



Daniel C. Schindler (Autor)  
**STIL DES SPIELS, SPIEL DES STILS**  
Joseph Haydn als Opernkomponist



<https://cuvillier.de/de/shop/publications/8458>

Copyright:  
Cuvillier Verlag, Inhaberin Annette Jentsch-Cuvillier, Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen,  
Germany  
Telefon: +49 (0)551 54724-0, E-Mail: [info@cuvillier.de](mailto:info@cuvillier.de), Website: <https://cuvillier.de>

# 1. Einleitung

Seit jeher stellt die fundierte Beschäftigung mit den Bühnenwerken Joseph Haydns – für die Forschung wie für die Aufführungspraxis gleichermaßen – ein „Stiefkind“ in der Auseinandersetzung mit dem Schaffen des Komponisten dar. Immer wieder wird hierbei – so scheint es – der in diesem Zusammenhang unvermeidbare Vergleich mit den Opern Wolfgang Amadeus Mozarts bemüht; ein Umstand, der auch die unvoreingenommene Beschäftigung mit den Werken anderer Bühnenkomponisten des 18. Jahrhunderts zum Teil stark beeinträchtigt oder eine solche zumindest erschwert.

Bereits der noch persönlich mit Haydn bekannte Biograph Giuseppe Carpani sah dessen Leistungen als Komponist vor allem in seinen Instrumentalwerken verwirklicht, weshalb er auch die Auffassung vertrat: „Haydn in teatro non è più Haydn“<sup>1</sup>. Der spätere Haydn-Forscher Carl Ferdinand Pohl äußerte gar seinen grundlegenden Zweifel an Haydns dramatischem Instinkt, indem er ihm „jene dramatische Conception, scharfe Charakteristik und Objektivität [absprach], die dem Bühnentonkünstler unentbehrlich sind.“<sup>2</sup> Selbst im 20. Jahrhundert konnte der renommierte Haydn-Forscher László Somfai in dessen Operschaffen nicht mehr erkennen, als eine Etappe des Komponisten auf dem Weg zum Sinfoniker:

„Die Bühnenwerke Haydns können mit der erfindungsreichen Dramaturgie und dem überschwänglichen Melodienreichtum der italienischen Zeitgenossen wohl kaum wetteifern. [...] Sie entschädigen jedoch durch eine feine Instrumentierung, wie sie uns in der Bühnenmusik kaum bekannt ist [...] und einen sinfonischen Stil, der die Höhe der Instrumentalmusik erreicht.“<sup>3</sup>

Über lange Zeit wurde der Wissenschaft eine grundlegende Beschäftigung mit Haydns Opern nicht zuletzt dadurch erschwert, dass es ihr an einer anschaulichen Übersicht zu Haydns Bühnenwerken mangelte. Erst Ludwig Wendschuhs Dissertation *Über Joseph Haydns Opern*<sup>4</sup> aus dem Jahr 1896 leistete hierbei Abhilfe; jedoch beschränkte sich Wendschuh in seiner Arbeit weitestgehend auf die Erfassung des rein philologischen Bestandes, ohne sich um eine ästhetisch-künstlerische Auswertung von Haydns Bühnenwerken zu bemühen. In diesem Punkt brachte erstmals Helmut Wirths Text *Haydn*

---

<sup>1</sup> Giuseppe Carpani: *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano 1812, S. 132.

<sup>2</sup> Carl Ferdinand Pohl: *Joseph Haydn*, (Leipzig 1882), Bd. II, Wiesbaden 1971, S. 346.

<sup>3</sup> László Somfai: *Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern*, Kassel 1966, S. 74.

<sup>4</sup> Ludwig Wendschuh: *Über Joseph Haydns Opern*, Diss. Rostock 1896.

als *Dramatiker*<sup>5</sup> von 1940 grundlegende Erkenntnisse mit sich, die selbst heute noch, wenn auch in Teilen von der neueren Forschung als überholt angesehen, durchaus Gültigkeit für sich beanspruchen dürfen. Einen weiteren wertvollen Beitrag für die Auseinandersetzung mit Haydns Bühnenschaffen trugen schließlich Dénes Bartha und László Somfai, nach eingehender Durchforstung der Esterházy-Opernsammlung, in ihrer Publikation *Haydn als Opernkapellmeister*<sup>6</sup> zu Tage, dank derer grundlegende Erkenntnisse zu Haydns Wirken als Operndirektor der Fürsten Esterházy für die Wissenschaft erstmalig weithin zugänglich gemacht wurden. In der jüngeren Haydn-Forschung nimmt die Beschäftigung mit den Bühnenwerken des Komponisten erfreulicherweise einen wachsenden Stellenwert ein und es existieren bereits einige Arbeiten<sup>7</sup>, die – wenn auch nur auf einzelne Teilaspekte von Haydns Opernschaffen beschränkt – sich in ihren Betrachtungen stark um die Einbeziehung neuester musikwissenschaftlicher Erkenntnisse bemühen. Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Zusammenhang ferner die Arbeit des Kölner Joseph Haydn-Instituts, das sich seit seiner Gründung im Jahr 1965 sowohl um eine kritische Gesamtausgabe sämtlicher Werke des Komponisten bemüht, als auch in seiner eigenen Schriftenreihe, den sogenannten Haydn Studien, immer wieder erhellende Beiträge u. a. auch zu Haydns musikdramatischem Schaffen liefert.

Zwar lassen sich in der Haydn-Literatur zuweilen auch Zugeständnisse an die handwerklich-musikalische Machart von Haydns Opern ausmachen (wie das oben angeführte Zitat Somfais veranschaulicht), jedoch sind diese in den meisten Fällen an die eingangs beschriebenen Ressentiments und Vorurteile geknüpft. Es scheint die landläufige Meinung zu überwiegen, dass Haydn zwar in seinen Instrumentalwerken herausragende Kunstleistungen zu vollbringen im Stande war, nicht aber auf dem Gebiet der Oper.

Die vorliegende Untersuchung möchte daher der Frage nachgehen, wie genau Haydns Rolle als Opernkomponist im Hinblick auf sein gesamtes kompositorisches Schaffen zu beurteilen ist und ob er nicht möglicherweise auch auf dem Gebiet des musikalischen Theaters herausragende Leistungen vollbrachte. Nach einer generellen Un-

---

<sup>5</sup> Helmut Wirth: *Joseph Haydn als Dramatiker. Sein Bühnenschaffen als Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper*, (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft 7), Wolfenbüttel und Berlin 1940.

<sup>6</sup> Dénes Bartha und László Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung*, Budapest 1960.

<sup>7</sup> Als zwei Beispiele hierfür sei an dieser Stelle auf Regina Wochnik: *Die Musiksprache in den opere semiserie Joseph Haydns unter besonderer Berücksichtigung von L'incontro improvviso*, (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 42), Diss. Hamburg 1993 und Bernhard Waritschlager: *Die Opera seria bei Joseph Haydn. Studien zu Form und Struktur musikalischer Affektdramaturgie und Figurentypologisierung in Armida und L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*, Tutzing 2005 verwiesen, denen die nachfolgende Untersuchung wertvolle Einsichten verdankt.

tersuchung von Haydns Verhältnis zur Gattung Oper und deren Bedeutung für sein Gesamtwerk, sollen in der Folge, anhand einer Analyse partieller Merkmale von Haydns letzten (vollendeten) Bühnenwerken *Orlando paladino* und *Armida*, die hieraus gewonnenen Erkenntnisse am konkreten Beispiel zweier Opern Haydns näher veranschaulicht werden. Eine Ergänzung hierzu bilden die beiden Exkurse zur Opernlandschaft im 18. Jahrhundert sowie zum Opernbetrieb im Hoftheater von Schloss Eszterháza. Abschließend soll der Versuch unternommen werden, einen kurzen (Aus-)Blick auf die aktuelle und zukünftige Rezeption von Haydns Bühnenwerken zu geben.



## 2. Exkurs I: Die Opernlandschaft im 18. Jahrhundert

Haydns musikdramatisches Schaffen erstreckt sich, angefangen von seinem Erstlingswerk, dem für Wien komponierten Singspiel *Der krumme Teufel* von 1751, bis hin zu seiner letzten (unvollendet gebliebenen) Oper, dem für London anno 1791 geschriebenen *Dramma per musica L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*, über einen Zeitraum von rund 40 Jahren. Hierdurch fallen seine musikdramatischen Werke in eine Zeit, in der die Gattung Oper den unterschiedlichsten Stilen und Reformbestrebungen unterworfen war. Der nachfolgende Exkurs möchte dem Leser einen kurzen Überblick zur Opernlandschaft im 18. Jahrhundert verschaffen, in deren Tradition Haydns Bühnenerwerke zweifellos verankert sind. Um jedoch das höchst vielfältige Geschehen auf den Opernbühnen Europas zu jener Zeit darstellen zu können, muss zunächst ein wenig ausgeholt werden.

Der Ursprung der Gattung Oper geht auf das Zeitalter der Renaissance zurück, deren Zeitgeist sich, in der Abkehr von Denkweisen des Mittelalters, die Wiedergeburt der Antike zum Ziel gesetzt hatte. Es war eine Zeit, in der Künste und Wissenschaften eine nie zuvor dagewesene Blüte erreichten. Auf dem Sektor der Musik standen Künstler wie Jacopo Peri, Giulio Caccini oder auch Emilio de' Cavalieri am Ausgangspunkt dieser Entwicklung. Den entscheidenden Anstoß gab jedoch der Philologe Girolamo Mei, dessen Wiederentdeckung dreier antiker Hymnen dazu führte, dass man die Musik und Deklamationskunst der Antike genauer zu erforschen begann.

Das Musikleben in den Zentren jener Zeit, wie etwa Florenz, Rom oder Mantua, wurde maßgeblich vom Repräsentationsbedürfnis der ansässigen Adelsfamilien geprägt, die sich mit ihren Festlichkeiten gegenseitig zu übertrumpfen suchten. So ging denn auch der eigentliche Impuls für die Entstehung der Oper von den höfischen Festen aus: Theateraufführungen wurden zwischen den Akten – ursprünglich lediglich in der Absicht, die Zeit während der Umbaupausen zu überbrücken – durch sogenannte Intermedien angereichert, pompöse Zwischenspiele, die mit bühnentechnischen Effekten, Tanz, Musik und Gesang angereichert waren und in ihrer Beliebtheit den eigentlichen Theaterstücken bald den Rang abliefen. Ihre Inhalte waren zumeist mythologischen Sujets oder der Schäferdichtung entnommen.

Derweil in Florenz die Oper als höfisches Spektakel einzig einer aristokratischen Klientel vorbehalten blieb, entstand in Venedig anno 1637 mit dem Teatro San Cassiano das erste kommerziell betriebene öffentliche Opernhaus, dessen Aufführungen – gegen Zahlung eines entsprechenden Eintrittsgeldes – für jedermann frei zugänglich waren. Was gespielt wurde, richtete sich nunmehr nicht länger nach dem Willen eines auf Repräsentation bedachten Fürsten, sondern vielmehr nach dem Geschmack eines zahlenden, heterogenen Publikums, das sich quasi aus allen Schichten der Gesellschaft zusammensetzte.

Der Erfolg des ersten öffentlichen Opernunternehmens brachte es mit sich, dass in den Folgejahren weitere kommerziell betriebene Opernhäuser in Venedig gegründet wurden. Der Konkurrenzdruck unter diesen Häusern sowie die wachsende Anzahl an Opernproduktionen führten jedoch bald zu einschneidenden Rationalisierungsmaßnahmen, die den musikalischen Formenreichtum der Gattung Oper zum Teil stark einschränkten. Kennzeichnend hierfür waren beispielsweise, neben einer radikalen Reduzierung des Orchesterapparats, der Verzicht auf personalintensive und damit für den Pächter eines Opernhauses kostspielige Chöre sowie die feste Etablierung des Secco-Rezitativs als Träger der Handlung. Ferner wurde für Arien die Da-capo-Form verbindlich. Auf dem Gebiet der Libretti, welche zumeist auf dem Mechanismus von Verwechslung und Intrige beruhten, wurde das Nebeneinander von ernsten und komischen Handlungssträngen sowie Personen unterschiedlichen Standes auf der Bühne obligatorisch.

Als die eigentliche Attraktion einer Opernaufführung fungierten in erster Linie die Gesangssolisten, die für ihre Leistungen oft sogar ein deutlich höheres Honorar als ihre komponierenden Musikerkollegen erhielten. Zudem brachte ein Mangel an geschulten Frauenstimmen, bedingt durch das kirchliche Verbot der Mitwirkung von Frauen an Opernvorstellungen, die Entstehung der für lange Zeit vorherrschenden Mode des Kastren-Wesens mit sich.

Die politischen Bindungen Italiens an Österreich, Spanien und Frankreich führten zu einer rasanten Ausbreitung der italienischen Oper über den gesamten Kontinent. Zu ihrer nahezu uneingeschränkten Dominanz im 17. und 18. Jahrhundert bildete einzig die Tragédie lyrique am Hofe Ludwigs XIV. ein nennenswertes Gegengewicht. Jener Herrscher, der sich selbst als „Sonnenkönig“ titulierte, strebte für Frankreich die kulturelle Vorherrschaft in Europa an – auch auf dem Gebiet der Musik und hier ganz besonders auf dem Gebiet der Oper.

Im Gegensatz zu den italienischen „Vorbildern“ besaß das Ballett in der französischen Oper einen herausragenden Stellenwert. Ferner traten in ihr keine Kastraten auf, da in Frankreich die Sopran-Partien mit Frauen besetzt werden konnten.

Zur zentralen Gestalt des Pariser Opernlebens im 17. Jahrhundert wurde der gebürtige Florentiner Jean-Baptiste Lully, der es zum führenden Komponisten und Operndirektor seiner Zeit brachte und durch die Gründung der Académie Royale de Musique ab 1669 eine Art Monopolstellung innehatte. In seinen Opern bildeten mythologische Stoffe in opulenten Kulissen ein verklärtes Spiegelbild der absolutistischen Gesellschaft ab. Aus dem Geist der Antike entstanden so pompöse Handlungsgerüste in aufwändiger Inszenierung, mit festlichem Prunk, spektakulären Tanzszenen und reich besetztem Orchester. In dieser Hinsicht ähnelte die Tragédie lyrique in gewisser Weise den frühen italienischen Intermedien.

Zum größten „Importeur“ italienischer Opern nördlich der Alpen, mitsamt dem dazugehörigen künstlerischen Personal, wurde jedoch der Kaiserhof in Wien, wo die venezianische Oper, vertreten durch Komponisten wie Antonio Cesti, Pietro Andrea Ziani und Antonio Draghi, rasch zur vorherrschenden Bühnengattung avancierte. Bereits seit den Tagen Ferdinands III. erfreute sich die italienische Oper der besonderen Wertschätzung des Hofes. Das bedeutendste Opernereignis in der Geschichte Wiens stellte dabei unzweifelhaft die Uraufführung von Cestis *Il pomo d'oro* anlässlich der Vermählung Leopolds I. mit der spanischen Infantin Margarete im Jahr 1668 dar, bei der die Bühnenkunst zu einer bisher ungeahnten Prachtentfaltung gelangte.

Als einer der frühesten Versuche zur Etablierung einer eigenen deutschen Operntradition darf die Eröffnung der Hamburger Oper am Gänsemarkt im Jahr 1678 angesehen werden, die als erstes kommerziell betriebenes Opernhaus auf deutschem Boden gegründet worden war. Zwar fanden die Aufführungen derselben (größtenteils) in deutscher Sprache statt, jedoch hielten die Komponisten musikalisch noch weitestgehend an den italienischen Konventionen fest, so dass man allenfalls unter gewissen Vorbehalten von den Anfängen einer eigenständigen deutschen Operntradition sprechen kann.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts war Neapel die größte Stadt Italiens. Ein rasanter politischer, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Aufwärtstrend führte hier zu einer Blüte



der Kultur, von der auch die Entwicklung der Oper maßgeblich profitierte. Der gebürtige Sizilianer Antonio Scarlatti darf in diesem Zusammenhang als einer der Mitbegründer der Oper „neapolitanischer Schule“ bezeichnet werden. Große Arien waren der Hauptbestandteil dieser Werke, bei denen die Sänger im Mittelpunkt standen. Diese wurden über viele Jahre lang sorgfältig ausgebildet, sowohl in Gesangs- und Atemtechnik, als auch in den unterschiedlichsten Facetten der Musiktheorie, so dass sie dazu in der Lage waren, sich die Gesangspartien auf ihre persönlichen Möglichkeiten hin selbst einzurichten.

Dem Wunsch der Literaturkritik, die Opernlibretti, welche zu jener Zeit ein – verallgemeinert ausgedrückt – verworrenes und mit komischen Elementen überfrachtetes Intrigendrama darstellten, mit einem höheren Niveau zu versehen, folgte der im Jahr 1718 als Hofdichter nach Wien berufene Apostolo Zeno, der sich in seinen Operntexten am klassischen französischen Sprechdrama orientierte und dabei die komischen Elemente in diesen weitestgehend zurückdrängte.

Der aus Rom stammende Pietro Metastasio, Zenos Nachfolger im Amt des Hofpoeten in Wien, verfolgte jene Bestrebungen weiter und schuf auf diesem Weg zahlreiche „Muster-Libretti“, in denen er auf alles Komische und Übernatürliche verzichtete und gleichzeitig einen glaubhaften dramatischen Knoten zu schnüren vermochte, den er für gewöhnlich in einem für die ernste Oper (*Opera seria* oder auch *Dramma per musica*) obligatorisch werdenden glücklichen Ausgang (*Lieto fine*) auflöste. Dabei kamen seine Libretti in der Regel mit sechs Personen aus, die allesamt dem „hohen Stand“ angehörten. Formal folgte auch er dem bereits seit Zeno verbindlichen Ablauf von Rezitativ und Arie, wobei letztere regelmäßig als Abgangsarie fungierte. Ensemble- und Chorsätze bildeten dabei die Ausnahme und waren, wenn sie denn überhaupt vorkamen, an die Aktschlüsse „verbannt“.

Die Arien wurden zu einer Kette aus Musiknummern aneinandergereiht, die untereinander durch den wechselnden Affekt (Liebe, Verzweiflung, Wut etc.) kontrastierten. Die stets wiederkehrenden musikalischen Grundtypen und Affekte, durch die es ohne weiteres möglich war, eine Arie mehrfach zu verwenden, führten zur Praxis des sogenannten *Pasticcios*, in dem Musiknummern verschiedener Opern zu einer „neuen Oper“ vereinigt wurden. Zu den gängigsten Arientypen<sup>8</sup> des 18. Jahrhunderts zählten die *Aria di bravura* mit reichen Koloraturen, die *Aria cantabile* mit melodioser Linienführung, die

---

<sup>8</sup> Siehe John Brown: *Letters upon the Poetry and Music of the Italian Operas; Adressed to a friend*, Edinburgh 1789 (vgl. *Letters* IV, S. 43ff; III, S. 38f; VI, S. 70ff; VII, S. 77ff; VIII, S. 114f.).

Aria di mezzo carattere mit bewegter Orchesterbegleitung, die Aria concertata mit konzertierenden Solo-Instrumenten, sowie die zumeist heftigen Gefühlsausbrüchen vorbehaltene Aria parlante.

Die erfolgreich betriebene „Entrümpelung“ der Opera seria durch Metastasio bedeutete jedoch keinesfalls das Aus für komische Stoffe und Gestalten auf der Opernbühne, denn wurde es bald schon üblich, in den Ablauf der nunmehr von allen komischen Elementen „gereinigten“ Werke ein heiteres Zwischenspiel einzuschieben. So entstand 1733 Giovanni Battista Pergolesis Intermezzo *La serva padrona*, dessen Erfolg so immens war, dass es kurz darauf, losgelöst von der großen Oper, vielerorts nachgespielt wurde und so maßgeblich zur Entstehung einer eigenständigen komischen Operngattung, der Opera buffa (später auch *Dramma giocoso*) beitrug. Die Textbücher dieser zunächst rein komischen Werke basierten nicht mehr auf mythologischen oder historischen Sujets, sondern waren den Situationen des italienischen Stehgreifspiels, der *Commedia dell'arte* entlehnt.

Auch auf musikalischem Gebiet wurde die Starrheit der großen Oper, mit ihrem monotonen Wechsel von Secco-Rezitativ und großer Bravour-Arie, zugunsten einer abwechslungsreicheren Gestaltung durchbrochen. Rhythmische, kurzmotivische Melodien, die zum Mitsingen einluden, waren nunmehr ebenso in Mode wie die Bevorzugung „natürlicher“ Stimmfächer. Duette, Ensembles und Finali, deren musikalische Dramaturgie die starre Nummern-Abfolge der Opera seria durchbrachen, wurden dabei zur eigentlichen Domäne der Opera buffa.

In Frankreich, wo eine Aufführung von Pergolesis *La serva padrona* den Pariser Buffonisten-Streit auslöste – Royalisten sahen in diesem Werk einen Angriff auf das Ancien régime –, schrieb der Aufklärer Jean-Jacques Rousseau sein Intermède *Le devin du village* als Prototyp einer „natürlichen“ Oper, die sich in der Folge in der Gattung der Opéra-comique konkretisieren sollte und als französischer Ableger der italienischen Opera buffa verstanden werden kann. Allerdings verwendete diese Gattung, anders als ihr italienisches „Pendant“, gesprochene Dialoge anstelle der gesungenen Rezitative; hierin ähnelte sie eher der in Deutschland etwa zur selben Zeit aufblühenden Gattung des Singspiels.

Als eine literarische Größe auf dem Gebiet der Opera buffa darf Carlo Goldoni nicht unerwähnt bleiben, der den recht stereotypen Figuren der frühen Buffo-Opern ein tieferes charakterliches Profil zu verleihen suchte. Zum Stammpersonal seiner Buffo-Opern gehörten, neben den Angehörigen des einfachen Volkes (Parti buffe), zumeist Dienerfiguren oder Kaufleute, deren Rollen zwischen derb-komisch und liebenswert-kokett, niemals aber heroisch angelegt waren, stets auch die jungen Liebenden (Parti serie), ein zumeist höhergestelltes Paar, das aus der Seria-Oper entsprungen zu sein schien und musikalisch – oft in parodistischer Absicht – auch mit den Mitteln der Seria dargestellt wurde; doch waren es in der Regel die gewitzten Mägde und Dienerfiguren, die in der Opera buffa zu den eigentlichen Protagonisten der Aufführungen avancierten. Eine gesteigerte Verquickung von ernsten und komischen Elementen in der Oper des 18. Jahrhunderts bildete schließlich die Gattung der Opera semiseria.

Einen Versuch, der in ihren Gattungskonventionen zu ersticken drohenden Opera seria neues Leben zu verleihen, stellten die Reformbemühungen Christoph Willibald Glucks und seines Librettisten Raniero de' Calzabigi dar; obgleich die neuere musikwissenschaftliche Forschung die Ansicht vertritt, dass sich die Reformversuche Glucks und Calzabigis außerhalb ihrer unmittelbaren Wirkungszentren nicht durchsetzen konnten.<sup>9</sup> Ihre Drammi per musica brachen mit der Künstlichkeit von Opera seria und Tragédie lyrique, indem sie beide zu einer Synthese führten, die durch ihre erhabene Einfachheit bestach. Ein geradliniger Handlungsverlauf ohne komplizierte Intrigen und eine drastisch verringerte Zahl an Protagonisten waren hierbei der literarische Beitrag Calzabigis, derweil Gluck auf musikalischem Gebiet das starre Gerüst von Secco-Rezitativ und Dacapo-Arie durch einen flexiblen Szenenaufbau aus ineinandergreifenden Orchester-Rezitativen (Accompagnati), liedhaften Arien und bewegten Chorpartien ersetzte. Wengleich in vielen musikalischen Zentren, wie etwa Wien oder St. Petersburg, „die Konkurrenz der Opera buffa die Opera seria völlig in den Hintergrund drängen [konnte]“<sup>10</sup>, so blieb letztere jedoch, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts „Teil eines sozialen Rituals, das sich als höfisch geprägtes Spektakel konkretisierte und das eher einem Fest als einer modernen Dramenaufführung ähnelte.“<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Vgl. Silke Leopold (Hrsg.): *Geschichte der Oper. Band 2. Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber 2006, S. 40.

<sup>10</sup> Ebd., S. 41.

<sup>11</sup> Ebd.