

Die heimliche Heyrath - eine leichtgewichtige Affäre?

von Philipp Harnoncourt

Das Werk sei, so ist zu lesen, ein Höhepunkt in der Geschichte der Opera Buffa. Und, im gleichen Atemzug, die Handlung sei reizend, aber belanglos. Was meinen Musikliebhaber, wenn sie von belanglosen Höhepunkten sprechen?

Die komische „Opera Buffa“ galt grundsätzlich als leichtgewichtig, als minderwertig gegenüber der „Opera Seria“, die die musikalische Form der Tragödie und mithin des wahren Theaters ist. Die Seria hat sich im achtzehnten Jahrhundert allerdings zunehmend innerhalb ihrer Standesklausel eingemauert; ihre Stoffe durften nur in den höchsten Kreisen spielen, unter Königen und mythischen Gestalten, und so ist auch der Fundus ihrer Geschichten im Wesentlichen eingeschränkt auf das, was in Königshäusern an Liebe und Machtintrigen und Wahnsinn Platz hat. Zugegeben, die Fülle an Liebeswahnsinn und Perfidie ist erstaunlich und bewundernswert, aber einige interessante Aspekte des Lebens bleiben doch ausgespart.

Die Opera Buffa nimmt sich des alltäglichen Lebens an, sie nimmt sich das Leben des Bürgers vor und seiner frechen Diener und seiner hübschen Dienerinnen, sie interessiert sich für die sozialen Fragen dieser Figuren, wo man das Geld herbekommt, wie man sich mit seinen begrenzten Mitteln durchs Leben schlägt, sie beschreibt die weltlichen Freuden von Essen und Trinken bis zu den Küssen, und sie macht sich über die hohen Herren und Damen, über die Könige und Bischöfe nach Kräften lustig. An die Stelle der Standesklausel tritt die Standesparodie.

Die Opera Buffa befreit sich und das ganze Musiktheater auch aus dem strengen Formenkanon der Seria, die wenig mehr als Arie und trockenes Rezitativ kennt; manchmal kommt da noch ein Duett dazu und an den Rändern der Akte vielleicht ein kleiner Chorsatz. Die Buffa erweitert die Form schamlos, die Arie ist eher die Ausnahme, es gibt Duette und Terzette und Quartette bis hin zur Höchstzahl ihrer Darsteller (meistens sind es sechs). Gegen Ende der Akte verknüpft sie diese Formen, lässt sie in Finalnummern nahtlos ineinander übergehen. Auch die einschlägig bekannte Dacapo-Arie wird umgemodelt, anstelle der Wiederholung des ersten Teils kommt es zur Variation des zweiten Teils, zur Steigerung und Beschleunigung, die Handlung bleibt nicht stehen, wie manche Übelmeinenden der ersten Arie nachsagen, sie wird vielmehr solange beschleunigt bis die Fetzen fliegen.

Man kennt dieses System vielleicht am Besten von Rossini – weniger bekannt mag sein, dass Cimarosa dieses Spiel bereits im Geburtsjahr von Rossini, genaugenommen sogar in seinem Geburtsmonat, im Februar 1792 in der Buffa „Il Matrimonio Segreto“ trieb, und das drei Monate nach Mozarts Tod.

1743 veröffentlichte William Hogarth seine sechsteilige satirische Kupferstichserie „Le Marriage à la Mode“ über die arrangierte Ehe zwischen dem Sohn eines verarmten Adligen und der Tochter eines reichen Kaufmanns. Hogarths satirischer Blick inspirierte Strauss und Hofmannsthal zum Rosenkavalier und sie inspirierte seinen Freund, den

Schauspieler David Garrick zum Theaterstück „The Clandestine Marriage“, das er 1766 zusammen mit George Colman schrieb. Das Stück war ein riesiger Erfolg in London. Ein paar Jahre vorher, 1753, erließ das englische Parlament ein höchst umkämpftes Gesetz, die „Wedding Bill“, mit der das Heiraten in England strengen, für alle gültigen Regeln unterworfen wurde. Bis zu diesem Zeitpunkt heirateten die Engländer, wenn es billiger sein sollte oder wenn die Eltern nicht einverstanden waren, weil ihre Tochter eine reiche Erbin war und der Bräutigam ein proletarischer Habenicht oder umgekehrt, vorzugsweise in der „Fleet Street“, um das berüchtigte Londoner Gefängnis herum oder auch in diesem, wo eingekerkerte Priester ihre Dienste zu Sonderkonditionen anboten. Die Wedding Bill von 1753 schloss dieses beim Volk äußerst beliebte Schlupfloch. Von nun an hatten die adeligen Familien die Kontrolle über das Heiratsverhalten ihrer triebgesteuerten Brut, und die Gouvernanten der jungen Baronessen schätzten sich glücklich, dass das neue Gesetz ihre Schutzbefohlenen hinderte, sich ins Unglück zu stürzen. Die Engländer und Engländerinnen der niedrigeren Klassen jubelten deutlich weniger, und mit ihnen attackierte Garrick und Colmans Theaterstück die repressive englische Standespolitik und die arrangierte Ehe.

Die Umformung des Theaterstücks zur Opera Buffa, gut zwei Jahrzehnte später, verschiebt natürlich die Akzente, weg vom konkreten Anlass und auch ein wenig weg vom britischen Klassenkampf hin zur italienischen Vitalität, die bis heute lautstark aus den Wohnungen auf die Strassen dringt und klingt. Die Frontlinie verlagert sich in die erweiterte Familie hinein, zwischen den patriarchalen Vater und seine geliebte Tochter, die nicht ganz gefügig ist, zwischen die beiden ungleichen Töchter – die andere ist karrieregeil, zwischen Alte und Junge, zwischen den hübschen proletarischen Hausangestellten und den weniger hübschen adeligen Padrone, dem der Vater gerne seine Tochter überlassen will, wenn er dafür selbst Adel und Achtung abbekommt – weil er der von allen verspottete alte Pantalone ist, der reiche, geizige Kaufmann, eigentlich eine antisemitisch gefärbte Karikatur.

Cimarosa (Musik) und Bertati (Text) waren zu ihrer Zeit anerkannte Meister ihres Faches. Bertati war Da Ponte in Wien als Hofpoet nachgefolgt, nachdem er es im damaligen Vergnügungsmekka Venedig (das man sich als Kombination von Las Vegas und Hollywood vorstellen könnte) zum wichtigen Autor und Produzenten gebracht hatte. Cimarosa hatte eine ähnliche Bedeutung in der neapolitanischen Musiktheaterbranche. Die Welturaufführung von „Matrimonio Segreto“ am Wiener Hoftheater am 7. 2. 1792 war dann in der Tat einzigartig, der Kaiser (Joseph II) ließ das dreistündige Werk nach einer kurzen Pause am selben Abend wiederholen (der Kaiser, der Vollständigkeit halber sei es angemerkt, verstarb kurz darauf am 1.3.1792 unerwartet mit 44 Jahren).

Goethe war seit 1791 Direktor am Weimarer Hoftheater. Er lernte Cimarosa offenbar auf seiner italienischen Reise persönlich kennen und schätzte ihn hoch; in seiner Direktionszeit führte er insgesamt acht Opern von ihm auf, davon vier von ihm selbst übersetzt. Zu dieser Zeit sang man an anderen Häusern in Deutschland zumindest die Arien der italienischen Opern in der Originalsprache; Goethe fühlte sich offenbar mit dem Weimarer „Nationaltheater“ der deutschen Sprache verpflichtet. „Il Matrimonio Segreto“ ließ er zum größten Teil von Christian August Vulpius, dem Bruder seiner

Lebensgefährtin und späteren Frau Christiane übersetzen; möglicherweise sind auch Teile (das Duett Nr. 8: Mein Herr, ach ihr vergebet) von Goethe übersetzt. Vulpius hatte 1794 auch Mozarts Zauberflöte nach Goethes Wünschen umgearbeitet; die erfolgreichste Inszenierung seiner Ära. „Die heimliche Heyrath“ wurde am 3. 12. 1796 in Weimar zum ersten Mal aufgeführt.

Der Umgang von Vulpius und Goethe mit dem Textbuch der Zauberflöte weist auf die zeitgenössische Praxis hin, derartige Texte nach Belieben zu verändern, zu kürzen und an den jeweiligen Geschmack anzupassen. Das italienische Rezitativ wurde immer wieder durch Dialog in der eigenen Sprache ersetzt. Die „Heimliche Heyrath“ wurde wahrscheinlich mit gesprochenem Dialog aufgeführt, die Rezitative wurden für Weimar nicht übersetzt. Für unsere Aufführung habe ich mich vage an der vorhandenen Dialogfassung (deren Quellenlage unklar ist) orientiert, habe immer wieder die italienischen Rezitativtexte zu Rate gezogen, so ist eine eigene, sehr verknappte Textfassung entstanden. Die Texte der Musiknummern haben wir nicht angetastet.

Goethe ist für seine Bearbeitung der Zauberflöte (zum Beispiel verschwägte er Sarastro und die Königin der Nacht) später kritisiert worden. Ich bin auf alles gefasst. Bey den Göttern! Ich stehe im Rapport mit ihnen... ich bin ein Somnambüle! Wie sie alle extra unverständlich durcheinander kauderwelschen... da muss eine Verschwörung sein – oder ist es ist vielleicht Kunst?