseph Haydn die Grundlagen dafür geschaffen hat, was wir heute als den Wiener klassischen Satz bezeichnen. Aber in einer musikalischen Gattung sollte es ihm doch nicht ganz gelingen, das zu verwirklichen, was er in der Instrumentalmusik erreichte: eine musikalische Sprache zu finden, die, wie er gemeint hat, die ganze Welt verstehen könne. Als man ihn nämlich, den in ganz Europa berühmten Komponisten, der gleichwohl immer noch am Hof des Fürsten Esterházy wirkte,

„weil alle meine  
Opern zu viel an  
unser Personale zu  
Esterháza gebunden  
sind ...“

darum ersuchte, für Prag eine Oper zu schreiben, antwortete er im Dezember 1787: „Um sie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen diesfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel an unser Personale zu Esterháza in Ungarn gebunden sind und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe.“ Und er fügte dieser pragmatischen Äußerung die Einschränkung hinzu: „Ganz was anders wär es, wenn ich das unschätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das dasige Theater zu komponieren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart“ — die Prager Uraufführung des „Don Giovanni“ hatte gerade dort stattgefunden — „schwerlich jemanden ändern zur Seite haben kann.“ Aus Haydns Begründung spricht die Einsicht in die Grenzen seines Opernschaffens. Er fühlte sich dem Opernkomponisten Mozart nicht gewachsen, und er wußte nur zu genau, daß die Theaterverhältnisse auf Schloß Eszterháza nicht verwechselt werden durften

mit den Ansprüchen eines musikalischen Welttheaters, wie es Mozart in Prag und Wien vorfand. Als Kapellmeister des Fürsten Esterházy war Haydn gezwungen, mehr auf die gesellschaftliche Etikette der zu besonderen Anlässen angeordneten Opernaufführungen zu achten als auf die interne dramaturgische Erwägungen einer autonomen Opernform. Sein Gebiet war ohnehin der Diskurs der Töne, das „Denken“ in musikalischen Gestalten, weniger die genuine „Theaterhaltung“ (Thrasylulos Georgiades), die Mozarts musikalische Arbeit insgesamt bestimmte. Den Ehrgeiz, die Welt sozusagen von der Bühne herab zu erobern, wie das Mozart tat, besaß er erst gar nicht, und so war für ihn das Komponieren von Opern nur eine Schreibart unter vielen, die er zwar zu beherrschen, aber doch letztlich nicht zu transzendieren vermochte. Auf diesem Hintergrund wären denn auch seine dreizehn überlieferten Opern zu betrachten, anstatt sie an Mozarts musikalischem Welttheater zu messen. Auffällig ist immerhin, daß sich Haydn mit den drei wichtigen Genres der Oper des 18. Jahrhunderts eingehend auseinandergesetzt hat: also mit der ihm besonders gelegenen *opera buffa*, mit der Mischform der *opera semiseria* und — zuletzt noch einmal besonders eindringlich — mit der *opera seria*. Was bei der Vertonung der Libretti sofort ins Auge fällt, ist Haydns Hang zu einer eher oratorischen, epischen, ja gelassenen Textbehandlung. Jenseits dramaturgischer Innovationen wie etwa Mozarts Vergegenwärtigung von Handlungsmomenten zielte Haydns Musik in der Oper auf die Großaufnahme von Handlungsdetails oder gleich auf den Blick ins Innere der Figuren. Sein eigenartiges, ja durchaus befremdliches Desinteresse an der musikalischen Ausdeutung der Bühnensituationen,



Joseph Haydn  
(1732–1809)  
Portrait von Christian  
Ludwig Seehas  
Ölgemälde, 1785

an der Beleuchtung des hintergründigen Kräftespiels verweist denn auch die heutige Wiederentdeckung und Wiederbelebung seines Operschaffens in erster Linie auf den Bereich der Schallplatten- und Rundfunkproduktionen.

Mit seiner Komposition des wahrscheinlich von Nunziato Porta, dem Theaterdirektor von Eszterháza, kompilierten Librettos zu „Armida“ reihte sich Haydn in die zahlreichen Opern nach Torquato Tassos „Gerusalemme liberata“ ein und schuf eine seiner erfolgreichsten Opern überhaupt, die fünf Jahre lang im Repertoire des fürstlichen Theaters blieb und auch andernorts immer wieder nachgespielt wurde. Am 1. März 1784 schrieb Haydn

Haydn konzentrierte  
sich ganz auf die  
beiden Hauptfiguren  
jener Liebes-  
geschichte.

seinem Verleger Artaria in Wien, man sage, „es sey bishero mein bestes werck.“ In weiser Beschränkung seiner ihm zur Verfügung stehenden musikalischen Mittel konzentrierte sich Haydn ganz auf die beiden Hauptfiguren jener Liebesgeschichte, die in Tassos Epos als Episode erscheint: Die Handlung kreist in ihrem Kern um das

Schwanken des Kreuzritters Rinaldo zwischen Liebe und Pflicht und um das Schicksal Armidas, das in den verschiedenen Opernfassungen seit Lullys Vertonung zwei Schlußlösungen des Grundkonflikts zuließ. Entweder sucht Armida, von Rinaldo verlassen, den Tod — so auch in Glucks „Armide“ von 1777 —, oder die Oper endet — wie auch in Haydns Fassung — mit einer moralisierenden Schlußsentenz, daß es gerade die bittere Trennung der Liebenden sei, die als ewiges Beispiel für die liebenden Herzen gelten könne, gesungen von allen Beteiligten der Handlung als Finalensemble.

Da sich Haydn ganz auf die Fülle konträrer und aufeinanderprallender Gefühlsäußerungen der Hauptfiguren konzentrierte, störten ihn offensichtlich einige dramaturgische Schwächen und Ungeheimheiten des Librettos nicht so sehr, daß sie ihn in

seiner musikalischen Phantasie eingeschränkt hätten. Die Vorgeschichte der Handlung etwa wird stillschweigend vorausgesetzt: Die Zauberin Armida soll die Kreuzritter Gottfrieds von Bouillon mit ihren magischen Kräften und ihren weiblichen Verführungskünsten davon abhalten, Jerusalem für das Christentum zu erobern. Es gelingt ihr, den Kreuzritter Rinaldo in ihren Bann zu ziehen. Doch entgegen ihrer Weisung, ihn zu vernichten, verliebt sie sich in ihn. In Rinaldo entsteht deshalb der Grundkonflikt zwischen seiner Liebe zu Armida und seiner Pflicht als Kämpfer. Die Handlung des Librettos dagegen „führt unmittelbar in die Endphase des Kampfes zwischen Christen und Heiden und steuert sogleich das Konfliktzentrum an: Rinaldo, durch Armidas übernatürliche Zauberkünste ebenso wie durch ihre weibliche Schönheit verführt, ist willens, das Heer des Sarazenenkönigs Idreno gegen die eigenen Glaubensgenossen zu führen“ (Wilhelm Pfannkuch). Rinaldos Freund Ubaldo ist es, der das Motiv der Pflicht als Peripetie der Handlung einführt und Rinaldo veranlaßt, in Armidas Zauberwald einzudringen, ihr zu widerstehen und den Myrtenbaum, das Symbol ihrer Zauberkraft, zu zerstören, um so den Weg nach Jerusalem und die Unterwerfung Idrenos herbeizuführen. Im Libretto indessen bleibt das Verhalten Idrenos unmotiviert, ebenso der Auftritt Zelmiras in der Szene des Zauberwaldes im dritten Akt, denn es ist nicht klar, warum gerade sie es ist, die dem zu allem entschlossenen Ritter entgegentritt und für Armida wirbt. Überdies scheint Haydn bei seiner Vertonung die Bösartigkeit Idrenos gar nicht der Beachtung wert erschienen zu sein, wie er überhaupt ganz darauf verzichtet hat, die Nebenpersonen — auch Ubaldo — musikalisch zu profilieren. Die Gefühlsschwankungen Rinaldos hingegen und die



*Torquato Tasso*

In den Arien  
konzentriert sich die  
ganze musikalische  
Kraft Haydns.

heftigen Reaktionen Armidas werden umso schärfer herausgearbeitet, so daß sich immer wieder musikalisch hochgespannte Szenen ergeben, in denen Haydns Musik in die Nähe Glucks gerät. Armidas große Wut- und Verzweiflungs-Arie „Odio, furor“ im zweiten Akt ist geradezu ein elementarer Ausbruch, nachdem sich Rinaldo dazu entschlossen hat, ins Lager der Kreuzritter zurückzukehren. Ulrich

Schreiber spricht mit Recht von einem musikalischen „Seelen-Agitato von Gluckschem Ausmaß“ in dieser e-Moll-Arie, der als Gegenstück die nicht minder bedeutende Arie des ersten Aktes „Se pietade avete, o Numi“ mit ihren dramatischen Koloraturen und schroffen Modulationen

und Rinaldos der Wut-Arie vorausgehendes Selbstbekenntnis „Cara, è vero“ mit seinem eingeschobenen, dramatisch eindringlichen *Accompagnato-Rezitativ* und der mitreißenden Schlußsteigerung (*Presto* in c-Moll) an die Seite gestellt werden müssen. In den Arien konzentriert sich, dem Prinzip der *opera seria* folgend, die ganze musikalische Kraft Haydns. Als Gegengewicht dazu konzipierte Haydn drei Aktschlüsse, die zu immer größer werdenden Besetzungen führen, und zwar als Ergebnis von länger ausgeführten Steigerungsstrecken, in denen mehrere Szenen zu Szenenkomplexen verdichtet werden. Im ersten Akt gipfelt die Steigerung in einem dreiteiligen, in sich nochmals gesteigerten Duett zwischen Armida und Rinaldo, im zweiten Akt erscheint am Schluß ein großes Terzett, dessen formale Anlage und inhaltlicher Reichtum selbst in Haydns Opernschaffen neu und einmalig ist: „Es hat keine Ähnlichkeit mit Ensemblenummern anderer Haydn-Opern, eher ein wenig mit dem Quartett in (Mozarts) ‚Idomeneo‘, da es die dargestellten Emotionen mit Hilfe der kanonischen Einsätze noch steigert“ (Erik Smith). Und der dritte, durchkomponierte Akt schließt mit der *Scena ultima* aller Beteiligten, nach-

dem die Szene im Zauberwald das Zentrum gebildet hat. Es ist zugleich der musikalische Höhepunkt der gesamten Oper, denn hier verfährt Haydn mit dem symphonischen Anspruch des Orchesters, um das Phänomen einer durchkomponierten Szene in geradezu zukunftsweisender Neuartigkeit zur Geltung bringen zu können. Es gibt hier keine Secco-Rezitative mehr, nur noch den Wechsel von Accompagnato-Rezitativen und ariosen Teilen. Der siebenenteilige Szenenkomplex bietet also aus musikalischen Gründen „ein Maximum an dramatischer Steigerung“ (W. Pfannkuch) und zugleich den Höhepunkt des malenden und redenden Orchesters, in dem Haydns ganze musikalische Stärke liegt. Bereits die Ouvertüre hat das eindringlich gezeigt: Als seltener Fall bei Haydn bezieht sie sich auf eben diese Zauberwald-Szene und entspricht damit der Forderung Glucks nach dramatischer Glaubwürdigkeit anstelle der unverbindlichen Funktion eines instrumentalen Vorspiels zur Opernhandlung. Außerdem nimmt die Ouvertüre hier auch den zentralen Ruf der Pflicht vorweg, dem Rinaldo schließlich gehorchen wird. Die Szene im Zauberwald weist mit ihren musikalischen Naturbildern bereits auf die Musiksprache der späteren „Schöpfung“ voraus, und es war der Symphoniker Haydn, der das Wunder des Zauberwaldes als farbenreiche Sprache des Orchesters zu entfalten verstand und zur größtmöglichen Wirkung gebracht hat.

**Die Szene im  
Zauberwald weist  
bereits auf die Musik-  
sprache der späteren  
„Schöpfung“ voraus.**

**Michael Struck-Schloen**

## **„BISHERO MEIN BESTES WERK“**

**Joseph Haydn, Fürst Nikolaus und die „Armida“**

### **Die Poesie des Kanzlisten**

Was wäre die Welt ohne Akten, Buchführung, Bürokraten? Besonders im Österreich des späten 18. Jahrhunderts, wo die rigide Bürokratie nicht nur als Mittel „aufgeklärter“ Staatsführung diente, sondern auf niederer Ebene geradezu als Aphrodisiakum der Welterfassung und -vermessung gewirkt haben muß, drang die Buchführung in alle Bereiche des Lebens vor — nicht zuletzt in die heiligen Bezirke der Kunst, die im feudalistischen Zeitalter weniger privat als repräsentativ waren (und somit teuer bezahlt werden mußten). Zieht man heute, gut 200 Jahre später, diese penibel abgefaßten Dokumente der kaiserlichen oder „hochfürstlichen“ Kanzleistuben aus den verstaubten, verschnürten Aktenbergen, so entströmt den verblaßten Federstrichen, dem kürzelhaften Amtsdeutsch in endlosen Kolumnen eine bizarre Poesie.

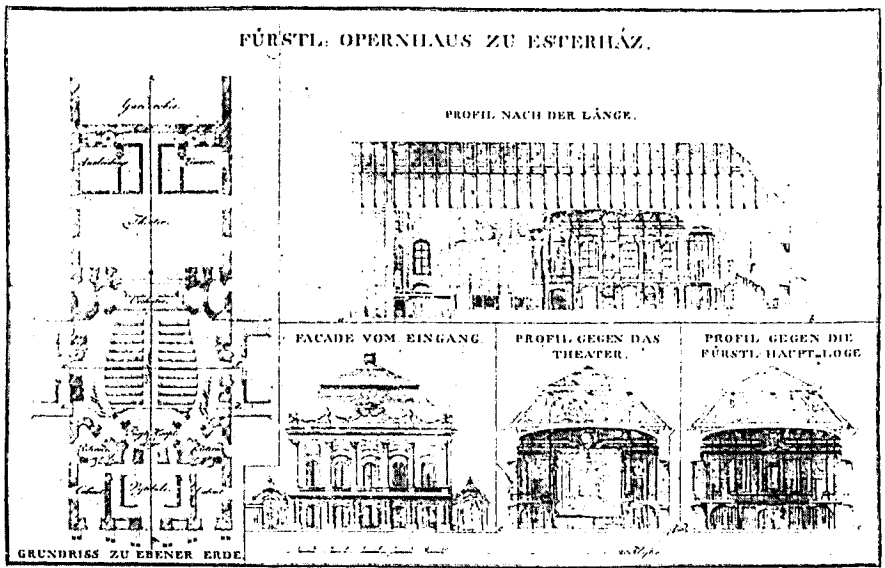
Nehmen wir als Beispiel den Kostenvoranschlag für die Kostüme von Haydns neuer Oper „Armida“, der sich im Esterházy'schen Archiv in Eisenstadt erhalten hat (1). Auf Anordnung von Haydns Dienstherrn Fürst Nikolaus mußte jeder Produktion im Opernhaus der fürstlichen Sommerresidenz Eszterháza eine detaillierte Kostenaufstellung des Secretariatsamts vorausgehen, die der Fürst persönlich abzeichnete. Am 26. Februar 1784 sollte die Premiere der „Armida“ stattfinden. Schon im August des Vorjahres hatte der hofeigene Dekorationsmaler Pietro Travaglia die Kosten für das neue Bühnenbild eingereicht; im Oktober folgte die Berechnung der Kostüm-Aufwendungen durch den Operndirektor Nun-

*(1) abgedr. in: Georg Feder und Günter Thomas, Dokumente zur Ausstattung von Lo speziale, L'Infedeltà delusa, La fedeltà premiata, Armida und anderen Opern Haydns, in: Haydn-Studien 6, Heft 2 (Nov. 1988), S. 108ff.*

ziato Porta. Schon in der Überschrift kündigt sich der opulente Aufwand für die Saisonpremiere an: „Überschlag von der grossen Opera Seria Betitelt Armida, wozu M. Haydn eine ganz neue Musique verfertigt, bestehend in 6. Hauptspielenden Personen, wovon 3. Personen doppelte Kleidung bekommen, [...] nebst 27. Römischen, 6. Türkischen, 4. Heroischen, 6. Pandisten und 6. Ninfen Comparsen Kleidern . . .“

Da die finanziellen Mittel für die gesamte Saison 1784 eingeteilt werden mußten, waren „Oeconomie“ und Einfallsreichtum geboten. Ein Kostümwechsel („doppelte Kleidung“) wurde nur den drei Protagonisten Armida, Rinaldo und Zelmira gestattet. Metilde Bologna, die Sängerin der Titelfigur, erhielt für die ersten beiden Akte ein „Königl Kleid nach orientlicher Art“, eine Kombination aus rosafarbenem Mieder und Unterrock, Schurz und einem kaftanartig geschnittenen Mantel aus weißem Atlas mit Sil-

*Fürstliches Opernhaus zu Eszterháza*



berfransen und schwarzem Besatz. Beim Auftritt aus dem Myrtenstrauch (in der Zauberwald-Szene des dritten Akts) sollte ein „Zauberkleid“ mit schwarzem Damastrock, besetzt mit glitzernden Accessoires und magischen Zeichen, die Aura des Wunderbaren und Übernatürlichen beschwören — ein Überraschungseffekt, der seine Wirkung beim Publikum nicht verfehlt haben dürfte. Für den *primo uomo* Prospero Bragheti, den Sänger des Rinaldo, waren in den ersten beiden Akten ein „neües Kleid nach Eroischer Art, und alt französischer Mode“ mit karmesinrotem Wams und „ein paar neüe Hosen von rosenfarbenen attlaß“ vorgesehen; für den dritten Akt — nach dem Wandel vom schwankenden Geliebten zum pflichterfüllten Kreuzritter — bekam er ein „Kriegs Kleid von Eisen dock ganz durchaus nach Fisch Schürpen art“, sprich: einen Schuppenpanzer nebst Helm aus dem Fundus (der noch zu reparieren war). Alle anderen Darsteller mußten sich mit vorhandenen, umgearbeiteten Kostümen „aus der qvarderobbe“ begnügen, ebenso die Komparsen — Kreuzritter, Sarazenen, Nymphen bzw. Furien und die sechs „Pandisten“ [Bläser] der Bühnenmusik —, denen man Typenkostüme aus laufenden Produktionen anpaßte.

Vom Stoffballen für Armidas Kleid (12 Gulden) über die Leinwand für ihren Höllenwagen (2 Gulden 24 Kreuzer) bis hin zu Fischbein (3 Lot à 5 Kreuzer), Leim (3 Pfund à 14 Kreuzer) und Lattennägeln (1 Gulden) listet das Dokument Material- und Anfertigungskosten in pingeliger Detailtreue auf. So geben die kratzende Kanzlistenfeder und die schwungvolle Genehmigung des Fürsten am Ende des Schriftstücks plötzlich Segmente von Alltag frei: von arbeitenden Menschen und zementierten Hierarchien, aber auch von der „Machart“ höfischer Illusionskunst, hinter der ein bestens geführter Betrieb wirkte, der jedem Stadttheater von heute zur Ehre gereichte.

## Des Fürsten Theaterwut

Tatsächlich lassen die erhaltenen Dokumente über das Repertoire und die Produktionsbedingungen am Opernhaus von Eszterháza keinen Zweifel, daß sich Fürst Nikolaus seine Theater- und Repräsentationslust, die ihm den Beinamen „der Prachtliebende“ einbrachte, weniger durch zeittypische Verschwendungssucht als durch straffe Organisation erfüllte. An Geld fehlte es gleichwohl nicht: die Reichsfürsten Esterházy, die sich im 17. Jahrhundert im damals ungarischen Eisenstadt (Kismarton) südlich Wiens angesiedelt hatten und hier ein prächtiges Schloß bewohnten, zählten zu den reichsten Magnaten der Habsburger-Monarchie. Als der 29jährige Haydn im Mai 1761 sein Anstellungsrevers als Vizekapellmeister des Fürsten Paul Anton unterschrieb (ab 1766 war er voll verantwortlicher Hofkapellmeister), fand er sich zwar geographisch in der Provinz wieder, genoß aber die finanzielle Sicherheit einer festen Stelle und musikalische Entfaltungsmöglichkeiten, um die ihn sein durch die Welt eilender Kollege Mozart bald beneidete.

Haydns Werkverzeichnis der ersten Jahre im Dienst der Esterházyz beweist, daß — im Gegensatz zu Sinfonie und Kammermusik, seinen eigentlichen Experimentierfeldern — das Theater zunächst eine untergeordnete Rolle spielte. Für Aufwind sorgte erst Fürst Nikolaus Joseph, als er 1762 nach dem frühen Tod seines Bruders Paul Anton die Macht übernahm. In sentimentaler Anhänglichkeit an seinen früheren Wohnsitz ließ er das Jagdschloß von Süttör nahe Ödenburg (heute Sopron) zum repräsentativen Schloß mit allen Annehmlichkeiten inklusive einer kostbaren Gemäldegalerie und eines französischen Parks umbauen (nur die Heizung fehlte, so daß der Fürst die Wintermonate in



*Nikolaus Joseph Fürst Esterházy von Galántha, der „Prachtliebende“ (1714–1790)*

Eisenstadt und Wien verbrachte). 1766 zog der Esterházyische Hof vom Eisenstädter Stammschloß in den etwas hochtrabend als „ungarisches Versailles“ apostrophierten Neubau Eszterháza um; 1768 wurde das neue Opernhaus mit Haydns *Dramma giocosso* „Lo speziale“, seiner dritten italienischen Oper, eröffnet.

„Wenn ich gute  
Opern hören will,  
gehe ich nach  
Eszterháza.“  
(Maria Theresia)

Acht Jahre lang bestritten wandernde Schauspieltruppen den Löwenanteil des Theaterlebens, das nur gelegentlich mit Opern des Hofkapellmeisters durchsetzt war. Immerhin kam im Jahr 1773 eine Festaufführung von Haydns *Burletta* „L'infedeltà delusa“ zu Ehren von Maria Theresia bei der Kaiserin so gut an, daß sie sich

zur berühmten Schmeichelei hinreißen ließ: „Wenn ich gute Opern hören will, gehe ich nach Eszterháza.“ Solchermaßen von höchster Stelle ermutigt, steigerte Nikolaus seit 1776 den Theaterbetrieb zu erstaunlichen Ausmaßen. Die Saison wurde auf elf Monate verlängert; man spielte fast täglich Schauspiel oder Oper, hinzu kam — als zeittypische Liebhaberei des Fürsten — ein regelmäßig bespieltes Marionettentheater. Selbst der Brand des Opernhauses im Jahr 1779 konnte Nikolaus' Theaterwut nur für eine Spielzeit bremsen. Nach dem Wiederaufbau präsentierte sich das Haus potenter als je zuvor: mit einem Auditorium für etwa 400 Zuschauer und einer 18 Meter tiefen Bühne, die von mehreren Kulissenpaaren und einer Maschinerie von der Ober- und Unterbühne bedient wurde. Ein Blick auf die Opernchronik des Jahres 1784, in dem die „Armida“ erstmals das Kerzenlicht von Eszterháza erblickte, mag den sprunghaft expandierten Theaterbetrieb illustrieren (2). An insgesamt 104 Abenden standen von Ende Februar bis Anfang Dezember sechs Premieren und sieben Wiederaufnahmen auf dem Programm, wobei das anfänglich nur von Haydn gelieferte Repertoire auf alle Zeitgenossen ausgedehnt wurde, die gerade in Wien oder Italien en vogue waren. Den Anfang machte am

(2) vgl. János Harich, *Das Repertoire des Opernkapellmeisters Joseph Haydn in Eszterháza (1780—1790)*, in: *The Haydn Yearbook/Das Haydn Jahrbuch 1 (1962)*, S. 53ff.

26. Februar 1784 die Premiere der „Armida“, die im Laufe der Saison 21mal wiederholt wurde. Daß der Fürst am Sujet der verlassenen Frau Gefallen hatte, beweisen die Premieren von Giuseppe Sarti „Didone abbandonata“ (1782 in Padua uraufgeführt) und Luigi Bolognas Wiener Novität „L’isola di Calipso abbandonata“. An Neuproduktionen kamen außerdem neuere komische Opern von Pasquale Anfossi, Domenico Cimarosa und Francesco Bianchi auf die Bühne, unter den Reprisen waren zwei Haydn-Opern und drei weitere Werke des langjährigen Kopenhagener Hofkapellmeisters Sarti, der mit dem 1781 in Venedig herausgebrachten „Giulio Sabino“ den größten Erfolg seines Lebens hatte.

Für alle Opern stand ein fest engagiertes Gesangsensemble zur Verfügung (darunter Haydns langjährige Geliebte Luigia Polzelli, eine eher mittelmäßige Sängerin, für die er mehrere Arien des Repertoires vereinfachte oder ersetzte). Für die männliche Komparserie und die Arbeit an Kulissen und Maschinen wurden Grenadiere oder Hilfsarbeiter abgestellt. Vom Dekorationsmaler und Zimmermann bis zum Kaffeesieder und Apotheker, der Spiritus, Branntwein oder Grünspan bereithielt, war der ganze Hofstaat in den Theaterbetrieb eingebunden. Und wenn man bedenkt, daß der Hofkapellmeister Joseph Haydn neben der Leitung von Proben und Aufführungen die Gesamtverantwortung für den Ablauf trug, zeugt es von enormer Disziplin, daß er in den 1780er Jahren auch noch Zeit fürs Komponieren fand und seine frischen Kontakte zu Verlegern in Wien, London oder Paris intensivieren konnte. Als 1790, nach dem Tod des Fürsten Nikolaus, die Hofkapelle von seinem Nachfolger aufgelöst und der Theaterbetrieb in Eszterháza eingestellt wurde, blieb — versiegelt in den allmählich verstaubenden Akten — die Erinnerung an eine Prachtentfaltung, die „noch etwas von der Einmaligkeit des Festes bewahrte, von der imperialen Geste, der zur Schau getragenen Macht.“ (3)

(3) Wolfgang Greisenegger, *Ausstattungs-Usancen bei den Operaufführungen in Eszterháza*, in: *Bericht über den Intern. Joseph Haydn Kongreß Wien 1982*, München 1986, S. 319

### Libretto-Archäologie

Die Institution des fürstlichen Privattheaters, seine Abhängigkeit vom Geschmack des Potentaten und seiner „zur Schau getragenen Macht“ hatte freilich auch zur Folge, daß man in der ländlichen Abgeschlossenheit von Eszterháza den ästhetischen Neuerungen in den Metropolen um einiges hinterherhinkte. Das deutsche Singspiel, das Kaiser Joseph II. in Wien zur politisch opportunen Erstarkung der Nationalkultur favorisierte, beschränkte sich in Eszterháza aufs Marionettentheater; im Opernhaus herrschte uneingeschränkt die italienische Oper (4). Zwar kamen hier die jüngsten Novitäten aus Venedig, Mailand oder Neapel teils noch vor der Wiener Premiere auf die Bühne (was den zitierten Ausspruch von Maria Theresia plausibel macht). Da sich aber Fürst Nikolaus vor allem an den *Dramme giocosi*, sprich: den komischen Opern eines Salieri, Anfossi, Paisiello oder Cimarosa delectierte, fanden die Reformen von Gluck und Calzabigi oder Mozarts Opern seit 1780 hier kaum Resonanz (eine Aufführung von Glucks „Orfeo ed Euridice“ im Jahr 1776 ist ungesichert; die für 1790 bereits vorbereitete Produktion von Mozarts „Nozze di Figaro“ wurde durch den Tod des Fürsten vereitelt). So komponierte auch Haydn neun seiner zehn Opern für Eszterháza im Genre der *Opera buffa* und der komisch-ernsten *Semiseria*, wobei er Besetzung und Bühnentechnik auf die örtlichen Gegebenheiten abstimmt.

Ausnahmen bestätigen die Regel — und die Ausnahme war „Armida“, Haydns zweite genuine *Opera seria* nach der nur fragmentarisch überlieferten *Festa teatrale* „Alcide“ (1762, 2. Fassung 1773/74) und vor der für London komponierten Orpheus-Oper „L'animato del filosofo“ (1791). Die Auffassung, daß Haydns „Armida“ ebenso wie Mozarts „Clemenza di Tito“ das letzte Aufbäumen eines todgeweihten Genres darstelle, wird durch zahlreiche *Opere serie* gegen

(4) vgl. die Auflistung bei: Detlef Altenburg, *Haydn und die Tradition der italienischen Oper. Bemerkungen zum Opernrepertoire des Esterházy'schen Hofes, in: Joseph Haydn — Tradition und Rezeption, hrsg. von Georg Feder, Heinrich Hüsch und Ulrich Tank, Regensburg 1985 (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 144), S. 77ff.*

Ende des 18. Jahrhunderts widerlegt: Zwar bildete die Gattung mit ihrer stereotypen Folge aus Rezitativen (oft noch in der Continuo-begleiteten „secco“-Form) und Arien samt dem Verzicht auf Ensembles innerhalb der Akte damals nicht gerade die ästhetische Speerspitze der Moderne. Doch waren zeitgenössische Erfolgskomponisten wie Sarti, Paisiello oder Cimarosa, die das Genre noch pflegten, keineswegs schrullige Außenseiter; und mit seiner „Armida“ bewies Haydn, wie der alten Form durch Verknüpfung szenischer Komplexe und phantasievolle Varianten der Dacapo-Arie noch Neuerungen abzugewinnen waren.

Daß sich der Esterházy'sche Hofkapellmeister auch im traditionell repräsentativen Genre der *Seria* mit den Möglichkeiten der fürstlichen Bühne abfinden mußte und weder mit Maschinentzauber noch mit Ballettorgien à la Wien oder Paris auftrumpfen konnte, beweist die komplizierte und immer noch nicht ganz erhellte Vorgeschichte des anonymen Librettos, die auf eine konsequente Reduzierung aufwendiger Theatereffekte hinauslief (5). So attraktiv der Armida-Komplex aus Torquato Tassos Ritterepos „La Gerusalemme liberata“ (die erste autorisierte Ausgabe erschien 1581 in Ferrara) für die Oper des 17. und frühen 18. Jahrhunderts war, so unerbittlich verbannte ihn später die Libretto-Reform Pietro Metastasio von den Bühnen: Die magischen und übernatürlichen Elemente der Handlung paßten nicht mehr zum Typ des aufgeklärten Theaters; als quasi-mythologische Handlung schien die Armida-Geschichte den historischen Sujets an Wahrheit der Affekte unterlegen. Doch um 1770 kam die Wende: Zaubereffekte und phantastische Momente hatten wieder Konjunktur, und die Gegensätze zwischen Christentum und Heidentum, Gut und Böse, amouröser Leidenschaft und staatsbürgerlicher Pflicht, die sich in den Protagonisten ausleben, trafen — obwohl nicht grundsätzlich neu — den Nerv der

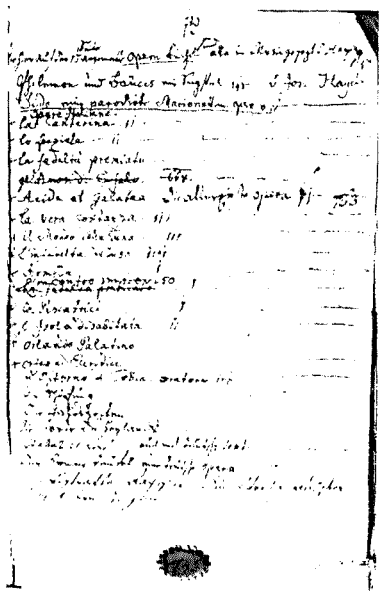
(5) Die bislang umfassendste Untersuchung zum Libretto lieferte Marita P. McClymonds, *Haydn and his contemporaries: „Armida abbandonata“*, in: *Bericht über den Intern. Joseph Haydn Kongreß Wien 1982, München 1986*, S. 325ff.

Zeit. So wurde der Armida-Stoff wiederum gesichtet, revidiert und die Motive neu gemischt.

Während Christoph Willibald Gluck in seiner „Armide“ das 90 Jahre alte Textbuch von Philippe Quinault für Lully mit seinem pompösen Ballett- und Choranteil problemlos für die Pariser Verhältnisse von 1777 neu vertonen konnte, waren für den italienischen Geschmack, in dessen Tradition

Haydns Oper steht, einschneidende Änderungen vonnöten. Erhalten blieb zumeist der grobe *plot*: der Einsatz von Armidas magischen Reizen gegen den Kampfesmut der Kreuzritter, ihre Verführung des Kämpen Rinaldo und außerplanmäßige Liebe zu ihm, seine Rückkehr zu Kampf und Männergemeinschaft, Armidas furiose Zerstörung ihres Zauberpalasts. Schon in den beiden ersten für Haydn relevanten Libretti von 1770 — Jacopo Durantis „Armida“ für Pasquale Anfossi und Francesco de Rogatis „Armida abbandonata“ für Niccolò Jommelli — wurden neue Figuren eingeführt: darunter der Sarazenenkönig Idreno und seine Braut Zelmira, vor allem aber der Kreuzritter Ubaldo, der, als potentester Gegenspieler Armidas, den in Liebesbanden verweichlichten Rinaldo penetrant an seine Rittertugenden gemahnt.

Schließlich tauchte in Jommellis Oper erstmals Armidas Zauberpalast samt seinem magischen Personal (Nymphen, Ungeheuer) und dem Myrtenbaum auf — das Symbol ihrer weiblichen Macht und Intaktheit, das Rinaldo in einem brutalen Akt der allegorischen Defloration beseitigt. Armida verschwindet und ist beim „lieto fine“, dem obligatorischen Happy-end, nicht anwesend — ein für jede Primadonna unverzeihlicher Schönheitsfehler, den erst der anonyme Librettist für Antonio Tozzis „Rinaldo“ (Venedig 1775) korrigierte, indem er eine



*Handschriftliches Verzeichnis Haydns aus seinen letzten Lebensjahren über seine Opern und Oratorien: Haydn führt darin 16 Opern und 5 Oratorien an.*

gezähmte und unglückliche, doch nicht länger rache-durstige Armida im Schlußensemble mitsingen ließ. Haydns Librettist wiederum, der sich an die italienische Konvention des „lieto fine“ weniger gebunden fühlte, läßt Armida als wütende und gekränkte Liebende zurück, während Rinaldo eher halbherzig dem Ruf der Kriegstrompete folgt. Eine finale Auflösung von Rinaldos Gefühlskonflikt durch die Autorität herrscherlicher Tugenden, wie sie für Metastasio selbstverständlich war, findet nicht statt (vgl. dazu den Artikel von Pia Janke).

Der archäologische Ausflug in die Vorgeschichte von Haydns „Armida“-Libretto, in dem sich der unbekannte Textdichter (man vermutet dahinter den Esterházy'schen Operndirektor Nunziato Porta) ebenso hemmungslos wie gezielt bei den genannten und etlichen anderen Vorlagen bedient, wirft ein bezeichnendes Licht auf den „Musikdramatiker“ Haydn. Natürlich hatte er sich an den Möglichkeiten des Esterházy'schen Theaters zu orientieren, die ausgedehnte Tanzeinlagen oder spektakuläre und kostspielige Bühneneffekte wie den Einsturz von Armidas Zauberschloß verboten. Aber auch sonst scheint er, ganz im Gegensatz zu Gluck oder Mozart, wenig Einfluß auf den endgültigen Text genommen zu haben. Und so zeitigte in der „Armida“ das permanente Hin- und Herschieben von Handlungsmomenten, Aktschlüssen und Arien manche Ungereimtheiten: Idreno ergeht sich als Gegenspieler der Kreuzritter weitgehend in Lippenbekenntnissen, während ein im zweiten Akt angekündigter Hinterhalt (ein Relikt aus Anfossis Oper) ebenso wirkungslos verpufft wie die gesamte Figur, die nach zwei Arien nur im Finale III noch einen pflichtgemäßen Kurzauftritt absolviert. Die orientalische Schönheit Zelmira dagegen verbündet sich zwei Akte lang mit den Kreuzrittern, bevor sie im Zauberwald plötzlich als Anwältin der verlassenen Armida auftritt. Ein weiteres Problem bringt die stillschweigende Voraussetzung der Vorge-

schichte um die Kreuzritter und die Beziehung zwischen Armida und Rinaldo mit sich: Die beiden ersten Akte unterscheiden sich in ihrer Grundstruktur kaum und wirken eher als Verdoppelung denn als wirkliche psychologische Schärfung des Grundkonflikts zwischen Gefühl und Auftrag (der für Rinaldo und Armida gilt). Mag man diese Duplizität des Ablaufs noch als obsessive Steigerung der heißkalten Beziehung der Protagonisten empfinden (ähnlich der spiralförmigen Einkreisungsdramaturgie von Verdis „Otello“), so erscheint die Nebenhandlung um Idreno und Zelmira damit eher hilflos verknüpft — notwendig wäre sie, im Gegensatz zum erfolgreich stichelnden Ubaldo, zweifellos nicht. Da triumphiert im Werk des Esterházy'schen Hofkapellmeisters allemal die paritätische Verteilung der Arien an seine Sänger über die psychologische Wahrscheinlichkeit.

**„La beauté de la composition égalait la pompe de la représentation“**

Daß es Haydns Zeitgenossen auf die schlüssige Psychologisierung der Handlung weniger ankam als auf Ausstattungsglanz und musikalische Überzeugungskraft, beweist der Erfolg der „Armida“ in Eszterháza. Nicht nur der Fürst schien mit der Premiere im Februar 1784 zufrieden — wofür vier weitere Aufführungsserien bis 1788 sprechen —, sondern auch Kollegen wie der als Opernkomponist weitaus berühmtere

Nicht nur der Fürst  
schien mit der  
Premiere im Februar  
1784 zufrieden.

Giuseppe Sarti und Außenstehende wie jener Besucher, der seinen Eindruck in der „Excursion à Esterhaz en Hongrie en mai 1784“ mitteilte: „La beauté de la composition égalait la pompe de la représentation. Les habillemens heroique & les decorations ne laisoient rien á desirer.“ (Die Schönheit der Komposition entsprach dem Gepränge der Aufführung. Die heroischen Kostüme und das Bühnenbild ließen

nichts zu wünschen übrig). „Man sagt, es seye bishero mein bestes Werk“, ließ der Komponist seinen Wiener Verleger Artaria wissen — zu einem Teildruck, den ihm Artaria anbot, konnte er sich dennoch nicht entschließen.

So bildeten die kursierenden Abschriften das Material für weitere Aufführungen. In Preßburg kam das Werk 1786 in freier deutscher Übersetzung auf die Bühne, es folgte 1797 eine konzertante Aufführung in Schikaneders Theater auf der Wieden und 1804 eine Turiner Inszenierung — kurioserweise als Gedächtnisveranstaltung nach der fälschlichen Nachricht vom Tod des Komponisten (Friedrich Gulda hätte an dieser Leichenflederei zu Lebzeiten seine Freude gehabt). Danach wurde auch die „Armida“ wie die meisten *Opere serie* von den zeitgenössischen Entwicklungen überrollt. Erst nach Wilhelm Pfannkuchs kritischer Partituredition im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe (1965) war das Werk im Jahr 1968 erneut zu hören: bei einer konzertanten Aufführung des Westdeutschen Rundfunks Köln unter Stabführung von Ferdinand Leitner (die Titelrolle sang Gundula Janowitz) und in Walter Oberers Inszenierung für das Stadttheater Bern. Mehr als eine hochachtungsvolle Reverenz vor der Universalität des Haydn'schen Œuvres konnten auch diese Aufführungen nicht bewirken — die Wiederbelebungsversuche des Opernkomponisten Haydn blieben eine ephemere Angelegenheit.

Die Gründe für die mäßige Resonanz auf die „Armida“ außerhalb von Eszterháza waren verschieden. Galt den Italienern die Musik als zu deutsch und „gelehrt“, so urteilte man diesseits der Alpen eher umgekehrt. Wilhelm Heinse läßt in seinem Roman „Hildegard von Hohenthal“, der ein Jahrzehnt nach



*Kostümentwurf  
von Pietro Travaglia zur  
Uraufführung.  
Aquarellierte Feder-  
zeichnung, Eszterháza  
1784*

der Uraufführung der „Armida“ erschien, die Titelheldin zusammen mit dem Kapellmeister Lockmann einige Szenen der Oper durchgehen, wobei ihnen das Terzett am Ende des zweiten Akts und die Szene im Zauberwald durchaus gefallen, „doch dünkten sie ihnen nicht originelle Haydnische Musik, sondern nachgemachte Italiänische.“ Die Wahrheit wird etwa zwischen den konträren Meinungen liegen. Während die Anforderungen an die Sänger trotz einiger heikler Koloraturen für Armida und Rinaldo eher mittlere

Standard entsprachen — Mozart konnte in jeder seiner Opern mit virtuose- ren „Gurgeln“ rechnen —, ging der Orchesterpart, wie von Haydn nicht anders zu erwarten, über die Funktion des schnell einzustudierenden Begleitapparats hinaus. Die Besetzung mit Holzbläsern ohne Klarinetten, Hörnern, Trompeten und Streichquintett entsprach der Stärke der damaligen Esterházy'schen Hofkapelle mit 20 bis 25 Musikern. Dabei demonstriert schon die dreiteilige Ouvertüre, was Haydn dem von ihm jahrelang trainierten Ensemble an orchestraler Schlagkraft und Farbigkeit zu- trauen konnte. Andererseits verwirklicht er hier erstmals Glucks Forderung nach stärkerer Anbindung der „Sinfonia“ an die Handlung in organischer Form und ohne die stets drohende Potpourri-Beliebigkeit:



*Kostümentwurf  
von Pietro Travaglia zur  
Uraufführung.  
Aquarellierte Feder-  
zeichnung, Eszterháza  
1784*

Gleich nach Beginn exponiert der Gegensatz von kraftvollem Tutti-Unisono und kantabler Streicher-Fortsetzung Rinaldos inneren Konflikt zwischen Staatsräson und Gefühl, später akzentuiert ein kurz aufblitzender Marsch der Bläser das tugendhafte Ziel seiner Irrfahrten. Die Versuchungen auf dem Weg dorthin deutet Haydn im Mittelteil (Allegretto) mit einem Vorabzitat des Nymphenreigens im Zauberwald-Bild des dritten Akts an, gefolgt von einer Vorahnung der Furienszene im Schluß-Vivace.

Mehrere Instrumentaleinlagen stehen in der Tradition der programmatischen „Thonmahlereyen“ französischer Opern — vor allem die Schilderungen der „sanften Bäche“ und zwitschernden Vögel in Armidas Zauberwald, die das tönende Bildvokabular der späten Oratorien „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“ ahnen lassen. Und es ist dieser Szenenkomplex aus Accompagnato-Rezitativen und Arien, den nicht nur der strenge Heinse gelten ließ, sondern der auch den Zeitgenossen als Inbegriff des „Esterházy-schen Feenreichs“ erschien — jener wundersamen Prachtentfaltung des Fürsten Nikolaus, wie sie noch der junge Goethe im Umfeld der Frankfurter Kaiserkrönung von 1764 miterlebte. Musikdramatisch weist Haydn hier den Weg in die Zukunft, der bezeichnenderweise nicht von der alten *Opera seria*, sondern von der Buffo-Oper ausging: Durch die Verknüpfung von orchesterbegleiteten Rezitativen mit den drei Arien der als Nymphe verkleideten Zelmira, der aus dem Myrtenbaum erscheinenden Armida und des immer noch schwankenden Rinaldo entsteht hier aus widerstreitenden inneren Kontrasten ein stetiger Steigerungsbogen, der in der Zerstörung des Zauberbaums gipfelt.

An entscheidenden Stellen hat Haydn so den stereotypen Aufbau der *Seria* aus Arien und Rezitativen aufgebrochen. Ein weiteres Beispiel: in der Mitte des zweiten Akts ist Armida nach einer Gefühlsaufwallung über Rinaldos Abschiedspläne in Ohnmacht gefallen und provoziert damit beim verwirrten Rinaldo eine Folge aus Accompagnato und Arie („*Cara, è vero*“). Nach seinem Abgang erwacht Armida wiederum mit einem furiosen Accompagnato, aus der die Wahnsinnsarie „*Odio, furor, dispetto*“ herausbricht — zweifellos das Glanzstück der ganzen Oper, das in seiner



*Kostümentwurf  
von Pietro Travaglia zur  
Uraufführung.  
Aquarellierte Feder-  
zeichnung, Esterháza  
1784*

Mischung aus barockem Furor und avancierter Harmonik der Elettra-Arie „D’Oreste, d’Aiace“ aus Mozarts „Idomeneo“ verwandt ist. Schlägt hier der barocke Topos der Wahnsinns- oder Verzweigungsarie in bestürzende Modernität um, so hält sich Haydn in den meisten anderen Nummern an die Vorgaben des Seria-Typs: Da die Verteilung von

### Haydn wandelt den dreiteiligen Formbogen der barocken Dacapo-Arie ständig ab.

Soloarien an Haupt- und Nebenfiguren klar geregelt war, blieben für Ensembles traditionellerweise nur die Akt-schlüsse, wobei Haydn erst ein Duett zwischen Armida und Rinaldo, dann ein Terzett mit Ubaldo und schließlich den Schlußchor aller Solisten mit der Verkündigung der Moral komponiert.

Allerdings zeigt sich Haydn in den Soli und Ensembles formal völlig flexibel und wandelt den dreiteiligen Formbogen der barocken Dacapo-Arie ständig ab — bis hin zu Vorläufern der romantischen „Scena ed aria“ (etwa in Rinaldos „Cara, è vero“).

Mag schon sein, daß Haydn in seiner „Armida“, die er nicht für ein kaiserliches Hauptstadt-Theater, sondern für den beschränkten, wenn auch luxuriös glitzernden Rahmen von Eszterháza komponierte, nicht jene Konsequenz des Neuen an den Tag legen wollte und durfte, die ihm auf dem Gebiet der Sinfonie und des Streichquartetts musikgeschichtlichen Rang verschaffte. Seine Opern gegen die musikalischen Dramen Mozarts auszuspielen und dabei stillschweigend wieder dem Geschichtsstaub der Esterházy’schen Archive zu überlassen, hieße jedoch, in Musikgeschichte nicht ein dynamisches Kräfte-spiel von Einflüssen und Reaktionen zu sehen, sondern nur eine glatte Oberfläche mit einigen Eisberg-spitzen.

Pia Janke

## WIDER DIE „ENTZAUBERUNG“ DER WELT

Anmerkungen zu Haydns Figur der Armida

*Die frommen Waffen sing ich und den Feldherrn,  
Der Christi hochgeweihtes Grab befreite.  
Viel brachte er mit Geist und Hand zustande,  
Viel litt er bei dem rühmlichen Erstreiten.  
Zunichte war der Hölle Trotz, zunichte  
Der Völker Asiens und Libyens Rüsten.  
Er führte zu den heil'gen Fahnen wieder —  
Der Himmel half — die irrenden Gefährten.*

Mit diesen Versen, die den heiligen Krieg der Christen und die gerechte Vernichtung der Heiden rühmen, läßt Tasso sein Epos „La Gerusalemme liberata“ (1581) beginnen. Dieses Epos, das den Kreuzzug Gottfried von Bouillons für die Befreiung von Jerusalem im Jahr 1099 thematisiert, hat immer aufs neue Schriftsteller, Librettisten und Komponisten angezogen. Von den verschiedenen Handlungssträngen und Episoden war es neben der Geschichte von Tancredi und Clorinda vor allem die Beziehung zwischen Rinaldo und Armida, die in Gedichten, Erzählungen, Dramen und Opern aufgegriffen, adaptiert und fortgeschrieben wurde. Ungefähr hundert Opern existieren, die auf dem Armida-Stoff basieren, Lully, Händel, Gluck, Salieri, Rossini und Dvořák sind unter den Komponisten, die die „Zauberin“ Armida zur zentralen Figur eines musikalischen Werkes machten.

Es ist auffällig, daß es die größte Dichte von Armida-Opern zwischen 1770 und 1790 gab, zu einer Zeit

Ungefähr hundert  
Opern existieren, die  
auf dem Armida-Stoff  
basieren.

also, als aus einem aufklärerischen Vernunftdenken heraus alles Wunderbare, Übernatürliche und Phantastische in Verruf gekommen war und man dem autonomen Subjekt huldigte. Zudem schien die Librettisten und Komponisten dieser Zeit nicht so sehr der Gesamtzusammenhang von Tassos Epos zu interessieren, der doch in eindringlicher Form Erschütterung und erneuerte Stabilisierung des abendländischen Denk- und Wertesystems vor Augen führte. Nicht der ideale Feldherr und Held Gottfried von Bouillon faszinierte, sondern Armida, die den Ritter Rinaldo in seinem Selbstverständnis aus dem Gleichgewicht bringt. Aus dem Epos, das die einzelnen Handlungsstränge zu einer, der aristotelischen Forderung nach Einheit entsprechenden „unià“ zusammen-

*Idreno, Armida und  
Zelmira,  
Kostümfigurinen von  
Anna Eiermann*



menschweißte, wurde gerade die Episode herausgelöst, die das klassizistische Prinzip einer stringenten Handlungsführung bedrohte: die Episode, in der die Nichte des Königs Idraote von Damaskus, Armida, die Integrität und Autonomie des Kreuzritters Rinaldo erschüttert. Armida, bei Tasso die eigentliche Gegenspielerin Gottfrieds, ist im Epos nicht nur die von den Höllmächten aufgerufene Verführerin, der die Kreuzritter verfallen, sondern verkörpert auch das epische Prinzip der „varietà“ (der Mannigfaltigkeit) und der Phantasie, das dem klassizisti-

schen Einheitsgedanken zuwiderläuft, jedoch letztlich, in der Überwindung und Bekehrung Armidas, gebändigt wird.

### **Tassos Armida — eine Femme fatale**

Armida, die die Ritter „mit ihren Liebeskünsten lockt“, ist bei Tasso Inbegriff der Versucherin, die zunächst bewußt und berechnend all ihre Reize einsetzt, um die Ritter zu verderben.

*Sie kannte alle List und den geheimsten  
Betrug, den Zauberfrauen je verwendet.*

So führt sie Tasso ein, um dann ihren Zauber als dem von Medea und Circe überlegen zu beschreiben. Mit dem Teufel im Bunde stehend, Heidin, Zauberin, dämonische Verführerin — das sind Armidas Merkmale. Mit dieser Figur schreibt Tasso somit den Typus der Femme fatale fort, der weiblichen Wunsch- und Schreckensvision eines in seinen Grundfesten erschütterten männlichen Unbewußten, das das abendländische Denken und die abendländische Kunst durch die Jahrhunderte hindurch bestimmte. Eva, die Frau, die Adam, den Mann, zur Sünde verführt, ist das Urbild dieser Imagination, in Dalila und Potiphars Weib, in Pandora, Helena, Medea und Circe wird der Mythos des naturhaften, dämonischen, zauberkundigen, ausschließlich sexuell bestimmten weiblichen Wesens weitertradiert. Sowohl auf die klassisch-antike als auch auf die biblisch-christliche Tradition dieses Frauenbildes bezieht sich Tasso mit seiner Armida. Sie, die von den Höllmächten ausersehen wurde, die christlichen Ritter zu verführen, ist Zauberin jedoch primär durch ihre Ausstrahlung. Zwar berichtet Tasso von ihren magischen Künsten, doch Armidas eigentliche Kraft besteht in ihrer erotischen Wirkung. Durch sie

**Armidas eigentliche  
Kraft besteht in ihrer  
erotischen Wirkung.**

allein vermag Armida es, Rinaldo zu überwältigen und ihn, indem sie ihn auf ihre Liebesinsel führt, dazu zu bringen, ausschließlich der Lust zu leben. Doch Tasso gewährt Armida nicht den letzten Triumph über das männliche Pflichtverständnis und damit über die abendländische Kultur. Armida, die allmählich für Rinaldo in echter Liebe entbrennt, wird von Rinaldo verlassen. Zwei Abgesandte Gottfrieds bringen ihn zur Vernunft, zur Umkehr und zur Buße. Dem männlichen Expansionswillen muß am Schluß Armida und mit ihr Jerusalem zum Opfer fallen, das christliche Ethos über die heidnische Lust siegen.

*Wahr ist, du hast gefehlt, du hast die Maße  
Im Lieben wie im Hassen überschritten,*

sagt der geheilte Rinaldo mahnend zu Armida. In der Überschreitung der Grenzen liegt bei Tasso Armidas Verfehlung, in der Zurückdrängung und Besiegung des ordnungssprengenden, anarchischen Eros die Lösung, die zugleich auch das angestrebte Prinzip der narrativen Einheit und Überschaubarkeit rekonstituiert.

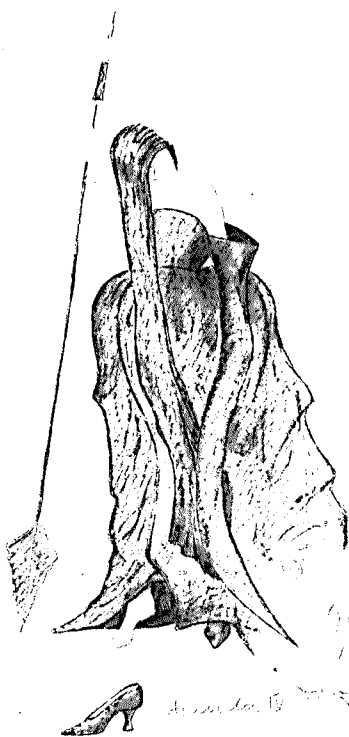
### **Haydns Armida — eine wahrhaft Fühlende**

Joseph Haydn hat in seinem *dramma eroico* „Armida“ die Rinaldo-Armida-Handlung aus dem Gesamtzusammenhang des Epos herausgelöst und sie selbst in ihrer Konfliktstruktur ins Zentrum gerückt. Das Libretto, das der Oper zugrunde liegt, ist eine Kompilation mehrerer „Armida“-Textbücher und repräsentiert somit — durch die spezifische Form der Integration unterschiedlicher Vorlagen, die in derselben Epoche verfaßt wurden — eine Art Verdichtung all der Motive, die damals am Stoff interessierten. In Haydns Schaffen stellt „Armida“ nur eine scheinbare Rückkehr zur Gattung der *opera seria* dar. Hatte Haydn seine Opernkompositionen 1762 mit der ope-

*ra seria* „Acide“ eingeleitet, so hatte er sich bald der Gattung der *opera buffa* zugewandt. Bei den folgenden Opern ging es um Satire, um Belehrung, die dramatischen Konflikte wurden mit Mitteln des Witzes und der Ratio einer Lösung zugeführt. Doch diese Dramaturgie der Unterhaltung und der Vernunft wurde allmählich wieder zugunsten der Schilderung psychischer Zustände und Verstrickungen aufgehoben. „Armida“ stellt den Höhepunkt des neuen Interesses an seelischen Zerrissenheiten dar. Das Aufgreifen der Gattung der *opera seria* mit „Armida“ ist somit nicht primär als regressiv-reaktionäre Restituierung abgelebter Traditionen, sondern als Neudefinierung, als Neubewertung der Dimension des Emotionalen, das in der Zwischenzeit unterschlagen worden war, zu begreifen.

Das kompilierte Libretto zu „Armida“ fokussiert die von Tasso vorgegebene Handlung auf die inneren Konflikte und bringt die Vorgeschichte bzw. das abrundende Ende, die Befreiung Jerusalems, nur insofern ein, als sie einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Beziehung Rinaldo-Armida haben. In der Verdichtung dieser Beziehung, in der Verschärfung der grundlegenden dramatischen Situation — Rinaldo wird nicht auf die Liebesinsel entführt, sondern ist bereit, für Armida gegen die Christen zu kämpfen — wird die Frage nach Autonomie, Identität und Selbstbestimmung, die bei Tasso im Sinne des abendländischen Wertesystems eindeutig beantwortet wurde, neu problematisiert. Die „Zau-

*Armida,  
Kostümfigurine von  
Anna Eiermann*



berin“ Armida ist nun keineswegs mehr die eindimensionale Fortschreibung eines Typus, sondern eine Frau mit all ihren widersprüchlichen Leidenschaften. Armidas Zauberkraft besteht nun in ihrer Liebesfähigkeit, ihre Macht in der Intensität ihrer Empfindungen. Tassos Heidin, die mit dem Teufel im Bunde stand, dann aber zur Liebenden bekehrt wurde, ist bei Haydn von Anfang an eine wahrhaft Fühlende. Der tradierte Affektenkanon der barocken *opera seria* wird in Haydns „Armida“ neu zur Disposition gestellt: Keine stereotypen Affekte sind es mehr, von denen die Figuren erfaßt werden und gegen die sie sich zur Wehr setzen, sondern individuelle Leidenschaften.

#### Die „Verführerin“ Armida

Armidas Vorgeschichte, in der sie die „tapferen Kämpfer aus Gottfrieds Lager raubte“, wird in Haydns Oper nur insofern eingebracht, als damit die Problematik der Willensfreiheit thematisiert wird. Die Kämpfer, und unter ihnen vor allem Rinaldo, werden ausschließlich in dem Sinn „verzaubert“, daß durch die Begegnung mit Armida ihre bislang ver-

drängten Sehnsüchte und Gefühle hervorbrechen und diese nicht länger vom Vernunftethos kontrollierbar sind. Der traditionelle Konflikt *amor* — *virtù* (Liebe — Tugend), der im lieto fine, im glücklichen Ausgang der Barockoper, noch im Sinne der *virtù* gelöst werden mußte, wird zwar in der Beziehung Rinaldo — Armida von neuem aufgegriffen, jedoch zugleich umgewertet. „Dover“ (Pflicht), „gloria“ (Ruhm), „onor“ (Ehre), „fede“ (Treue) sind auch hier die Synonyme der *virtù* — Synonyme, die jedoch nun ein ganz konkretes Sy-

Armida,  
Kostümfigurine von  
Anna Eiermann



stem repräsentieren: den männlichen, und das heißt den aggressiv-kriegerischen Verhaltenskodex. Sie bilden die Stützen einer vernunftbestimmten Maschine der Triebunterdrückung und der Ausrottung aller scheinbarer irrationalen Regungen und aller scheinbarer Schwächen. Diesem rationalen Prinzip der *virtù* steht nun in der *amore* ein Kraftfeld gegenüber, das von wahrhaften Gefühlen, von der Phantasie, von der Sehnsucht nach Frieden bestimmt wird. Dieses als dezidiert weiblich eingeführte Kraftfeld wird von Armida verkörpert — von der Frau, die zu all ihren widersprüchlichen Emotionen steht. Nicht länger um die Beherrschung und Domestizierung der Affekte im Sinne eines unumstößlichen Tugendsystems geht es also in Haydns „Armida“, sondern um die Fähigkeit bzw. die Unfähigkeit, die Affekte zuzulassen und als Teil der eigenen Persönlichkeit zu akzeptieren.

Rinaldos Konflikt besteht im Hin- und Hergerissen-Werden zwischen der Verpflichtung zur Härte und der Sehnsucht nach Öffnung und Durchbrechung der Ideologie der Selbstbeherrschung. Ubaldo, der in Haydns Oper die Funktion des tugendhaften Gottfrieds übernimmt und als mahnendes Gewissen Rinaldo zur Vernunft zu bringen versucht, wird so zum eigentlichen Gegenspieler Armidas im „Kampf“ um Rinaldos Selbstbestimmung. Der Krieg zwischen Christen und Heiden, der bei Tasso das eigentliche Thema bildete, wird bei Haydn zum inneren Konflikt zwischen Vernunft und „Unvernunft“, zwischen Bewußtsein und Unbewußtem. In der Verdrängung des eigentlichen Ichs erfährt die Männergesellschaft in Haydns Oper die Liebe als scheinbaren Selbstverlust, durch den sie all die Phrasen der *virtù* vergißt. Armida ist somit bei Haydn „Verführerin“ in dem Sinn, daß sie in der Wahrhaftigkeit ihrer Seelenaussprache das Verschüttete und Abgespaltene neu erfahrbar macht.

Die Dramaturgie von Haydns Oper basiert auf immer neuen „Verführungsszenen“.

Die Dramaturgie von Haydns Oper basiert auf immer neuen „Verführungsszenen“ — auf Szenen, in denen Armida Rinaldo, der sich von ihr immer aufs neue befreien will, immer aufs neue zum Bekenntnis seiner Liebe zu bewegen versucht. Die Schnittstellen der einzelnen Akte werden durch Auseinandersetzungen der beiden Liebenden markiert — Auseinandersetzungen, die durch versuchte Loslösung, erneute Zuwendung und wiederholte Trennung bestimmt werden. Um keine Inflation von Liebes- und Abschiedsszenen handelt es sich hier, sondern um Situationen, die den grundlegenden Konflikt *amore* — *virtù* verschärfen. Die Peripetien des Librettos, die in Rinaldos Entscheidungen für *amore* oder für *virtù* begründet sind, sind dabei aber nur scheinbare Wendepunkte, da diese Entscheidungen sofort wieder aufgehoben werden oder ins Gegenteil umschlagen. Keine Lösung der Liebenden voneinander ist möglich, aber auch kein endgültiges Zusammenfinden.

### **Armidas Selbstbehauptung**

In der Auseinandersetzung zwischen Armida und Rinaldo im Zauberwald scheint der Konflikt seinen eigentlichen Höhepunkt zu finden. In Tassos „Gerusalemme liberata“ gab Gottfried dem ins Lager zurückgekehrten Rinaldo die Buße auf, um ihn „von den Dünsten des Fleisches und der Welt zu reinigen“: Die Bäume des Waldes, aus dem das Bauholz für das Kriegsgerät gegen die Heiden geschlagen werden soll, wurden verzaubert und sollen nun von Rinaldo zur Sühne für sein Vergehen gefällt werden. Im „argomento“ von Haydns „Armida“ hat diese Mission Rinaldos noch zentralere Bedeutung für die Gesamthandlung. So wird im „argomento“ berichtet, daß Rinaldo von Anfang an dazu ausersehen war, den von „Höllengeistern“ bewachten Wald zu fällen, um „Rüstzeuge wider Jerusalem“ zu gewinnen, jedoch von Armida davon abgehalten wurde. Nun

gelte es, Rinaldo wieder an seine eigentliche Verpflichtung zu mahnen. Armida und der Zauberwald sind also auch bei Haydn unmittelbar aufeinander bezogen. Nicht nur die Kräfte des Unbewußten werden durch diesen Wald symbolisiert, sondern auch das Imaginär-Phantastische. Die barocke Maschinerie des Zaubertheaters, die diesen Wald auf die Bühne bringen sollte, wird dabei von jeglichem Selbstzweck befreit: Der Zauberwald ist ausschließlich Spiegel des Inneren. Er verheißt als Sehnsuchtsraum Harmonie, wird er jedoch bedroht, so verwandelt er sich in den Schreckensort des Verdrängten und des Abgespaltenen.

Der Zauberwald wird bei Haydn zunächst als *locus amoenus* der Liebe und somit als die eigentliche Heimat Armidas eingeführt. Eine Myrte bildet den Mittelpunkt dieses Waldes. Die Myrte, seit der Antike Symbol der Liebe und der Unberührtheit, ist es, die Rinaldo vor allem fällen will, sie ist es, der Armida in dem Moment entsteigt, als Rinaldo zum Schlag ausholt. Die Myrte ist in Haydns „Armida“ somit weder dekoratives Element noch äußerliches Zauberrequisit. Sie, die als Zeichen der Liebe auf Freude und Frieden verweist, ist unmittelbarer Ausdruck Armidas, sie ist als immergrüne Pflanze Symbol der Lebendigkeit und der Phantasie — der Bereiche also, für die Armida steht. Diese Bereiche versucht Armida gegenüber Rinaldo in der Bitte um Schonung zu bewahren, diese Bereiche versucht sie, ihm noch einmal bewußt zu machen. „Verschone nur einzig die Myrte, die ich so liebe“, fleht Armida Rinaldo an, der nicht auf sie hören will. „Der Myrtenbaum wird fallen, vergebens ist dein Wider-



*Ubaldo und Rinaldo,  
Kostümfigurinen von  
Anna Eiermann*

Indem Rinaldo die  
Myrte tötet,  
raubt er Armida die  
Unschuld.

stand“, beharrt Rinaldo auf seiner Helden-Tat. Für Rinaldo wird die Myrte und mit ihr der Zauberwald zum Medium, seine *virtù* zu beweisen. Der rationalistische Grundgedanke der Aufklärung, daß die überirdischen Mächte durch den autonomen Menschen überwunden werden können, kehrt, ins Negative gewendet, in Haydns „Armida“ wieder. Rinaldo fällt die Myrte und besiegt damit all seine „Schwächen“. Indem er die Myrte tötet, zerstört er auch Armida, ja man könnte, denkt man die Myrtensymbolik konsequent weiter, sagen, er raubt Armida die Unschuld, er vergewaltigt sie und vernichtet damit all das, was sie verkörpert: die

Sehnsucht, die Leidenschaft, die Phantasie, die Poesie. In Rinaldos Gewaltakt, der mit seiner Selbstüberwindung zusammenfällt, scheint die Vernunft und mit ihr der männlich-aufklärerische Verhaltenskodex zu triumphieren. Die gefällte Myrte wird gleich den anderen gefällten Bäumen den Rohstoff für die Belagerungstürme gegen Jerusalem hergeben. Die „Entzauberung“ der Welt schreitet voran, die weiblichen Kraftzentren werden in phallische Aggressionsmaschinen transformiert, die zweckfreie Substanz von Liebe und Frieden in Kriegsmaterial umfunktioniert.

So scheint das *dramma eroico* „Armida“ den Sieg der männlichen Aufklärung über die weibliche Ganzheitlichkeit vor Augen zu führen und somit die Entstehungszeit, die Zeit des Insistierens auf Vernunft und Autonomie, zu reflektieren. Doch die Faszination der Librettisten und Komponisten durch den Armida-Stoff in dieser Zeit könnte auch durch die Thematisierung gerade des *Defizites*, durch die Thematisierung der Dimensionen, die von der Aufklärung unterschlagen worden waren, begründet gewesen sein. Denn der *virtù* wird der letzte Sieg verweigert. Nicht länger wird, wie noch bei Tasso, die weibliche Gefühls-Gewalt endgültig in ihre Schranken verwiesen, nicht länger

wird in einem harmonisierenden Schluß alles nicht der Norm Entsprechende gebändigt. Das lieto fine bleibt in Haydns „Armida“ aus, der Grundkonflikt wird nach der scheinbaren eigentlichen Katastrophe — Rinaldo zerstört die Myrte und damit Armida — von neuem etabliert und zugleich ins Unendliche prolongiert: Armida erscheint im Lager der Christen und klagt Rinaldo des Verrates an. Rinaldo wankt in seiner Verpflichtung, zum Kampf aufzubrechen und verspricht Armida, zu ihr später wieder zurückzukehren. Armida jedoch will Rinaldo „zornig und verzweifelt“ folgen.

Die Liebenden bleiben ineinander verstrickt, weder kommt es in der Schlußszene zur Aussöhnung noch zur Trennung, weder mündet die Oper in ein happy-end noch in eine endgültige Katastrophe. Rinaldos Aufbruch ist keine Befreiung, Armidas Wut keine Unterwerfung. Die seelischen Zerrissenheiten bleiben — und das ist das „Revolutionäre“ an Haydns Oper — am Ende bestehen, werden nicht im Sinne der Vernunft aufgehoben und überwunden. Der Schluß der Oper ist somit nicht länger eine Apotheose der abendländischen Kultur, sondern offenbart deren Machtlosigkeit, über Armida — und mit ihr über all das, wofür sie steht — endgültig zu triumphieren.

## **Ledermoden-Premiere bei Leder-Kuhn**

Pierre Cardin, Daniel Hechter, Bugatti, YSL,  
Kapraun, Christ, Gerry Weber  
Rosner, Joop, Gimo's, Seldom



**J E L E D E R , J E L I E B E R .**

Herrenstraße 22, Karlsruhe, Tel. 2 52 32

## Die Kombikarte: Die Eintrittskarte wird zur KVV-Fahrkarte.

Zum Beispiel gilt dies für alle Veranstaltungen des Badischen Staatstheaters und alle Heimspiele des KSC: Die Eintrittskarte gilt am Veranstaltungstag im gesamten Netz des KVV zur Hin- und Rückfahrt. Und bei vielen anderen Großveranstaltungen achten Sie am besten auf die Hinweise in der Presse.



## Zwischenspiel: > TelefonBanking <



### Ihr Ziel:

*Banking auf dem schnellsten Weg.*

*- Denn manche Dinge sollten einfach nicht zu kurz kommen.*

### Ihr Weg:

> TelefonBanking mit der Volksbank Karlsruhe.

> Gelassen bleiben - Volksbank wählen.



**07 21/9350-555**  
TelefonBanking

**VOLKSBANK**

**KARLSRUHE**

**DIREKT BANKING**

Uwe Schweikert

## „CIRCE UND MEDEA“

Zur Stoffgeschichte der barocken „Armida“-Opern

Die europäische Barockoper beruht auf einem eng begrenzten Stoffvorrat, den die Librettisten hauptsächlich der antiken Mythologie und Geschichte entnahmen. Vollends in die Bahnen der klassischen Überlieferung geriet das Musiktheater, als mit dem Seria-Modell der durch Apostolo Zeno um 1700 in Gang gebrachten und durch Pietro Metastasio nach 1730 vollendeten Reform das Vorbild der französischen Tragédie eines Corneille und Racine auch für die Opernbühne wirksam wurde. Aus dieser genormten Regelmäßigkeit, die sich aller Möglichkeiten des niederen Genres begab, brachen nur zwei Stoffkreise aus, die zu den populärsten Librettovorlagen der höfischen Barockoper gehörten: Ludovico Ariostos „Rasender Roland“ und Torquato Tassos „Befreites Jerusalem“. Es ist sicher kein Zufall, daß Joseph Haydn in seinen beiden letzten für Eszterháza geschriebenen Opern, „Orlando furioso“ (1782) und „Armida“ (1784) zu diesen vor ihm bereits viele Male vertonten Stoffen gegriffen hat.

Tassos 1575 abgeschlossenes, 1581 erstmals im Druck erschienenen Epos „La Gerusalemme liberata“ („Die Befreiung Jerusalems“) gehört — neben Homers „Ilias“ und „Odyssee“, Vergils „Äneis“ und dem „Orlando furioso“ Ariostos — zu den großen Epen der Weltliteratur. Das erzählerische Gerüst des umfangreichen, in gereimten Stanzen geschriebenen Gedichts, bildet der Erste Kreuzzug und die Eroberung Jerusalems durch das Kreuzfahrerheer unter Gottfried von Bouillon im Jahre 1099. In der heilsgeschichtlichen Kreuzzugsthematik, dem Kampf der

Christen gegen die Heiden, dem Sieg des Himmels über die Hölle, spiegelt sich aber auch das nach dem Konzil von Trient gefestigte katholische Selbstbewußtsein, die gegenreformatorische Kampfstellung der wahren gegen die abtrünnige Kirche.

„Gerusalemme liberata“ ist damit mehr als nur eine der vielen damals populären heroischen Ritterromane, auch wenn es wie diese seine Leser in eine phantastische Welt der Abenteuer entführt. Die strenge Ausrichtung der Fabel am christlichen Heilsplan lockert Tasso durch einen überbordenden Episodenreichtum wieder auf, der ihn als einen gelehrigen Schüler des bewunderten Ariost erweist. „Erweitern, Ausschmücken und Erfinden“ — so rechtfertigte er sich Silvio Antoniano, einem katholischen Theologen strengster Observanz, gegenüber — „gehören notwendig zum Dichten . . . Ich bin der Meinung, daß in jedem Heldenepos jenes Wunderbare unerläßlich sei, das gewöhnliches Handeln und Vermögen der Menschen weit übersteigt — werde es nun den Göttern zugeschrieben wie in den heidnischen Dichtungen oder den Engeln, wohl auch den Teufeln und Magiern, wie in aller neuzeitlichen Poesie.“ Tasso gelingt es in seinem in der Übersetzung Emil Staigers dem heutigen Leser wiedergewonnenen Gedicht, die vielfältig verästelten Facetten, Episoden und Handlungsstränge erzählerisch glaubhaft und poetisch stimmig zu einem umfassenden Ganzen zu verschmelzen.

Diese Kontrastierung des Geschichtlichen mit dem Wunderbaren — „il credibile maraviglioso“, dem „glaubhaft Wunderbaren“, wie Tasso es bezeichnet hat —, macht den zeitlosen Zauber des Gedichts aus. Zahlreiche Episoden und Nebenhandlungen unterbrechen die Kampfhandlungen des vor Jerusalem lagernden Ritterheeres. Dazu gehören nicht zuletzt die Liebesabenteuer der Helden Tancredi und Rinaldo. Tancredi — den Musikliebhabern aus Monteverdis dramatischer Szene „Il combattimento di

Tancredi e Clorinda“ (1624) ein Begriff — ist dabei fast schon ein präromantischer, ein byronscher Held. Mehr noch als diese tödliche Liebesbegegnung zwischen dem christlichen Ritter und der sarazenischen Amazonenkriegerin haben die Liebesabenteuer Rinaldos mit der heidnischen Zauberin Armida das Interesse der Nachwelt gefunden.

Die damaszenische Prinzessin Armida, eine von den Mächten der Hölle als Werkzeug benutzte „Zauberfrau“, in der sich — so schildert sie Tasso — „Circe und Medea“ vereinen, besiegt die tapfersten Helden des christlichen Heeres allein durch die verführerische Macht ihrer Reize.

Einzig Rinaldo, dem Liebe noch nie die Sinne verführt hat, widersteht ihr. Erst mit Luzifers Hilfe gelingt es ihr, ihn mit List und Trug in ihre Gewalt zu bringen. Doch anstatt ihn zu töten, verfällt sie ihm ihrerseits in Liebe — eine Haßliebe, deren Erwidern sie den Kreuzritter nicht durch natürliche Ausstrahlung, sondern einzig durch die Magie diabolischer Künste aufzwingen vermag. Sie entflieht mit dem Willenlosen auf eine entlegene Insel. Die Schilderung von Armidas Liebesgarten gehört, wie zuvor die des verwunschenen Schlosses und später des unheimlichen Zauberwalds, zu den großen

*Armida,  
Kostümfigurine von  
Anna Eiermann*



*Armida III*

dichterischen Eingebungen Tassos. In einer der Musik abgelauchten Klangsprache, einer der Malerei abgelernten Farbmischung hat er in diesen künstlichen Paradiesen den Zauber des Gleitenden und Flüchtigen beschworen, der an das Chiaroscuro eines Tintoretto oder Gesualdo erinnert. Das zeitlose Liebesglück kann schließlich nicht verhindern, daß Rinaldo die Verlockungen des Ruhms denen des wollüstigen Müßiggangs vorzieht. Der Anblick seines Spiegelbilds in einem blanken, diamantenen Schild, den seine Weggefährten ihm vorhalten, bringt ihn auf den Weg der Ehre zurück. Ihn ruft — wie es in Haydns Libretto heißt — „mein Land — die Welt — die Pflicht“. Er entzieht sich „den gemachten Reizen Armidens“ (Goethe) und verläßt die Insel. Armida vernichtet den Zauber und verflucht Rinaldo, den weiterzulieben sie doch nicht lassen kann. Als Amazonenkriegerin im feindlichen Lager treffen wir sie wieder. Sie überlebt die Niederlage des heidnischen Heeres und der siegreiche Rinaldo begegnet ihr ritterlich.

Die Figur der kriegerischen Amazone, der schönen Teufelin, die durch dämonische Zauberkräfte die Männer verführt und unterwirft, hat als gleichermaßen anziehende wie bedrohliche Wunschprojektion seit der Antike die Imagination von Mythos und Literatur beschäftigt. Erwähnt seien nur die Circe

Homers, die Medea der griechischen Sage, die zahlreichen, alle auf Ariosts „Orlando furioso“ zurückgehenden Opern über die Zauberin Alcina und den von ihren Reizen gefesselten Ruggiero, schließlich eine Gestalt wie die griechische Amazonenkönigin Penthesilea, die in Kleists Drama ihre gütigste

Gestaltung gefunden hat. Und noch Wagners „Urteufelin“ und „Höllense“ Kundry, die mit Armida mehr als nur die dämonischen Verführungskünste teilt, gehört in diese Reihe. Kundrys Zaubergarten

**Kundrys Zaubergarten erblüht und verwelkt bei Tasso dreihundert Jahre vor Bayreuth!**

erblüht und verwelkt bei Tasso dreihundert Jahre vor Bayreuth!

Archetypisch ist auch die Figur des Rinaldo, dessen Faszination auf der Opernbühne meist hinter den Primadonnenglanz Armidas zurücktreten muß. Er verkörpert auf exemplarische Weise den Liebesverrat der Männer: die Kollision zwischen Liebe und Ruhm, Müßiggang und der „großen Arbeit“ (Rilke). Herakles am Spinnrad Omphales ist schon der spätantiken Überlieferung eine lächerliche Figur.

Der mittelhochdeutsche Epiker Hartmann von Aue hat die Verachtung, die den verweichlichten Liebesklaven in der von männlichen Werten dominierten Gesellschaft trifft, mit einem einzigen Wort eingefangen: sein Held Erec „verliegt“ seine ritterlichen Pflichten. Die Männer lieben zwischendurch, die Frauen in einem fort. Auch Armida erfährt die bittere Wahrheit dieser Sentenz — sie stammt von Jean Paul —, die die Literatur von der „Odyssee“ bis zu Rilkes „Testament“ in stets neuen Variationen über das alte Lied präsentiert.

Mit seiner verbalen Magie und bildlichen Erfindungskraft hat Tasso von Anfang an Dichter, Komponisten und Maler in seinen Bann gezogen. Neben Petrarca, Guarini und Marino gehört er zu den meistvertonten Lyrikern der italienischen Renaissance. Seine Sonette liegen unzähligen Madrigalen zugrunde, sein Schäferspiel „Aminta“ (1573) spielte eine bedeutsame Rolle bei der Entstehung der Oper. Bereits unmittelbar nach dem Erscheinen von „Gerusalemme liberata“ haben Komponisten wie Gesualdo, Luzzaschi, Monteverdi oder Wert einzelne Stenzen daraus in Musik gesetzt. Nach der Jahrhundertwende griff auch die junge venezianische Opernbühne nach den Stoffkreisen um Tancredi, Rinaldo und Armida.

Die ersten Armida-Opern stammen von Marco Scacchi (1638) und Benedetto Ferrari (1639), denen

**Rinaldo verkörpert  
den Liebesverrat der  
Männer.**

1626 möglicherweise eine dann ebenfalls verlorene Version Monteverdis vorausging. Etwa hundert weitere Vertonungen sind in der Folge bekannt, mit Nachzüglern bis ins 19., ja 20. Jahrhundert. Der Schwerpunkt ihrer Verbreitung lag in den beiden der französischen Revolution vorausgehenden Jahrzehnten. Spätestens seit den 1760er-Jahren befand sich die traditionelle *Opera seria* in einer Krise. Offenbar versprachen sich die Librettisten und Komponisten dieser Übergangszeit von dem farbenreichen Zauberdrama mit seinen wechselnden Schauplätzen und szenischen Effekten ein Aufbrechen der starren

Dramaturgie der dem Sprechtheater angenäherten *Seria*, wie Metastasio sie in seinen bewunderten, immer wieder vertonten Mustern der Gattung durchgesetzt hatte. Erstaunlicherweise war gerade Haydn an der Phantastik des Stoffes nicht sonderlich interessiert. Dem szenischen Aufbau nach entspricht seine „*Armida*“ mit ihrer Konzentration von Handlung und Personal mehr der *Seria*-Typologie als jede andere heute bekannte Vertonung des Stoffes.



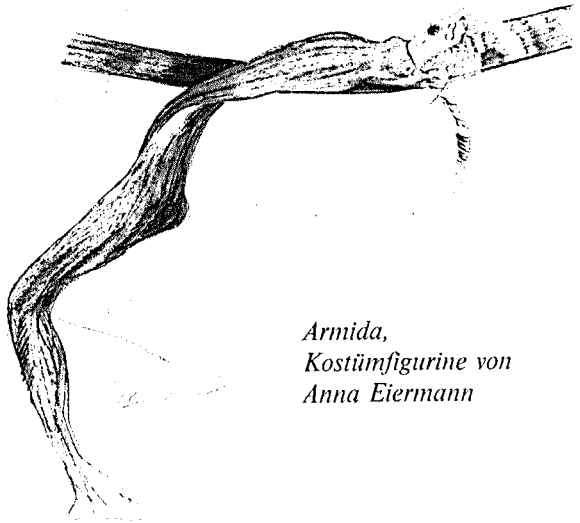
*Armida,*  
Kostümfigurine von  
Anna Eiermann

Das erinnert an Mozart, der in seiner letzten, auf Metastasio zurückgehenden Oper „*La clemenza di Tito*“, auf eine Haydn vergleichbare Weise, den dramaturgischen Rückgriff in einer Art Dialektik der Aufklärung musikalisch beatmet, ja transzendiert hat.

Überblickt man die Geschichte der bedeutenden „*Armida*“-Vertonungen, die 1686 mit Jean-Baptiste

Lullys *Tragédie en musique* einsetzt und fast genau hundert Jahre später mit Haydns *Dramma eroico* endet — die beiden letzten Vertonungen von Rang, Rossinis *Dramma per musica* (1817) und Dvořáks spätromantisches Musikdrama (1904) stehen außerhalb der barocken Tradition —, so lassen sich zwei dramaturgisch einander entgegengesetzte Ausformungen unterscheiden.

Im ersten Fall schließt die Handlung mit dem Zweiflungsausbruch der verlassenen Armida. Das Urbild dieser Vertonungen ist Quinaults Libretto für Lully, das Gluck 1777 in seiner am stärksten der französischen Tradition verpflichteten Reformoper nochmals vertonen sollte. Hier enthüllt sich Armida als Schwester einer anderen Zauberin, der antiken Medea. Wie diese verläßt sie die Stätte der Zerstörung und des Untergangs auf einem fliegenden Drachenwagen. Ihr leidenschaftlicher Gefühlswiderstreit, nicht Rinaldos Konflikt zwischen Neigung und Pflicht, steht bei Lully wie bei Gluck im Zentrum von Handlung und Musik. Die Einführung der allegorischen Figur des Hasses im großartigen 3. Akt — eine Erfindung Quinaults, die kein Vorbild bei Tasso hat! — akzentuiert diese Lesart des Stoffes: psychologische Ich-Analyse zweihundert Jahre vor Freud. Gluck greift diese Persönlichkeitsspaltung, diesen inneren Aufruhr Armidas im Schlußmonolog auch musikalisch auf. In einer beispiellosen Implosion verzehrt die Musik sich hier selber: das wild-aufrüh-



*Armida,  
Kostümfigurine von  
Anna Eiermann*

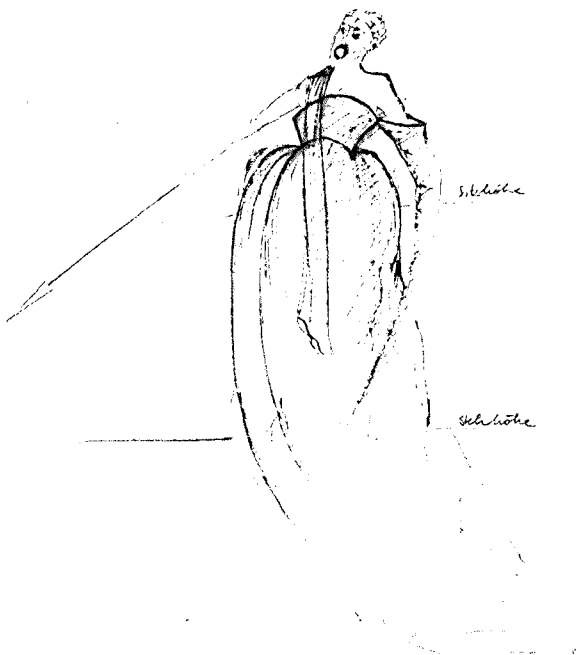
rerische Moll versackt in ein fahles, leeres Dur, so daß am Ende einer der kraftlosesten, gespenstischsten Dur-Schlüsse der Musikgeschichte den Tod von Armidas Liebe besiegelt.

Im zweiten Fall kulminiert die Handlung mit der Episode des verzauberten Waldes. Rinaldo fällt die immergrüne Myrte, Armidas Symbol der Liebe und Unsterblichkeit, und löst damit den Bann. Ein pompöses Chorfinale besiegelt das *lieto fine*, das glückliche Ende. Haydns Oper folgt im wesentlichen dieser Version. Eine Verknüpfung beider Finalstrukturen nahm Niccolò Jommelli in seiner 1770 für Neapel geschriebenen „*Armida abbandonata*“ vor — ein Werk, das zu den eigenwilligsten, originellsten Gestaltungen des Stoffs gehört und Jommellis von der Geschichte nicht honorierte Mittlerstellung zwischen der italienischen und der französischen Opernform eindrucksvoll unter Beweis stellt. „Sie ist schön, aber viel zu gescheid, und zu altväterisch fürs teatro“, urteilte der 14jährige Mozart, der Zeuge der Uraufführung war. Haydns ungenannter Textkompilator hat Jommellis Libretto ausgeschlachtet und ganze Passagen der Vorlage — so die Arien Armidas im 2. und 3. Akt — in seine Version übernommen. Aber auch andere szenische, andere musikalische Bilder von Armida wurden entworfen. Antonio Sacchinis 1783 für Paris komponierter „*Renaud*“ schließt mit einem *lieto fine* der besonderen Art, der Hochzeit von Rinaldo und Armida. Der Berliner Hofkomponist Vincenzo Righini führt in seiner zweiten, 1803 an der Berliner Hofoper aufgeführten Version mit dem pompösen Titel „*La selva incantata*“/„*Gerusalemme liberata ossia Armida al campo de' franchi*“ die Handlung bis ans Ende des 20. Gesangs von Tassos Epos: Armida läßt sich taufen und aller Zwiespalt löst sich in Wohlgefallen auf. Händels szenisch aufwendiger „*Rinaldo*“ (1711) andererseits schaltet besonders freizügig mit der Vorlage — das glückliche Ende wird gleich mit einer Doppel-

hochzeit gefeiert. Schließlich hat Domenico Cimarosa den Stoff in seiner Buffa „Armida immaginaria“ (1777) parodiert. Die Marchesa Tisbea hat zuviel Tasso gelesen, so daß sie glaubt, Armida zu sein, die in allen Männern ihren Rinaldo sucht — ein Wahn, von dem sie am Ende geheilt wird. Die grotesk-ironische, musikalisch allerdings heftig klappernde Travestie beweist einmal mehr die Aktualität und Beliebtheit des Stoffes in den 1770er Jahren.

Bei Rossini — um den Bogen weiterzuführen — erleben wir eine Wiederkehr von Lullys und Glucks Heroine: Er hat das aufwendige, phantastische Sujet in szenisch-musikalischen Tableaus nach französischem Geschmack vertont, den die napoleonische Herrschaft auch in Italien bühnenfähig machte. Armida freilich ist eine koloraturengespickte Belcanto-partie, die ihre italienische Herkunft nicht verleugnen kann. Ihre Zauberkünste sind Wunder des Gesangs. Antonín Dvořák schließlich in seiner letzten Oper zelebriert mit der romantischen Liebesgeschichte den endgültigen Abgesang auf Tasso. Rinaldo tötet im Zweikampf die in einem schwarzen Harnisch als Ritter verkleidete Armida. Er segnet die Sterbende und taufte sie. Mit diesem emphatischen Liebestod, der den Tasso auf Wagner stülpt und beide gleichermaßen verbiegt, endet die Geschichte der „Armida“-Opern.

*Armida,  
Kostümfigurine von  
Anna Eiermann*



Schwer zu sagen, was Haydn von den Vertonungen seiner Vorläufer und Zeitgenossen gekannt haben mag, was ihn inspiriert haben könnte. Nach Ausweis des Standardwerks von Dénes Bartha und Laszlo Somfai stand während seiner dreißigjährigen Kapellmeister Tätigkeit in Eszterháza neben seiner eigenen keine andere „Armida“-Oper auf dem Programm. Die Ästhetik des Wunderbaren, wie sie ihm in Jommellis allegorischer Zauberoper möglicherweise begegnete, dürfte ihn nicht interessiert haben. Die Musiksprache des klassischen Sonatenstils erlaubte ihm eine individualisierendere Charakterzeichnung als sie Jommelli zur Verfügung stand. Und Gluck? Haydn hat sich in seiner differenzierten musikalischen Gestaltung des Stoffes so sehr auf die innere Handlung, die innere Tragik der im Netz der eigenen Verführung gefangenen Hauptfigur konzentriert, daß er Glucks „Armide“, deren Partitur im Druck zugänglich war, mit Sicherheit fremd gegenüberstand.

**Haydns Verinnerlichung trifft sich auf unerwartete wie überzeugende Weise mit Tasso.**

Auch seine wenige Jahre später für London geschriebene letzte Oper „L'animato del filosofo“ läßt keinerlei Beeinflussung durch Gluck erkennen, eher eine entschiedene, bewußte Abkehr von den Idealen der Opernreform seines Wiener Kollegen. Haydns Verinnerlichung trifft sich dagegen auf ebenso unerwartete wie überzeugende Weise mit Tasso, von dem Emil Staiger schreibt, er sei „nicht der Mann, sich unbefangen bei der äußeren Erscheinung eines Helden und den von ihm verrichteten Taten aufzuhalten, weil ihn anderes anzieht, eben das Innerlich-Geheimnisvolle aller Dinge; das Geheimnis des Menschen aber ist die Seele.“



Mode für  
festliche Anlässe



**Schöpf  
Schöpf  
Karlsruhe  
Schöpf**  
IM MODELAUS  
AM MARKTPLATZ

SCHÖPF • EIN GUTES STÜCK KARLSRUHE • WIR BERATEN SIE FREUNDLICH

Jetzt 'was  
Leckeres!



*Für  
Theater-  
Gourmets*

*Nach dem Stück  
ein gutes Stück  
gepflegte  
Gastlichkeit:  
An Theaterabenden  
ist die Küche  
bis 23 Uhr geöffnet.*

**Stadthallen Restaurant**

Karlsruhe • Am Festplatz 4 • 0721/377777  
Täglich von 11-24 Uhr geöffnet

## Quellen

### Texte

Handlung der Oper: Klaus-Peter Kehr und Udo Salzbrenner für dieses Programmheft. — Dietmar Holland: Haydns letzte Oper für Eszterháza, Originalbeitrag für dieses Programmheft. — Michael Struck-Schloen: „Bishero mein bestes Werk.“ Joseph Haydn, Fürst Nikolaus und die „Armida“, Originalbeitrag für dieses Programmheft. — Pia Janke: Wider die „Entzauberung“ der Welt. Anmerkungen zu Haydns Figur der Armida, Originalbeitrag für dieses Programmheft. — Uwe Schweikert: „Circe und Medea.“ Zur Stoffgeschichte der barocken „Armida“-Opern, Originalbeitrag für dieses Programmheft.

### Bilder

Titelbild: Joseph Haydn, anonymes Schattenriß, wahrscheinlich Ende der 1780er Jahre.

László Somfai (Hrsg.): Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern, Bärenreiter Verlag Kassel/Basel/Paris/London 1966. — Manfred Huss: Joseph Haydn. Klassiker zwischen Barock und Biedermeier, Edition Roetzer Wien/Eisenstadt 1984. — Christoph Willibald Gluck: Armide, CD-Begleitheft 459 616-2, Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg 1999.

Kostümfiguren von Anna Eiermann, Badisches Staatstheater Karlsruhe 1999.

---

Fotografieren, Film- und Tonaufnahmen sowie die Benutzung von Mobilfunk-Telefonen während der Vorstellung nicht gestattet

---

## Badisches Staatstheater Karlsruhe Generalintendant Pavel Fieber

Spielzeit 1998/99 — Nr. 18

Programmheft zu  
„Armida“

Drama eroico in drei Akten von Joseph Haydn

Koproduktion mit den Schwetzingen Festspielen 1999

Premiere in Schwetzingen am 30. April 1999 im Rokokotheater

Premiere in Karlsruhe am 22. Mai 1999 im Kleinen Haus

Musikalische Leitung: Thomas Hengelbrock (Schwetzingen)

Uwe Sandner (Karlsruhe)

Regie: Niels-Peter Rudolph — Bühnenbild: Roland Aeschlimann

Kostüme: Anna Eiermann

Redaktion und Gestaltung: Udo Salzbrenner

Für den Personenzettel verantwortlich: Roswitha Roth

Graphischer Entwurf: Christian Floeren

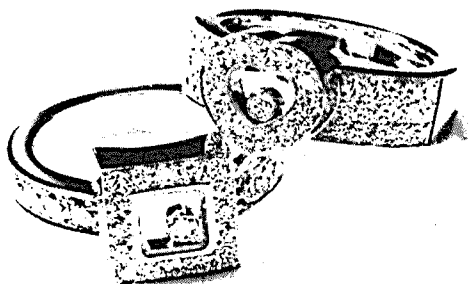
Druck: G. Braun ems GmbH, Karlsruhe

Anzeigenverwaltung: Schneider Consulting, Karlsruhe

Telefon 0721-70 78 02, Fax 0721-78 57 03

# Chopard

GENÈVE



»HAPPY BRIDE«

## JOCK

DER IDEEN-JUWELIER

seit 1898

76133 Karlsruhe – Kaiserstraße 179 – Telefon 07 21 / 2 74 38 – Telefax 07 21 / 2 28 93

**Manchmal spielt das Leben  
Theater.**

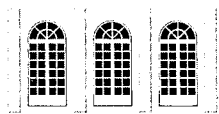


Mit freundlicher Genehmigung: Badisches Staatstheater Karlsruhe.

Es gibt Leute, die behaupten, das wahre Leben spiele sich im Theater ab. Vielleicht haben sie recht. Andererseits, Spannung und Entspannung sind nirgends näher, lebendiger, menschlicher, vielseitiger als hier. Weinen und lachen liegen ganz nah beieinander. Wie im richtigen Leben. Wir wünschen Ihnen einen schönen, einen unvergesslichen Abend.

Badenwerk

Spielzeit 1998/99



SCHWETZINGER  
FESTSPIELE  
1 9 9 9

Schwetzingen Festspiele  
Badisches Staatstheater Karlsruhe

Premiere in Karlsruhe

## Armida

Drama eroico in drei Akten von Joseph Haydn

Libretto: Kompilation (Nunziato Porta?) aus verschiedenen zeitgenössischen Libretti vor allem aus einem 1773 in Rom gedruckten und von Joh. Gottlieb Naumann komponierten Libretto.

- in italienischer Sprache –
- mit deutschen Übertiteln –

Musikalische Leitung  
Inszenierung  
Bühnenbild  
Kostüme  
Licht  
Choreographische Mitarbeit  
Dramaturgie

Armida  
Rinaldo  
Ubaldo  
Idreno  
Zelmira

- Badische Staatskapelle –
- Statisterie des Badischen Staatstheaters
- Übertitel: Stephanie Twiehaus –

---

Fotografieren, Film- und Tonaufnahmen, sowie  
von Mobilfunk-Telefonen während der Vorst.

---

**Die Baden-Württembergische**

Karlsruhe, Friedrichsplatz 1-3, T

Baden-Baden, Sophienstraße 10, Tel.

Uwe Sandner  
Niels-Peter Rudolph  
Roland Aeschlimann  
Anna Eiermann  
Theodor Marquart  
Pierre Tavernier  
Udo Salzbrenner

Regieassistentz und Abendspielleitung  
Regieassistentz  
Musikalische Assistentz  
Bühnenbildassistentz  
Kostümassistentz  
Inspizientin  
Souffleuse  
Einblendung der Übertitel

Dorothee Schulte  
Bettina Wackernagel  
Constantin Trinks  
H. C. Baumgärtel/Ilka Weiss  
Katrin Köhler  
Ute Winkler  
Christa Guck  
Udo Salzbrenner

Manuela Uhl  
Klaus Schneider  
Christian Baumgärtel  
Edward Gauntt  
Kornelia Eng

Technische Direktion: Harald Faßrinner, Ralf Haslinger, Leiter der Requisite: Wolfgang Feger, Rainer Windpassinger, Bühne: Eugen Hofmann, Tonmeister: Stefan Raebel, Werkstättenleiter: Theo F. Hauser, Malsaal: Dieter Moser, Theaterplastiker: Manfred Preitschopf, Schreinerei: Günther Furrer, Schlosserei: Thomas Beideck, Waffenmeister: Franz Böhm

Leiter der Gewandabteilung: Horst Huber,  
Gewandmeister/in (Herren): Petra Annette Schreiber, August Kapfinger  
Gewandmeisterinnen (Damen): Anneliese Rehme, Tatjana Graf  
Chefmaskenbildner: Helmut Gierz, Maske: Karin Grün, Monika Rieger  
Leiter der Statisterie: Roland Küpfeler

Aufführungsrechte: Alkor Edition GmbH

Dauer der Aufführung: ca. 1 Std. 40 min.  
Keine Pause

Premiere in Schwetzingen am 30. April 1999  
Premiere in Karlsruhe am 22. Mai 1999 im Kleinen Haus

Samstag, 22. Mai 1999, 19.30 Uhr  
— Freier Verkauf —

ie die Benutzung  
ellung nicht gestattet.

Gewidmet dem Schwetzingener Schloßgarten zu seinem 250jährigen Bestehen.

bergische Bank.

el. 91 40-0

3 01 85-0



...es gibt niemanden, der nicht ißt  
und trinkt, aber nur wenige,  
die den Geschmack  
zu schätzen wissen  
(Konfuzius)

**Badische Backstub'**

...wundelbal

Hauptgeschäft/KA/Am Rondellplatz/Tel.23036



# Ausnahmsweise: Nebenrollen im Rampenlicht.



**Sich in ein gut eingespieltes Team einfügen.**

Wir, die Stadtwerke Karlsruhe, wollen uns hier keineswegs in den Vordergrund spielen.

Applaus, wem Applaus gebührt – und das sind nun mal die Künstler auf oder hinter der Bühne. Aber wir erlauben uns, Ihnen einmal fleißige, begabte und stets zuverlässige Helfer vorzustellen, die sonst nie im Programm genannt werden. Ohne die aber weder der Vorhang aufginge noch die Lichter an. Ohne die Sie, liebe Zuschauer und Zuhörer, zusammen mit den Akteuren frieren müßten. Ohne die Sie sich in den Pausen nicht einmal frisch machen könnten.

Sicher ahnen Sie schon die Pointe: Strom, FernWärme, Erdgas und Trinkwasser sind die Namen der Mitwirkenden, die auf keiner Theaterbesetzungsliste fehlen dürfen – auch wenn Sie bescheiden im Hintergrund bleiben.

Daxländer Straße 72  
76127 Karlsruhe  
Telefon 0721/599-0

 **STADTWERKE  
KARLSRUHE**  
VERSORGUNG MIT VERANTWORTUNG



Klaus Schneider, Manuela Uhl



(Probenfoto: Strauß)

IHR PARTNER IM

# PUBLISHING + ELECTRONIC COMMERCE

← .....  
<http://www.gbraun-ems.de> · e Mail: [ems@gbraun-ems.de](mailto:ems@gbraun-ems.de)

e▶S  
electronic **media** services

G. Braun electronic media services GmbH  
Karl-Friedrich-Str. 14-18 · 76133 Karlsruhe  
Tel. 0721/165-500 · Fax. 0721/165-7-500

*Klangvoll*  
seit 150 Jahren!



Kaiserstraße 132  
Eingang Passagehof  
76133 Karlsruhe  
Tel. 07 21-2 37 33



**Tolle Knolle  
und  
Maischolle**

*„Jedermann“*  
*am Badischen Staatstheater*



Baumeisterstr. 16, Tel. 38 51 31, Fax 937 54 16 - Durchgehend warme Küche  
Öffnungszeiten: di-fr 17 bis 1 Uhr, sa u. so 11 bis 1 Uhr, montags Ruhetag



**Zurücklehnen  
und genießen...**

... mit den besonders günstigen  
BBBank-Dienstleistungen rund  
um Geld und Versicherung.

**BB** Bank

Badische Beamtenbank eG