

IL MONDO DELLA LUNA

Neuinszenierung

Musikalische Leitung: Michael Weiger

Inszenierung: Igor Folwill

Bühne: Christian Klein

Kostüme: Angela C. Schuett

Materialien

bk

Inhalt

Erster Akt

Auf der Dachterrasse von Eccliticos Haus. Mitternächtlicher Sternenhimmel. In der Mitte ein turmartiger Aufbau, auf dem sich ein großes Fernrohr erhebt.

Ecclitico, der sich als Sterndeuter ausgibt, und vier seiner Schüler singen eine Hymne an den Mond („O Luna lucente“). Ecclitico brüstet sich, die Gutgläubigen und Einfältigen hinter Licht führen zu können.

Bonafede, ein alter Graubart, tritt auf. Er bittet, nachdem ihm Ecclitico die Wunder des Mondes beschrieben hat, das Fernrohr benutzen zu dürfen. Die Schüler begrüßen ihn („Servitor, obbligato!“) Das Fernrohr wird vorbereitet (Orchesterzwischenpiel); Bonafede schaut hindurch und zählt hingerissen auf, was er alles erblickt (Arie „Ho veduto una ragazza“): eine junge schöne, die gerade einen Alten liebkost; einen Mann der seine Frau verprügelt. Bonafede bietet Ecclitico seine Börse an und zählt von neuem die Wunderdinge auf, die er gesehen hat (Arie „La ragazza col vecchione“). Ecclitico, allein zurückgeblieben, gesteht, dass es ihm nicht ums Geld zu tun sei, sondern um Clarice, Bonafedes Tochter. Sein Freund Ernesto und dessen Diener Cecco treten auf. Ernesto liebt Flaminia, die andere Tochter Bonafedes, Cecco dessen Dienerin Lisetta. Ecclitico erläutert ihnen einen Unfehlbaren Plan, der sie ans Ziel ihrer Wünsche bringen werde, sofern sie es sich etwas kosten lassen wollen (Arie „Un pocco di denaro“). Ernesto gibt sein Einverständnis (Arie „Begli occhi vezzosi“), Cecco kommentiert spöttisch die Ereignisse (Arie „Mi fanno ridere“)

Ein Zimmer im Hause Bonafedes.

Um ihrem herrschsüchtigen Vater zu entrinnen, trachten Clarice und Flaminia danach, sich zu verheiraten. Allerdings fürchtet Flaminia, dass sie sich mit diesem Schritt nur in eine neue Form der Sklaverei begeben werden. Hingegen vermutet Clarice, dass Ecclitico so damit beschäftigt sein werde, den Mond zu beobachten, dass er seiner Frau jede nur denkbare Freiheit lassen werde (Arie der Flaminia „Ragion nell'alma siede“). Bonafede tritt auf und tadelt Clarice, die sich mit heftigen Worten zur Wehr setzt (Arie „Son fancuilla da marito“). Lisetta tritt auf. Bonafede verspricht ihr alle Wunderdinge, die er durch das Fernrohr gesehen hat. Die Dienerin lässt sich aber nicht täuschen (Arie „Una donna come me“)

Bonafede bleibt allein zurück. Ecclitico kommt und verkündet ihm wichtige Neuigkeiten: Der Kaiser der Mondes habe ihn soeben an seinen Hof geladen. Er, Ecclitico habe die Absicht, sich mit Hilfe eines Zaubertrankes dorthin zu begeben. Auch Bonafede möchte diesen Trank probieren. Ecclitico erklärt sich bereit, ihm die Hälfte zu überlassen. Bonafede zögert und fragt, was ohne ihn aus seiner Dienerin und seinen Töchtern werden soll. Nachdem Ecclitico ihm versichert hat, dass der Kaiser damit einverstanden sein werde, sie ebenfalls kommen zu lassen, trinkt er schließlich, glaubt zum Monde emporzufliegen und sinkt in Wirklichkeit in tiefen Schlaf (Finale „Vado, vado; volo, volo“). Clarice und Lisetta, die zunächst beunruhigt sind, weil sie ihn für tot halten, trösten sich mit dem Gedanken an die Erbschaft.

Zweiter Akt

Hinter dem Hause Eccliticos. Ein märchenhafter Garten, der den Mond vorstellen soll.

Ecclitico und Ernesto besprechen die Lage. Bonafede erwacht. Ein Orchestervorspiel versetzt ihn in einen Taumel des Entzückens; Tänze werden vor ihm Aufgeführt. Vier vornehme Herren, von Pagen begleitet, bringen ihm prächtige Gewänder („Uomo felice“). Bonafede macht sich Sorgen: Wo sind seine Töchter und seine Dienerin? Ecclitico stellt ihre baldige Ankunft in Aussicht und fügt hinzu, dass Bonafede sie fügsam und bescheiden, wie es auf dem Mond Sitte sei, Wiedersehen werde (Arie „Voi lo sapete“)

Unter Klängen eines Marsches tritt der Kaiser des Mondes auf, der kein anderer ist, als der verkleidete Cecco. Er willigt ein, Clarice und Flaminia kommen zu lassen, fordert aber für sich selbst Lisetta (Arie „Un avaro suda e pena“). Ernesto erläutert Bonafede, wie man es auf dem Mond anstelle Frauen zu zähmen (Arie „Che mondo amabile“): Ecclitico führt Lisetta mit verbundenen Augen herbei. Er lässt sie bei Bonafede zurück, der ihr den Hof zu machen versucht (Duett „Non aver di me sospetto“). Beide erscheinen vor Cecco, der trotz Bonafedes Einspruch Lisetta zur Kaiserin der Mondes erklärt (Arie der Lisetta „Se lo comanda, ci venirò „) Eine Ballettmusik ertönt, und Clarice und Flaminia treffen mit einem Flugapparat ein. Cecco vertraut Flaminia Ernesto an (Arie der Flaminia „Se la mia stella“) und Clarice Ecclitico (Arie der Clarice „Quanta gente che sospira“). Die Hochzeitszeremonie beginnt (Finale „Al comando tuo lunatico“). Durch eine List wird Bonafede dazu gebracht, seine Töchter Ecclitico und Ernesto zu geben. Als er das Spiel durchschaut, ist es zu spät.

Dritter Akt

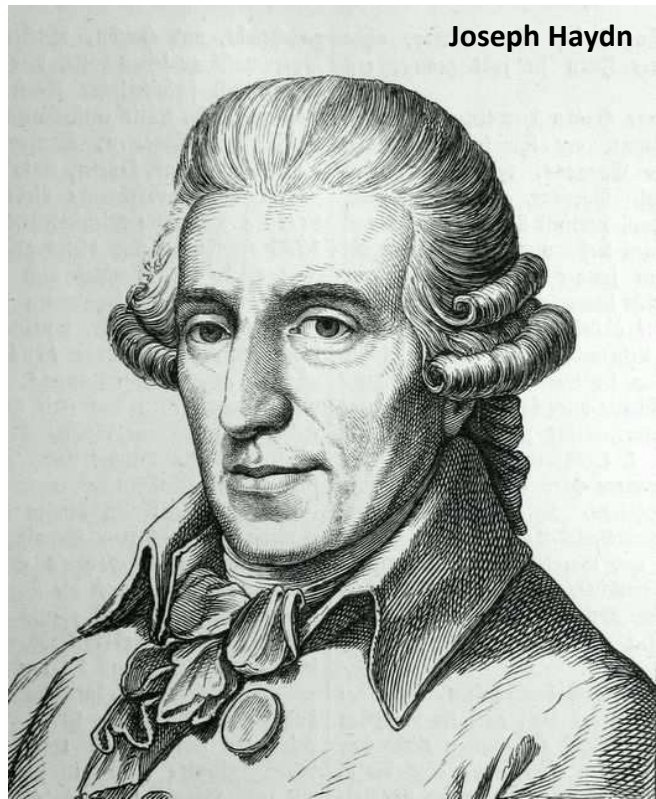
Ein Saal im Hause Eccliticos.

Man sieht Bonafede, Ecclitico, Ernesto und Cecco, gekleidet wie im ersten Akt. Ecclitico und Ernesto verlangen von Bonafede als Preis für seine Freiheit die Mitgift ihrer Frauen: Schließlich gibt er nach. Ecclitico und Clarice sind endlich vereint (Duett „Un certo ruscelletto“), und man versöhnt sich (Finale „Dal mondo della Luna“).

Ulrich Schreiber

Der Opernkomponist Haydn

Die Musik zu Haydns erster Opernarbeit ist verschollen. Es handelt sich um das für Wien geschriebene und dort wahrscheinlich 1753 uraufgeführte deutsche Singspiel DER KRUMME TEUFEL auf einen Text von Joseph Kurz-Bernardons (ebenso wenig überliefert wurde der Text, der möglicherweise mit Kurz-Bernardons 1758 erschienener Zauberposse DER NEUE KRUMME TEUFEL identisch ist). Haydns spätere Beiträge zur Gattung des deutschen Singspiels wurden in den siebziger Jahren für das Marionettentheater komponiert, das Fürst Nikolaus Esterházy 1773 bauen ließ und neben der eigentlichen Oper betrieb; zu beiden Häusern gab es freien Eintritt: eine Art fürstlichen Volkstheaters. Diese Singspiele sind, bis auf eine Arie aus DIDO und weite Teile von PHILEMON UND BAUCIS, verloren



gegangen. Zu den kapellmeisterlichen Pflichten Haydns gehörte es nicht nur, selbst zu komponieren, sondern auch die Opern anderer Komponisten für den Esterházy-Hof einzurichten und einzustudieren. Dieses Geschäft betrieb er von 1761 bis 1790. Zunächst fanden die Aufführungen im Schloss zu Eisenstadt statt, ab 1775 im Opernhaus zu Eszterháza und gelegentlich an anderen Orten (zum Beispiel Pressburg). Anlass für solche Aufführungen waren fürstliche Familienfeste oder der Besuch hochgestellter Persönlichkeiten, die sich vom hohen Qualitätsstandard der italienischen Operntruppe überzeugen konnten. Aus den auf uns gekommenen Abrechnungsbüchern wissen wir, wie viel Zeit Haydn für diesen Teil seiner Pflichten aufwenden musste; so dirigierte er allein im Jahre 1776 hundertfünfundzwanzig Vorstellungen.

Von seinen Einlagearien sind mindesten einundzwanzig als authentisch gesichert, etwa der gleiche Teil stammt wahrscheinlich von Haydn und ein noch mal ebenso großer Anteil weist deutliche Spuren Haydns auf. Einige der authentischen Einlagearien hat der Komponist für seine Geliebte, die italienische Sopranistin Luigia Polzelli, geschrieben – sie sind etwas eintönig im Stil von Mozarts späterer Despina gehalten. Unter diesen in Eszterháza als Einlage für andere Opern entstandenen Szenen (zwischen 1780 und 1790 war Haydn nachweislich mit sechsundneunzig verschiedenen Opern beschäftigt) befinden sich einige seiner gelungensten Kompositionen für das Musiktheater überhaupt: die Tenorarie des Orest *Qual destra omicida* (Welch mörderische Hand) für Traettas IFIGENIA und die dramatische Sopranarie der Beatrice *Infelice sventurata* (Ich Unglückliche, Unselige) für Cimarasas I DUE SUPPOSTI CONTI (Die beiden vermeintlichen Grafen). Ihnen mindesten ebenbürtig sind zwei Szenen, die Haydn 1790 und 1796 in London konzertant aufführen ließ: die Soprankantate *Miseri noi, misera patria* (Weh uns, weh dir, Vaterland) und die dramatische sopranszene *Berenice, che fai* (Berenice, was tust du) auf einen Text

Metastasios. Diese Arien widerlegen auf eindrucksvolle Weise das Urteil, Haydn habe keine musikdramatisches Talent gehabt.

Im Zentrum von Haydns Opernarbeit für Eszterháza stehen, sieht man von verschollenen Werken ab, insgesamt dreizehn zwischen 1762 und 1783 komponierte italienische Opern. Diese lassen sich nach den überlieferten Gattungen der ‚Opera buffa‘ und ‚Opera seria‘ unterteilen, wobei gegenüber den rein komischen Opern (drei) und den rein ernsten (vier, wenn man beide Fassungen des ACIDE mitzählt; die ANIMA DEL FILOSOFO entstand ja nicht mehr in Eszterháza) das Zwischengenre der ‚Semiseria‘, auch ‚Dramma eroico-comico‘ genannt, mit sechs Werken am stärksten vertreten ist.

Il mondo della luna

Die Tatsache, dass die kritische Ausgabe der Oper vom Kölner Joseph-Haydn-Institut 1979/82 in drei Teilbänden erfolgte, vermittelt schon etwas von der verwickelten Editionsfrage. Obwohl das Werk außerhalb Eszterházas nicht aufgeführt worden sein dürfte und selbst dort nicht oft gegeben wurde, stehen die überlieferten Fragmente des Autographs und die aus dem 18. Jahrhundert stammenden Abschriften in einer Unschärferelation zueinander. So sind zum Beispiel drei Rollen in verschiedenen Stimmlagen überliefert. Dieses Durcheinander lässt sich weniger mit der Diskussion um Voraufführungen zur Premiere vom 3. August 1777 klären als mit dem Hinweis darauf, dass Haydn mit der Vertauschung der ursprünglich geplanten Stimmlagen für den Ecclitico (Alt) und den Ernesto (Tenor) ebenso wie durch zahlreiche andere Varianten eine Arbeitsintensität bewies, die dem Urteil, er habe seine Opern als Nebenprodukte betrachtet, den Boden entzieht.

Die Oper führt in recht unterhaltsamer Weise vor, wie dem ebenso reichen wie einfältigen Kaufmann Bonafede seine Töchter Clarice für Ecclitico, Flaminia für den Kavalier Ernesto abgeluchst werden. Der falsche Astrologe Ecclitico gaukelt Bonafede eine Reise auf den Mond vor, wo dieser die Verbindung seiner Töchter mit den Liebhabern als Pantomime erlebt – aber auch dieser Einblick in die Zukunft der Realität stimmt ihn nicht um. Erst als im Angedroht wird, seine ‚Reise auf den Mond‘ in Venedig publik zu machen, willigt er aus Angst vor der Blamage in die Verbindung ein. Wichtige Rollen bei diesem Verwirrspiel sind die Bediensteten Bonafedes (Lisetta) und dem Diener Ernestos (Cecco) anvertraut. Der Umschlag der Handlung findet im Finale II statt, wenn Bonafede mit den Worten, die Komödie sei zu Ende, das ziemlich sadistische Betrugsspiel aufdeckt. Aber Haydn komponiert, wie schon im Finale II seines INCONTRO IMPRIVVISO, über diesen entscheidenden dramaturgischen Einschnitt hinweg und greift ihn musikalisch erst bei dem folgenden Zornesausbruch Bonafedes auf. Dramaturgisch auf schwachen Füßen steht auch der gesamte dritte Akt, der bei Goldonis Stück 1750 (es wurde von Baldassare Galuppi in jenem Jahr vertont) noch nicht vorhanden war. Aus dieser Schwäche macht Haydn eine Stärke, wenn er zu Beginn des Akts dem Paar Clarice-Ecclitico in dem Largo-Duett *Un certo ruscelletto* (Ein sanftes Bächlein) die Gelegenheit zu einer lyrischen Selbstfindung gibt. Dieser Umschlag der Farce in die Gefühlswahrheit, die ihrerseits mit ihrer Nachtstimmung den Zug in die Selbstentgrenzung aufweist, zeigt den wahren Meister Haydn. An solchem Ernst haben auch andere Figuren manchmal teil, so Ernesto in seiner Arie *Qualche volta non fa male* (Diese Wendung schmerzt mich nicht) aus dem zweiten Akt, die Haydn später für das Benedictus seiner Mariazerker Messe verwendete. Andererseits hat Haydn seinen Figuren viele komische Züge mitgegeben, wobei Ecclitico in *Voi lo sapete* (Ihr wisst es wohl) ebenso ins Buffoneske gerät

wie der Diener Cecco, der den Mondkaiser zu spielen hat und seinerseits eine zwei- bis vierstimmige Hymne geboten bekommt. Bemerkenswert auch die instrumentalen Intermezzi und die Schlummermusik, wenn Bonafede nach Einnahme eines Schlaftrunks eine imaginäre Reise auf den Mond antritt.



Schloss Eszterháza

Marc Vignal

Die letzte „Opera buffa“

Am 3. August 1777 wurde zu Eszterháza die Vermählung des Grafen Nikolaus Esterházy, des zweiten Sohnes des regierenden Fürsten Nikolaus des Prächtigen, mit der Gräfin Maria Anna Weissenwolf feierlich begangen. Im Verlaufe der Festlichkeiten erklang eine neue Oper, die Haydn speziell zu diesem Anlass komponiert hatte, und zwar IL MONDO DELLA LUNA, deren Libretto auf Carlo Goldoni zurückging.

Goldoni, neben Carlo Gozzi der bedeutendste italienische Bühnenschriftsteller der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hatte für Haydn bereits zwei andere Libretti geschaffen, nämlich LO SPEZIALE im Jahre 1768 und ein Jahr später LE PESCATRICI. Der Stoff von IL MONDO DELLA LUNA war allerdings nicht neu. Die ursprüngliche Fassung Goldonis war zum ersten Mal im Jahre 1750 von Baldassare Galuppi in Venedig vertont worden; und 1732 war eine Oper über dasselbe Thema in Neapel aufgeführt worden. Vor Haydn hatten sich andere berühmte Komponisten mit IL MONDO DELLA LUNA befasst, so z.B. Piccini (Venedig, 1765), Paisiello (Neapel, 1774, mit dem Titel IL CREDULO DELUSO) und Astaritta (Venedig, 1775). Wir wissen nicht, wie Haydn auf den Gedanken verfiel, diese ergötzliche Geschichte



Carlo Goldoni

ebenfalls in Musik zu setzen. Vielleicht hatte ihn der Tenor Karl Friberth auf den Stoff hingewiesen. Friberth hatte auf der Grundlage eines Textes von Dancourt, den Gluck für seine Oper *LES PÈLERINS DE LA MECQUE* verwendet hatte, für Haydn im Jahre 1775 bereits das Libretto zu dessen vorhergehender Oper, *L'INCONTRO IMROVVISO*, verfasst. Dass Haydn durch Friberth an den neuen Stoff geriet, ist um so wahrscheinlicher, als Friberth, der von 1759 bis 1776 in den Diensten der Familie Esterházy stand, mit Gassmann zusammengearbeitet hatte. Wie dem auch sei, Haydns Libretto weicht stellenweise von dem Goldonischen Original ab, und zwar ungefähr bis zum Rezitativ vor dem Finale des 2. Aktes. Dann schließt es sich wieder dem von Astaritta 1775 in Venedig vertonten Text an.

Es existiert kein vollständiges Partiturotograph von *IL MONDO DELLA LUNA*. Vier Fragmente des Autographen (in Budapest, Krakau, Paris und Berlin) sowie drei zeitgenössische Abschriften, von denen zwei komplett (in Brünn und Wien) und die letzte ohne den 3. Akt (in Brüssel) vorliegen, sind erhalten. Im Unterschied zu den fünf folgenden Opern Haydns wurde das Werk nach 1777 in Eszterháza nie wieder aufgeführt: die wenigen Aufführungen, die in diesem Jahr stattfanden, waren die einzigen zu Haydns Lebzeiten. Verwirrung hat in diesem Zusammenhang die Tatsache gestiftet, dass in den unterschiedlichen Fragmenten des Autographs die Rollen *Eccliticos*, *Ernestos* und *Lisettas* jeweils in zwei unterschiedlichen Fassungen erscheinen, die außerdem noch mehr oder weniger miteinander vermischt sind. (Auf weitere Unterschiede, die die Tonarten und die Orchestrierung betreffen, kann hier unmöglich näher eingegangen werden.) So gibt es für *Ecclitico* eine Alt- und eine Tenorfassung, für *Ernesto* eine Tenor- und eine Altfassung und für *Lisetta* eine Sopran und eine Altfassung. Nun gehen diese doppelten Fassungen aber nicht, wie behauptet worden ist, auf zwei verschiedene Aufführungen zurück, und erst recht nicht wurde *IL MONDO DELLA LUNA* schon am 14. Juli 1777 in Schönbrunn gegeben. Zwar traten an jenem Tage Mitglieder der Truppe des Fürsten Esterházy erfolgreich vor der Kaiserin Maria Theresia auf; sie spielten jedoch *ALCESTE*, eine Oper für Marionetten von Carlos d'Ordonez. Wenn Haydn vor dem 3. August 1777 einige Rollen in der oben erwähnten Weise für andere Stimmlagen umschrieb, waren dafür hauptsächlich künstlerische Gründe verantwortlich. Dies trifft gewiss für die Partie der *Lisetta* zu, für die eine neue Sängerin verpflichtet wurde. Am 3. August 1777 wurde die Partie des *Ecclitico* von einem Tenor gesungen, die des *Ernesto* von einem Alt (einem Kastraten oder einer Falsettstimme), die der *Lisetta* von einem Alt. Das entspricht nicht der „Original“-Fassung des Werkes (die nie gehört wurde) wohl aber der „verstreuten“ Fassung – mit den Manuskripten in Brünn, Wien und Brüssel. Wichtig ist es festzuhalten, dass das Autograph-Fragment in Budapest noch einige spätere Veränderungen Haydns enthält: wie auch die „Original“-Fassung, so erklang auch diese „Fassung letzter Hand“ nicht. So könnte man behaupten, für Haydn selbst habe niemals eine „endgültige“ Fassung existiert.

IL MONDO DELLA LUNA ist die letzte Oper Haydns, in der die Buffoelemente ganz eindeutig überwiegen. Sie hatte in dieser Beziehung drei Vorgängerinnen: *LA CANTERINA* (1766), *LO*

SPEZIALE (1768) und L'INFEDELTA' DELUSA (1773). Dennoch verliehen die Gestalten des Erensto und besonders der Flaminia dem Werk gewisse Züge einer Opera seria. Goldonis Libretto ist insofern ein typisches Werk des 18. Jahrhunderts, als es sich dabei nicht um ein Thesenstück oder eine Charakterkomödie, sondern um ein Demonstrationsstück, eine Situationskomödie handelt. Es steht als in derselben Tradition wie COSÌ FAN TUTTE (1790), wobei Ecclitico die gleich Aufgabe zufällt wie Alfonso in der Mozartoper, nämlich die eines Gelehrten, der seine Mitmenschen – in unserem Falle Bonafede – als Versuchsobjekte, ja als Opfer ausnützt, und Cecco und Lisetta – bei allen Unterschieden zu der Mozartschen Operngestalt – die Funktion der Despina übernehmen. Selbst der Mond hat in diesem von wissenschaftlichen Vorstellungen geprägten Weltbild eine ganz bestimmte Rolle zu spielen, nämlich die eines Deus ex machina, der die Menschen und Dinge lenkt, die dann nur noch zu tun und zu lassen haben, was vorherbestimmt ist. So wird in dem sehr kurzen Finale des 3. Aktes dem Mond als wohlthätiger Schutzmacht gehuldigt und seine Allgegenwart spiegelt sich in der Oper nicht nur auf der Ebene des Textes wider, sondern auch auf der der Musik: Dem Mond ist ganz eindeutig die Tonart Es-Dur zugeordnet.

Sobald vom Mond oder vielmehr dem Verlangen, das Bonafede nach ihm empfindet, die Rede ist, wendet sich die Musik nach Es, und zwar auch in den Rezitativen. In dieser Tonart steht auch das ätherische Finale des 1. Aktes, wenn Bonafede zum Mond emporzuschweben glaubt, sowie die letzte Strophe der Arie, die er zu Beginn der Oper singt, wenn er mit Hilfe des Fernrohres nach und nach die wunderbare Welt auf dem Monde entdeckt. Die ersten beiden Strophen dieser Arie („Ho veduto una ragazza“ und „Ho veduto un buon marito“) sowie die beiden vorangehenden Orchesterzweischenspiele stehen noch in D, die dritte Strophe („Ho veduto dall'amante“) und das vorangehende Orchesterzweischenspiel in Es: Die Erkundung scheint abgeschlossen, die Erregung des Alten hat ihren Gipfel erreicht. Auch die



Tonart D-Dur wird dem Mond zugeordnet, und zwar dann, wenn er nicht mehr das Ziel der Wünsche ist, sondern der Ort, an dem man es sich wohl sein lässt: so im Vorspiel zum 2. Akt, in der Arie Bonafedes „Che mondo amabile“ und dem humorvollen Finale dieses Aktes („Luna, lena, lino, lana, lana, lino, lunala“). Gerade diese Teile, auf deren Ausarbeitung der Komponist die allergrößte Sorgfalt verwendet hat, lassen IL MONDO DELLA LUNA wie ein Gebilde von Zauberhand erscheinen. Dies trifft gleichermaßen auf die drei Zwischenspiele und die drei Strophen der Fernrohr-Arie zu, die alle unterschiedlich orchestriert sind, sowie auf die Ballettszenen, die in Haydns Operschaffen etwas fast Einmaliges darstellen und bereits die Zauberepisoden seiner ARMIDA (1783) ankündigen. All diese Musik schien Haydn sehr ans Herz gewachsen zu sein; denn sechs Stücke aus IL MONDO DELLA LUNA verwendete er später noch einmal in seinen 1784 veröffentlichten Trios für Flöte, Violine und Violoncello, nämlich das Vorspiel und zwei Ballette des 2. Aktes, den Chor „Uomo felice“, die Arie der Flaminia „Se la mia stella“ und die Arie der Clarice „Quanta gente che sospira“. Und im Jahre 1782 wurde aus der Arie des Ernesto „Qualche volta non fa male“ das Benedictus der Mariazeller Messe. Flaminias Arie „Se la mia stella“ erschien dagegen noch einmal mit deutschem Text („Dir der Unschuld Seligkeit“) gegen 1799 in einer Adaption von Haydns Marionetten-Oper PHILEMON UND BAUCIS (Originalfassung, 1773).

Auch die Ouvertüre in C-Dur verwendete Haydn ein zweites Mal, und zwar mit veränderter Orchestrierung als ersten Satz seiner Symphonie Nr. 63, LA ROXELANE (1779). In der Fassung als Ouvertüre zu IL MONDO DELLA LUNA verwendet Haydn Streicher, zwei Oboen, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten (die nur die Hörner verdoppeln) und Pauken. Die Ouvertüre geht unmittelbar in den 1. Akt über, während der erste Satz der Symphonie Nr. 63 natürlich mit einem Konzertschluss endet. Es ist ein wenig paradox, dass diese Ouvertüre, die ihrem Stil und ihrer Form nach eine der symphonischsten ist, die Haydn geschaffen hat, eine typische Buffo-Oper eröffnet; das Werk erhält dadurch jedoch von Anfang an ein gewisses Gewicht. Die Ouvertüre weist darüber hinaus verborgene Bezüge zu zwei ebenfalls in C stehenden Stücken auf, dem Marsch des 2. Aktes und vor allem der großen Arie der Flaminia „Ragion nell'alma siede“. An diese Bravourarie reinster neapolitanischer Prägung muss sich Haydn erinnert haben, als er die Arie des Genius „Al tuo seno fortunato“ seiner Oper OFEO ED EURIDICE (London, 1791) schrieb.

Mit ihren Arien erwecken Flaminia und Ernesto in stärkerem Maße unsere Anteilnahme als Clarice und Ecclitico und erscheinen uns menschlicher als diese. Das ist um so sinnfälliger, als in jedem der beiden ersten Akte auf eine Arie der Flaminia eine ziemlich oberflächliche Arie der Clarice folgt. Die reizvoll orchestrierte Arie der Flaminia „Se la mia stella“ zeichnet sich wie kaum eine andere Arie der Partitur durch ihren Nuancenreichtum aus. Wahrer Edelmut spricht aus der Arie des Ernesto, „Begli occhi vezzosi“, und sein „Qualche volta non fa male“ ist die einzige Arie des ganzen Werkes, die nicht in Dur steht. Die beiden Arien der Clarice weisen eine gewisse Nähe zur Welt von Cecco und Lisetta auf. Cecco ist eine typische Dienergestalt, wie sie in jedem Lustspiel vorkommt – typisch selbst dann, ja gerade dann, wenn er, verkleidet, den Kaiser des Mondes mimt. Seine beiden Arien stehen in dem so überaus populären G-Dur, und diejenige, die er verkleidet singt („Un avaro suda e pena“), hat nichts von der Erhabenheit seiner vorgetäuschten Rolle an sich – es sei denn parodistische Züge. Die Arie, die Lisetta singt, wenn sie zur Kaiserin des Mondes gemacht wird („Se lo comanda,ci venirò“) steht ebenfalls in G-Dur. Sie ist würdevoller als die Ceccos; jedoch bricht sich Haydns Lust an der Parodie, nicht zuletzt auf dem Umweg über eine gewisse Emphase, auch hier wieder Bahn.

In dem Duett „Non aver di me sospetto“ zieht Lisetta Bonafede gleichsam in ihren Ausdrucksbereich hinein. Das ist auch nur recht und billig; denn schließlich ist er es ja, der ihr



nachstellt. Hingegen ist „Un certo ruscelletto“ ein rührendes Liebesduett zwischen Clarice und Ecclitico. Es steht in der für Haydn in solchen Situationen oft verwendeten Tonart B-Dur. Was die Finali der beiden ersten Akte anlangt, so reichen sie gewiss nicht an die von LA VERA COSTANZA, LA FEDELTÀ PREMIATA und ORLANDO PALADINO heran, entbehren aber dennoch nicht eines eigenständigen Charakters. Das erste, dreiteilige beginnt in ätherischer Stimmung, die aber dann, nachdem Bonafede eingeschlafen ist, in den mehr oder weniger spöttischen Ton einer Komödie umschlägt. Das zweite, umfangreichere besteht aus fünf Teilen, die sich durch ihre Takt- bzw. Tempobezeichnungen voneinander abheben und in ihrer Abfolge den Eindruck einer Beschleunigung erwecken, die sich schließlich nicht mehr steigern ließe. Anfangs beherrscht Humor die Szene, wozu besonders lautmalerische Wortspiele wie „Luna, lena, lino, lana, lana, lino, lunala“ beitragen. Aber in dem Maße, wie man

„auf die Erde zurückfällt“, werden kräftigere, dramatischere Akzente gesetzt, die schließlich, wenn vor den Worten „Tutti nemici e rei, tutti tremar dovrete“ der große Ausbruch in Moll erfolgt, an den zehn Jahre später entstandenen DON GIOVANNI gemahnen. Kann man wohl von irgendeiner Oper eines anderen zeitgenössischen Komponisten ähnliches behaupten?

IL MONDO DELLA LUNA war eines der ersten Bühnenwerke Haydns, das im 20. Jahrhundert in authentischer Gestalt zu neuem Leben erweckt wurde. Mit den Aufführungen beim Holland-Festival und den Festspielen von Salzburg und Aix-en-Provence im Jahre 1959 wurde Joseph Haydn als Opernkomponist für unsere Zeit neu entdeckt.

Fest für Verschwörungstheoretiker

Knapp 20 Prozent der Amerikaner glauben bis heute nicht, dass ihre Landsleute einst auf dem Mond gelandet sind. Die Hauptargumente der Skeptiker und die Antworten der Experten im Überblick.

Von FOCUS-Redakteur Michael Odenwald

Am 20. Juli 1969 fieberte die Welt mit zwei Männern: Im Landegerät der Apollo-11-Mission näherten sich Neil Armstrong und Edwin „Buzz“ Aldrin dem Mond. Nach der Landung – in Europa war es früher Morgen – übermittelten sie die ersten Bilder vom Trabanten zur Erde, und Armstrong sprach seine historischen Worte vom kleinen Schritt für ihn und dem großen Sprung für die Menschheit. Überall gab es Mondpartys.

Insgesamt flogen im Rahmen des Apollo-Programms der US-Raumfahrtbehörde Nasa sechs Raumkapseln zum Mond. Zwölf Menschen betraten ihn, allesamt US-Amerikaner. Als Letzter verließ im Dezember 1972 Eugene Cernan, der Kommandant von Apollo 17, den Erdtrabanten.

Ein Gerücht wird geboren

Kurz danach kam der Hammer: Der Amerikaner Bill Kaysing, ein ehemaliger Mitarbeiter der am Apollo-Programm beteiligten Firma Rocketdyne, behauptete, die Mondflüge habe es nie gegeben. In seinem Buch „We never went to the Moon“ schrieb er, die Technik der 1960er-Jahre hätte eine tatsächliche Mondlandung niemals ermöglicht. Vielmehr habe man in der „geheimen Militärbasis“ Area 51 ein Filmstudio aufgebaut, um dort die Mondszenen anzufertigen. Die Saturn-Raketen seien immer unbemannt gestartet, und die drei Astronauten Chaffee, White und Grissom, die in der Kapsel von Apollo 1 tragisch verbrannten, wären getötet worden, um die Sache zu vertuschen.

Danach meldeten sich weitere Zweifler. Ihre Verschwörungstheorien hatten rasch Hochkonjunktur. Zuerst wurden sie in Büchern und Magazinen veröffentlicht, heute brummt das Internet davon. Als Motiv für die gewaltige Fälschung gaben die Mondflugleugner wahlweise an:

- a) Die Amerikaner hätten sie inszeniert, um ihre technologische Überlegenheit gegenüber der Sowjetunion zu demonstrieren.
- b) Die Nasa habe bei einem Ausbleiben von Erfolgen um ihr Raumfahrtbudget in Höhe von 30 Milliarden US-Dollar gefürchtet.
- c) Die Mondlandung sollte von damals aktuellen Problemen im Vietnamkrieg ablenken.
- d) Nasa und US-Regierung wollten die echten Mondaufnahmen nicht zeigen, weil darauf Relikte Außerirdischer zu sehen seien.

Deshalb habe man die Fälschungen nachgedreht. Noch heute glauben 15 bis 20 Prozent der US-Bevölkerung nicht, dass ihre Landsleute auf dem Mond gelandet sind.

„Beweise“: Schatten, wehende Fahne, fehlende Sterne

Als Teil der Feierlichkeiten zum 20. Jahrestag der ersten Mondlandung veranstaltete die Nasa im Gilruth Center des Johnson Space Center in Houston/Texas ein großes Picknick. Neil Armstrong, damals 58 Jahre alt, wird von den zahlreichen Besuchern neugierig umringt.

Als „Beweise“ für die Mondlüge mussten stets angebliche Unstimmigkeiten auf Bildern herhalten, die von den Astronauten geschossen wurden. So sind auf fast allen Fotos keinerlei Sterne am Mondhimmel zu erkennen. Kein Wunder, wurden die Aufnahmen nach Überzeugung der Skeptiker doch in einer abgedunkelten Halle gedreht. Andere Fotos zeigen einen nicht parallel verlaufenden Schattenwurf verschiedener Objekte, dabei wären parallele Schatten bei der Sonne als einziger Lichtquelle auf dem Mond eigentlich zu erwarten. Also müssten noch andere Lichter geleuchtet haben – Studioscheinwerfer eben. Zudem flatterte auf ein paar Bildern eine US-Flagge, was auf dem luftlosen Mond eigentlich nicht sein dürfte. Dutzende solcher Beispiele führten die Anhänger der Verschwörungstheorien ins Feld.

Nasa- und unabhängige Experten bemühten sich außerordentlich, um die Einwände zu entkräften. Die Sterne fehlen, so ihr Gegenargument, weil der Kontrastumfang der damals verfügbaren Filme zu gering war, um die schwachen Himmelslichter über der sonnenbeschienenen Mondoberfläche abzubilden. Und weil selbige uneben ist, verlaufen die Schatten darauf unterschiedlich. Einzelne Schatten fallen auf Erhebungen und erscheinen daher teilweise verkürzt, oder bei Vertiefungen verlängert. Die Fahne geriet ins Schwingen, weil sie kurz vor den Schnappschüssen in den Boden gerammt wurde.

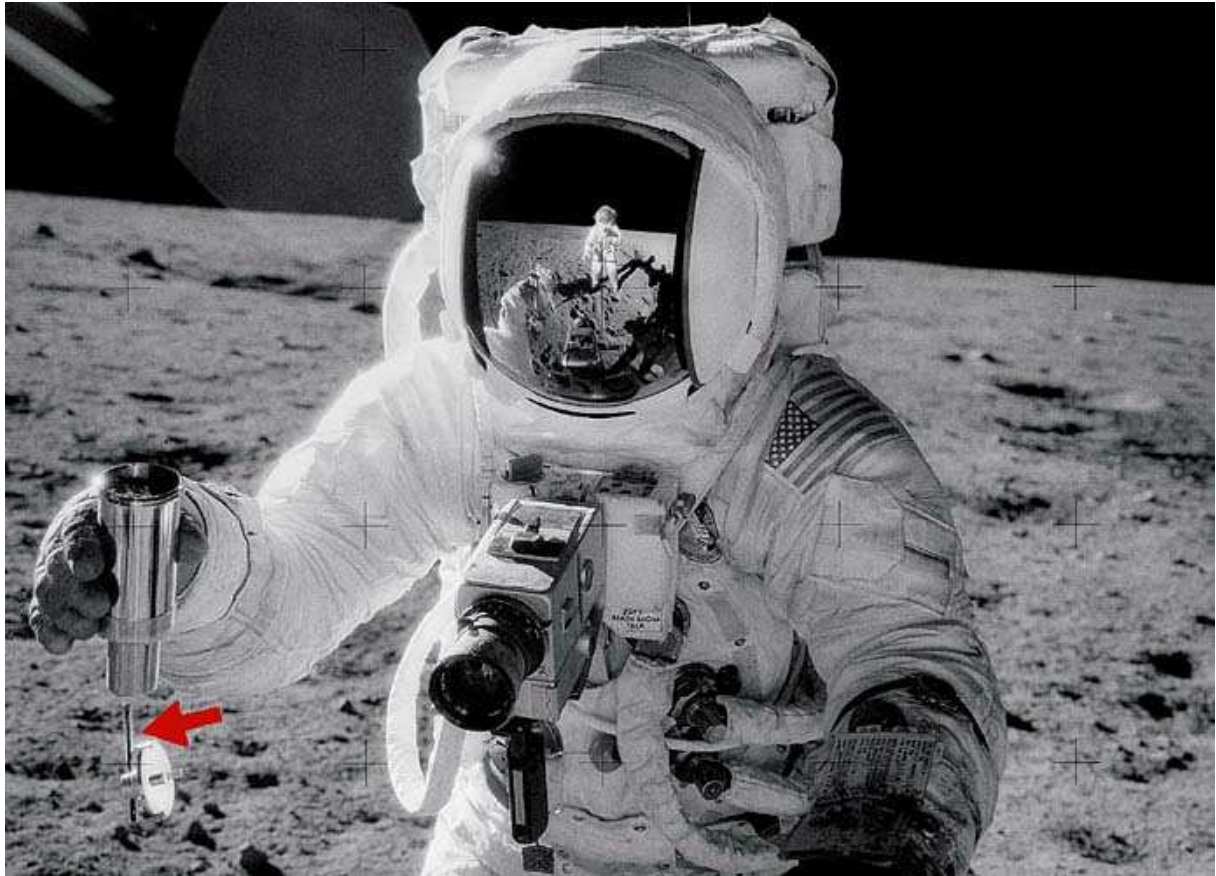
Das Tolle an solchen Theorien ist ihr Unterhaltungswert

Verschwörungstheorien ermöglichen tiefe Einblicke in die Psyche ihrer Urheber (sofern sie nicht aus Geschäftssinn erfunden und publiziert werden), und sie haben oft hohen Unterhaltungswert – es sei denn, sie sind so dumm, zynisch und aus erkennbarem Grund gestreut wie die Behauptung, die US-Regierung habe die Anschläge auf das Welthandelszentrum vom 11. September 2001 selbst initiiert. Manchmal bedarf es durchaus detektivischer Fähigkeiten, um sie zu widerlegen. Ernst nehmen sollte man sie jedoch nicht.

Dies gilt auch für die Mondlandungslüge. Dazu nur zwei Argumente: Um die Verschwörung aufrechtzuerhalten, hätten Hunderte von Beteiligten (Astronauten-Darsteller, Filmtechniker, Nasa- und Regierungsmitarbeiter etc.) über Jahrzehnte dichten halten müssen. Das ist schlechterdings unmöglich. Spätestens nach dem fünften Drink in der Kneipe oder weil er sich vom Chef schlecht behandelt fühlte, hätte mal einer geplaudert. Und: Die Astronauten brachten reichlich Mondgestein mit zur Erde. Wie hätten Fälscher irdisches Gestein so umstrukturieren können, dass es die Heerscharen von Mineralogen und Geophysikern, die es untersuchten, hätte täuschen können? Die amerikanischen Raumfahrer besuchten den Erdtrabanten also tatsächlich.

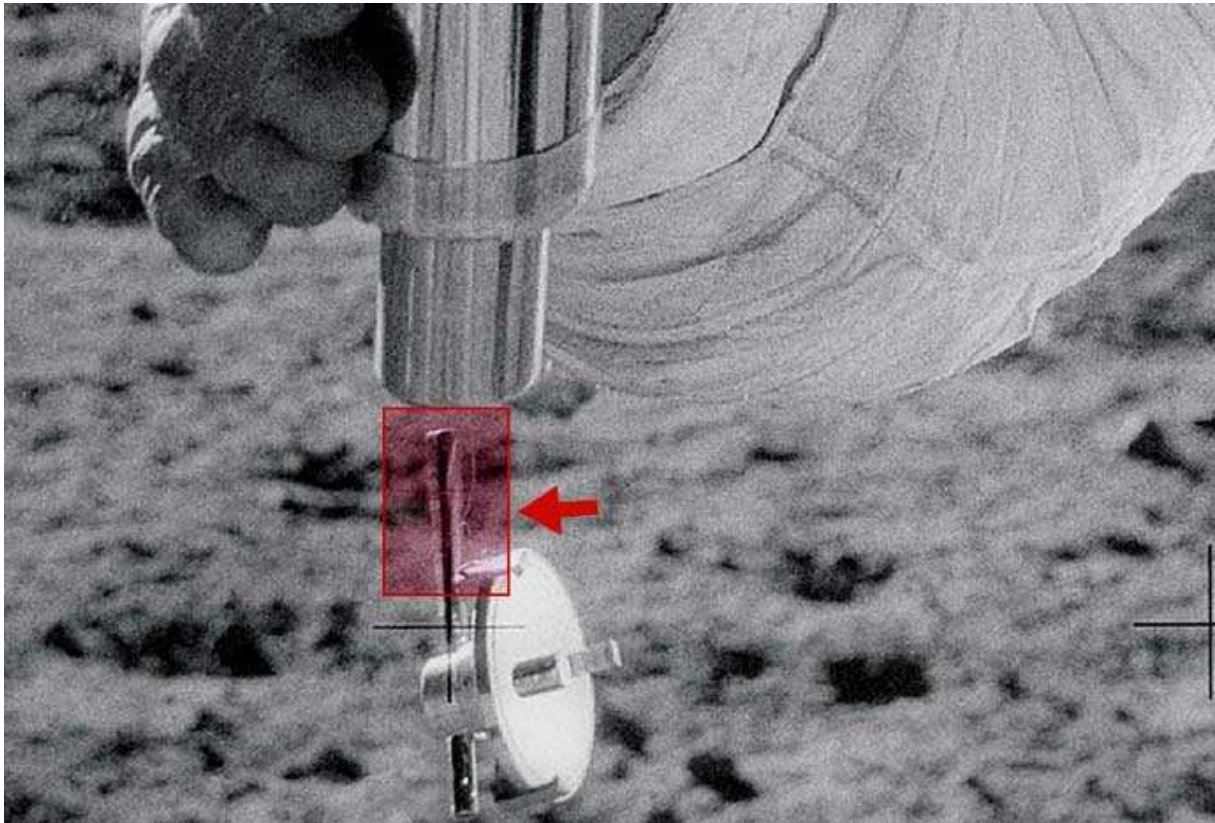
Ein Fallbeispiel für die Argumentation der Zweifler

Gern führen die Verschwörungstheoretiker das bei der Mission Apollo 12 geschossene Bild mit der Nasa-Katalognummer AS12-49-7278 ins Feld. Es zeigt den Astronauten Alan Bean mit einem Probehälter, in den er Mondstaub gefüllt hatte. Aufgenommen hatte es der bei diesem Flug zweite Mann „im Mond“, Charles „Pete“ Conrad.



Der Schnappschuss soll gleich mehrere Fehler enthalten, die ihn als im Studio entstandene Fälschung entlarven. Eine Zusammenstellung aus verschiedenen Publikationen und Internetforen:

- Bei Conrad, der in Beans Helm reflektiert sichtbar ist, sei keine Kamera zu sehen, mit der er das Bild gemacht haben könnte. Auch könne eine in Brusthöhe fixierte Kamera niemals die Oberseite des Helms fotografieren. Deshalb müsse es einen dritten (Kamera-)Mann gegeben haben.
- Conrads Schatten fehle der Oberkörper.
- Die von links oben ins Bild laufenden lattenähnlichen Gebilde seien Teile der Dachkonstruktion des Studios.
- Der Deckel des Probehälters schwebte ohne sichtbare Verbindung zu dem Röhrchen, außerdem könne seine Vorderseite angesichts des Sonneneinfalls von hinten niemals so hell leuchten. Deshalb müsse es nachträglich in das Bild eingefügt worden sein.



Dass der Deckel nicht schwebt, wie die Anhänger der Verschwörungstheorien glauben, zeigt dieses Bild

In der Vergrößerung können selbst ungeübte Betrachter einige der Behauptungen sofort widerlegen. So gibt es keinen Mondzauber mit einem schwebenden Deckel: Dieser hängt an einem fast durchsichtigen Draht. Zwar liegt er tatsächlich im Schatten, bekommt aber das vom Raumanzug und der Kamera reflektierte Licht ab, was die Helligkeit erklärt. Hinter Pete Conrad erstreckt sich offensichtlich eine Kuhle. An ihrem Rand knickt Conrads Schatten in Hüfthöhe ab und verläuft in der Senke weiter. Dort verschmilzt er mit dem eines anderen Objekts, sodass der Schatten des Oberkörpers nur andeutungsweise zu sehen ist. Die Helmoberfläche wird so weit von der Kamera abgebildet, wie tangential darüber streifendes Licht in die Linse fällt. Dies lässt sich auf jedem Bild, das einen Kopf zeigt, nachprüfen.

Auch Conrads Kamera existiert. Sie ist schwer zu sehen, weil sie weiß lackiert ist und sich nicht vom Raumanzug abhebt (die Farbe reflektiert das Sonnenlicht und hilft so, die Filme zu kühlen). Den dunklen Griff hält Conrad in der rechten Hand. Das ringförmige Objektiv ist jedoch deutlich erkennbar. Die Dachlatten sind vermutlich Reflexionen von Messgeräten, ebenso wie das scheinbar vor Beans Kopf schwebende Fünfeck offensichtlich eine Spiegelung der Helmscheibe ist.

Die schlagkräftigen Argumente des Astronauten

Eine eigene Antwort auf allzu lästige Zweifler fand übrigens Buzz Aldrin, der zweite Mensch auf dem Mond. Als ihn wieder einmal ein solcher Plagegeist bedrängte und aufforderte, auf die Bibel zu schwören, dass er tatsächlich den Mond besucht habe, reagierte Aldrin mit einem saftigen Kinnhaken.