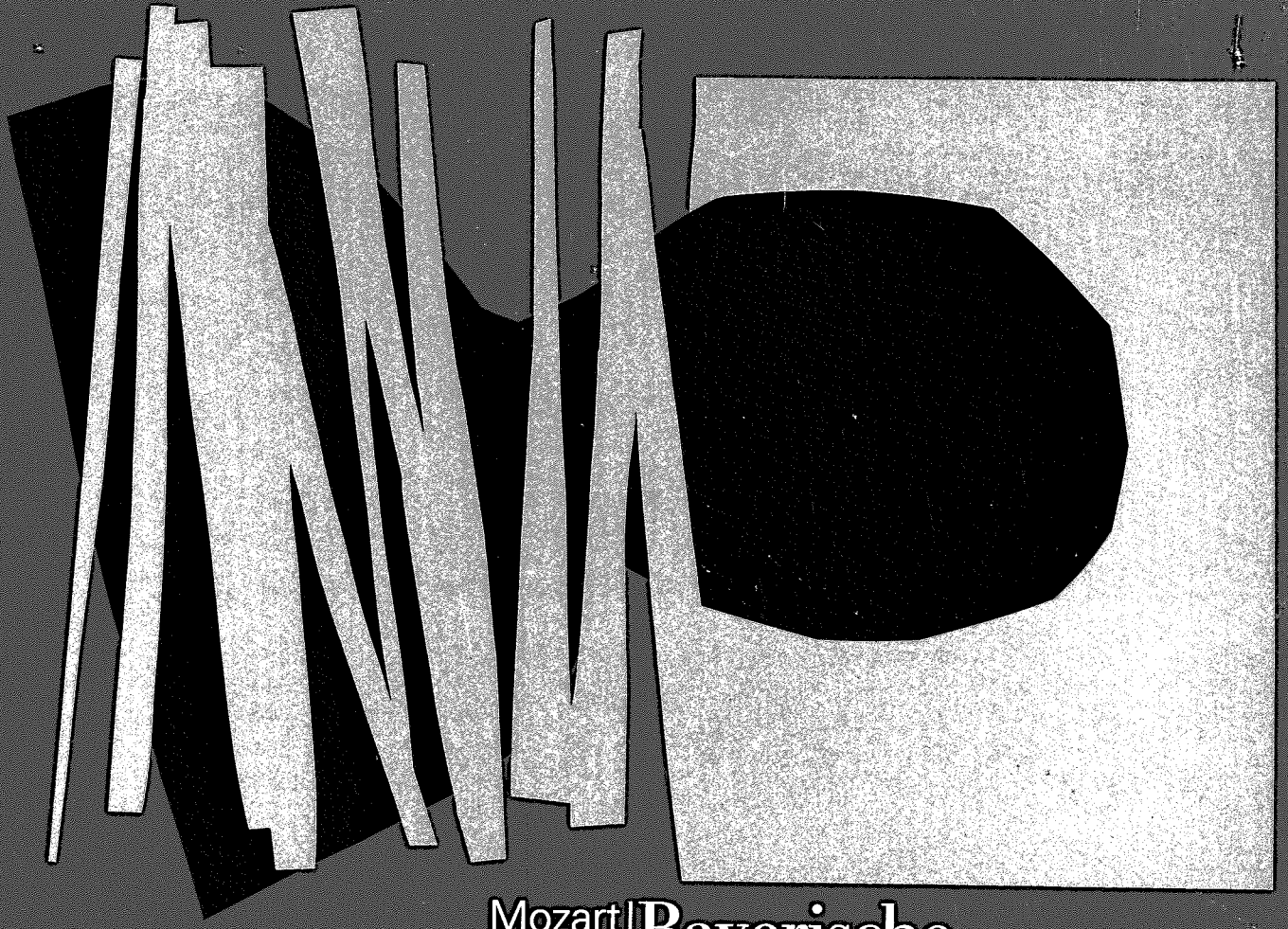


Mozart
Idomeneo

Bayerische
Staatsoper

17 91 MOZ

Wolfgang Amadeus Mozart

# Idomeneo

# Bayerische Staatsoper

Staatsintendant Peter Jonas

Wolfgang Amadeus Mozart

## Idomeneo

Musikalische Leitung: Peter Schneider
Inszenierung: Andreas Homoki
Bühne und Kostüme: Wolfgang Gussmann
Licht: Hans Toelstede
Chöre: Udo Mehrpohl

Premiere am 20. Mai 1996 im Nationaltheater München

Wolfgang Amadeus Mozart

# Idomeneo

Dramma per musica in drei Akten
nach Antoine Danchets Tragédie *Idomenée*
Libretto von Giambattista Varesco

Fassung der Münchner Aufführung 1996
in zwei Teilen

Uraufführung am 29. Januar 1781
im Alten Residenztheater (Cuvilliés-Theater)
in München

# Die Handlung

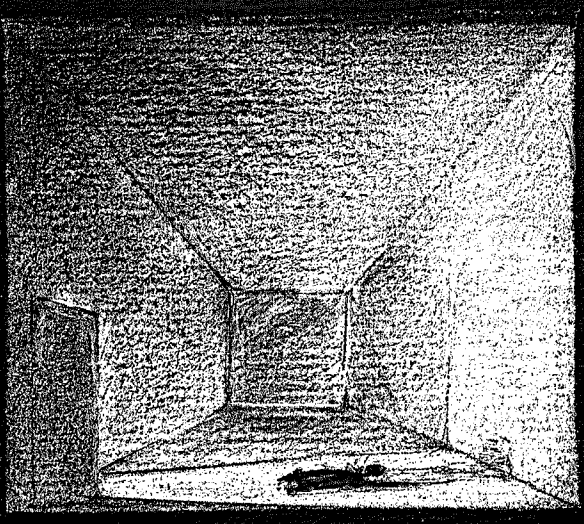
1. Teil

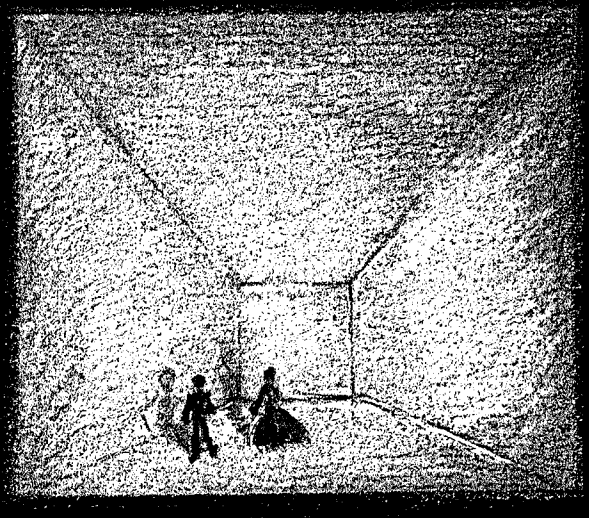
ILIA, trojanische Prinzessin, wird nach dem Fall Trojas auf Kreta gefangengehalten. Sie bekämpft in sich ihre Liebe zu Idamante, Sohn des kretischen Königs Idomeneo: Der Krieg zwischen den beiden Völkern hat zu tiefe Wunden geschlagen.

IDAMANTE gibt den trojanischen Kriegsgefangenen die Freiheit und gesteht Ilia seine Liebe. Ilia weist ihn zurück, was er nicht hinnehmen will: ihn treffe keine Schuld an den Kriegstaten seines Vaters.

ELETTRA, die nach Kreta geflohene Tochter des griechischen Kriegsherrn Agamemnon, liebt Idamante ebenfalls, muß jedoch dessen Zuneigung zu Ilia erkennen, als sie die beiden gemeinsam antrifft. Als Idomeneos Vertrauter Arbace verkündet, sein Herr sei während eines Sturmes bei der Überfahrt nach Kreta ertrunken, stürzt Idamante zum Ufer. Elettra erkennt, daß der Tod Idomeneos dessen Sohn Idamante die Freiheit geben wird, entgegen der Staatsraison eine Trojanerin zu heiraten. Sie ist außer sich vor Eifersucht auf die in ihren Augen minderwertige Rivalin Ilia.

*Stefan Heinrichs:*
*Szenen-Skizzen zu* Idomeneo

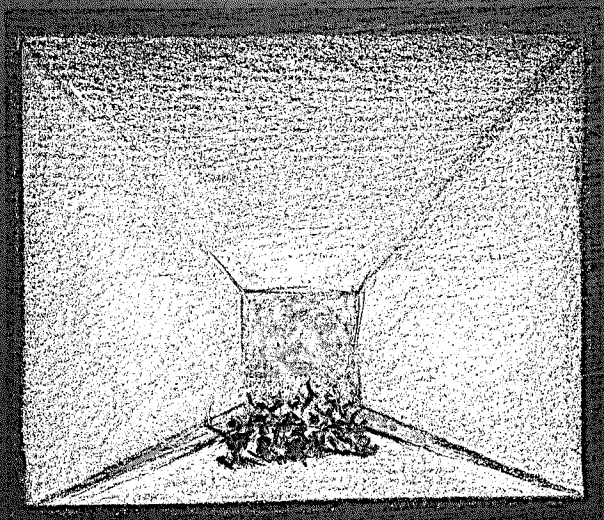


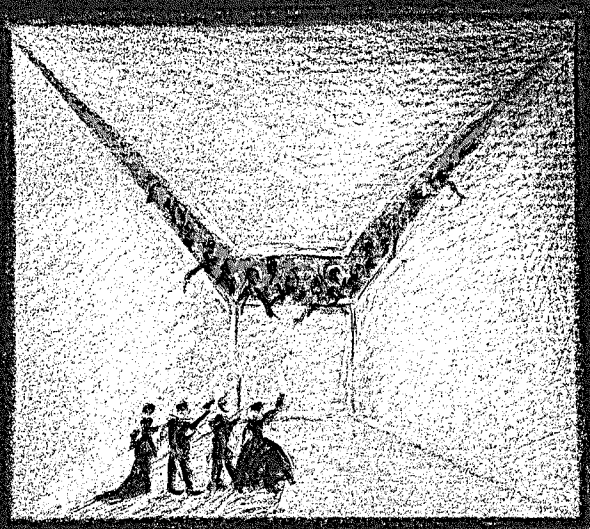


IDOMENEO, vom Sturm an Land geworfen, wird von seinem Schwur verfolgt, den er in höchster Seenot dem Meeresgott Poseidon geleistet hat: Er solle ihm den ersten Menschen, den er an Land antreffen würde, opfern. Des vielen Tötens müde und vom Krieg traumatisiert, verzweifelt er an der Vorstellung, den Schwur einlösen zu müssen.

Idamante kommt und will dem Schiffbrüchigen helfen. Als sich beide im Gespräch als Vater und Sohn erkennen, wendet sich Idomeneo brüsk ab und rennt davon. Idamante, verwirrt und verletzt, weil ihm das Verhalten seines Vaters unerklärlich ist, bleibt allein zurück.

Obwohl Idomeneo als siegreich heimgekehrter Held gefeiert wird, erkennt Ilia, daß er wie sie selbst zu den Verlierern dieses Krieges gehört. Ihr Haß schwindet, und allmählich erkennt sie für sich eine Zukunftsperspektive auf Kreta.

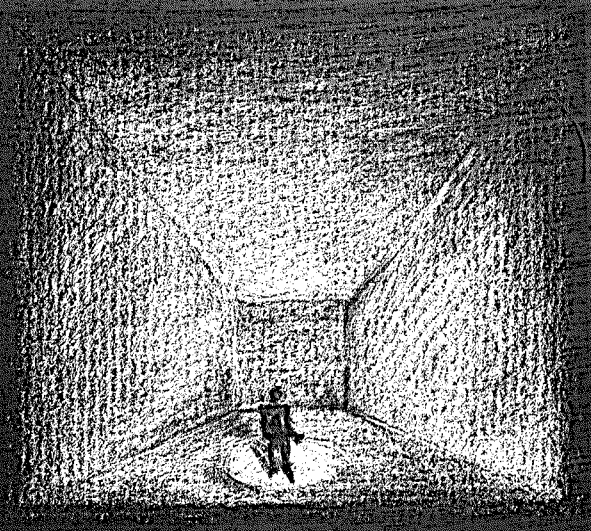


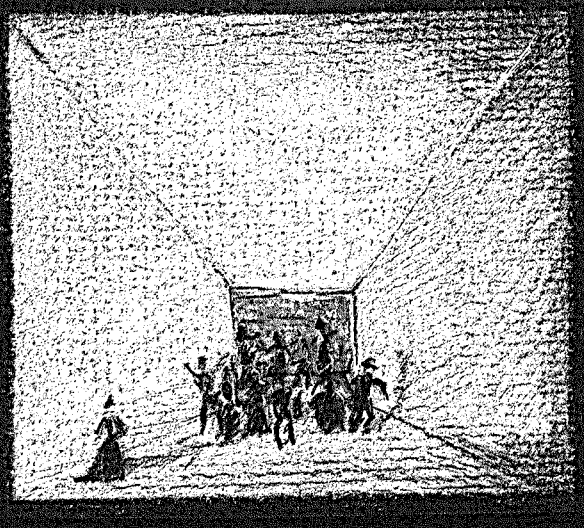


Verzweifelt ahnt Idomeneo, daß Ilia Idamante liebt und somit eine dritte Person in seinen tragischen Konflikt verstrickt ist.

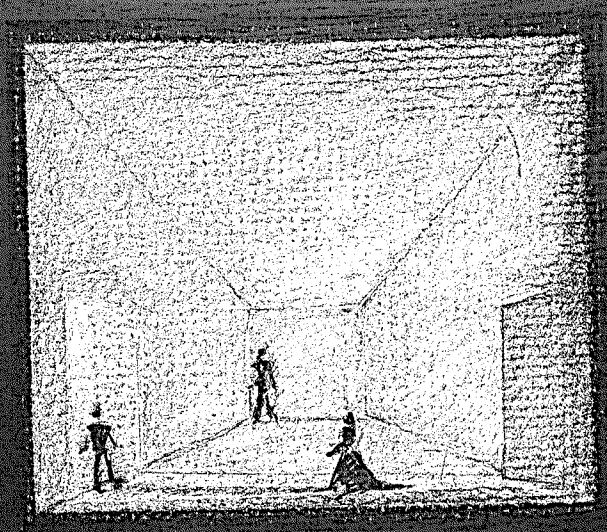
## 2. Teil

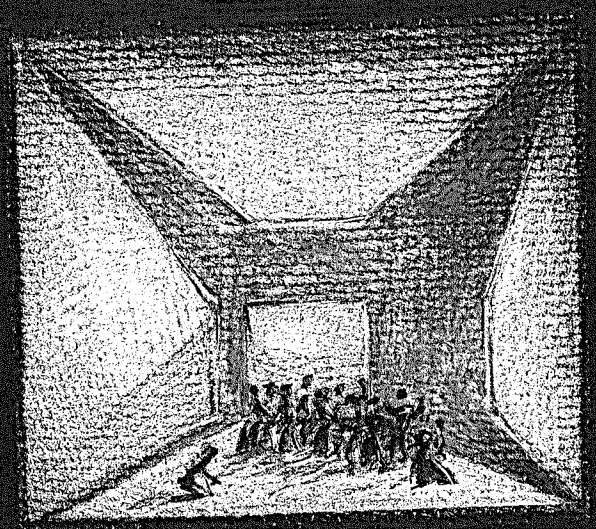
Um die Opferung seines Sohnes nicht vollziehen zu müssen, beschließt Idomeneo auf Anraten Arbaces, Idamante von Kreta fortzuschicken: Er soll Elettra in ihre Heimat Argos begleiten. Überglücklich ist Elettra fest davon überzeugt, Idamante für sich gewinnen zu können, wenn er erst von Ilia getrennt ist.





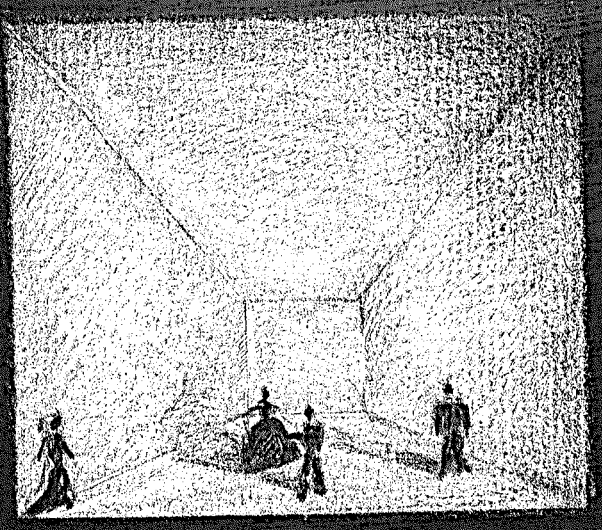
Idomeneo drängt Elettra und Idamante zur Abfahrt. Aber die wird durch einen plötzlich hereinbrechenden Sturm verhindert. Idomeneo bekennt jetzt seine Schuld und bietet sich selbst dem Meeresgott als Opfer an.





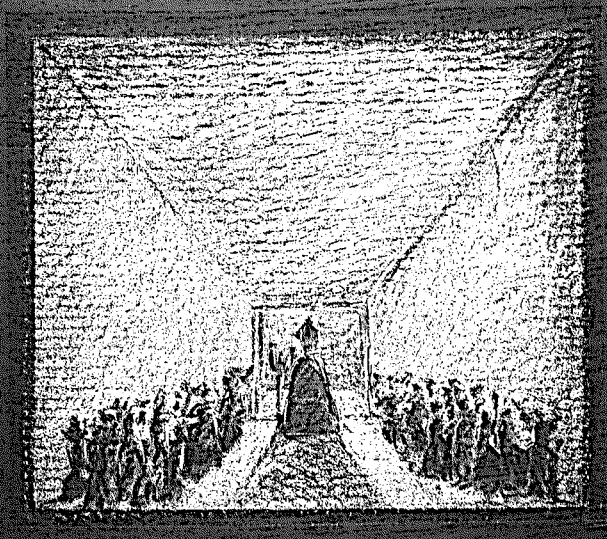
Ilia träumt von einer glücklichen Verbindung mit Idamante. Als dieser sich das Leben nehmen will, weil ihn die Härte seines Vaters und die Zurückweisung Ilias quälen, kann Ilia ihre Liebe zu ihm nicht länger verleugnen.

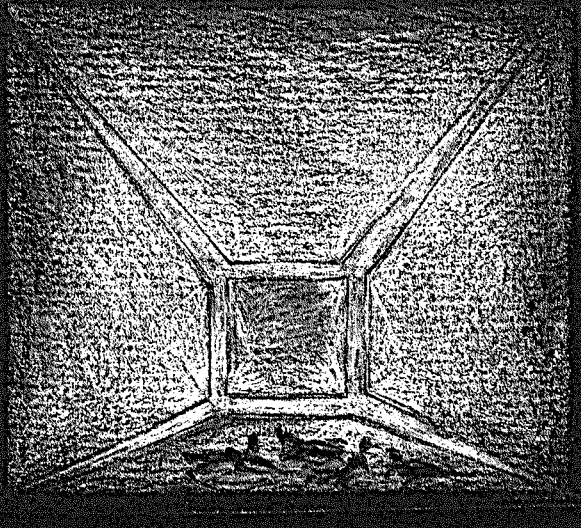
Die Liebenden werden durch Elettra und Idomeneo gestört. Die schicksalhafte Verstrickung der vier Personen scheint unauflösbar geworden: Idomeneo, sonst im Töten versiert, erkennt im Angesicht des bevorstehenden Opfers den Wert des Lebens; Idamante kann das zurückweisende Verhalten seines Vaters nicht verstehen und will sein Leben trotz der neugewonnenen Liebe zu Ilia beenden; Ilia hat den Haß gegenüber ihrem Feind überwunden und will aus Liebe zu Idamante mit diesem sterben; Elettra begreift nicht, warum Idamante eine Feindin ihr vorzieht, und verzehrt sich vor Eifersucht.



Der Oberpriester Poseidons zwingt Idomeneo, den Namen des Opfers preiszugeben. Verzweifelt benennt Idomeneo seinen Sohn. Als Idamante nun in der bisherigen beharrlichen Zurückweisung durch seinen Vater dessen Liebe erkennt, fordert er Idomeneo auf, ihn zu töten. Ilia fährt dazwischen und bietet sich als Opfer an.

Eine Stimme verkündet den Sieg der Liebe: Idomeneo solle nicht mehr König sein; Idamante und Ilia mögen fortan über Kreta regieren.





Dieses dramma per musica stellt jene Gattung dar, die Mozart seit 1780 schreiben wollte und die sein dramatisches Schaffen bis 1791 beherrschen sollte, ein Stück aus seiner und für seine Gegenwart.

Wolfgang Willaschek

*»Wenige Schritte von hier in der Burgstraße hat der junge Wolfgang Amadeus Mozart im Jahre 1780 die Musik zur Oper Idomeneo komponiert«. Dieser Gedenkstein mit Mozarts Bildnis des Münchner Bildhauers Hans Wimmer steht im südlichen Arkadendurchgang des Alten Hofes.*

**Idomeneo/Idomeneus:**

König von Kreta und Enkel König Minos'.
Nach Homers *Ilias* kämpfte Idomeneus – zu der Zeit schon ein älterer Mann – im Krieg um Troja mit 80 Schiffen auf Seiten der Griechen, die nach zehnjähriger Belagerung der Stadt den Sieg davontrugen. Auf seine Tapferkeit wird mehrfach hingewiesen. Während Homer im weiteren von Idomeneus' glücklicher Heimkehr nach Kreta erzählt, schreibt der römische Autor Servius, daß dieser – mit seinem Schiff vom Sturm bedroht – dem Meeresgott Poseidon gelobte, ihm das erste, was ihm nach seiner glücklichen Landung begegnen würde, zu opfern. Idomeneus traf auf seinen Sohn. Weil er das Gelübde einhielt und sein Kind tatsächlich opferte, wurde er – laut Servius – aus Kreta vertrieben.
Sein Grab befindet sich – so Diodorus Siculus – in Knossos.

**Idamante:**

Nach Varescos Libretto des Idomeneo Sohn, der, während sein Vater vor Troja kämpfte, im heimatlichen Kreta heranwuchs. Er ist in keiner antiken Quelle namentlich erwähnt.

**Ilia/Ilione:**

Ilione ist, nach Vergils *Aeneis,* die älteste Tochter des trojanischen Königs Priamos, der als Greis den Krieg um Troja miterlebte und bei der Eroberung seiner Heimatstadt von Neoptolemus, Achills Sohn, am Altar des Zeus erschlagen wurde. Seine Ermordung ist aus der Kleinen *Ilias* bekannt, der sogenannten Posthomerica.
Bei Varesco trägt die Priamos-Tochter den Namen Ilia. Sie wird nach einem Schiffbruch von Idamante gerettet und gelangt so mit weiteren trojanischen Gefangenen nach Kreta.

**Elettra/Elektra:**

Tochter Klytaimnestras und Agamemnons, des Königs von Argos.
Klytaimnestra ermordete nach dem griechischen Mythos mit ihrem Liebhaber Ägisth ihren Mann nach dessen Rückkehr aus dem Trojanischen Krieg.
Elektra stiftete ihren Bruder Orest an, den Mord zu rächen. Gemeinsam begingen sie den Muttermord. Die Rache der Geschwister machten viele Autoren zum Thema ihrer Dramen (siehe Strauss/Hofmannsthals Oper).
Bei Euripides irren Elektra und Orest nach der Tat, von Schuldgefühlen geplagt, umher. In Varescos Libretto gelangt Elettra, von den Erinnyen (antiken Rachegöttinen) verfolgt, nach Kreta.

OBERPRIESTER

ARBACE

VERTRAUTER DES KÖNIGS

# IDOMENEO

KÖNIG VON KRETA

## IDAMANTE

SOHN DES IDOMENEO

## ILIA

TOCHTER DES PRIAMUS, KÖNIG VON TROJA

## ELETTRA

TOCHTER DES AGAMEMNON, KÖNIG VON ARGOS

CHOR DER TROJANER

CHOR DER KRETER

# Interpretation

## Andreas Homoki. Doppelte Zeitenwende. Gedanken zu Mozarts Oper »Idomeneo« und ihrer Darstellung heute

Von den üblicherweise sogenannten sieben großen Opern Mozarts ist *Idomeneo* diejenige, die uns am wenigsten in einer geschlossenen, abgerundeten Form gegenübertritt, wie sie spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts landläufig von einem Meisterwerk erwartet wird. Vielmehr erscheint bei näherer Beschäftigung gerade eine gewisse Zerrissenheit, eine im positiven Sinne Unvollkommenheit für dieses Werk charakteristisch zu sein. Es entsteht der Eindruck einer Momentaufnahme aus der Werkstatt des jungen Genies Mozart, der auf der impulsiven Suche nach einer für ihn geeigneten Form des Musiktheaters war, wie er sie später mit dem Librettisten da Ponte verwirklichen sollte.

Die Gründe für die Ambivalenz dieser Oper liegen auf der Hand: 1780 erhielt Mozart den langersehnten Kompositionsauftrag für eine große repräsentative Opera seria im Charakter einer höfischen Fest-Veranstaltung an der Münchner Hofoper. Darüberhinaus wurde ihm ein detaillierter Formplan zur Ausführung vorgeschrieben. Man kann sich leicht vorstellen, daß der spätere Komponist des *Figaro* und des *Don Giovanni* zwar professionell genug war, diese Anforderungen souverän zu erfüllen, sein kompositorisches Hauptinteresse jedoch der Vervollkommnung dessen gelten mußte, was schließlich zum Leitmotiv seines künstlerischen Schaffens werden sollte: das Streben nach einer theatralischen Wahrhaftigkeit. Mozart macht es sich zur Aufgabe, seine Figuren möglichst umfassend in dem, was sie fühlen, denken und wollen, darzustellen, auch ihre Widersprüchlichkeiten nicht zu vertuschen und sie durch die Vermeidung jeder moralischen Wertung einer Humanität und Gerechtigkeit teilhaftig werden zu lassen. Das läßt Mozarts Musiktheaterschaffen einmalig im Opernrepertoire erscheinen – vergleichbar vielleicht nur mit dem Werk Shakespeares im Bereich der dramatischen Literatur.

So verhinderte das vorgegebene Korsett des erwähnten Planes zwar eine für den repräsentativen Zweck der Aufführung allzu innovative Form des *Idomeneo,* führte jedoch andererseits dazu, daß Mozart innerhalb dieser Form um so radikaler um seinen neuen individuellen Stil der Menschengestaltung gerungen hat. Zunächst bei der Behandlung der vier handlungstragenden Charaktere Idomeneo, Idamante, Ilia und Elettra. Deren wie in einem Seelenlaboratorium aufeinanderprallende Emotionen und Leidenschaften werden mit einer Dramatik, Ein-

fühlsamkeit und Präzision in verschiedensten Färbungen nachgezeichnet, die man nur als revolutionär bezeichnen kann und die mit einer starren Seria-Typologie nichts mehr gemein hat.

Diese vier Hauptfiguren stehen in einer exemplarischen Konstellation zueinander. Exemplarisch zunächst in ihrer historischen Situation nach dem Ende des Trojanischen Krieges – eines Krieges, der im Kontext der Antike für den ultimativen Krieg schlechthin steht – sozusagen der erste Literatur gewordene Genozid, selbst wiederum exemplarisch für alle folgenden Völkermorde der Geschichte bis hin zu Auschwitz oder Bosnien: Zwei der vier Personen, Idomeneo und Ilia – der eine Heerführer der Griechen, die andere Angehörige des ausgelöschten kleinasischen Volkes – waren unmittelbar am Krieg Beteiligte. Idamante und Elettra dagegen wissen im Grunde nicht, was Krieg bedeutet. Fast wie Schachfiguren verhalten sich die vier untereinander in einer Spannung oder Anziehung.

Darüber hinaus sind sie wiederum jede für sich auf ganz unterschiedliche Weise in die Vorgänge des Krieges verstrickt:

– IDOMENEO, als griechischer Feldherr aktiv am Krieg beteiligt und versiert im Handwerk des Tötens, kommt zunächst in dem überheblichen Bewußtsein zurück, alles gut gemacht zu haben. Als Reaktion darauf folgt der Sturm, in den er gerät – im Grunde eine Konfrontation des Menschen mit der übermächtigen Natur, in der Idomeneo seinem eigenen Selbst gegenübertritt. Dabei wird ihm klar, wie viele Menschen er getötet hat. Über den theatralen Mechanismus, daß der Gott von ihm fordert, seinen eigenen Sohn zu töten, wird er auf seinen eigenen Widerspruch als Kriegsführer hingewiesen: nämlich für die eigene Familie zu kämpfen und dafür gleichzeitig Familien eines anderen Volkes zu töten. Daran zerbricht Idomeneo. Einerseits Exponent einer alten Ordnung wird ihm andererseits der Wert des Lebens durch das ihm diktierte Sohnesopfer schmerzhaft klar. Er spürt, daß es so nicht weitergehen kann.

– ILIA, gefangene trojanische Prinzessin, Überlebende des antiken Völkermords und die Vernichtung ihrer Kultur durch die Griechen immer vor Augen, versucht vergeblich, die in ihr erwachte Liebe zu Idomeneos Sohn Idamante zu unterdrücken.

– IDAMANTE, der den Krieg nicht erlebt hat, versteht zum einen nicht, warum Ilia ihm ihre Gegenliebe verwehrt, zum anderen, warum sein Vater, den er bisher nur aus bewundernden Erzählungen kennt, ihn scheinbar verstößt. Paradoxerweise kann er die Liebe seines Vaters erst begreifen, als dieser im Begriff ist, ihn zu töten. Allerdings sieht er schon vorher sehr deutlich, daß sich die Verhältnisse ändern müssen. Allein der Umstand, daß er in der Lage ist, sich in eine Feindin zu verlieben, beweist, daß Idamante nicht nur Grieche, sondern auch Mensch ist. Er und Ilia, die ihren Haß am Ende vergessen kann, lassen uns hoffen auf eine Zeit nach dem Krieg.

– ELETTRA, obwohl griechische Prinzessin, wurde durch die Folgen des Krieges aus ihrer Heimat vertrieben. In Kreta hofft

sie auf eine neue Heimat als Idamantes Gattin und kann nicht verstehen, daß dieser die Liebe einer feindlichen Trojanerin der ihren vorzieht. Auch sie, die sich auf der Seite der Sieger sieht, muß begreifen, daß es im Krieg nur Verlierer geben kann. Ihre Unfähigkeit, Haß zu überwinden, erweist sie als Exponentin der alten Ordnung. Dennoch ist sie ebenfalls ein verletzlicher Mensch, der sich nach Glück sehnt.

Aus dieser Quartett-Konstellation bezieht die Oper ihren dramatischen Gehalt. Die Fabel des *Idomeneo* läßt sich – dank der genauen musikalisch-psychologischen Zeichnung in den Mozartschen Arien und Ensembles – mit geradezu kammerspielhafter Intimität allein aus den Auseinandersetzungen und Befindlichkeiten dieser vier handlungstragenden Personen erzählen. Die Chornummern, die dieses Kammerspiel fast genrehaft immer wieder unterbrechen, widersprechen diesem Prinzip nur scheinbar. Bei genauerer Betrachtung lassen sich nämlich sowohl die in ihnen ausgedrückten Affekte (Freude über den Frieden, Freude über die Rückkehr des Herrschers, Entsetzen über das Sohnesopfer) als auch die mit ihrer Hilfe dargestellten Naturvorgänge (der Sturm) direkt aus den jeweils aktuellen Befindlichkeiten der Protagonisten ableiten, und sie machen diese theatralisch anschaulicher.

Um diesem Erzählprinzip der Oper gerecht zu werden, wollen wir die Geschichte der vier Hauptfiguren sehr deutlich nachvollziehbar erzählen. Mozarts Werk zeigt diese – zum einen wegen ihres zeitlos exemplarischen Charakters, zum anderen auch wegen der ungeheuren Modernität ihrer Gestaltung im Verhältnis zur Seria-Tradition der Entstehungszeit – als moderne Menschen, mit denen wir uns identifizieren können. Der Rahmen, in dem diese zeitlos-moderne Geschichte aufgehängt ist, folgt nach wie vor dem der barocken Opera seria und dem erwähnten vorgeschriebenen Plan durch die Münchner Auftraggeber. Er wird abgesteckt durch die Auftritte des Chores, der bei uns sowohl einer barock-höfischen Sphäre als auch der der Natur bzw. des Meeres zugeordnet werden kann.

In diesem dualen Prinzip dokumentiert sich die ambivalente Stellung der Oper *Idomeneo* zwischen höfisch barockem Denken sowie dem Entwurf einer neuen Welt der Empfindsamkeit. Insofern erweist sich das Stück auch in seiner formalen Struktur als ein Dokument des Übergangs von feudaler zu bürgerlicher Ordnung – einer Zeitenwende, die ebenso gravierend ist wie diejenige, die sie zum Inhalt hat. Denn die beschriebene Zeitenwende nach dem Trojanischen Krieg ist zu verstehen als Metapher für die historische Situation während der Zeit, als Mozart seine Oper komponierte – dem Jahrzehnt vor der Französischen Revolution.

Rolf Bongs

## Phästos

Wie viele Schritte
haben meine Füsse gemacht
ehe sie Kreta betraten,
müde schon?
Haben die Menschen
auch hier
alles verdorben?
Ich weiss es nicht.
Ich verstehe ihre Sprache nicht.
Ich bin stumm und taub.
Die Sonne, das Licht, das Meer,
sie können sich nicht verändert haben,
nein, sie veränderten sich nicht:
da fasst meine Hand
die Hände der Abgeschiedenen,
die zwischen dem Geröll der Gebirge
und der weiten Messara gelebt haben,
dort taste ich ihre Spur,
im Unberührbaren.

Rolf Bongs

## Sandspiel

Wir schrieben unsere Namen
in das flache Ufer
der hellenischen Küste.
Das Meer kam
und löschte sie aus.
Es hat alle Namen getilgt,
die von jeher im Spiel
in den feuchten Sand
geschrieben worden sind.
Lange vor uns.
Wir haben sie gelesen,
die Namen der Geliebten.
Meinen Namen hat keiner entziffert.
Die Wellen liefen
und kehrten in die Tiefen
zurück.

*Nach Giorgos Seferis*

# Entstehung Herkunft

## Oswald Beaujean. Mozart und München. Die Entstehungsgeschichte der Karnevalsoper »Idomeneo«

»als der Churfürst an mich kamm, so sagte ich. Euer Churf(ürstliche) Durchleicht erlauben das ich mich unterthänigst zu füssen legen, und meine dienste antragen darf: ja, völlig weg von Salzburg? völlig weg, ja Euer Churf(ürstliche) Durchleicht.« Mit diesen Worten schildert Mozart brieflich den Beginn der schicksalhaften Begegnung zwischen ihm und dem Kurfürsten Max III. Joseph am 30. September 1777 in der Münchner Residenz. Und er fährt – mit der Frage des Fürsten – fort: »ja warum denn, häbts eng z'kriegt? Ey beleybe, Euer Durchl(aucht), ich habe nur um eine Reise gebeten, er hat sie mir abgeschlagen, mithin war ich gezwungen diesen schritt zu machen; obwohlen ich schon lange im sinn hatte weg zu gehen ... Mein einziger wunsch ist ... Euer Churf(ürstlichen) Durchl(aucht) zu dienen, der selbst ein grosser – ja mein liebes kind, es ist keine vacatur da. mir ist leid. wenn nur eine vacatur da wäre. Ich versichere Eur(er) Durchl(aucht) ich würde München gewis Ehre Machen. ja das nutzt alles nicht. es ist keine vacatur da. dieß sagte er gehend.«

Obwohl er Fürsprecher bei Hof hatte, bat Mozart vergeblich um eine Anstellung als Hofmusiker. Die Gründe für die Haltung des Kurfürsten sind bis heute nicht klar. Tatsache ist, daß offenbar wirklich keine freie Stelle vorhanden war, die sich für Mozart geeignet hätte. Doch wäre sie für einen Musiker von seinem Rang nicht zu schaffen gewesen, hätte der erlauchte Herr denn wirklich gewollt? Schließlich war Mozart für den Kurfürsten kein Unbekannter. Schon Jahre zuvor, bei Mozarts ersten Münchner Aufenthalten 1762 und 1763, hatte sich der Fürst von der enormen Musikalität und Begabung des siebenjährigen Wunderkindes überzeugen können.

1763 war München die erste Station auf der langen Reise der Familie Mozart durch halb Westeuropa, in deren Verlauf Vater Leopold seine beiden Wunderkinder in Paris, London, Den Haag, Genf und Zürich präsentierte. Und als die Mozarts im November 1766, fast vier Jahre später, nach Salzburg zurückkehrten, nahmen sie erneut in München Quartier, wieder in Heinrich Stürzers Gasthof *Goldener Hirsch*. Im Dezember 1774 kam Mozart dann ein viertes Mal in die bayerische Metropole, und damals hatte er ziemlich sicher bereits den Auftrag für seine erste Münchner Oper in der Tasche. Wie die für den Achtzehnjährigen äußerst hoffnungsvolle Verbindung zustande

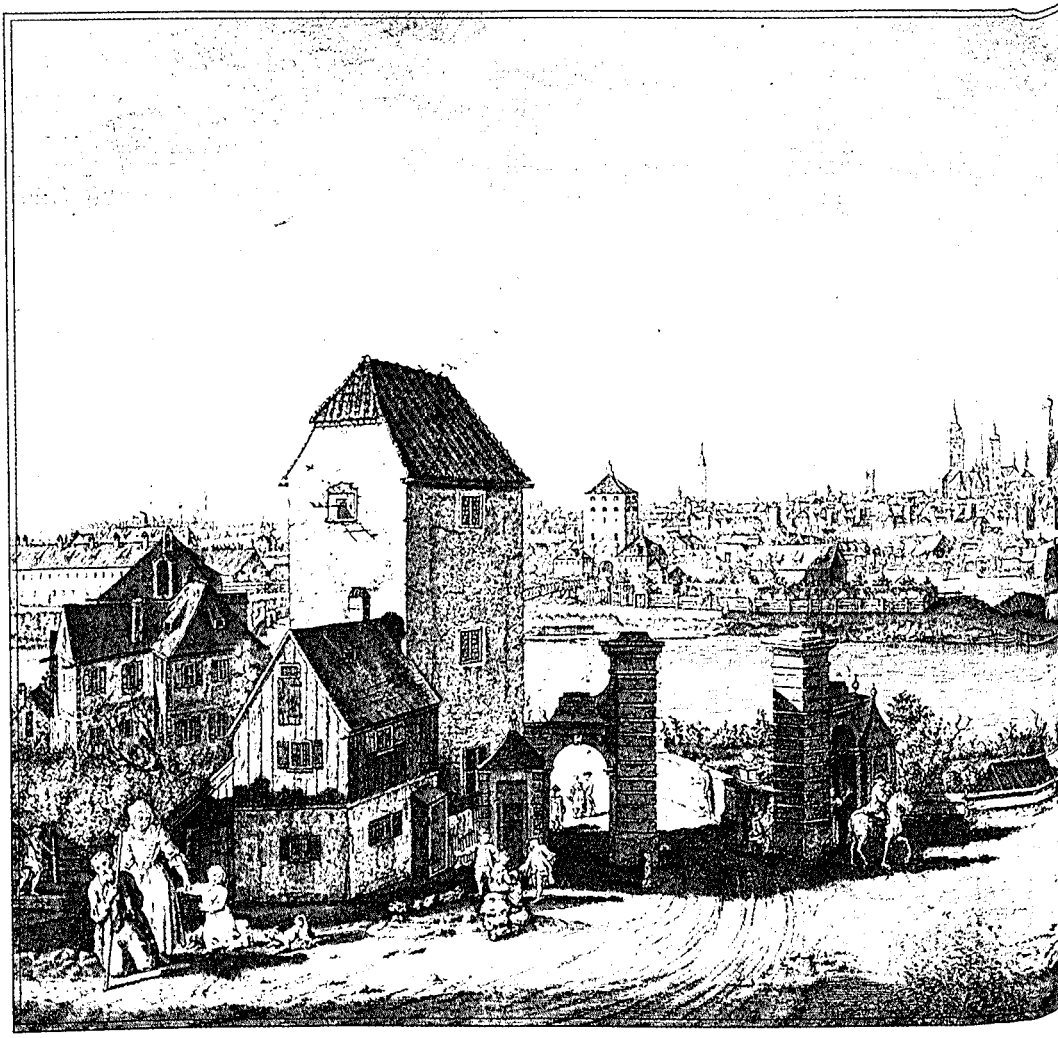
kam, ist unbekannt. Der Auftraggeber von Mozarts zehnter Oper *La finta giardiniera* war jedenfalls jener Joseph Anton Graf von Seeau, der einige Jahre später auch bei der Uraufführung des *Idomeneo* eine zentrale Rolle spielen sollte.

Seeau war Hofmusikintendant und leitete gleichzeitig das neben der Salvatorkirche gelegene alte Hoftheater – der Vorgänger des Cuvilliés-Theaters – als ein freies Opera-buffa-Unternehmen. In diesem Salvatortheater wurde am 13. Januar 1775 im Rahmen der Karnevalssaison *La finta giardiniera* mit großem, wenn auch rasch verblassendem Erfolg aus der Taufe gehoben. Der Dichter und Musiker Christian Friedrich Daniel Schubart prophezeite, Mozart müsse »einer der größten Komponisten werden, die jemals gelebt haben.« Und der glückliche Maestro konnte seiner Mutter am Tage nach der Uraufführung berichten, seine Oper sei »so gut ausgefallen, daß ich der mama den lärmen ohnmöglich beschreiben kan. Erstens war das ganze theater gestrotzt voll, daß vielle leüte wieder zurück haben müssen. Nach einer jeden Aria war allzeit ein erschröckliches getös mit glatschen, und viva Maestro schreyen ... nach dem bin ich mit meinem papa in ein gewisses zimmer gangen, wo der Churfürst und der ganze hof durch Muß und hab s: d: den Churfürste und Churfürstin und den hoheiten die händ geküst, welche alle sehr gnädig waren.«

Auch wenn *La finta giardiniera* nicht die offizielle Karnevalsoper für den Hof in der Saison 1775 war, so war Mozart nicht erst seit ihrem Erfolg wohl bekannt in München. Das galt gerade für den Kurfürsten und seine Umgebung. Immerhin gab Max Joseph während des Besuches von 1775 ein Offertorium bei Mozart in Auftrag, das im März desselben Jahres in der Frauenkirche uraufgeführt wurde. Überhaupt war der fast dreimonatige Münchner Aufenthalt im Winter 1774/75 für Mozart eine unbeschwerte, sorgenfreie Zeit, während der er sich – begleitet von seiner Schwester und sogar von seinem kaum als vergnügungssüchtig bekannten Vater – mit Begeisterung in den Karnevalstrubel stürzte.

Doch schon die Tatsache, daß der Hof Mozart nicht damit beauftragte, die offizielle Karnevalsoper für die folgende Saison zu liefern – nach dem Erfolg der *Finta giardiniera* wäre das Angebot nicht überraschend gekommen –, stimmt im Rückblick nachdenklich. Möglicherweise nimmt diese Zurückhaltung bereits einen Teil der Entscheidung des Kurfürsten von 1777 vorweg. Denn der tiefere Grund für die Ablehnung dürfte doch ein anderer gewesen sein als die fehlende Vakanz, auch wenn man zugeben muß, daß es Mozart wenig später in Mannheim aus demselben Grund nicht besser erging. Robert Münster, der das Thema Mozart und München mit unermüdlicher Energie erforscht hat, weist darauf hin, daß Kurfürst Max die Virtuosenoper nach neapolitanischem Muster und Vorbild über alles schätzte. Im Vergleich dazu mochte dem eher konservativen Musikliebhaber die Musik Mozarts gerade im Opernbereich letztlich doch zu modern und neutönerisch in den Ohren klingen. Man sieht, das Phänomen ist nicht nur eines der letzten Jahrzehnte im 20. Jahrhundert.

Es ist schwer vorstellbar, welche Wendung die Musikgeschichte genommen hätte, wäre Mozart seinerzeit auf Ohren gestoßen, die sein Genie tatsächlich erkannt und gewürdigt hätten. Doch vielleicht hat er – allerdings auf Drängen des Vaters – nach der enttäuschenden Begegnung die Flinte in München auch allzu schnell ins Korn geworfen. Denn zum einen hat ihm Graf Seeau offenbar einige Opernaufträge, nämlich die Komposition von jährlich vier deutschen Opern, für sein Salvatortheater in Aussicht gestellt. Und zum anderen muß zur Ehrenrettung der Stadt gesagt werden, daß es eine Gruppe wohlhabender Bürger um den Besitzer des Gasthofes *Zum schwarzen Adler,* Franz Joseph Albert, gab – in seiner renommierten Herberge war Mozart mit der Mutter auch abgestiegen –, die sehr wohl bereit war, den jungen Komponisten finanziell zu unterstützen und ihn so in der Stadt zu halten. Jedenfalls berichtete Mozart dem Vater: »Herr Albert hat seit meiner Ankunft ein projekt im kopf, dessen ausführung mir nicht unmöglich scheinet. nämlich er wollte 10 gute freünde zusam-



*Blick vom Gasteig über die Isar nach München. Kupferstich von 1772 nach Canaletto d. J. (1761)*

Nun aber (seit Anfang November 1780) war er in München und arbeitete an seinem *Idomeneo*. Diese Art von Arbeit liebte er; sie absorbierte ihn völlig. Er überschritt seinen Urlaub und ließ es darauf ankommen. Im Grunde wäre es ihm ganz recht gewesen, wenn ihm der Erzbischof den Dienst aufgekündigt hätte. Am bayrischen Hof wurde er, oberflächlich betrachtet, von den hohen Herren als Gleicher behandelt. Wie so oft nahm er das für bare Münze und verstand es wohl als ein Zeichen dafür, daß ihm nach dem Erfolg seiner Oper eine feste Anstellung, wenn nicht in München, so an einem anderen Ort, gewiß sei.

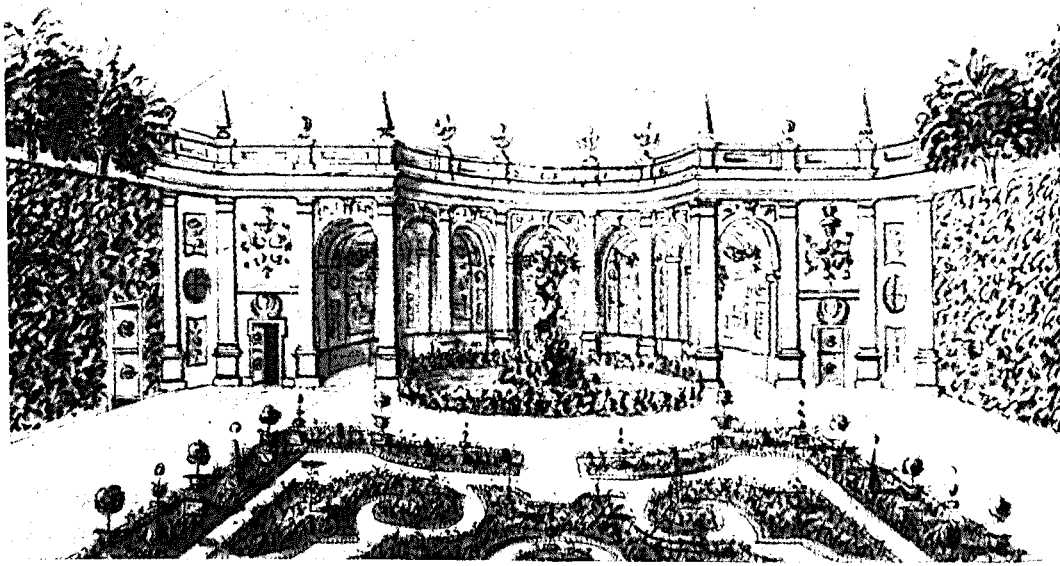
aus: Norbert Elias, *Mozart*

men bringen, wo ein jeder Monatlich nur 1 Ducaten spendiren dürfte, daß sind das Monath 10 Ducaten, 50 gulden, jährlich 600 f (Gulden), wenn ich nun hernach von graf Seeau nur jährlich 200 f hätte, wären es 800 f – wie gefällt den Papa dieser gedancke?« Vater Leopold gefiel er nicht, er hielt ihn für wenig realistisch. Möglicherweise hatte er damit recht, auch wenn Albert noch im Laufe des Münchner Aufenthalts einige der Mäzene zusammenhatte. Doch Leopold drängte auf Abreise und setzte sich damit durch. Mozart begab sich auf eine Reise, die – kulminierend im Tod der Mutter in Paris – einen verhängnisvollen Verlauf nehmen und das Verhältnis zum Vater nachhaltig belasten sollte.

Ehre hätte der damals 21jährige dem Münchner Hof und der Stadt gewiß gemacht. Und ihm persönlich hätte die Anstellung eine Reihe unerfreulicher Erfahrungen erspart, vielleicht sogar den demütigenden Hinauswurf durch seinen Salzburger Dienstherrn Erzbischof Colloredo, bei dem er – von der unglückseligen Parisreise 1778 zurückgekehrt – zähneknirschend wieder anklopfen mußte. Nein, mit München verbanden sich für Mozart auch später keineswegs nur unangenehme Erinnerungen. Die Wochen, die er hier im Winter 1780/81 mit der Arbeit an seinem *Idomeneo* verbrachte, »die Periode des »Idomeneo«, hat Wolfgang Hildesheimer als »eine der glücklichsten in seinem Leben« bezeichnet, sicher zu Recht. Diesen Eindruck vermittelt jedenfalls der rege Briefwechsel zwischen Mozart und dem in Salzburg weilenden Vater – ein Glücksfall für die Nachwelt. Er unterrichtet uns detailliert wie bei keiner zweiten Mozart-Oper über Entstehung und Dramaturgie des *Idomeneo.*

Die Briefe erlauben uns einzigartige Einblicke in die Opernwerkstatt des Künstlers sowie in die intensive und befriedigende Probenarbeit: Mozart fand, mit den Worten Wolfgang Willascheks, »von wenigen Ausnahmen abgesehen, in München engagierte Darsteller und Musiker, Bühnenpraktiker und an Neuerungen interessierte Förderer vor, die er für seinen vom Zeitgeist bewußt abweichenden Stil gewinnen konnte.« Doch sie lassen eben auch auf die Befindlichkeit des Menschen in dieser Zeit schließen: »Man merkt seinen Briefen«, so Hanns-Josef Ortheil, »die Betriebsamkeit an. Jetzt braucht er den Vater nicht mehr zu vertrösten, er kann Erfolge melden ... Daher wird seine Sprache ausschließlich, sie läßt auch an den Rändern nichts anderes erscheinen als Wohlbehagen, in der Arbeit aufzugehen und unter den Münchner Freunden gelitten zu sein.«

Zweifellos war Mozart unendlich froh, dem Salzburger Trott eine Zeitlang zu entrinnen, damit auch der – wie Norbert Elias schrieb – »untertänigen Haltung, ... die in Salzburg der Fürst und viele, wenn auch nicht alle, Hofadligen von ihm verlangten und die ihm sein Vater einzuschärfen versuchte.« In München war er unter Freunden, und auch ansonsten begegnete man ihm mit Respekt. So kam er aufgrund zahlreicher Einladungen in den ersten beiden Wochen seines Aufenthaltes kaum zum Komponieren. Der Kurfürst zeigte sich »sehr gnädig« und hatte »gar keinen zweifel, das alles sehr gut seyn wird«, und selbst

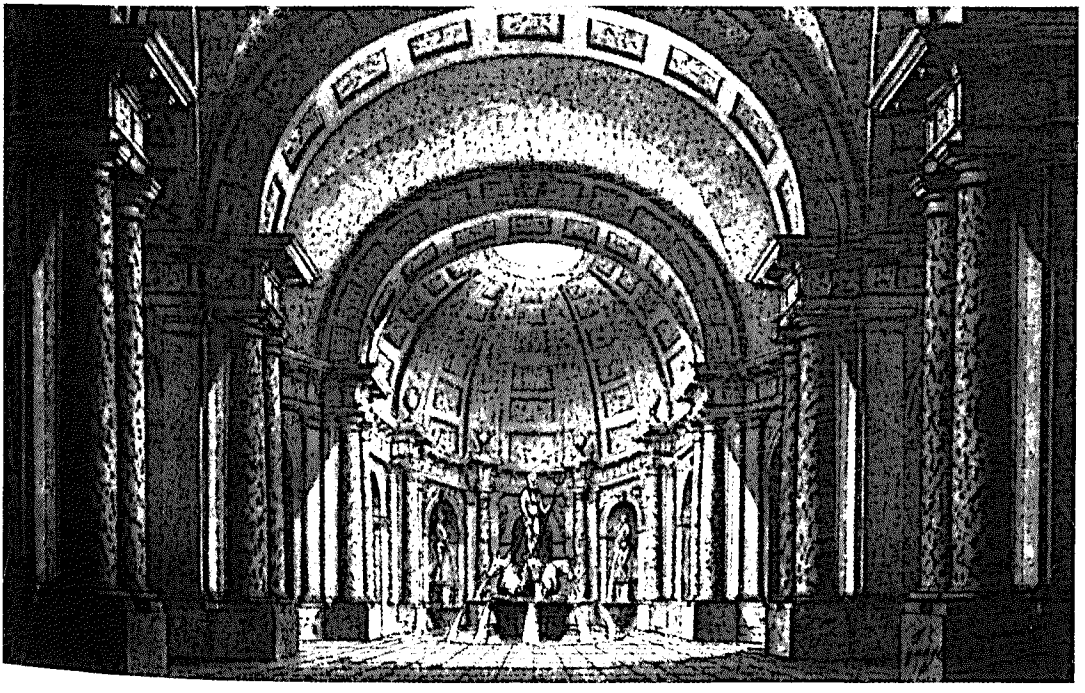


*Der Grottenhof in der Münchner Residenz mit dem Neptuns-Brunnen Zeichnung von Mathias Diesel, um 1720*

Leopold akzeptierte, ja unterstützte es sogar, daß Mozart bedenkenlos seinen sechswöchigen Urlaub überzog.

1776 hatte er den erhofften Auftrag zur Komposition einer Karnevalsoper für den Münchner Hof nicht erhalten. Vier Jahre später hatte er mehr Glück: *Idomeneo* entstand als Auftragswerk für die Karnevalssaison 1780/81 in München, wohin der pfälzische Kurfürst Karl Theodor, mittlerweile zum Herzog von Bayern avanciert, umgesiedelt war. Wer den Auftrag erteilte, ist ebensowenig bekannt wie der genaue Zeitpunkt. Ziemlich sicher aber spielte jener Graf von Seeau, für dessen Opera-buffa-Unternehmen Mozart *La finta giardiniera* geschrieben hatte, eine wichtige Rolle. Daneben hatte sich auch die schöne Gräfin Josepha von Paumgarten für Mozart verwendet, eine hochtalentierte junge Sängerin, die als »Favoritin«, mit anderen Worten, als Lieblingsmaitresse des neuen Kurfürsten offenbar Einfluß bei Hofe besaß. Jedenfalls schreibt Mozart am 13. November 1780 an den Vater: »Gestern habe ich mit Canabich bey der Gräfin Baumgarten gespeist, eine geborene lerchenfeld – mein freund ist alles in diesen hauß, und ich nun also auch – das ist das beste und Nützlichste hauß hier für mich. durch dieses ist auch alles wegen meiner gegangen, und wird – will's Gott, noch gehen.«

Der Auftrag war verlockend, auch wenn das Honorar offenbar nicht gerade fürstlich war. Genaues wissen wir nicht, doch die Bemerkung des Vaters, »umb so eine bezahlung, wie diese, kan man seine Spart [i.e. die Partitur der Oper] nicht zurück lassen«, legt diesen Schluß nahe. Dennoch: Mozart konnte für das beste Orchester seiner Zeit schreiben, was dem Orchesterpart auch anzumerken ist. Der kunstsinnige Karl Theodor hatte



*Joseph Quaglio: Bühnenbild zur Uraufführung von Mozarts* Idomeneo, *29. Januar 1781, mit der Nachbildung des realen Neptun-Brunnens*

in Mannheim die Tradition der Opera seria in einer Mischung aus italienischem und französischem Stil pflegen lassen und dafür immer wieder einige der bekanntesten Musiker Italiens, unter ihnen Niccolo Jomelli, aber auch einen Komponisten wie Johann Christian Bach geholt. 1778 verlegte er seinen Hof von Mannheim nach München und nahm dabei den größten Teil seines legendären, in Europa konkurrenzlosen Orchesters – Mozart kannte es durch seinen Mannheimer Aufenthalt 1777/78 – sowie die kaum weniger berühmte Operntruppe mit. So wußte Mozart genau um die Fähigkeiten seines Freundes Christian Cannabich, der Konzertmeister und Leiter des Mannheimer und nun Münchner Hoforchesters war. Auch kannte er den ersten Tenor, Anton Raaff, der die Titelpartie in der neuen Oper übernehmen sollte. Neben Seeau und der schönen »Favoritin« hatten sich, wie aus Mozarts Briefen hervorgeht, diese beiden schon früher bei Hofe nachdrücklich, nämlich »mit händen und füssen« für ihn eingesetzt, um ihm den heiß ersehnten Auftrag zu beschaffen. Schließlich kannte er aus Mannheim auch die Schwestern Dorothea und Elisabeth Wendling, zwei ausgezeichnete Sängerinnen, die die Partien der Ilia und Elettra gestalten sollten, sowie eine Reihe von Solobläsern.

*Dorothea Wendling, erste Darstellerin der Ilia (anonyme Elfenbein-Miniatur)*

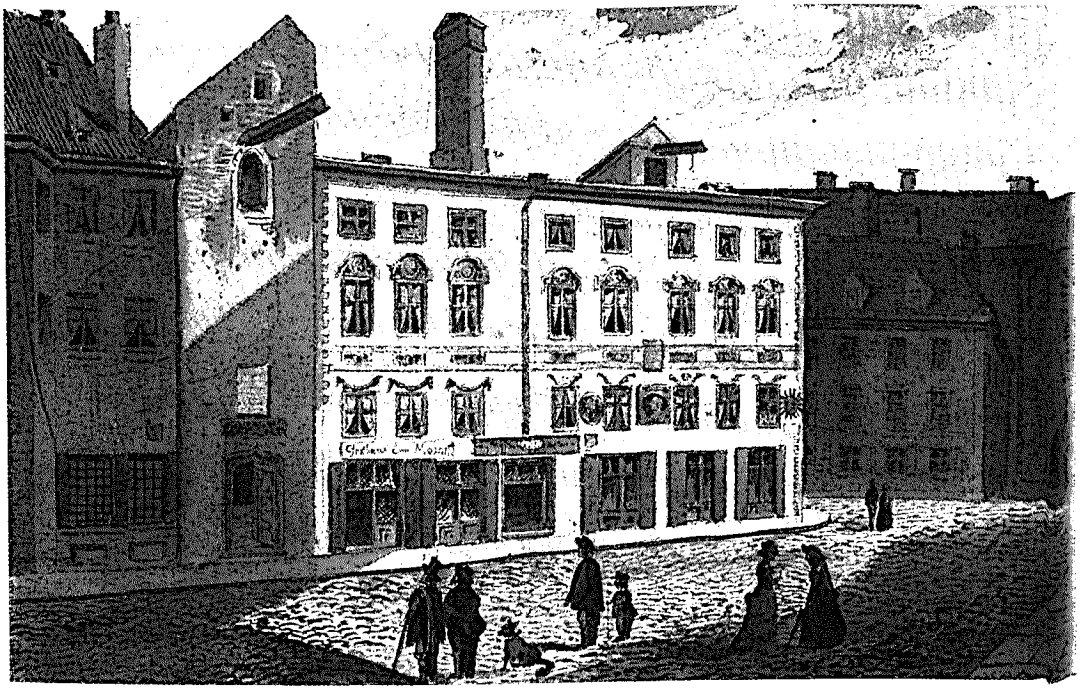
Von der außergewöhnlichen Qualität des neuen Hoforchesters – das alte Münchner Orchester hatte der 1775 so prophetische Schubart noch »zahlreich aber in ziemlicher Unordnung« erlebt – konnte sich der überaus kritische Mozart bereits kurz nach seiner Ankunft in München erneut überzeugen. Am Montag, dem 6. November, war er in München eingetroffen, nachdem ihn sein Dienstherr, der Salzburger Erzbischof Colloredo, widerwillig beurlaubt hatte. Er bezog ein Privatquartier im

*Christian Cannabich, Münchens Instrumental-Musikdirektor, vermutlich Leiter der* Idomeneo-*Uraufführung (Radierung von Egid Verhelst, 1779)*

zweiten Stock des Hauses Burgstraße Nr. 6, das dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer fiel. Tags darauf hörte er Cannabich und seine Musiker und schrieb dem Vater begeistert: »kommen Sie doch bald und hören sie – bewundern sie das Orchestre«. Voll des Lobes war er auch über die Fähigkeiten der Schwestern Wendling. Umgekehrt zeigten die sich offenbar ebenso begeistert von seiner Musik, und auch Raaff war »zufrieden wie ein könig«. Nur am Kastraten Vincenzo dal Prato, der als Idamante vorgesehen war, ließ Mozart kein gutes Haar: »Nun eine Hundsfütterey; – ich habe zwar nicht die Ehre den Helden del Prato zu können; ... mitten in einer Aria ist öfters schon sein Odem hin«. Bei Hof muß dal Prato sehr beliebt gewesen sein, doch Mozart hörte ihn singen, »daß es eine schande war – ich will wetten daß der Mensch nicht einmahl die Proben, vielweniger die opera aushällt – der ganze kerl ist inwendig nicht gesund«. Immer wieder wird er über dal Pratos »ungleiche stimme« klagen oder darüber, daß er »gar keine Intonation – keine Methode – keine Empfindung« habe.

*Josef Anton Graf von Seeau, Münchens Theater-Intendant von 1753–1799 (Gemälde von Georg Schuster-Woldan, das heute in der Portrait-Galerie im Nationaltheater seinen Platz hat)*

Weil ihm ein großer Teil der Sänger bekannt war, hatte Mozart bereits im Herbst 1780 in Salzburg mit der Arbeit begonnen. Erst in München jedoch entstanden der zweite und dritte Akt, und bis zur Generalprobe am 27. Januar 1781, Mozarts 25. Geburtstag, ja möglicherweise sogar noch nach der Premiere, war er unentwegt mit der Instrumentierung, mit Änderungen und Kürzungen beschäftigt. Die Uraufführung war für den 20. Januar geplant gewesen, mußte aber wegen der intensiven, von Mozart persönlich geleiteten Probenarbeit, verschoben werden und fand schließlich am 29. Januar im Cuvilliés-Theater, dem neuen Münchner Hoftheater, statt, wahrscheinlich unter der musikalischen Leitung von Cannabich. Sicherlich hatte der Hof einen Opernplan mit genauen Handlungsanweisungen und einer detaillierten Nummernfolge vorgeschrieben. Das jedenfalls war der damals übliche Ablauf, nach dem die Höfe über Inhalt und szenischen Ablauf der Opern entschieden, während die Librettisten und Komponisten, selbst so berühmte wie Jomelli, diesen Entwurf umzusetzen hatten.



*Burgstraße Nr. 6, Haus Sonneneck, in dem Mozart 1780/81 im Eckzimmer des 2. Stocks wohnte und seinen* Idomeneo *vollendete (Aquarell von Max Kuhn, um 1875)*

Daniel Heartz, der 1972 den *Idomeneo*-Band in der neuen Mozart-Ausgabe edierte, hat den faszinierenden Gedanken geäußert, im Falle des *Idomeneo* sei Mozart möglicherweise selbst an der Auswahl des Stoffes beteiligt gewesen. Er habe den Stoff während des unglücklichen Pariser Aufenthaltes in den späten siebziger Jahren kennengelernt und ein enges Verhältnis zu ihm entwickelt, weil er hier der künstlerischen Verarbeitung der während des Paris-Aufenthaltes ganz besonders gespannten Beziehung zum eigenen Vater begegnet sei. Wie auch immer – die Vorlage zu Mozarts *Idomeneo* war zweifelsfrei jenes Libretto, das Antoine Danchet für die von André Campra komponierte und 1712 in Paris uraufgeführte Tragédie lyrique *Idoménée* geschrieben hatte. Über die künstlerische Qualität des Textbuches, das der Salzburger Hofkaplan Giovanni Battista (Giambattista) Varesco nach Danchet verfaßte – das ursprünglich tragische Ende, die Opferung Idamantes, wandelte er dabei in ein *lieto fine* (= glückliches Ende) um, wie die Konvention der Opera seria es verlangte – ist in der Vergangenheit häufig die Nase gerümpft worden. Doch um der Gerechtigkeit willen muß man bedenken, daß die höfischen Vorgaben Varescos Aufgabe nicht gerade erleichterten. Wie eng dieses Korsett gewesen zu sein scheint, läßt ein Brief Leopolds vom November 1780 erahnen: »Hier übermache das Buch und den Plan zurück, damit S.E.: Graf Seeau sehe, daß alles nach der Vorschrift gemacht worden.«

Mozart äußerte während der Fertigstellung von München aus immer wieder Änderungswünsche am Libretto, die sich teils aus Längen des Textes ergaben, teils aber auch aus dem offenkundigen darstellerischen Unvermögen dal Pratos und Raaffs – Mozart klagte unmißverständlich, sie seien »die Elend-

sten acteurs, die jemals die Bühne trug«. Varesco erfüllte die Wünsche des Komponisten zügig, wenn auch, wie aus Briefen Leopolds hervorgeht, offenbar nicht ohne Widerspruch. Und er bestand darauf, daß der komplette Text gedruckt wurde – aus seiner Sicht eine verständliche Haltung. Doch Mozart erwies sich mit allen Änderungen am Libretto, die er zur Not auch eigenhändig vornahm, wie im Fall des von ihm stark gekürzten Orakelspruchs, nicht nur als genialer Komponist, sondern auch als geborener Dramaturg und Theatermann, dem es vor allem darum ging, jede Verzögerung des dramatischen Fortgangs zu vermeiden. Seine Ideen teilte er brieflich seinem Vater Leopold in Salzburg mit, der den direkten Kontakt zu Varesco pflegte.

Die Genese der Partitur war mit der Premiere keineswegs abgeschlossen. Nicht nur die Striche im dritten Akt, die Mozart buchstäblich in letzter Minute für nötig hielt und denen sogar noch Arien zum Opfer fielen, sondern auch die geplante Umarbeitung in einen stärker französischen Stil für eine Aufführung in Wien, die sich dann zerschlug, schließlich auch die Revision, die er 1786 für eine konzertante Wiener Aufführung vornahm – hier wandelte er die Partie des Idamante von einer Kastratenin eine Tenorpartie um – all dies mündet in die Erkenntnis, daß eine vom Komponisten autorisierte Fassung des *Idomeneo* nicht existiert. Das hat nichts mit seinem mangelnden Interesse zu tun. Im Gegenteil, Mozart hielt die Oper bis zuletzt für eines seiner besten Werke, doch fehlte ihm der Antrieb, sie für weitere Aufführungen – und daran mangelte es – neu zu bearbeiten.

Wie häufig bei Mozart erwies sich auch im Falle des *Idomeneo* der große, wenngleich im ganzen nicht uneingeschränkte Erfolg der Uraufführung als kurzlebig. Vielleicht waren vielen Zuhörern die Konzeption, die Melodik, vor allem aber die Orchesterbehandlung allzu neuartig und ungewohnt erschienen. Der Kurfürst schwärmte zwar, ihm habe noch »keine Musick den Effect gemacht; – das ist eine Magnifique Musick«, doch die öffentliche Resonanz blieb mager. Außer einer – bei Robert Münster zitierten – lakonischen Notiz in den *Münchner Staats-, gelehrten und vermischten Nachrichten* vom 1. Februar ist uns nichts überliefert: »Am 29ten des abgewichenen Monats ist im hiesigen neuen Opernhause die Oper *Idomeneo* zum erstenmal aufgeführt worden. Verfassung, Musik und Uebersetzung – sind Geburten von Salzburg. Die Verzierungen, worunter sich die Aussicht in den Seehafen und Neptuns Tempel vorzüglich ausnehmen, waren Meisterstücke unseres hiesigen berühmten Theaterarchitekts Hrn. Hofkammerrath Lorenz Quaglio, welche jedermans Bewunderung auf sich gezogen haben.« Mozart wurde also nicht erwähnt. Es sollte ihm auch nicht gelingen, seine Oper auf einer anderen Bühne zu bringen. Nach wahrscheinlich zwei Folgeaufführungen während der Münchner Karnevalssaison verschwand der *Idomeneo* für 64 Jahre in der Versenkung, ehe er am 12. Januar 1845 wieder auf dem Münchner Spielplan erschien.

**München.**

Am 29sten des abgewichenen Monats ist in dem hiesigen neuen Opernhause die Oper *Idomeneo* zum ersten Male aufgeführet worden. Verfassung, Musik, und Uibersetzung — sind Geburten von Salzburg. Die Verzierungen, worunter sich die Aussicht in den Seehafen, und Neptuns Tempel vorzüglich ausnahmen, waren Meisterstüke unsers hiesigen, berühmten Theaterarchitekts Hrn. Hofkammerraths Lorenz Quaglio, welche jedermanns Bewunderung auf sich gezogen haben.

# Hans A. Neunzig. L'Opera seria: Entwicklung und Metamorphosen eines Genres

Die Entfaltung der Opera seria stand nicht unter dem Signum eines Musikers, sondern unter dem eines Dichters. Die Musikgeschichte spricht deshalb für die Zeit von 1720 bis 1750 von der Metastasianischen Epoche, so genannt nach dem Schriftsteller Pietro Antonio Bonaventura Trapassi, der sich als *nom de plume* den Namen Metastasio zulegte (übrigens nach der »Metastase« genannten rhetorischen Figur, die eine Übertragung des Gesagten vom Redner auf eine andere Person bezeichnet). Vielleicht wollte der Autor damit auf die Situation des dramatischen Dichters anspielen. Jedenfalls klang ihm der Name schön, was wir Heutigen nur noch mit Zurückhaltung nachempfinden können.

Metastasio, 1698 in Rom geboren, schrieb Gedichte und Kanzonetten. Zur Musik kam er auf die natürlichste Weise von der Welt, nämlich durch eine Beziehung zu der Sängerin Marianne Bulgarelli; und da Metastasio seit 1718 Mitglied der Accademia dell'Arcadia war, konnte er sich für die literarisch-musikalischen Reformideen dieser Institution tätig verwenden.

Es war das Zeitalter der Akademien in Europa, von denen damals starke Impulse auf Kunst und Wissenschaft ausgingen. In Italien kümmerte sich zum Beispiel seit 1582 die in Florenz gegründete Accademia della Crusca um die Reinheit der Sprache, um die Kirchenmusik die 1584 in Rom als Confraternità dei Musici de Urbe gegründete Accademia di Santa Cecilia. Den breitesten Ansatz nahm die Accademia dell'Arcadia für sich in Anspruch. Sie war aus jener Accademia di Camera hervorgegangen, welche die als Königin abgedankte und zum Katholizismus konvertierte Christine von Schweden 1656 in Rom gegründet hatte. Das war damals ein fast privater Zirkel von sechzehn illustren Mitgliedern.

1690, nach Christines Tod, stellte sich die Akademie unter dem Zauberwort »Arkadien« hohe Ziele. Eine umfassende Reform der Künste und Wissenschaften wurde anvisiert, und zwar, wie es hieß, »zum besten der katholischen Religion, zum Ruhm Italiens, zum öffentlichen wie zum privaten Wohl«. Ganz dem arkadischen Sinnbild verpflichtet, das Reinheit und Einfachheit einer griechischen Landschaft mit der antiken Schäfer- und Hirtendichtung verband, sollte eine schon wieder dekadent erscheinende Kultur, die des barocken Übermaßes, gereinigt und in eine schlichte und damit würdige Nachfolge antiker Größe umgeformt werden.

Es ging also nicht um eine Opernreform, sondern um viel mehr: um eine Kulturrevolution, in die Künstler und Wissenschaftler in großer Zahl involviert waren. Malerei und Literatur, aber auch Architektur, Musik, Darstellende Künste und nicht zuletzt die Oper nahmen an den großen Veränderungen teil, die von den am antiken Vorbild orientierten Gedanken der Akademisten ausgingen. Es waren keine sechzehn Auserwählten

mehr, sondern hunderte, freilich immer noch bedeutende Vertreter von Kunst und Wissenschaft. 1750 zählte die Accademia dell'Arcadia an verschiedenen Standorten – in Rom, Venedig, Neapel und in Wien – zusammengenommen 1300 Mitglieder. Zu dieser Zeit neigte sich die Epoche, die man in der Musikgeschichte die »metastasianische« genannt hat, bereits wieder ihrem Ende zu, wirkte aber innerhalb der sich verändernden Formen des Musiktheaters weiter. Was künftig Reformoper hieß und bis heute heißt, gehörte genaugenommen zu einer zweiten Reform nach der ersten, jener über alle Künste gespannten Reform um 1700, deren reinste Inkarnation, was dramatische Dichtung und Musiktheater angeht, in Pietro Metastasio zu sehen ist.

Um sich den tiefen Einschnitt vor Augen zu führen, den die erste Reform vollzog, genügt es, neben dem Aufwand, dem Maschinenwesen, der Menge der Gesangsstücke die Zahl der auftretenden Personen in der aufwendig konzipierten Barockoper und der »metastasianischen« Oper zu vergleichen. Eine drastische Reduzierung sollte zur Durchsetzung der Forderung nach Klarheit, Transparenz und Einfachheit führen, und sie trug auch tatsächlich dazu bei. Ein durchschaubares Schema sollte den Blick auf das Wesentliche ermöglichen, und gerade gegen dieses Schema wurde bald opponiert. Was nicht heißt, daß es nicht seine Wirkung getan hätte.

Die erwähnte Reduzierung der Personenzahl auf sieben oder acht Figuren war von einer strengen Zuordnung der Akteure zueinander begleitet. Es gab ein beherrschendes Paar, *il primo uomo* und *la prima donna*; ein zweites Paar, *il secondo uomo* und *la seconda donna*; ein oder zwei Vertraute oder Diener; und, sehr wichtig, ein oder zwei Verräter im Dienste der einen oder anderen Partei. Der gewünschten Symmetrie diente die Aufteilung der Oper in drei Akte wie auch das Da-capo-Schema der Arien, das bereits in der Musik des Barock vollständig ausgebildet, ja gang und gäbe war, wobei der Begriff Schema nicht zu der Ansicht verleiten darf, die Arien der Opera seria, wie wir diese Form zu nennen gewohnt sind, seien schematisch komponiert und abgesungen worden. Das A-B-A ihres Ablaufs barg Variationsmöglichkeiten in sich, die auch genutzt wurden. So konnte A bereits unterteilt sein, auch im Sinne kontrastierender Stimmung, und die Wiederholung von A im dritten Arienteil war vor allem dafür bestimmt, dem Sänger die größte denkbare Freiheit einzuräumen, um seine Gesangskunst zu entfalten.

Wer das Urteil vom Schematismus der Opera seria übernimmt, vergißt diese Möglichkeiten der Variabilität durch den Sänger und auch den zwar festgeschriebenen, jedoch immer noch gültigen Wechsel des *chiaroscuro*: des Wechsels zwischen hell und dunkel, was auch so viel heißt wie zwischen schnell und langsam, hoffnungsvoll und verzweifelt. Als ein anderes Instrument des Wechsels diente der zwischen Arie und Rezitativ. Das Rezitativ trieb die Handlung voran, die Arie hingegen antwortete sozusagen auf das im Rezitativ sich abbildende Geschehen mit dem Ausdruck des daraus entstandenen Affekts, der

eindeutig sein mußte. Konflikte wurden zwischen den handelnden Personen ausgetragen, nicht in der Seele des einzelnen. Die Arie, meist in der *da-capo*-Form, wurde zum Herzstück der Opernmusik. Duos und Ensembles waren selten, und der Chor spielte eine untergeordnete Rolle, auch in seiner zahlenmäßigen Besetzung. Das war wohl nicht zuletzt auf wirtschaftliche Gründe zurückzuführen, ging aber vermutlich ursprünglich auf den Willen der Reformer zurück und auf ihren Wunsch nach Klarheit und Einfachheit. Die Aufgabe des Chors in der griechischen Tragödie war nun den Arien der Solisten zugeteilt, von denen *primo uomo* und *prima donna* den Löwenanteil erhielten.

*Mozart (anonyme Bleistiftzeichnung)*

Goldoni, der unermüdliche Stückeschreiber, hat in seiner Autobiographie eine klare Rollenverteilung, besser: Arienverteilung gegeben: »Die drei Hauptfiguren hatten jede fünf Arien zu singen; zwei im ersten Akt, zwei im zweiten und eine im dritten. Die zweite Sängerin und ihr Partner durften jeweils nur drei Arien haben, und die übrigen mußten sich mit einer oder höchstens zweien begnügen. Der Dichter muß dem Komponisten die verschiedenen Schattierungen an die Hand geben, die das Hell-Dunkel der Musik ausmachen, er muß sich hüten, daß nicht zwei leidenschaftliche Arien aufeinanderfolgen.« Goldoni selbst hat sich auch an Opernlibretti versucht. Eine Passage seiner Autobiographie zeigt sehr lebendig sowohl die Strenge der Regeln wie die Macht der Sänger: Die hatten verstanden, daß das ganze Unternehmen Opera seria mit ihrer Kunstfertigkeit und Variabilität stand oder fiel.

Goldoni hatte auch erfahren müssen, daß zwar der Librettist dem Komponisten Gestalt und Farbe der Musik vorgab – schließlich war die erste Opernreform aus einer literarischen Überlegung hervorgegangen –, daß aber beide in zunehmendem Maß zu Dienern der Sänger wurden: eine logische Entwicklung aufgrund der Tatsache, daß dem Sänger nach dem Konzept des neuen *dramma per musica* die größten Freiheiten zugestanden worden waren. *Dramma per musica* hieß die neue Oper so lange ganz allgemein, bis eine Unterscheidung nötig wurde zwischen dem von den Mitgliedern der Accademia dell'Arcadia ersonnenen Operntyp und einer aus der Commedia dell'arte weiterentwickelten volkstümlichen Opernform. Ab jetzt wurde unterschieden zwischen der seriösen, der vornehmen, und der komischen Oper, zwischen *dramma* und *commedia* (oder *dramma giocoso*, zwischen *opera seria* und *opera buffa*.

Beide Formen konnten nebeneinander bestehen, auch wenn die Buffa einen unserem heutigen Opernverständnis entsprechenden Dramatisierungsprozeß einleitete, womit die Seria an absolutem Anspruch verlor. Solange geniale Künstler wie Pietro Metastasio und der Dresdner Komponist Johann Adolf Hasse zusammenarbeiteten, solange die Opernproduktionen in enger Zusammenarbeit aller Beteiligten: des Librettisten, des Komponisten und der Sänger zustandekamen, konnte die Form bestehen. Strenge Regel und künstlerische Freiheit der Ausübenden standen in einem einander gegenseitig fördernden

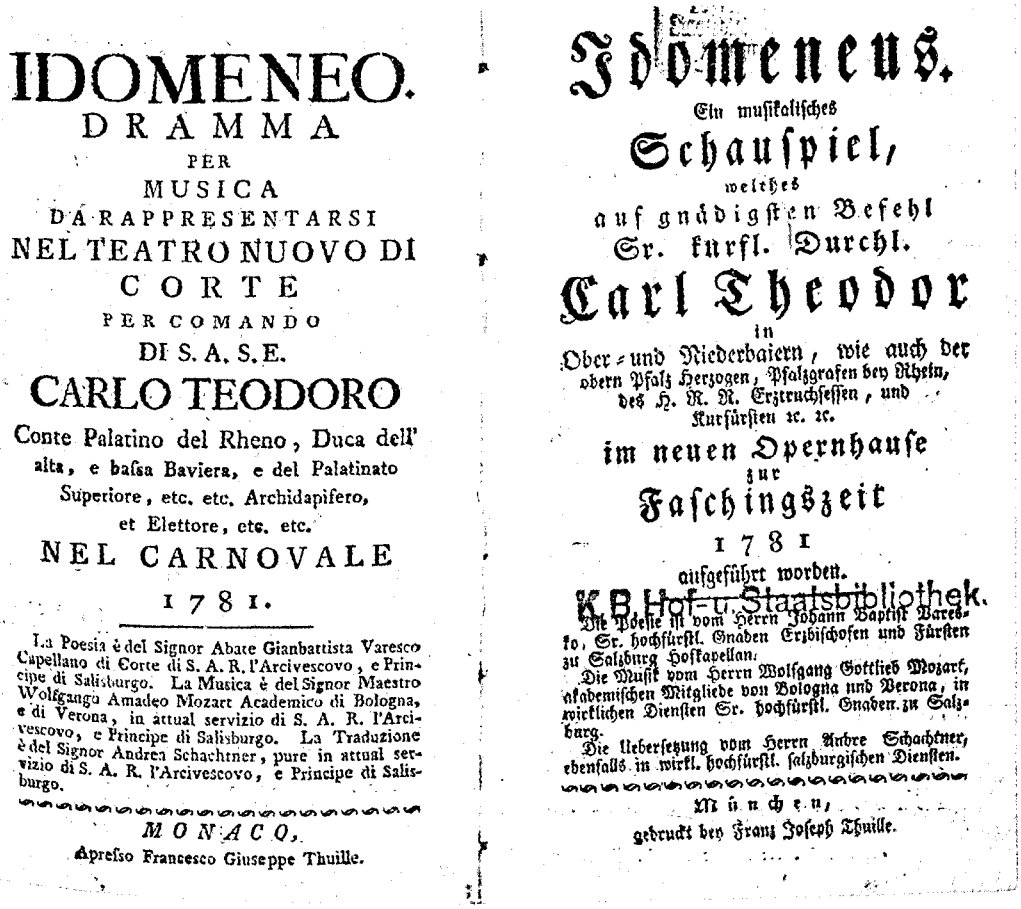
Jean Chrisostome Wolfang Théophile
Mozart

Spannungsverhältnis. Aber Freiheit sieht sich in ständiger Gefahr des Mißbrauchs. Die »geläufigen Gurgeln« (Mozart) der Sänger verlangten immer häufiger nach einer Freiheit ohne Bindung an die anderen Teile des Konzepts. Wenn die Sänger begannen, sich während der Orchesterritornelle zu unterhalten und Tabak zu schnupfen, wenn sie Bravourarien aus anderen Opern an passender oder unpassender Stelle schmetternd oder säuselnd einbrachten, wenn sie mit dem Gerangel um die Plätze des *primo uomo* oder der *prima donna* sich der Lächerlichkeit auslieferten, dann schadeten sie durch ihren Übermut ausgerechnet jenem Operntyp, der als vernunftgeboren das Licht der Welt erblickt hatte.

Die Opera buffa nahm sich des Treibens ihrer seriösen Schwester auf und hinter der Bühne mit Wonne an. Die früheste Satire auf die Opera seria galt noch der Form selbst, allerdings einer Sonderentwicklung, nämlich Georg Friedrich Händels anfänglich durchaus positiv verlaufenden Versuchen, die italienische Seria in London heimisch zu machen. Mit John Gays *Beggar's Opera* von 1728, die sich über das pathetische Genre (und nicht nur darüber) lustig machte, war dem englischen Publikum offenbar aus der Seele gesprochen worden.

Nach der Jahrhundertmitte schossen die Opernparodien nur so aus dem Bühnenboden. Sogar Niccolò Jommelli, Komponist und Erneuerer der Metastasianischen Oper, fühlte sich veranlaßt, eine Parodie auf das eigene Genre zu schreiben, *La critica*, 1766 in Stuttgart (wo Jommelli 15 Jahre lang tätig war) uraufgeführt. Joseph Haydn ironisierte 1767 *La cantarina*, der Komponist Florian Leopold Gassmann brachte gemeinsam mit Ranieri da Calzabigi, dem Librettisten von Glucks *Orfeo ed Euridice*, die Opera seria bereits als Operntitel 1769 in Wien auf die Bühne. Gassmann verband die Parodie mit der Karikatur. Nicht nur eine Oper im (übertriebenen) Stil der Seria wird vorgestellt, sondern auch die Probe zur Aufführung – genügend Gelegenheit, um sich lustig zu machen. Das zeichnet sich schon im Personenverzeichnis ab: Der Librettist heißt Delirio, der Komponist Sospiro, der Impresario Fallito und später, der klassischen Regel entsprechend, Tradito, die Primadonna Stonatrilla, der Tenor Ritornello, der Sopran (Kastrat) Porporina, der Tanzmeister Passagallo und die zweite Diva Smorfiosa. Gassmann und Calzabigi lassen nichts aus: die notorisch dummen Tenöre, die Starhysterie der *prima donna*, die Eifersucht des Kastraten, die Mißgunst aller gegen alle, die sich schließlich in der gemeinsamen Wut auf den Impresario auflöst, der, treu seiner Rolle als traditore, mit der Abendkasse auf und davon ist.

Auf diese Weise kommt es auf parodistische Art hier wie anderswo zu einem hier eher unerwarteten *lieto fine*, jenem glücklichen Ende, das Metastasio seiner Opernform vorschrieb entgegen dem Vorbild der antiken Tragödie. Kaum eine Opera seria kam ohne *happy end* daher, und die französische Theaterwissenschaftlerin Isabella Moindrot trifft in ihrem Vergleich der Opera seria mit dem amerikanischen Film ins Schwarze, wenn sie sagt: wie der amerikanische Western ein bestimmtes



IDOMENEO.
DRAMMA
PER
MUSICA
DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO NUOVO DI
CORTE
PER COMANDO
DI S. A. S. E.
CARLO TEODORO
Conte Palatino del Rheno, Duca dell' alta, e bassa Baviera, e del Palatinato Superiore, etc. etc. Archidapifero, et Elettore, etc. etc.
NEL CARNOVALE
1781.

La Poesia è del Signor Abate Gianbattista Varesco Capellano di Corte di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo. La Musica è del Signor Maestro Wolfgango Amadeo Mozart Academico di Bologna, e di Verona, in attual servizio di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo. La Traduzione è del Signor Andrea Schachtner, pure in attual servizio di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo.

MONACO,
Appresso Francesco Giuseppe Thuille.

Idomeneus.
Ein musikalisches
Schauspiel,
welches
auf gnädigsten Befehl
Sr. kurfl. Durchl.
Carl Theodor
in
Ober- und Niederbaiern, wie auch der obern Pfalz Herzogen, Pfalzgrafen bey Rhein, des H. R. R. Erztruchsessen, und Kurfürsten ꝛc. ꝛc.
im neuen Opernhause
zur
Faschingszeit
1781
aufgeführt worden.

K.B. Hof- u. Staatsbibliothek.

Die Poesie ist vom Herrn Johann Baptist Varesko, Sr. hochfürstl. Gnaden Erzbischofen und Fürsten zu Salzburg Hofkapellan.
Die Musik vom Herrn Wolfgang Gottlieb Mozart, akademischen Mitgliede von Bologna und Verona, in wirklichen Diensten Sr. hochfürstl. Gnaden zu Salzburg.
Die Uebersezung vom Herrn Andre Schachtner, ebenfalls in wirkl. hochfürstl. salzburgischen Diensten.

München,
gedruckt bey Franz Joseph Thuille.

Zweisprachiges Textbuch zur Uraufführung des Idomeneo

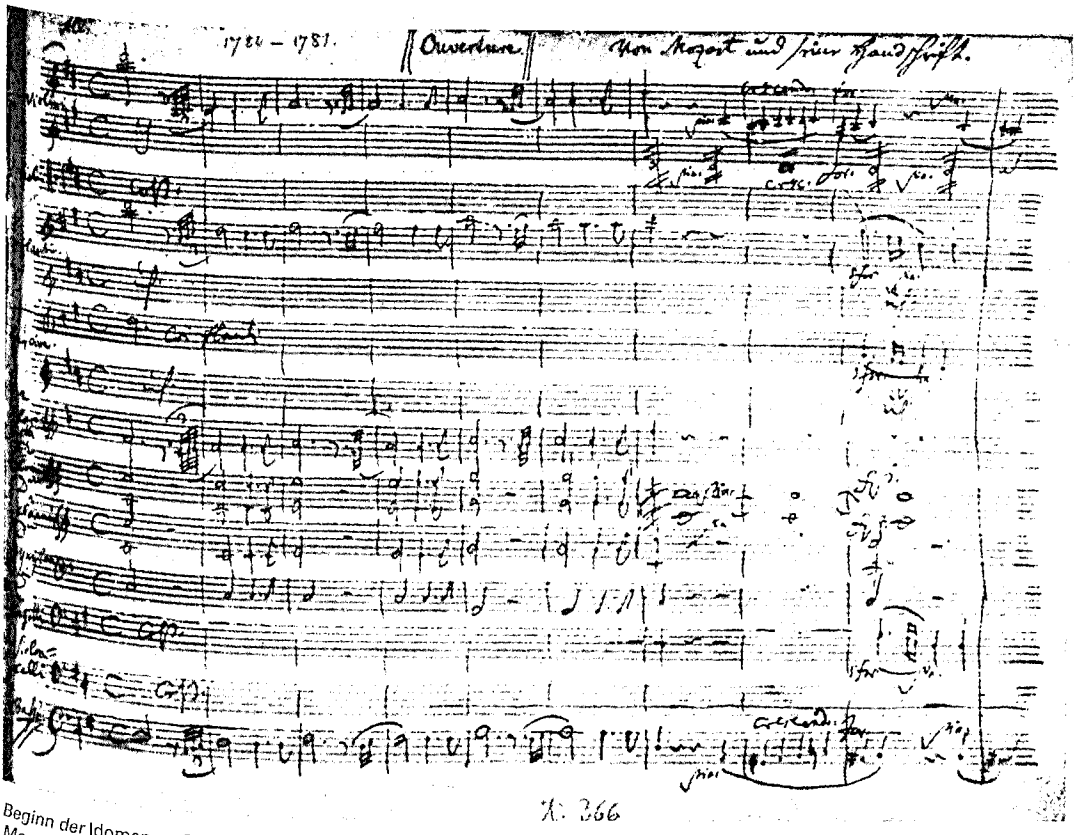
Bild von individueller Freiheit, von weitem Raum und Respekt – Klischees allesamt – transportiere, so habe die Opera seria zu ihrer Zeit ein Bild von Macht und Moral – auch das gehört zum Begriff des *lieto fine* – von der gleichen Überzeugungskraft geliefert. Die zwar nicht immer ganz stimmigen, aber doch frappierenden Vergleiche reichen vom Konkurrenzdruck über die kurze Zeit der Realisation, über die Standardisierung des Genres bis zu einem Universalismus der moralischen und politischen Botschaft.

Opern wurden im 18. Jahrhundert am laufenden Band hergestellt, der Konsument verlangte ständig nach neuen Stücken. Um für den nächsten Auftrag gerüstet zu sein, schrieben manche Komponisten Arien auf Vorrat, die so konzipiert waren, daß sie in jedes neue Sujet eingepaßt werden konnten. Kein Wunder, daß sich unter den hunderten von Opern viel Durchschnittsware befand, was aber keinesfalls auf das ganze Genre übertragen werden kann. Auch die Vorstellung, das Publikum sei nur der Arien halber ins Theater gekommen, bedarf der Revision. Hermann Kretschmar brach schon 1901 eine Lanze für »Deutschlands italienische Zeit«: »Alle Größen der deutschen Musik« – damit ging er bewußt über das Operngenre hinaus – »während des 17. und 18. Jahrhunderts arbeiteten mit

italienischem Gut.« Was die Opera seria und die ihr oft abgesprochene Dramatik angeht, wies er speziell darauf hin, daß »im Rezitativ das Schauspiel in seine Rechte trat«. Musikalisch liefen die Fäden kreuz und quer durch das Opernschaffen des Jahrhunderts, das in Mozarts Werk seinen Höhepunkt fand, aber dieses Werk hat seine Wurzeln im Vorangegangenen.

Selbstverständlich kam in Mozarts Opernwelt etwas Entscheidendes hinzu, das über die Dramaturgie der Oper seria und ihrer volkstümlicheren Schwester, der Opera buffa, hinausging. Es waren gleichsam zwei Verschmelzungsprozesse, die aber miteinander zu tun hatten: Dramaturgisch die Verschmelzung von Tragischem und Komischem in ein und demselben Werk; musikalisch die Aufhebung der starren Trennung von Rezitativ und Arie, wie bereits an vielen Stellen im *Idomeneo* zu sehen ist. Vorbild waren unzweifelhaft Gluck und seine Reform-Oper, von ihm selbst *Azione teatrale* genannt, *Orfeo ed Euridice*, 1762 in Wien uraufgeführt. Hier kulminierte, was sich an musikalischer Dramatisierungstendenz in den vorausgegangenen zwanzig Jahren entwickelt hatte. Als wichtigste Veränderung erwies sich die Ablösung des *recitativo semplice* oder *secco* durch das *recitativo accompagnato*, das von Orchesterstimmen begleitete Rezitativ. Das Orchester begann zu sprechen, übernahm Teile dessen, was vorher der Arie vorbehalten war, und im Grunde den Chorpart der antiken Tragödie; eine Entwicklung, die geradenwegs auf Wagners Orchester zueilte.

Wie sehr eine Oper wie *Orfeo ed Euridice* dramaturgisch noch an die metastasianischen Regeln gebunden war, beweist das *lieto fine*, das, entgegen der griechischen Sage, Euridice am Ende ein zweites Mal auferstehen läßt. Mozart hat es nicht anders gemacht. Seine Opere serie versah er alle mit einem versöhnlichen Schluß. Aber er wäre nicht Mozart gewesen, wenn er die Konventionen der Opera seria nicht musikalisch zu unterlaufen versucht hätte, nicht um die Form zu zerstören, sondern um sie zu bereichern, besser gesagt, um für seinen musikalischen Einfallsreichtum Raum zu schaffen. In den für eine Opera seria alter Machart ungewöhnlich stärker betonten Chören, teils französischem, teils italienischem Vorbild folgend, sowie in den drei Ensembles erhebt sich Mozarts Musiksprache sozusagen auf einen zukunftweisenden Gipfel. Der Geist Metastasios, von Stendhal »le poète de la musique« genannt, wird aber nicht besiegt, obwohl die reine Lehre seiner Operndramaturgie aufgebrochen ist. Opera buffa, die sich ausbreitende und inspirierende Form der französischen Tragédie lyrique mit ihrem Sprechgesang sowie Elemente des spanischen Welttheaters haben die Öffnung herbeigeführt. Wie stets in der Geschichte der Kunst – und auch in der allgemeinen Geschichte – sind die Grenzen fließend. Wenn man Glück hat, läßt sich die Entwicklung an einem Werk festmachen, so wie es bei Glucks *Orfeo ed Euridice* und seiner *Alceste* geschieht, zu der ein programmatisches Vorwort des Komponisten existiert.

Auch eine Umkehrung des Kräfteverhältnisses zwischen Librettist und Komponist hatte stattgefunden. Waren Apostolo Zeno und Pietro Metastasio noch die Herren der Operndramaturgie

Beginn der Idomeneo-*Ouvertüre in Mozarts Autograph*

gewesen, verfuhr der junge Mozart bereits ziemlich rigoros mit seinem, allerdings opernunerfahrenen *Idomeneo*-Librettisten, dem Salzburger Hofkaplan Giambattista Varesco. »Prima la musica...« war fortan die Devise. Der Komponist bekam nun auch das letzte Wort. Dennoch entstammen die gelungensten Opernwerke wohl doch einer kongenialen Zusammenarbeit zwischen Komponisten und Librettisten, wie sie im 18. Jahrhundert zwischen Johann Adolf Hasse (1699–1783) und Pietro Metastasio (1698–1782) bestand, zwischen Christoph Willibald Gluck (1714–1787) und Ranieri de Calzabigi (1714–1795), zwischen Mozart (1756–1791) und Lorenzo da Ponte (1749–1838), im 19. Jahrhundert zwischen Verdi und Arrigo Boito und im 20. zwischen Richard Strauss und Hofmannsthal.

Die Opera seria erfuhr in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die beschriebenen starken Veränderungen, was eben nicht ihren Tod bedeutete, sondern ein manchmal offenkundiges, meist unterirdisches Weiterleben in verschiedenen Formen. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts war sie unter der Prämisse einer adäquaten Verbindung von Wort und Musik im Drama begründet worden und hatte den Mosaiksteinbau der barocken Oper abgelöst (deren Wiederbelebung, nebenbeigesagt, in unseren Tagen als gelungen angesehen werden kann). Für die weiterführende Kraft der stets als alt apostrophierten Opera seria spricht, daß Mozart zehn Jahre nach *Idomeneo* mit *La clemenza di Tito* 1791 auf ein Libretto Metastasios zurückgriff. Denn obwohl er die Bearbeitung des Signore Mazzolà als

die Verwandlung in eine »vera opera« bezeichnete, war es, was seine Musik betrifft, »neuer Wein in alten Schläuchen«, und die erwiesen sich als brüchig.

Elemente der Opera seria zeichnen sich vielmehr in Mozarts Opere buffe ab, den Musikkomödien, in denen sich die hohen und die niederen Gefühle, der ernste Sinn und der Spaß verbinden. Mozart hat, wie es Richard Wagner zu recht sah, »die italienische Schule in der Oper zum vollkommensten Ideal« erhoben. Sein Opernschaffen läßt sich als die Erfüllung des Dramma per musica verstehen, was zum einen heißt, daß ein Gipfel erreicht war, und zum anderen, daß sich daran nicht anschließen ließ. Der liebgewordene Gedanke an einen stets weiterwirkenden Fortschritt stößt hier an eine Grenze. Mozart blieb den Grundgesetzen des Dramma per musica treu, und die beiden Schwestern, die hochgesinnte Seria und die lustige Buffa, lassen sich Hand in Hand sehen, bis hin zu *Don Giovanni* und zu der aus der Singspieltradition erwachsenen *Zauberflöte* mit jener zweiten Arie der Königin der Nacht als einer Apotheose der Bravourarie, wie sie die Primadonnen der Seria liebten.

In *Don Giovanni* reicht der überlieferte Formenbestand von der Konzentration des Personenzettels auf acht Personen bis zum vielbesprochenen *lieto fine* der *scena ultima,* über die vielen Seccorezitative (absichtsvoll in dramatischen Momenten abgelöst vom orchesterbegleiteten Rezitativ) bis zum Wiederholungsschema in den Arien der Figuren aus den besseren Kreisen, Donna Anna (»Or sai chi l'onore«) und Don Ottavio (»Il mio tesoro in tanto«). Nach wie vor herrscht das Metastasianische Chiaroscuro, der Wechsel von Licht und Schatten, nun jedoch in einer von der Opera buffa beschleunigten Intensität und in einer Verflechtung der Stimmen und Stimmungen durch die Ensembles und durch das Orchester, das von nun an immer mitredet. Und hier konnte die Nachwelt wieder anknüpfen.

In der Tat ist keine einzige Szen
»Idomeneo« matt und kalt gewo
Die unverbrauchte schöpferische
des jungen, völlig erwachten Mo
der Reichtum an Erfindung, h
diese Oper zur absoluten Krone
Opera seria gemacht, sofern mar
das noch nennen kann; sie ist m
Die formale Ungebundenheit
Accompagnati, von Mozart zum H
dramatischen erweitert und mit g
ter Freiheit aller Ausdrucksmittel
des entsprechenden musikalisc
Apparates behandelt, wie nie zu
und auch danach nur noch in »C
fan tutte«, greifen deutlich d
Musikdrama vor.

aus: Wolfgang Hildesheimer, *Mozar*

Mozarts unvergleichliches Genie waltet hier als unwiderstehliche Naturkraft, bricht wie Sonnenlicht und Sonnenwärme durch steife Hecken und morsche Tapeten. Stand er doch, als er den »Idomeneo« schrieb, in voller Jugendkraft; ein Vierundzwanzigjähriger mit dem Kunstverstand eines Fünfzigers. Er vermochte die alten Formen der Oper mit köstlichem Inhalt zu erfüllen; sie zu beseitigen, wagte er noch nicht.

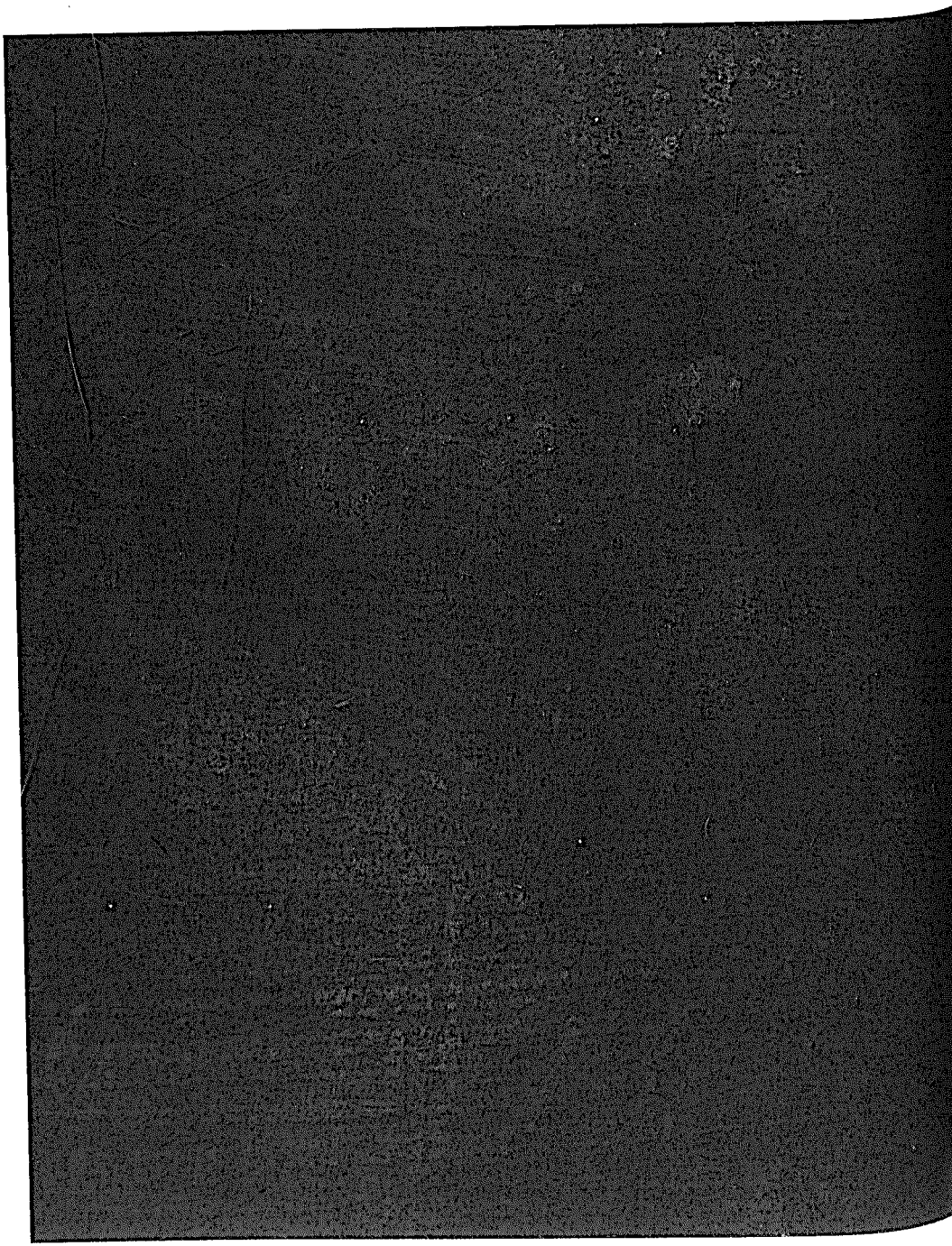
aus: Eduard Hanslick, *Aus dem Opernleben der Gegenwart* (1884)

aus: François Salignac de la Mothe Fénelon, *Aventures de Télémaque*

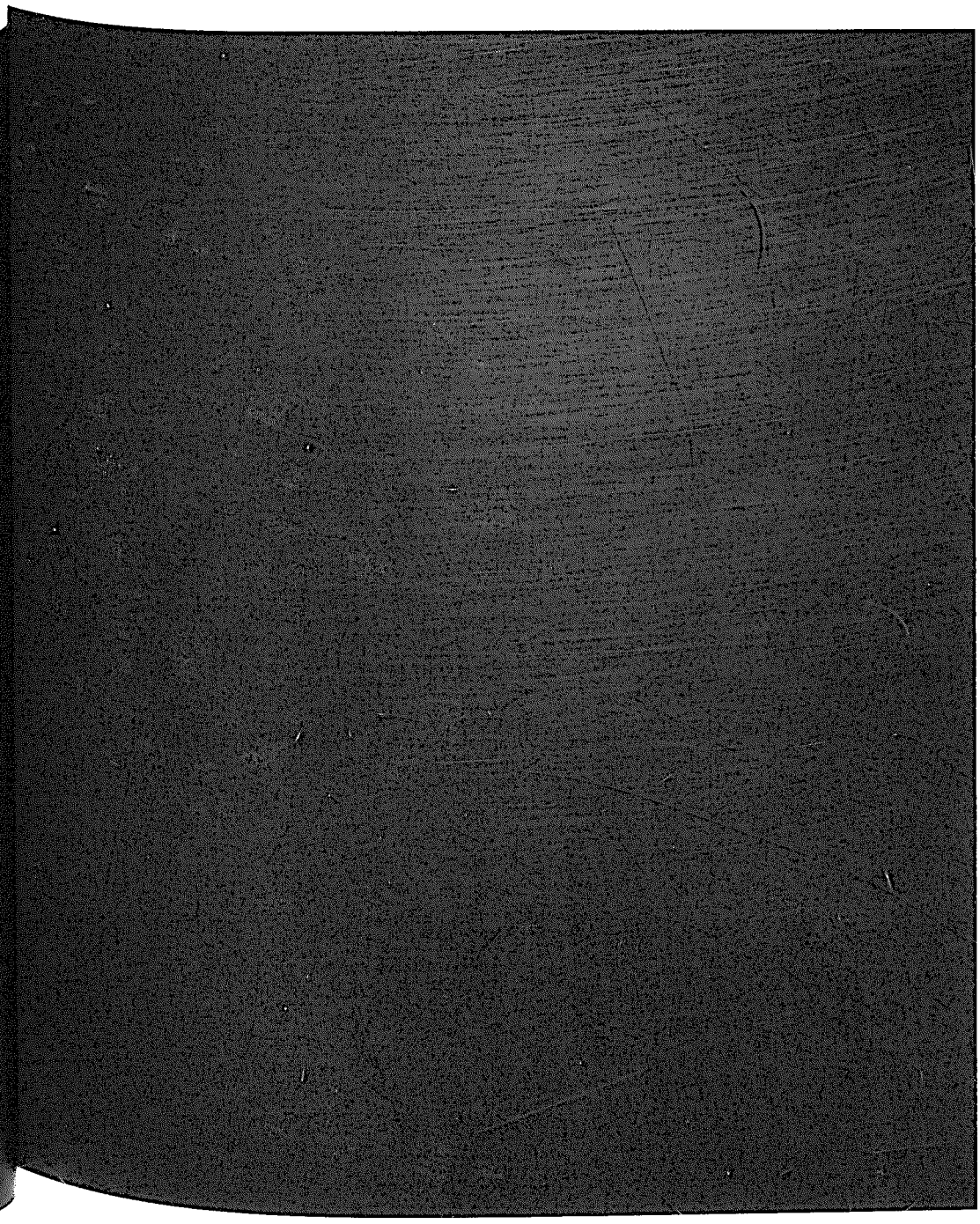
Idomeneus, Deukalions Sohn, des Minos Enkel, war mit den andern griechischen Königen gen Troja gezogen. Diese Stadt fiel, und er segelte von dannen, um nach Kreta zurückzukehren. Auf dieser Fahrt wurde er von einem so heftigen Sturm überfallen, daß der Steuermann und alle der Schiffahrt Kundige den Schiffbruch für unvermeidlich hielten. Jeder sah den Tod vor Augen, jeder erblickte die Schlünde des Meeres geöffnet, ihn zu verschlingen, jeder beweinte sein Unglück, indem er nicht einmal hoffen konnte, in die traurige Ruhe jener Schatten einzugehen, deren Leiber die Erde deckte, und welchen vergönnt ist, über den Styx zu gehen. Idomeneus hob Augen und Hände gen Himmel; mächtiger Gott, flehte er zu Neptun empor, du, der du den Wogen gebietest, höre einen Unglücklichen! Rette mich aus diesem wütendem Sturm, laß mich die Insel Kreta erblicken, und das erste Haupt, das sich meinen Augen darstellt, soll dir zum Opfer fallen!

Indeß eilte sein Sohn, von Sehnsucht getrieben, den Vater wieder zu sehen, ihm entgegen, um ihn in seine Arme zu schließen. Der Unglückliche! er wußte nicht, daß er seinem Verderben entgegenging. Der Vater, dem Sturm entgangen, läuft in dem erflehten Hafen ein; er dankt dem Neptun, daß er sein Gebet erhört habe. Aber bald sieht er, wie unglücklich er durch sein Gelübde geworden. Er ahndet sein Verderben; quälende Reue über sein unbedachtsames Versprechen wandelte ihn an; ihm bangt, unter den Seinigen anzulangen; er zittert zu sehen, was ihm das Liebste auf der Welt ist. Aber die grausame und unerbittliche Nemesis, stets wachsam, die Verbrechen der Menschen und besonders den Übermut der Könige zu bestrafen, stößt den Idomeneus mit unwiderstehlicher und unsichtbarer Hand vorwärts. Er langt an; kaum wagt er, die Augen aufzuschlagen. Er erblickt seinen Sohn. Von Entsetzen ergriffen, bebt er zurück. Umsonst sucht sein Auge ein anderes, ihm minder teures Wesen, das ihm zum Opfer dienen könnte. Indeß fällt der Sohn dem Vater um den Hals; er erstaunt, ihn seine Zärtlichkeit nicht erwidern zu sehen; er sieht ihn in Tränen zerfließen.

Ach, mein Vater, sagte er zu ihm, woher diese Traurigkeit? Nach einer so langen Abwesenheit, schmerzt es dich, dich wieder in deinem Reiche zu erblicken, und deinen Sohn glücklich zu machen? Was habe ich verbrochen? Du wendest deine Augen von mir, aus Furcht, mich anzusehen. Der Vater, in Schmerz versunken, antwortet nicht; tiefe Seufzer dringen aus seiner Brust. Endlich ruft er aus: Ach, Neptun, was hab ich dir gelobt? Um welchen Preis rettest du mich aus dem Schiffbruch? Gib mich den Wogen und den Felsen zurück, den Felsen, die mein Schiff zerschmettern, und meinem jammervollen Leben ein Ende machen sollten! Laß meinen Sohn leben! verschone das seinige!



*Oliver Stromberg: ohne Titel, 1993, Acrylfarben auf Nessel, 640 x 330 cm (Ausschnitt)*



aus: Buch der Richter, 11, 28–39

Der Ammoniterkönig ließ sich durch die Vorhaltungen Jiftachs nicht von seinen Kriegsplänen abbringen. Da nahm der Geist des Herrn Besitz von Jiftach, und Jiftach durchzog das ganze Gebiet von Gilead und Manasse. Dann kehrte er nach Mizpa in Gilead zurück, um von dort in den Kampf gegen die Ammoniter zu ziehen.

Vorher legte er ein Gelübde ab und versprach dem Herrn: »Wenn du mir den Sieg über die Ammoniter gibst und ich wohlbehalten nach Hause zurückkehre, soll das, was mir als erstes aus der Tür meines Hauses entgegenkommt, dir gehören. Ich will es dir als Brandopfer darbringen.«

Dann zog Jiftach in den Kampf gegen die Ammoniter, und der Herr gab sie in seine Gewalt. Jiftach brachte ihnen eine schwere Niederlage bei und nahm ihnen das Gebiet von Aroër bis nach Minnit und Abel-Keramim ab, insgesamt 20 Städte. Die Ammoniter mußten sich vor den Israeliten geschlagen geben.

Als Jiftach zu seinem Haus nach Mizpa zurückkehrte, kam ihm seine Tochter entgegen. Sie tanzte und schlug das Tamburin. Sie war sein einziges Kind. Als er sie sah, zerriß er seine Kleider und rief: »Ach, meine Tochter, welches Leid fügst du mir zu! Daß du mir das antun mußt! Ich habe dem Herrn mein Wort gegeben und kann es nicht zurücknehmen.«

Sie aber sagte: »Mein Vater, wenn du dem Herrn dein Wort gegeben hast, dann tu an mir, wie du es ihm versprochen hast. Der Herr hat dir ja auch deinen Wunsch erfüllt und dir den Sieg über deine Feinde, die Ammoniter, geschenkt.« Dann fügte sie hinzu: »Gewähre mir nur eine Bitte! Laß mich noch zwei Monate leben. Ich möchte auf die Hügel dort unten gehen und mit meinen Freundinnen darüber weinen, daß ich unverheiratet sterben muß.«

»Geh nur«, sagte ihr Vater und gab ihr zwei Monate Zeit. So ging sie mit ihren Freundinnen auf die Hügel, um zu weinen. Als die Frist verstrichen war, kehrte sie zu ihrem Vater zurück und er tat an ihr, was er dem Herrn versprochen hatte. Sie war noch eine unberührte Jungfrau, als sie starb.

Lord Byron

## Jephtas Tochter

Da Gott es gebeut und das Land es begehrt,
Daß die Tochter stirbt durch des Vaters Schwert,
Da der Schwur es gelobt und der Sieg es erfüllt,
Duchbohre den Busen, der dir sich enthüllt!

Ich habe getrauert, nun ist es geschehn,
Nie werden fortan die Gebirge mich sehn:
Nicht schmerzt mich die Wunde, kein Schwert mich erschreckt,
Wenn die Hand, die ich liebe, zu Boden mich streckt.

Wohl darfst du, mein Vater, dem Höchsten mich weihn:
Das Blut deines Kindes ist heilig und rein,
Wie der Segen, den sterbend die Tochter begehrt,
Wie der letzte Gedanke, der Trost mir gewährt.

Ob die Jungfraun Salems klagen im Feld,
Unerschüttert beharre der Richter und Held!
Ich habe für dich triumphieret im Streit,
Und mein Vater ist Sieger, mein Volk ist befreit!

Wann längst dies Blut, das du gabest, verraucht,
Wann die Stimme, die einst du geliebt hast, verhaucht,
Dann freu' dich des Ruhms, den die Tochter erwarb,
Und vergiß nicht, – sie lächelte, ehe sie starb!

Aus der alten Mythologie eine Wahrnehmung, eine Erfindung, eine Begebenheit, poetisch wahrscheinlich und poetisch schön zu erklären – dieses ist, wie ich glaube, der am meisten dichterische Gebrauch der Fabellehre und der Quell zu den schönsten und reizendsten Fiktionen.

Diesem kommt ein zweiter Gebrauch nahe: aus der neueren Zeit und ihren Sitten der alten Mythologie einen neuen Zug so glücklich anzudichten, daß das Neue ehrwürdig und das Alter verjüngt wird ...

Hiermit ist eine Freiheit verwandt, in die alten Fabeln einen gewissen geistigeren Sinn zu legen, ohne den sie uns minder gefallen. Da unsere höhere Stufe der Kultur soviel am Denken gewinnt, als sie an dem sinnlichen Erkennen verlieren möchte, so suche man einen neueren Geist in die Fabeln zu hauchen, daß Götter und Helden nicht als starke, wilde Männer ihrer Zeit gemäß handeln, sondern einen Zweck durchschimmern lassen, der sich für uns paßt ...

aus: Johann Gottfried von Herder, *Über die neuere deutsche Literatur*

Ihr Götter der Hölle,
Ihr furchtbaren Schatten,
O! schonet den Gatten!
Hier bin ich, und stelle
Zum Opfer mich dar.

Euch weih ich mein Leben! –

Sie habens vernommen!
Sie kommen, sie kommen!
Ich höre das Schweben
Der schwarzen Gefieder.
Sie steigen hernieder!
Sie holen das Opfer
Zum Todesaltar,

Ihr Götter der Hölle,
Ihr furchtbaren Schatten,
O! schonet den Gatten!
Hier bin ich, und stelle
Zum Opfer mich dar!

aus: Christoph Martin Wieland, *Alceste*

aus: Lion Feuchtwanger, *Jefta und seine Tochter*

Jefta stand und bewegte die Lippen. Er sprach wohl nur in seinem Herzen, und wenn dann und wann ein Wort aus seinem Munde kam, schwemmten Sturm und strömender Regen es ihm fort. Die andern sahen, wie er in das Wetter und Gewölk hineinsprach, sie sahen sein gesammeltes Gesicht, sie erkannten, daß er einen letzten gewaltigen Griff tat, flehend und hadernd um den Sieg mit *einem,* der im Gewölk einherfahren mochte. Sie sahen, wie er die Fäuste hinaufstieß in die Luft, sie sahen ihn dann die Hände öffnen, als brächte er eine Gabe dar.

Er aber, lautlos, dringlich, innig, rief in den Sturm: Und wenn du auf mich hörst, Jahwe, dann bring ich dir ein Opfer, wie es der Rettung aus so ungeheurer Not gemäß ist, und wie du es noch nie zu schmecken bekommen hast. Wenn du mich hörst und mich siegen machst, dann schlacht ich dir auf deinem Stein den besten der Feinde, und wenn es König Nachasch selber wäre, dem ich sehr freund bin. Und wenn er nicht unter denen ist, die ich fange, dann bring ich dir zum Brandopfer, wer immer mir als erster aus meinem Gut entgegenläuft, und wenn er mir das Teuerste ist. Dir bring ich ihn zum Opfer, keinem Milkom, aber höre mich und laß mich nicht untergehen besiegt unter meinen Feinden.

So schrie Jefta in seinem Herzen. Und er sah in der Ferne die Lade Jahwes schaukeln, sich heben, verschwinden und von neuem sich heben. Da zog eine große Freudigkeit in ihn ein. Er spürte: der Gott in der Lade hatte ihn gehört.

[...]

Gefüllt mit dem Glück des Sieges zog er den Mauern von Mizpeh zu, vorbei an der Remet-Habonim, der Höhe der toten Kinder.

Und siehe, hier um Mizpeh war eitel Jubel, und alles bekräftigte ihm den Umfang seines Sieges. Festlich aus dem Tore der Stadt quoll es ihm entgegen mit Gesang, Geschrei und lauter, freudiger Musik.

Aus dem Getön der Harfen, Flöten, Zithern heraus hörte er einen merkwürdigen und dennoch vertrauten Lärm: Ja'alas Pauke. Was war das? Er war doch hier in Mizpeh. Er war doch nach Mizpeh gegangen, nicht nach seinem Lager in Tob. Oder war er doch in Tob? Er war verwirrt wie inmitten eines Traumes.

Aber es war in Mizpeh, es war Wirklichkeit, und wer da dem Zug der Mädchen tanzend voranschritt, das war Ja'ala, seine Tochter.

Ein schwarzer, ungeheurer Wirbel packte ihn. »Wer immer mir als erster entgegenkommt«, hatte er gelobt. »Und wenn er mir das Teuerste ist«, hatte er gelobt.

[...]

Jefta, mit gewaltiger Anstrengung, bezähmte sich. Die rauhe Stimme noch rauher als sonst, stieß er hervor: »Dank dir, Ketura. Dank dir, Ja'ala, meine Tochter. Dank euch allen. Aber noch ist nicht Zeit, auf den roten Teppich zu treten. Noch ist der Krieg nicht zu Ende. Erst muß ich Ammon ganz unterm Fuß haben, daß es mir Frieden und Tribut zuschwört«. [...]

Jefta stand auf der Höhe, breit, groß, allein, streckte das Kinn hinaus in die Luft, die Zähne verpreßt.

Jahwe hatte ihn zum Narren gehabt und ein tückisches Spiel mit ihm getrieben.

[...]

Aber er wußte: was immer er angriff, werde mißlingen, solang er nicht seine Schuld an Jahwe bezahlt hatte. Er mußte sein Gelübde erfüllen, und dies sogleich.

Allein er traf keine Vorbereitungen, er war wie gelähmt. Mit seinem innern Blick sah er grausam klar, wie sein Kind, seine Ja'ala, gebunden lag auf den Steinen Jahwes. Er sah ihre gespannte Kehle, sah das Messer in seiner Hand, sah die Hand das Messer führen, sah ihren Leib sich recken und erschlaffen, sah ihr Blut fließen über den Stein. Dem starken Manne, der Kampf und Schlächterei so oft gleichmütig mit angeschaut hatte, schwindelte vor hilflosem Zorn.

Er grübelte, wie er sich aus dem Gelübde herauswinden könnte. Wer ein Gelübde tat, pflegte den Gott aufzufordern, ihn im Falle der Versäumnis zu strafen; das war ein entscheidender Teil des Gelübdes. Er hatte es unterlassen, also war sein Gelübde nicht bindend. Doch während er noch so tiftelte, wußte er, das Gelübde *war* bindend. Jahwe hatte genickt und angenommen, Jahwe war aus seiner Lade herausgebraust und hatte für ihn gekämpft. Jahwe hatte sein Teil erfüllt: jetzt war es an Jefta.

# Hans Joachim Kreutzer. »Idomeneo«, »die grosse opera« – Mozarts Alternative

FREMDHEIT DER FORM. – Jedweder Versuch, Mozarts *Idomeneo* auf die Bühne zu bringen, steht unter dem Vorzeichen einer Wiederbelebung, wo nicht gar Rettung. Das ist mehr als sonderbar angesichts der Tatsache, daß Mozart selber an diesem musikalischen Drama gehangen hat wie an kaum einem zweiten seiner Werke. Mit keinem seiner Großwerke ist Mozart gestaltend-umgestaltend über so viele Jahre umgegangen, von 1780 bis 1786. Für gewöhnlich schloß er etwas ab, oder aber er ließ es liegen, doch das Wiederaufgreifen, das Um- und Neukonzipieren war seine Sache weniger. *Idomeneo* hat eine exzeptionelle Stellung in der Wirklichkeit von Mozarts Lebens- und Schaffensgeschichte. Kaum je wieder ist Mozart dem künstlerischen Ziel, das er für eines seiner höchsten hielt, so nahe gekommen: dem Komponieren für die Bühne, und zwar mit den reichsten denkbaren Mitteln der Aufführung. Deshalb blieb sein reales Ziel beständig die Bühne des Hofes. Mit ihr verbanden sich in starkem Maße die Themen und Vorgänge der höfisch-politischen Welt. Sie wurden in dieser Zeit mit Selbstverständlichkeit in den Bildern des Mythos dargestellt.

Erstaunt konstatierte aber noch 1951 Fritz Busch als Dirigent der Inszenierung in Glyndebourne, »daß das Werk [...] Mozart von einer vollkommen neuen Seite zeigt.« Diese Seite war damals noch unbekannt. In teils eingreifenden Bearbeitungen hat man immer wieder versucht, den *Idomeneo* einem Bild der Gattung Oper einzupassen, von dem man fälschlich glaubte, es sei immer und überall gültig. Ein fester Rahmen der verbreiteten Grundauffassung von der Existenz einer Gattung Oper schlechthin besteht in psychologischem Naturalismus der Charaktergestaltung und in der Entfaltung einer realistisch motivierenden Handlung aus den so gezeichneten Menschengestalten heraus. Solchen Prinzipien entsprechen nur wenige der Opern Mozarts, und selbst diejenigen, die auf Libretti von Lorenzo Da Ponte hin entstanden sind, in sehr unterschiedlichem Grade. In dem guten Jahrhundert, seit Eduard Hanslick einen Wiener Wiederbelebungsversuch (1879) zögernd-differenziert lobte, übrigens auf Kosten des Librettos, von dem »alles Unheil« ausgehe, scheint das Urteil auch der Fachleute konstant, ganz gefestigt. Schon Hanslick aber spürte mit Überraschung »die ganze Größe« des III. Aktes. Wolfgang Sawallisch hat sie anläßlich der Münchner Neuinszenierung von 1981 inhaltlich näher umschrieben: Keines der Bühnenwerke Mozarts sei »so weit zum Kern des uns heute vorschwebenden Begriffs des Musikdramas vorgestoßen«. Er nahm damit Einsichten auf, die in jüngerer Zeit gewonnen worden waren.

Unter denen, die den *Idomeneo* bearbeitet haben, sind es merkwürdigerweise Komponisten, die am wenigsten musikalisches Verständnis bewiesen. Wolf-Ferrari machte sich das Vergnügen, im *Idomeneo* einen willkommenen Gegenstand für seine Experimentierlust zu sehen. Ein Mozartforscher, Ernst Lewicki, hielt sich zwar mit größerem Respekt an das Original, brachte aber doch nur eine höchst prosaische Bearbeitung zustande. Zu den ärgsten »Bearbeitungen« voller Mißgriffe zählen wir jedoch zwei: die Bearbeitung, die Richard Strauss in Wien 1931 zum erstenmal darbot, und diejenige von Bernhard Paumgartner. Beide erlaubten sich Freiheiten von unverzeihlicher Art. Richard Strauss hat Mozarts Secorezitativ vielfach durch eigene Kompositionen ersetzt, so besonders im zweiten Akt; alle Arien gegen Ende des dritten Aktes sind einfach gekürzt; das Recitativo accompagnato glaubte er ändern zu müssen; ganze Sätze stellte er um, vermutlich infolge eines besseren Verständnisses für den dramatischen Ablauf; und noch ein übriges tat er, indem er dem *Idomeneo* das »Leitmotiv« von Bayreuths Gnaden schenkte.

aus: Leo Schrade, W. A. Mozart

*

ANLASS und CHANCE. – Mozart hat so gut wie immer »aus Anlaß« komponiert. Im Falle des *Idomeneo* jedoch kamen der Anlaß, d.h. der Auftrag und eigene künstlerische Ziele in ungewöhnlichem Grade überein. 22 Bühnenwerke, von der *Schul-*

*digkeit des Ersten Gebots* (1767) bis zu *La clemenza di Tito* (1791), hat Mozart bei großzügigster Rechnung, also unter Einschluß aller Grenzfälle der Gattung und auch der unvollendeten Werke geschrieben. In den 24 Jahren von Mozarts Opernproduktion erscheint *Idomeneo* an dreizehnter Stelle, davor liegt eine erstaunliche Pause, von annähernd sechs Jahren.

In Wahrheit hat Mozart über Jahre hin auf ein musiktheatralisches Werk neuer Art hingelebt, des genaueren: Er hat sich auf ein solches Werk konzentriert. Wenn wir es als »musikalisches Drama« bezeichnen, dann nicht des italienischen Originaltitels »Dramma per musica« wegen; das ist im 18. Jahrhundert eine nichts Spezifisches besagende Bezeichnung für alle Kompositionen, die eine Geschichte im Sinne einer Handlung enthalten. Man versteht heute darunter eine geschichtlich konkrete, auch durch andere Werke, teils von exemplarischem Rang, vielleicht in erster Linie von Gluck, vertretene Operngattung. Ihre geschichtliche Heimat war Frankreich. Man muß nicht so weit gehen, die große, zweijährige Frankreichreise Mozarts, die er 1777 mit seiner Mutter – sie starb in Paris 1778 – begann, als Rahmen für eine von vornherein beabsichtigte opernästhetische Neuorientierung anzusehen, doch hängt im Ergebnis beides miteinander zusammen.

Mozarts Umorientierung in seiner künstlerischen Entwicklung ist durch ein Schlüsselerlebnis ausgelöst worden: die Begegnung mit dem Mannheimer Orchester, auch in freundschaftlicher Bindung an besonders ausgeprägte Künstlerpersönlichkeiten unter dessen Mitgliedern. Es wird gemeinhin als das beste seiner Zeit angesehen. Das Orchester hätte seine Wirkung, auch und gerade auf Mozart, nicht in der gleichen Weise gehabt, wenn es nicht Leitvorstellungen der Genieepoche, der Generation des Sturm und Drang, mit der produktiven Kraft des schöpferischen Individuums, hätte Wirklichkeit werden lassen. Seine unwiderstehlichen Crescendi, überhaupt die innere Lebendigkeit seiner Dynamik werden am meisten gerühmt. Christian Daniel Schubart umschreibt das Klangbild in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784) so: »Kein Orchester der Welt hat es je in der *Ausführung* dem Mannheimer zuvorgethan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Catarakt, sein Diminuendo ein in die Ferne hin plätschernder Krystallfluß, sein Piano ein Frühlingshauch.«

Unmittelbar nach seinem eigenen ersten öffentlichen Auftritt in Mannheim ergreift Mozart die Initiative, indem er dem Kurfürsten Carl Theodor, also dem nachmaligen Schutzpatron des *Idomeneo,* vorträgt: »mein gröster wunsch wäre hier eine oper zu schreiben.« »Hier« heißt: für dieses Orchester, für diese Sänger. Es ist evident, daß die beiden hervorstechendsten Gattungen in Mozarts Œuvre, die Oper und das Klavierkonzert, in ihren ausgereiften Beispielen das gleiche Orchesterinstrumentarium und -klangbild zur Grundlage haben. Den gleichsam dialogisch-szenischen, den bühnenmäßigen Gestus in der Anlage des Mozartschen Klavierkonzerts haben schon Zeitgenossen beschrieben. Mozart hat auf der Stelle erkannt, welche Entwicklungsmöglichkeiten sich für ihn in Mannheim abzeich-

Das individuelle Schicksal Mozarts, sein Schicksal als ein einzigartiger Mensch und so auch als ein einzigartiger Künstler, war aufs stärkste beeinflußt von seiner sozialen Situation, von der Angewiesenheit eines Musikers seiner Zeit auf die höfische Aristokratie.

aus: Norbert Elias, *Mozart*

neten. Nun hatte Carl Theodor zu diesem Zeitpunkt zunächst einmal die Erbfolge des bairischen Herzogtums zu sichern – zu ergreifen, genauer gesagt. Und damit ergab sich der größere Teil der Pause, drei Jahre waren es, in Mozarts Opernschaffen. In dieser Zeit hat Mozart es vermieden, zu irgendeiner zweitbesten Lösung zu greifen. Seine große Chance hat er abgewartet.

*

DER AUFTRAG. – Wüßte man, welche Personen für den Kompositionsauftrag bestimmend waren, dann ließe sich der Spielraum für Mozarts eigene künstlerische Entscheidungen genauer vermessen. Die relativ valideste Aussage Mozarts über die Vorgänge ist mehrere Monate jünger als die Auftragserteilung und unbestimmt genug. Er sei in größter Eile, schreibt Mozart am 13. November 1780, er müsse zum Grafen Seeau, »Cannabich, Quaglio, und Le grand der Balletmeister speisen auch dort, um das Nöthige wegen der Opera zu verabreden. –« Dieser Satz scheint sich auf Einstudierung und Inszenierung zu beziehen. Anschließend jedoch macht Mozart weitergehende Andeutungen: »Gestern habe ich mit Cannabich bey der Gräfin Baumgarten gespeist, eine gebohrne lerchen-

Josepha Gräfin von Paumgarten, auf die wohl die Vermittlung des Idomeneo-Auftrags an Mozart zurückgeht (Ölbild von Moritz Kellerhoven, 1791)

*Titelblatt der Originalpartitur zu Fra de Paula Gruas Oper* Telemaco, *die zum Karneval 1780 in München uraufgeführt wurde*

feld – mein freund ist alles in diesen hauß, und ich nun also auch – das ist das beste und Nützlichste hauß hier für mich. durch dieses ist auch alles wegen meiner [d.h.: was mich anbetrifft] gegangen, und wird – wills Gott, noch gehen.« Christian Cannabich, der Konzertmeister, hatte sich also mit seiner Empfehlung Mozarts bei Hofe durchgesetzt, und zwar auf dem Wege über die Maîtresse en titre, Josepha Gräfin von Paumgarten, sie selber übrigens eine gute Sängerin. Es zieht sich eine Linie über die drei Jahre von Mozarts erstem Auftreten in Mannheim, Herbst 1777, bis zum *Idomeneo*-Auftrag im Sommer oder Herbst 1780. Der *Idomeneo* ist, wie Daniel Heartz, der Herausgeber des Werks in der Neuen Mozart-Ausgabe gesagt hat, stilgeschichtlich Mozarts eigentliche »Mannheimer Oper«: Schillers *Räuber* wurden nahezu gleichzeitig mit Mozarts Oper vollendet.

1780 hatte man im Münchner Fasching den *Telemaco* des Münchner Hofkapellmeisters Franz de Paula Grua gegeben. Telemach, der Sohn des Heimkehrers Odysseus, ist der Held von Fénélons *Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse* (1699), dem wahrscheinlich wirkungsmächtigsten Bildungsroman überhaupt. Nirgends ist in literarischer Überlieferung vergleichbar ausführlich von den Geschicken des Kreterkönigs Idomeneus die Rede. Daß Mozart zumindest bei der Ausgestaltung erheblichen Spielraum hatte, geht schon daraus hervor, daß er seinen Textdichter von sich aus bestimmen durfte,

TELEMACO.

OPERA SERIA

DA

RAPPRESENTARSI

NEL

TEATRO NUOVO DI CORTE

PER COMANDO

DI S. A. S. E.

CARLO TEODORO

Conte Palatino del Rheno, Duca dell' alta, e Baſſa Baviera, e del Palatinato Superiore etc. etc. Arcidapifero ed Elettore etc. etc.

NEL CARNAVALE

10. januario

1780.

La Poeſia è del Signor Conte Serimann.

La Muſica è del Signor Paolo Grua Maeſtro di Capella di S. A. S. E. Palatina e di Baviera.

MONACO,

Apreſſo Franceſco Giuſeppe Thuille.

1725

Telemach.

Ein muſikaliſches

Schauſpiel,

ſo

auf gnädigſten Befehl

Sr. Churfl. Durchl.

Carl Theodor

in

Ober- und Niederbaiern, wie auch der Obernpfalz Herzogen, Pfalzgrafen bey Rhein, des H. R. R. Erzbruchſeſſen, und Churfürſten ꝛc. ꝛc.

Im

neuen Opera-Haus

zur

Faſchingszeit

im Jahre 1780. aufgeführt worden.

Aus dem Italieniſchen überſetzt

von

A. G. v. T. Z. S.

Die Dichtkunſt iſt von Herrn Grafen Serimann.

Die Muſik von dem Herrn Paul Grua Sr. Churfl. Durchleucht Capellmeiſter.

München,

gedruckt bey Franz Joſeph Thuille.

*Zweisprachiges Textbuch zur Uraufführung des* Telemaco

sicher in Abstimmung mit dem stets mitberatenden Vater. Man wählte den Abbate Giambattista Varesco. Der saß in Salzburg, war somit den Mozarts gleichsam ausgeliefert, direkten Detailaufträgen aus München hingegen entzogen. Varesco hat sämtliche Anweisungen Mozarts ausgeführt. Er war sehr gebildet, ein vorzüglicher Verseschmied, jedoch kein Mann des Theaters. Mit um so größerer Sicherheit dürfen, ja müssen wir gerade die bühnenmäßigen Charakteristika des Dramas Mozart selbst zuschreiben.

Die Richtung, in die der Dramatiker Mozart seit seinem Mannheimer Urerlebnis, der Begegnung mit dem dortigen, dem nachmaligen Münchner Orchester, tendierte, hat er in der Familienkorrespondenz schon früh, am 7. Februar 1778, festgelegt: »das opera schreiben steckt mir halt starck im kopf. französisch lieber als teütsch. italienisch lieber als teütsch und französisch«, und kurz zuvor, am 4. Februar, heißt es: »serios, nicht Buffa«. Natürlich meint Mozart nicht die drei Sprachen unmittelbar, sondern die verschiedenen Stilrichtungen, die sie repräsentieren: deutsches Singspiel, italienische Seria-Oper und die von Frankreich ausgehende Reform des musikalischen Dramas. Erst 1852 sind Erinnerungen des Arztes Joseph Frank veröffentlicht worden, der 1787 kurze Zeit bei Mozart Unterricht genommen hatte. Man muß sich vergegenwärtigen, daß Frank von der *Don Giovanni*-Zeit spricht, wenn er berichtet: »Ich wurde bald mit Mozart vertraut. Da ich ihn immer beschäf-

tigt fand, die Partituren französischer Opern zu studiren, so hatte ich die Dreistigkeit, ihn zu fragen, ob er nicht besser thäte, sich auf die italienischen Partituren zu legen? ›Was die Melodie anlangt, ja, aber was den *dramatischen Effect* anlangt, nein. Uebrigens sind die Partituren, welche Sie hier sehen, ausser denen Gretry's, von Gluck, Piccini, Salieri, und haben nichts Französisches, als die Worte.‹«

Die »grosse opera, wie Mozart seinen *Idomeneo* am 6. Dezember 1783 nennt, war keine bloße Entwicklungsstufe auf seinem Weg zur »wahren Oper«, als welche er dann, am Ende seines Lebens, den *Titus* bezeichnet. Das war ursprünglich, in den vielen anderen Bearbeitungen des 18. Jahrhunderts, eine Seriaoper. Mit den neugeschaffenen Ensembleszenen, in der Version von Caterino Mazzolà und Mozart, stellt diese »grosse opera« eine ausdrücklich neue, eine Mischgattung dar. Das höfisch-heroische Musikdrama blieb ein künstlerisches Hauptziel Mozarts. Wie auch immer man im Verhältnis dazu die Da Ponte-Opern beurteilen mag, sie spielen auf der Bühne der Privatheit, die höfische Oper dagegen lebt ausschließlich in der Sphäre des Politischen. Man muß damit rechnen, daß Mozart diese Art von Oper als Alternative zu den Da Ponte-Opern ergriffen haben würde, wenn andere politische Konstellationen zu entsprechenden Aufträgen geführt hätten.

*

MYTHISCHE STRUKTUREN. – Die Wanderungen der Geschichte von der Heimkunft des Königs der Kreter zu verfolgen und die Motivabhängigkeiten festzulegen, wäre unmöglich. Zu groß ist die Fülle namentlich der Märchenmotive. Unter ihnen spielt das Gelübde des Heimkehrers nicht einmal eine sonderlich bedeutsame Rolle. Zumeist ist es übrigens eine Tochter, und zwar überwiegend eine unter dreien, die jüngste, die schönste, kurz die liebste, die vom Vater durch das Gelübde in Gefahr gebracht, fast immer aber gerettet wird. Ausgeführt wird das Opfer in der in ihrer Umgebung außergewöhnlichen Geschichte vom Richter Jephtha im alttestamentlichen Richterbuch. Daß ein Sohn als Opfer ausersehen ist, bildet eine überaus große Seltenheit.

Die Geschichte vom König Idomeneus wird von den prominentesten Zeugen der abendländischen Überlieferung erzählt: von Homer, in Vergils *Aeneis.* In der *Odyssee* erzählt Nestor dem Telemach die Heimkünfte der Griechenkönige. Vergil hat der Erzählung von Idomeneus ein Hauptmotiv hinzugefügt: das Bewußtsein der Schuld der später mit ihrer Vertreibung bestraften Kriegshelden. Idomeneus war nur einer von ihnen. Auch Menelaos gehört dazu, ebenso Agamemnon, Odysseus und Diodemes, der es ausspricht: »wir büßen / Alle für unsere Frevel auf Erden unsagbare Leiden. / Priamos würde uns selber beklagen.« Dies ist auch der Ursprung des Zornes Poseidons in Mozarts Oper, und deshalb kommt es zu dem außerordentlichen Sühneeinsatz des Königs in seinem Gelübde. Bei Mozart und Varesco entsteht eine neue Erzählung, gleichsam in einem Stück gegossen, zum einen die glückliche Heimkehr, zum

*Knossos auf Kreta. Zugang zum Palast im heutigen Zustand*

andern die Abfolge der Könige: Des einen Herrschaft wird durch die Begründung eines neuen Königtums abgelöst. Der *Idomeneo* ist eine fiktive Krönungsoper geworden. Nach der Krönung Idamantes ist von Idomeneos weiteren Geschicken nicht mehr die Rede. Eine nachdenkenswerte Parallele: Was aus Sarastro wird, nach der Krönung Taminos und Paminas, erfahren wir gleichfalls nicht.

*

HÖFISCH-HEROISCHES MUSIKDRAMA. – Letztlich ist es eine Märchenkonstellation: der Königssohn zwischen der wahren und der falschen Braut. Doch die »grosse opera« lebt vom abendländischen politischen Denken, im Themenkreis der Legitimation des Herrschertums, im 18. Jahrhundert in Dichtung und Philosophie zunehmend problematisiert. Elektra, seit den griechischen Tragikern Helferin des Orest, symbolisiert die schuldhafte Verstrickung der Griechen. Ilia aber, die wahre Braut, stiftet den Frieden zwischen den Völkern; die Herrschaftsübergabe an den neuen, von der Vergangenheit nicht belasteten Königssohn besiegelt sie. Bei der Zusammenfügung der beiden an sich getrennten Themen, Heimkehrergelübde und Herrschaftsübergabe, kam es darauf an, eine überzeugende Zielgerichtetheit des neuen dramatischen Gesamtaufbaus herzustellen. Die Überwindung der Vaterwelt ist für die gesamte Großepoche von Aufklärung, Empfindsamkeit und früher Klassik eines ihrer Grundthemen. Im Herrscherhaus gedacht, ist das ein vorrevolutionäres Thema par excellence.

Die Grundgestalt des Jephtha-Themas, erster Teil der Geschichte von Idomeneo, ist: der Mann in öffentlicher Verantwortung, der sein Kind dem Gemeinwohl aufopfern soll. Mit seiner Priesterin Iphigenie im Taurerlande, die vor der Opferung ihres Bruders steht, hat sich auch Goethe im Umkreis dieses Themas bewegt. Der Grieche Idamante handelt, anders als die Goethesche Iphigenie, in politischer Öffentlichkeit. Er befreit die gefangenen Trojaner und stellt sie damit den Kretern gleich. Das nannte man »clemenza«, und Idamante erweist sich damit als wahrer Herrscher. Elettra aber, obschon Griechin, disqualifiziert sich für ein Herrscheramt von vornherein, indem sie den vorausgreifenden Akt der Befreiung kritisiert. Die zeitgenössische Dichtung, bis hin vor allem zu Friedrich Hölderlin, kennt vielfältige Erneuerungen des Mythos auch für die Themenwelt des Politischen.

In seiner musikdramatischen Faktur geht der *Idomeneo* entscheidend über die herkömmliche Form der Opera seria hinaus. In der Seria liegt die Handlung im continuobegleiteten Rezitativ, sie entlädt sich in daraus resultierenden Arien, mit Abgang des Sängers. Damit hat die dramatische Handlung eine additive Struktur. Die Handlung des *Idomeneo* hingegen gewinnt mit ihrer Tendenz zur durchgehenden Verknüpfung den Charakter der Notwendigkeit. Nie wieder hat Mozart die Künste des Theaters, d.h. ihre verschiedenen Elemente und Abteilungen, in solcher Fülle aufgeboten; vor allem hat er den Chor als aktiv handelnde Gruppe eingesetzt. Der Höhepunkt

Die Aufklärung, die nicht wieder a
Renaissance sein wollte und d
Wettkampf zwischen Antike un
Moderne für entschieden hielt, ha
dem Mythos seine Leichtfertigkeit e
ebensowenig verziehen wie der christ
lichen Theologie den Ernst ihres Ge
matismus. [...] Erst recht in dem G
der dem Patriarchen Abraham
Opfer des einzigen und späten Soh
abverlangt und nur den Vollzug b
erbrachtem Gehorsamsbeweis ab
brochen hatte, sah sie das Analog
des von Agamemnon verlangten, ab
auch ausgeführten Opfers der Iphig
nie. Für die moralische Kritik a
Mythos wie an der Bibel bedeutete e
wenig, daß hier die Göttin Artemis
ihr geweihte Jungfrau dem Opfer e
zogen, dort der Gott den Gehorsam
anerkannt und die Institution des
opfers an die Stelle des Menschen
opfers gesetzt hatte. Entscheidend
wichtiger ist, daß indirekt der Vat
gott gemeint und getroffen war,
auch nach dem Dogma der Unglaub
lichkeit fähig sein sollte, das Opfer
eigenen Sohnes ... sich darbringen
lassen.

aus: Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*

des Dramas in seinem geschichtlich-politischen Sinn ist der Friede der Völker im Frieden der Götter mit den Menschen, dargestellt in einem Fest. In diesem Hauptteil, also im III. Akt, verwirklicht Mozart eine eigene Dramaturgie und tritt damit in Wettstreit mit den besten Leistungen der Opernreform der Zeit, den Iphigenie-Opern Glucks zum Beispiel. Sein Eigenstes besteht in der Sequenz gerade der spektakulären Szenen, in denen er wirkungsvoll an der richtigen Stelle das Wunderbare einsetzt, also den Szenen im Anschluß an die Volksszene vor dem Palast (Nr. 23): Monolog eines Oberpriesters – Trauerchor – Tempelszene mit Marsch – Sühnechor mit Priestern – Versöhnungsszene – Heroische Selbstopferung – Orakelverkündigung.

Das eigentlich höfische Fest besteht in der letzten Szene (Nr. 32). Über sie hat Mozart gesagt, sie sei kein Ballett, sondern Bestandteil der Oper. Kompositorisch bot er das Glänzendste auf, worüber er verfügte, glänzend auch in nach außen gewendetem Sinne. Ein solches Finale ist ungewohnt, heutige Aufführungen enden mit dem unmittelbar vorangehenden kurzen Chor (Nr. 31). Dieser Kompromiß trägt modernen Seh- und Hörgewohnheiten, überhaupt der kulturellen Sozialisation eines gänzlich andersartigen Publikums heutzutage Rechnung.

Die angemessene Aufführung wäre diejenige, die sich einerseits um den festlich-statuarischen Gestus des Seria-Theaters nicht herummogelt, andererseits das sinnbildliche Moment des Geschehens derart hervorhebt, daß die Wahrheit der musikalischen Aussage zum Tragen käme. Da die Opera seria *Idomeneo* das Interesse vorab durch Mozarts Musik auf sich zieht, kann es allerdings weniger um eine historisierende Rekonstruktion des Seria-Theaters gehen, als um den Versuch, unter Beibehaltung des Seria-Rahmens Bühnenbild und Regie aus den Impulsen der Musik zu entwickeln. Ob sich ihre lebensvoll durchglühte Sprache mit klassizistisch inspirierten Bühnenbildern vereinbaren läßt, wie Daniel Heartz einmal vorschlug, erscheint mehr als nur zweifelhaft.

aus: Stefan Kunze, *Mozarts Opern*

---

aus: Lion Feuchtwanger, Nachwort zu seinem Roman *Jefta und seine Tochter*

Die frühesten uns bekannten Dichtungen von der Opferung geliebter Menschen entstanden [...] in Israel und in Hellas, wohl im neunten Jahrhundert vor unserer Zeit. Damals erzählte einer der Dichter des Kyprischen Epen-Zyklus von Agamemnon, der seine Tochter Iphigenie opfert, ein anderer griechischer Dichter formte die Geschichte von Idomeneus, der infolge eines unglücklichen Gelübdes dem Poseidon den Sohn schlachtet. Um die gleiche Zeit erzählte in Israel jener Dichter, den wir den Elohisten zu nennen pflegen, von der Opferung Isaaks, und um diese Zeit auch entstand die Geschichte von Jeftas Gelübde.

Es wurden damals in beiden Ländern noch Menschenopfer gebracht; doch müssen die hebräischen sowohl wie die griechischen Dichter die Opferung eines Sohnes oder einer Tochter bereits als etwas Unmenschliches empfunden haben. Sie milderten, die einen sicher unabhängig von den andern, die altüberkommenen Berichte. Idomeneus gelobt nicht geradezu das eigene Kind, auch Jefta tut es nicht; das Gelübde des einen wie des andern ist umwegig. Der zu opfernde Isaak wird von dem Gott zuletzt verschont, auch Iphigenie wird gerettet. Die Dichter schon dieses Jahrhunderts, aus der eigenen, sanfteren Gesinnung und Gesittung heraus, billigten nicht mehr die blutigen Gelübde der Vorväter. Sie versetzten naiv die Menschen ihrer Dichtungen, die ein halbes Jahrtausend vor ihnen gelebt hatten, in die eigene Zeit und verspürten bei aller Verehrung ihrer Helden ein leises Grauen. Sie wußten nicht oder kümmerten sich nicht darum, daß Anschauungen und Bräuche sich geändert hatten. Sie ließen den Agamemnon, den Jefta denken und handeln, wie sie selber taten.

*Joseph Grassi: Portrait Mozarts (ungesichert), Ölbild von 1785*

# Jürgen Schläder. Das unzeitgemäße Kunstwerk. Aspekte des Theaterkonzepts in Mozarts »Idomeneo«

Mozarts *Idomeneo* ohne Ballett-Finale scheint heutzutage eine Selbstverständlichkeit. Befremdlich wirkt der Gedanke, ein Drama über Schuld und Sühne, über Menschenopfer und göttliche Gnade, über Liebe, Haß und Rache mit einer tänzerischen Pantomime zu beschließen. Der Realitätssinn des späten 20. Jahrhunderts liest solche Opernhandlungen ohne Illusionen, zumal sich die Oper als Fest längst nicht mehr in unsere ästhetischen Vorstellungen fügt. Die Regie unseres zeitgenössischen Musiktheaters zielt auf Menschendarstellungen, die uns berühren und angehn. Die graziöse Choreographie hat in solchen Konzepten keinen Platz.

Freilich verstellt die Distanz von 200 Jahren zum Kunstwerk bisweilen den Blick auf Mozarts Realitätssinn, der sich in der Münchner Fassung des *Idomeneo* vom 29. Januar 1781 unverschlüsselt mitteilt. Niemals zuvor und schon gar nicht nach dem *Idomeneo* hat Mozart stärkere Rücksichten genommen auf den Geschmack seines Publikums und eine herrschende Theaterästhetik sowie die politischen Intentionen seines Auftraggebers so bereitwillig bedient wie bei dieser Oper. Gleichwohl ist *Idomeneo* kein buntscheckiges Machwerk, sondern ein planvoll entworfenes Kunstwerk. Man muß seinen Plan allerdings aus der Perspektive des späten 18. Jahrhunderts lesen, ja kann ihn nur aus dieser Perspektive überhaupt verstehen.

Die Ballett-Pantomimen am Ende des ersten und dritten Aktes (die heutzutage in keiner Inszenierung zu sehen sind) bilden jedoch nicht nur ästhetisierende Arabesken; sie vermittelten nach dem Verständnis Mozarts wesentliche Momente der Handlung und akzentuierten deshalb die Thematik der Oper: die ungebrochene Akzeptanz hierarchischer Strukturen von Herrscher und Untertanen und die daraus resultierende Selbstverständlichkeit von Machtwechseln im Sinne der königlichen Geschlechterfolge. Dies erfolgte freilich zeitgemäß modifiziert durch die humane Geste des Prinzen Idamante, der nicht am Eroberungsfeldzug in fernem Land teilnahm, sich die gegnerischen Kriegsgefangenen zu Freunden macht, der sogar eine Feindin liebt und deshalb wohl eine menschlichere Herrschaft ausüben wird als sein Vater Idomeneo. Insofern thematisiert Mozarts Oper auch einen fälligen Wandel im Herrschaftsdenken des ausgehenden Ancien régime.

Mozart orientierte sich mit seinen Ballett-Kompositionen an der in München herrschenden Theaterpraxis und -ästhetik. Kurfürst Carl Theodor bevorzugte den französischen Theaterstil: ein flüchtiger Blick auf die Aufführungen im Cuvilliés- und Salvator-Theater seit 1778 bestätigt die Vorliebe für das französische Repertoire. Im Unterschied zum italienischen Dramma per musica, dessen Aktpausen für gewöhnlich mit komischen Intermezzi gefüllt wurden, um die Schwere der Tragödienhandlung durch buffoneske Späße zu mildern, bereicherte man den

Im Gegensatz zum starren, an historischen Vorbildern orientierten Handlungsschema werden in Mozarts *Idomeneo* bis heute aktuell gebliebene Aspekte – Machtfragen, Generationskonflikte und Utopieentwürfe – mit außergewöhnlichen formalen Gesichtspunkten verbunden – dramatische Rezitative, von der traditionellen Form abweichende Arien, ungewöhnlich strukturierte Ensembles, durchkomponierte Szenen, nahtlose Übergänge von einer zur nächsten Nummer, ausgeweitete Ballett- und Chorszenen, als Divertissements gestaltete und die Aufzüge beschließende Intermezzi und ein von Mozart so nuancenreich niemals wieder komponierter Orchestersatz. *Idomeneo* wurde in der Durchdringung von Inhalt und Form stilbildend für alle folgenden Opern und stellt trotz vorangegangener Werke, in denen sich Gedanken, Prinzipien und Formen der späteren Opern ankündigen, Mozarts erstes musikalisches Drama dar, das unabhängig von stilistischen Problemen zum umfassenden Manifest der Aufklärung geriet. [...]

aus: Wolfgang Willaschek, *Mozart Theater*

Opernabend bei einer französischen Tragédie lyrique durch Ballett-Divertissements. Sie wurden zwischen die Akte der Tragödie eingelegt und sollten nach der Katastrophe am Ende des letzten Tragödienaktes einen sanften und reizvoll-entspannenden Ausklang bewirken. Für gewöhnlich wurden diese Divertissements von eigens dafür engagierten Ballettkomponisten geschrieben. Deren musikalische Substanz wies keinerlei Beziehung zur Opernkomposition auf, und auch thematisch waren die Tänze nur lose mit der Opernhandlung verknüpft. In erster Linie dienten sie dem Schaueffekt und der Präsentation von aufwendigen Maschinenkünsten.

Obgleich sich Mozart dieser hundertjährigen Aufführungstradition offensichtlich verpflichtet fühlte, gab er ihr in *Idomeneo* doch eine individuelle Wendung. Er besorgte die Komposition der Ballettmusiken selber, um sie konkret in den Handlungszusammenhang einfügen und so eigene dramaturgische Akzente setzen zu können. Dabei erfüllen die Divertissements zugleich äußerlich formale wie inhaltlich-dramatische Funktionen. Die Ballettschlüsse aller drei Akte stehen, wie die Ouvertüre, in D-Dur und verklammern die exponierten Passagen der Oper zu einer tonalen Einheit, die den formalen Rahmen der Komposition bildet. Die noch im überkommenen Stil als Intermezzo, also als Einlage ausgewiesene Pantomime am Ende des ersten Aktes weist die gleiche Struktur auf wie das Finale des dritten Aktes: die auch kompositorisch sinnfällig gemachte Verknüpfung von Marsch und Ciaccona, also von einem Repräsentationsstück mit einem traditionellen Tanzsatz. Dabei hat Mozart in der Verteilung von gesungenen und getanzten Passagen variiert. Im Intermezzo des ersten Aktes folgt dem instrumentalen Marsch, dessen kontrastierende Themen das Bild von der glücklichen Begrüßung der wohlbehalten heimkehrenden kretischen Krieger durch ihre Frauen geradezu klanglich suggeriert, der ausladende Freudenchor des gesamten Volkes, dessen Tanzcharakter auf eine ausgedehnte pantomimische Begleitung des Gesungenen schließen läßt. Im Finale des dritten Aktes erfüllt der straff rhythmisierte Hochzeitschor die Funktion des (diesmal vokal ausgestalteten) Marsches, während die formal breit aufgefächerte Ciaccona anschließend reine Pantomime vorschreibt. Die strukturellen Analogien der beiden Aktschlüsse offenbaren Mozarts künstlerische Überlegung, das Ende des ersten und dritten Aktes aufeinander zu beziehen und durch den Vergleich die Handlung zu illustrieren.

In der Lesart durch den Münchner Hof war *Idomeneo* nämlich nicht, wie die französische Vorlage von Antoine Danchet (Libretto) und André Campra (Musik) von 1712, eine Tragödie von Individuen. Sie thematisierte vielmehr das Verhältnis von herrschendem Individuum zur Masse und die Auswirkungen der Individualtragödie auf das unmündige Volk. Deshalb zielen alle drei Akte von Mozarts *Idomeneo* in ihrer dramatischen Entwicklung auf die Verhaltensweise des Volkes, also auf die emotionalen Reaktionen der Masse. Diese Emotionen waren nach Mozarts Vorstellungen nicht nur verbal zu nennen oder zu beschreiben, sondern auf dem Theater als sichtbare Handlung darzustellen. Deshalb bot sich gerade im Stile der Tragédie lyri-

Künstlerisch befreite Mozart die Op[er] von allen nationalen Einschränkun[gen]. Am Ende war sie weder ital[ie]nisch noch deutsch, selbst wenn sie je und je mit der Sprache des Text[es] die nationale Begrenzung der musikalischen Vorstellungen aufdrängen mochte. Denn mit der Sprache stellt sich stets auch ein musikalischer Typus der Oper ein. Indem Mozart das Typische überwand, entwuchs er zugleich der Begrenzung. Die Überwindung typenhafter Vorbilder öffnete seinem Werk den Weg zur Universalität des Klassischen.

aus: Leo Schrade, *W. A. Mozart*

que die Gelegenheit, die traditionellen Divertissements für die Theaterhandlung zu funktionalisieren.

Thema des ersten Aktes ist aus dieser Perspektive die trotz aller Gefahren glückliche Heimkehr der Kreter, die überschwengliche Freude in der Heimat auslöst – eben jenen emotionalen Augenblick, den Mozart mit dem sogenannten Intermezzo als Schwerpunkt der Handlung breit ausgestaltete. Von besonderer Wirkung ist dabei der Kontrast zwischen der Freude der Masse und der Pein der Individuen Idomeneo und Idamante, deren Heimkehrer-Freude durch die individuelle Tragik des Opfer-Gelübdes eingetrübt ist. Die plakative Gegenüberstellung von Individualtragödie und Masseneuphorie begründet jene dramatische Spannung, die auf dem Theater sichtbar und hörbar ausgestellt und im Verlauf der Handlung gelöst wird. Thema des dritten Aktes ist nämlich des Volkes Freude über den »ewigen Seelenfrieden«, den es seinem neuen Herrscherpaar Idamante und Ilia und somit auch sich selber herbeifleht. Das geschieht diesmal nicht, wie am Ende des ersten Aktes, im Widerspruch zu seinem tragisch leidenden Herrscher, sondern nun in unverbrüchlichem Einvernehmen mit ihm. Nicht umsonst formuliert Idomeneo in seinem abschließenden Rezitativ eben dieses Verhältnis von staatsführendem Individuum und folgsamer Masse. Das neue Königspaar ist ein Geschenk des Himmels an das Volk, das nun große Hoffnungen hegen darf. Kreta ist glücklich, also ist auch Idomeneo glücklich. Die Übertragung dieser politischen Sentenz auf den Kronprinzen Idamante wird in der abschließenden Pantomime mit Krönung und allgemeinem Freudentanz auf dem Theater ausformuliert.

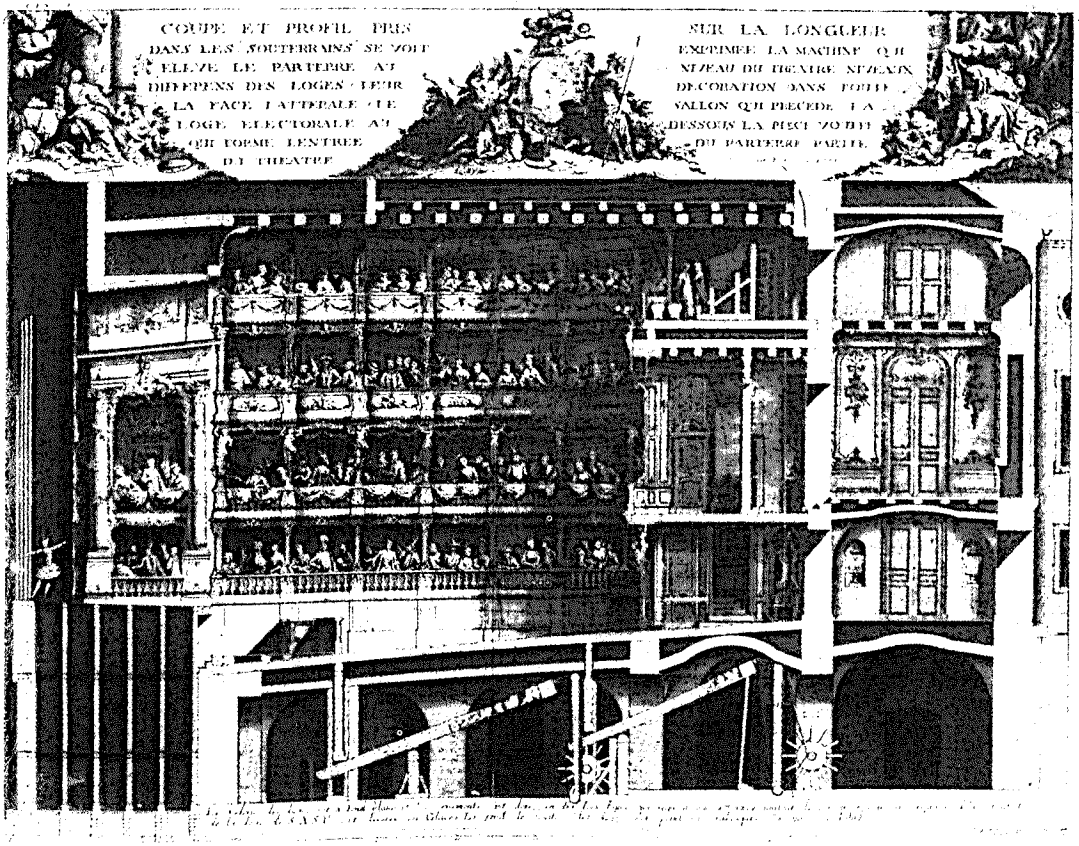
Diesem Spannungsbogen vom Ende des ersten zum Ende des dritten Aktes mußte Mozart das Finale des zweiten sinnvoll integrieren, nach Möglichkeit durch Kontrastwirkung. Den Dissens zwischen individueller Schuld des Herrschers und kollektivem Wohlergehn des Volkes, der am Ende des ersten Aktes entworfen und im Finale des dritten aufgelöst wird, verschärfte Mozart im Finale des zweiten Aktes bis zur totalen Orientierungslosigkeit. Der Schlußchor veranschaulicht das grenzenlose Leid, das durch die Schuld des Herrschers auch über sein Volk heraufbeschworen wird. Mozarts kompositorische Idee eines Aktionschors ist auffällig, denn der durchbrochene und in den letzten Takten geradezu zerflatternde Chorsatz suggeriert, zusammen mit dem ungewöhlichen, tänzerisch stimulierten 12/8-Takt, die choreographische Aktion, die das Gesungene illustriert und affektsteigernd wirkt. Auch in diesem Akt-Finale also eine Verknüpfung von musikalisch-dramatischer Rede und pantomimischer Darstellung!

Freilich ist Mozarts Partitur an dieser Stelle weniger präzis als in den beiden anderen Akten, doch läßt die Regieanweisung ein analoges künstlerisches Verfahren vermuten: »Das Unwetter geht weiter. Die Kreter fliehen entsetzt, und im folgenden Chor drücken sie mit Gesang und Gebärden ihren Schrecken aus; so führen alle eine gemeinsame Handlung aus, und der Akt schließt mit dem üblichen Divertimento.« In kühner Steige-

rung der Integration von Divertissements in den Handlungszusammenhang verschränkte Mozart im Finale des zweiten Aktes formale und inhaltlich-dramatische Aspekte der herrschenden Theaterpraxis zu einem Totaleffekt, dessen theatrale Realisierung der aufmerksamen Mitarbeit des Choreographen bedurfte. Diesbezüglich lassen uns die *Idomeneo*-Quellen im Stich: Die Arrangements von Ballettchef Claudius Legrand sind nicht überliefert. Doch darf man davon ausgehen, daß Mozart mit einem perfekt im französischen Stil geschulten Ballettkorps und mit dem ungewöhnlichen Einfallsreichtum eines der besten Compagniechefs seiner Zeit rechnen konnte. Die eigentümliche Formulierung der Regieanweisung, die im letzten Satz auf formale und ästhetische Aspekte zielt, aber keine darzustellenden Inhalte mehr beschreibt, legt die Vermutung nahe, Mozart habe in Anbetracht der rigorosen theatralen Modernität dieser Szene nur noch die Intention beschrieben, die konkrete Ausführung hingegen dem Choreographen überlassen. Daß der Schlußchor des zweiten Aktes die nämlichen theatralen Funktionen erfüllen sollte wie die modifizierten Divertissement-Passagen am Ende des ersten und dritten Aktes, belegt die abrupte tonale Rückung sieben Takte vor Schluß des Chors von d-Moll nach D-Dur, die Mozart ohne dramatische Not vornahm und damit die formale Klammer von der Ouvertüre über sämtliche Aktschlüsse bis zum Ballett-Finale nachdrücklich akzentuierte.

Die kollektiven Emotionen und ihr Verhältnis zur Individualtragödie, jene Verlagerung der thematischen Akzente von Campras zu Mozarts Oper, ließ sich mit dem neuartigen Divertissement-Konzept auf dem Theater veranschaulichen. Den politischen Intentionen seines Auftraggebers, die auf gottgefällige, humane und allseits akzeptable Repräsentanz des aristokratischen Herrschers zielten, wurde Mozart mit seinen theatralen Ideen gerecht, ohne seine eigenen musikdramatischen Ambitionen verraten zu müssen. Die übrigen Veränderungen der Fabel stürzten ihn freilich in Verlegenheiten, denen er nicht so problemlos entkam. Neben dem neu skizzierten Verhältnis von Individuum und Kollektiv griff der vom Münchner Hof vorgegebene Opernplan nämlich in zwei weiteren entscheidenden Momenten verändernd in die Handlung ein. Da Idomeneo nun nicht mehr, wie in Campras Oper, selber Ilia liebt und somit kein konfliktbeschwertes Dreiecksverhältnis entsteht, bleiben die Opfer-Problematik und die Liebeshandlung seltsam unverbunden nebeneinander bestehen. Anders bei Campra. Der zum Nebenbuhler seines eigenen Sohnes avancierte Idomeneo befindet sich hier in einer schier ausweglosen Entscheidungssituation: Erfüllt er sein Gelübde und opfert seinen Sohn, dann hat er den Nebenbuhler aus dem Weg geschafft, wird aber Ilias Liebe auf diese Weise kaum erzwingen können. Opfert er Idamante nicht und betrügt die Gottheit, bleibt ihm die Erfüllung seiner Liebe ebenfalls versagt.

Diese tragische Konfliktspannung liegt Campras Opernhandlung zugrunde, und sie verknüpft ursächlich die Opfer-Thematik mit der Liebeshandlung. Die Katastrophe offenbart diesen Zusammenhang deutlich: Als Idomeneo seinem Sohn, dem




*Altes Residenztheater, erbaut von François Cuvilliés d. Ä. und 1753 eröffnet, im Längsschnitt, Uraufführungsstätte des* Idomeneo *(Kupferstich von Valerian Funck)*

Bezwinger des Ungeheuers, die Geliebte zuführt und somit auf seine unselige Liebe zu Ilia einsichtsvoll verzichtet, reklamiert die Gottheit die Erfüllung des Gelübdes. Menschen können nicht Pakte brechen und Gnade walten lassen. Dieses Vorrecht besitzen nur Götter. Folglich muß Idomeneo seinen Sohn Idamante töten und somit auch Ilias Lebensglück auf ewig zerstören. Die gerechte Strafe für seine Unmoral hat ihn ereilt.

Diese katastrophalen Zusammenhänge sind aus Mozarts Opernhandlung eliminiert und mit ihnen die Möglichkeit, aus der Intrige heraus plastisch begründete Affektsituationen auf dem Theater darstellen zu können. Mehr noch: Auch die Figur der Elettra ist im Opernplan des Münchner Hofes zur Funktionslosigkeit degradiert. In Campras Oper wird die enge Verbindung Elettras zu dämonischen Mächten und zu Gottheiten unmißverständlich herausgestellt, so daß Elettra nach Idomeneos Verzicht auf Ilia die Göttin der strafenden Gerechtigkeit beschwören und Idamantes Tötung initiieren kann. Auf diese Weise rächt sie sich für ihre von Idamante verschmähte Liebe. Der französische Tragödienentwurf verknüpfte also nicht nur Opfer-Thematik und Liebeshandlung ursächlich miteinander, sondern stellte Idamantes Tod auch als sinnfällige Rache der Elettra dar. Dieses Netz von dramatischen Beziehungen wird mit einem Schlage zerrissen, wenn man der Tragödie ein

glückliches Ende verleiht. Carl Theodors verständliche politische Intentionen raubten der Opernhandlung damit ihre dramatische, vor allem ihre tragische Substanz.

Mozart reagierte auf diese Bedingungen mit ungewöhnlichen Entscheidungen. Einerseits mochte er sich die vielfach ausdifferenzierten Affektspannungen der einzelnen Figuren nicht entgehen lassen und komponierte Serien von Arien, auch für eine im Handlungszusammenhang unwichtige Figur wie Elettra. Andererseits konnte es auch ihm nicht verborgen bleiben, daß die Eliminierung der tragischen Intrige zu einer Modifizierung der Handlungsführung zwang. Nun zählte nicht mehr die Vielfalt der Emotionen, sondern die Stringenz der Ereignisse. Kompositorisch reagierte Mozart auf die neue Herausforderung durch die Streichung von drei großen Arien (für Idamante, Elettra und Idomeneo) im 3. Akt. Das äußerliche Argument einer überstrapazierten Gesamtlänge, das für diese Striche allenthalben ins Feld geführt wird, verdeckt nur vordergründig Mozarts Bestreben, gegen Ende der Handlung die Ereignisse Schlag auf Schlag eintreten und dadurch die Spannung steigen zu lassen. Eher das ereignistreibende Accompagnato-Rezitativ als die melodisch ausformulierte, aber retardierende Arie schien ihm dafür wohl das geeignete künstlerische Mittel. Die lange Folge von Accompagnati, die mit dem letzten Auftritt Idamantes einsetzt, wird nach den rigorosen Arien-Strichen vor allem durch visuelle und akustische Sensationen bereichert: Idamantes Auftritt als Opferlamm (in Weiß und mit Blumen bekränzt), der vermeintliche Totschlag des Idomeneo, Ilias Rettungstat und ihre eigene Vorbereitung auf das Menschenopfer, dann das Orakel, der rasende Abgang Elettras und schließlich die Krönung Idamantes. Eine Häufung von szenischen Attraktionen, die die Figuren (und im übrigen auch die Zuschauer) in Wechselbäder der Gefühle taucht. Der Theatermann Mozart führte dem Komponisten offensichtlich die Hand.

Aber Mozart fand nicht nur für eine sich überstürzende äußere Dramatik angemessene theatrale Zeichen, sondern auch für innere dramatische Spannungen. Die mußte er kompositorisch aufbauen, da sie von der Handlung nicht mehr vorgegeben waren. Dabei offenbart sich sein untrügliches Gespür für bühnenwirksame Effekte. Das Libretto benennt insgesamt sieben Bilder (je zwei in den beiden ersten Akten, drei im dritten Akt). Von den vier aktinternen Bildwechseln konzipierte Mozart drei als offene Verwandlungen, bei denen die musikalische Thematik den Zusammenhang der Szenen garantiert. Auch hier konnte sich Mozart offensichtlich auf die Qualität der Münchner Bühne, vor allem auf die Einfälle und die technische Meisterschaft des Bühnenbildners Lorenzo Quaglio, verlassen. Nur wenige Takte Musik genügten jeweils, um die Verwandlungen zu ermöglichen.

Mozarts theatrale Idee für diese offenen Verwandlungen belegt am Ende Elettras Notwendigkeit für die Opernhandlung, ihre explosiven Emotionen und ihre geheimen Verbindungen zum Unterbewußten, auch wenn diese Aspekte im Libretto nicht mehr ausformuliert sind. Anders als das Liebespaar Idamante/Ilia ist Elettra zu extremen und in der Rache wie in der Liebesver-

*Kurfürst Carl Theodor*
*(Ölbild von Pompeo Girolamo Bato*

[...] die Bedeutung des *Idome*
[bekundet sich] über seinen Eigenw
hinaus, als Schlüssel zum Verständ
des späteren Werkes in den Ens
blesätzen. Mit Recht hat Mozart
ihnen bestanden, trotz aller E
sprüche und Bedenken der Sän
Denn gerade die Ensemblesätze
*Idomeneo* zeigen zum erstenm
Mozarts Auffassung von solchen D
gen: nicht als eine bloße Zusamm
kunft von Stimmen, denen sich
Gelegenheit bietet, die schöne K
der Melodie zu entfalten, sondern
ein Zusammenklang musikalisch
geprägter Charaktere, wodurch
Mozarts Oper der Ensemblesatz
dramatisches Element höchsten R
ges wird.

aus: Leo Schrade, *W. A. Mozart*

zückung zügellosen Gefühlsausbrüchen fähig. Der dramatisch unwichtigsten Figur lieh Mozart die heißeste musikalische Sprache; er verknüpfte ihre emotionalen Ausbrüche mit den elementaren Emotionen der Masse. Die beiden Bild- und Szenenwechsel im ersten und zweiten Akt werden jeweils von Soloauftritten der Elettra gedeckt. Ihr furioser Racheschwur schlägt im ersten Akt bruchlos um in die klangliche Gewalt der Gewittermusik, die das Leid der Schiffbrüchigen illustriert; die Poesie ihrer verklärten Liebe stimuliert im zweiten Akt die zarte Vision der argeischen Krieger vom Glück des Friedens. Beide Male pointierte Mozart die offene Verwandlung zudem durch eine für seine Zeit völlig neuartige Raumklang-Konzeption, die den Bühnenraum mit klanglichen Mitteln als illusionären Handlungsort beglaubigt und die szenischen Ereignisse als wahrhaftig ausgibt: Im ersten Akt vermittelt der Doppelchor der Schiffbrüchigen als Nah- und Fernchor eine verblüffende Realitätsnähe zu Katastrophen-Szenarien; im zweiten Akt steigert der in Elettras Rezitativ hereinbrechende und mit fortschreitendem Kulissenwandel beständig dynamisch anschwellende Marsch die theatrale Illusion von einem realen Schauplatzwechsel.

Erst als diese dramaturgischen Kunstgriffe in ihrer Wirkung aufgebraucht scheinen, begnügte sich Mozart im dritten Akt beim Wechsel vom Platz vor dem Königspalast zum Poseidontempel mit einer traditionellen Verwandlungsmusik, die auch hier durch den Marsch-Duktus den Schauplatzwechsel der handelnden Figuren symbolisiert. Zugleich öffnet diese dramaturgische Gelenkstelle eine durchkomponierte, ohne jedes Seccorezitativ gearbeitete musikdramatische Sequenz von fast einer Stunde Dauer – singuläre, unerhörte Ausmaße, die die Opernkomposition im ausgehenden 18. Jahrhundert in neue ästhetische Dimensionen führten und der theatralen Darstellung im musikalischen Theater einen ungeahnten Grad an Wahrhaftigkeit verliehen. Diese Modernität mag den Münchner Zuschauern vor 200 Jahren unbegreiflich gewesen sein, sonst hätten sie sich zu diesen Aspekten im zentralen Theaterereignis der Saison gewiß geäußert.

Aber die fachlichen Urteile über Mozarts künstlerisches Konzept blieben aus, zumindest sind sie uns nicht überliefert. Kein Wort auch zu den staatspolitischen Aspekten der für München veränderten Fabel, die sich vor allem in den großen Pantomimen und Ballett-Divertissements niederschlugen. *Idomeneo* war ein unzeitgemäßes Kunstwerk und ist es bis heute. Dem Münchner Hof war es vor 200 Jahren offensichtlich zu radikal modern. Uns heute ist es allzu tief in der Ästhetik des späten Ancien régime verhaftet. Die offenen Verwandlungen bereiten bei einer heute üblichen Einheitsdekoration keine Probleme. Aber die Ballette im ersten und dritten Akt sind selbst bei raffinierter Choreographie nicht mehr erträglich, weil uns nicht das Opernfest interessiert, sondern das Individualschicksal von Mozarts Figuren. Nicht die feudalistische Repräsentanz steht heute auf dem Prüfstand, sondern die Tragik von Schuld und Sühne, Liebe, Haß und Rache. Deshalb läßt sich Mozarts entschiedenes Theaterkonzept auf dem Papier erklären, aber auf der Bühne nicht mehr zum Leben erwecken.

[...] obwohl auch vor Mozart schwankende Gemüter, wie das Idomeneos, musikalisch dargestellt wurden, scheint doch Mozart alle seine Vorgänger an musikalischer Dramatik zu übertreffen. Am berühmten Beispiel des Quartetts »Andrò ramingo e solo« ist nicht die Tatsache seiner Verwendung in einer opera seria, auch nicht die Unterschiedlichkeit in den Affekten der Personen das Außergewöhnliche; vielmehr liegt es darin, daß Mozart hier, wie überhaupt in dieser Oper, versucht, wechselseitiges Reagieren und vor allem einen inneren Wandel der Personen durch Musik sinnlich erfahrbar zu machen.

aus: Gernot Gruber, *Mozart verstehen*

# Das Libretto

Wolfgang Amadeus Mozart

## IDOMENEO

Dramma per musica in drei Akten
nach Antoine Danchets Tragédie lyrique *Idomenée*
Libretto von Giambattista Varesco

Fassung der Münchner Aufführung 1996 in zwei Teilen

Wörtliche Übersetzung aus dem Italienischen
von Krista Thiele

© Krista Thiele

## Personen

Idomeneo, König von Kreta ..... Tenor
Idamante, sein Sohn ..... Tenor
Ilia, trojanische Prinzessin, Tochter des Priamus ..... Sopran
Elettra, Prinzessin, Tochter Agamemnons, König von Argos ..... Sopran
Arbace, Vertrauter des Königs ..... Tenor
Oberpriester des Poseidon ..... Tenor
Die Stimme ..... Baß
Zwei Kreterinnen ..... Sopran und Alt
Zwei Trojaner ..... Tenor und Baß

Die Handlung spielt in Sidon, der Hauptstadt Kretas.

## ATTO PRIMO

Scena I

*Ilia sola.*

Ilia:
Quando avran fine omai l'aspre sventure mie? Ilia infelice! Di tempesta crudel misero avanzo, del genitor e de' germani priva del barbaro nemico misto col sangue il sangue vittime generose, a qual sorte più rea ti riserbano i Numi? ... Pur vendicaste voi di Priamo e di Troia i danni e l'onte? Però la flotta Argiva, e Idomeneo pasto forse sarà d'orca vorace ... ma che mi giova, oh ciel! se al primo aspetto di quel prode Idamante, che all'onde mi rapì, l'odio deposi, e pria fu schiavo il cor, che m'accorgessi d'essere prigioniera. Ah qual contrasto, oh Dio! d'opposti affetti mi destate nel sen odio, ed amore! Vendetta deggio a chi mi diè la vita gratitudine a chi vita mi rende ... oh Ilia! oh genitor! oh prence! oh sorte! oh vita sventurata! oh dolce morte! Ma che? m'ama Idamante? ... ah no; l'ingrato per Elettra sospira, e quell' Elettra meschina principessa, esule d'Argo, d'Oreste alle sciagure a queste arene fuggitiva, raminga, è mia rivale. Quanti mi siete intorno carnefici spietati? ... orsù sbranate vendetta, gelosia, odio, ed amore sbranate sì quest'infelice core!

No. 1 – Aria Ilia
Padre, germani, addio!
Voi foste, io vi perdei.
Grecia, cagion tu sei.
E un greco adorerò?
D'ingrata al sangue mio
So che la colpa avrei;
Ma quel sembiante, oh Dei!
Odiare ancor non so.

Ilia:
Ecco, Idamante, ahimè! sen vien. Misero core tu palpiti, e paventi. Deh cessate per poco, oh miei tormenti!

Scena II

*Idamante, Ilia.*

Idamante *(al seguito):*
Radunate i Troiani, ite, e la corte sia pronta questo giorno a celebrar. *(ad Ilia).* Del fato de Troian più

## ERSTER AKT

1. Szene

*Ilia allein.*

Ilia:
Wann werden meine herben Leiden jemals zue
sein? Unglückliche Ilia! Dem grausamen Sturm
glücklich entkommen, des Vaters und der Brü
beraubt, das Blut des wilden Feindes mit dem
der edlen Opfer vermischt; welches noch sch
mere Los haben die Götter dir bestimmt? Hab
denn die Schuld des Priamus und Trojas Schm
gerächt? Die Flotte der Griechen ist untergeg
gen, und Idomeneo wurde vielleicht ein Opfer
gefräßigen Haie ... aber was nützt mir das, o H
mel! Seit ich diesen tapferen Idamantes, der n
dem Meer entrissen hat, zum ersten Mal gese
habe, ist mein Haß geschwunden, das Herz wu
zur Sklavin, noch bevor ich gewahr wurde, daß
eine Gefangene bin. O Gott, welch widerstreite
Gefühle rufst du in meiner Brust hervor: Haß
Liebe. Rächen sollte ich ihn, der mir das Le
gab, Dankbarkeit schulde ich dem, der mich
gerettet hat ... O Ilia! O Vater! O Prinz! O Schick
O unseliges Leben! O süßer Tod! Doch wie? L
mich Idamantes? Ach nein; der Undankbare li
Elektra, und jene unglückliche, aus Argos verba
te Prinzessin, die vor Orests Unglück an die
Strand geflohen ist und hier umherirrt, ist me
Rivalin. Wieviel unbarmherzige Peiniger wüten
meinem Inneren ... Wohlan, Rache, Eifersucht, H
und Liebe, zerfleischt denn dieses unglücklic
Herz!

Nr. 1 – Arie Ilia
Vater, Brüder, lebt wohl!
Ihr seid dahin, ich habe euch verloren.
Griechenland, du bist die Ursache meiner Leide
Und sollte ich einen Griechen lieben?
Meinem eigenen Blut gegenüber undankbar
weiß ich, daß ich schuldig bin;
aber ich weiß noch nicht, o Götter,
wie ich dieses Antlitz hassen kann.

Ilia:
Da ist Idamantes, weh mir, er kommt. Armes He
du zitterst und fürchtest dich. Ach, endet do
bald, meine Qualen.

2. Szene

*Idamantes, Ilia.*

Idamantes *(zum Gefolge):*
Bringt die Trojaner her, geht, und der Hof sei b
reit, diesen Tag zu feiern. *(zu Ilia).* Beklage ni

non dolerti. Farà il figlio per lor quanto farebbe il genitor e ogn'altro vincitor generoso. Ecco: abbian fine, principessa, i lor guai: rendo lo libertade, e omai fra noi sol prigioniero fia, sol fia, che porta, che tua beltà legò care ritorte ... ma all' amor mio d'ira e rossor tu avvampi?

mehr länger das Schicksal der Trojaner. Der Sohn wird für sie genau so viel tun wie der Vater und jeder andere großmütige Sieger getan hätte. Sieh, Prinzessin: Ihre Leiden werden zuende sein, ich gebe ihnen die Freiheit zurück, und unter uns wird nur noch ein Gefangener sein, nur einer, der teure Fesseln trägt, die deine Schönheit ihm angelegt hat ... Aber meine Liebe läßt dich vor Zorn und Scham erröten?

Ilia:
In questi accenti mal soffro un temerario ardir, deh pensa, pensa Idamante, oh Dio! il padre tuo qual è, qual era il mio.

Ilia:
Mich ängstigt die verwegene Kühnheit deiner Worte; ach, bedenke, Idamantes, o Gott, bedenke, wer dein Vater ist und wer der meine war.

No. 2 – Aria Idamante
Non ho colpa, e mi condanni
Idol mio, perchè t'adoro.
Colpa è vostra, oh Dei tiranni,
E di pena afflitto io moro
D'un error che mio non è.
Se tu il brami, al tuo impero
Aprirommi questo seno,
Ne' tuoi lumi il leggo, è vero,
Ma me'l dica il labbro almeno
E non chiedo altra mercè.

Nr. 2 – Arie Idamantes
Ich bin schuldlos, und du verdammst mich,
du meine Angebetete, weil ich dich liebe.
Schuld seid ihr, tyrannische Götter,
aus Kummer sterbe ich für einen Fehler,
den ich nicht begangen habe.
Wenn du danach verlangst, auf deinen Befehl hin
zerfleische ich diese Brust,
ich lese es in deinen Augen, das ist wahr,
doch dein Mund soll es mir wenigstens sagen,
und ich verlange keine andere Gnade.

Ilia:
Ecco il misero resto de' Troiani, dal nemico furor salvi.

Ilia:
Hier ist der armselige Rest der Trojaner, die vor der Wut des Feindes gerettet wurden.

Idamante:
Or quei ceppi io romperò, vuo' consolarli adesso. *(da sè)* Ahi! perchè tanto far non so a me stesso!

Idamantes:
Ich werde jetzt ihre Ketten lösen, werde sie trösten. *(für sich)* Ach! Warum weiß ich mich nicht selbst zu trösten!

Scena III

*Idamante, Ilia, Coro.*

3. Szene

*Idamantes, Ilia, Chor.*

No. 3 – Coro
Coro de' Troiani e Cretesi:
Godiam la pace,
Trionfi Amore:
Ora ogni core
Giubilerà.
Due Cretesi:
Grazie a chi estinse
Face di guerra:
Or sì la terra
Riposo avrà.
Coro de' Troiani e Cretesi:
Godiam la pace,
Trionfi Amore:
Ora ogni core
Giubilerà.

Nr. 3 – Chor
Trojaner und Kreter:
Laßt uns den Frieden genießen,
Amor triumphiere.
Jetzt wird jedes Herz jubeln.

Zwei Kreterinnen:
Dank dem, der die Fackel
des Krieges gelöscht hat;
jetzt wird das Land zur
Ruhe kommen.
Trojaner und Kreterinnen:
Laßt uns den Frieden genießen,
Amor triumphiere.
Jetzt wird jedes Herz jubeln.

Due Troiani:
A voi dobbiamo
Pietosi Numi!
E a quei bei lumi
La libertà.

Coro de' Troiani e Cretesi:
Godiam la pace,
Trionfi Amore:
Ora ogni core
Giubilerà.

Zwei Trojaner:
Euch, barmherzige Götter,
und diesen schönen Augen,
verdanken wir die Freiheit.

Trojaner und Kreter:
Laßt uns den Frieden genießen,
Amor triumphiere.
Jetzt wird jedes Herz jubeln.

Scena IV

*Elettra de detti.*

Elettra *(agitata da gelosia):*
Prence, signor, tutta la Grecia oltraggi; tu proteggi il nemico.

Idamante:
Veder basti alla Grecia vinto il nemico. Opra di me più degna a mirar s'apparecchi, oh principessa: vegga il vinto felice. *(Veda venire Arbace.)* Arbace viene.

4. Szene

*Elektra und die Vorigen.*

Elektra *(von Eifersucht erregt):*
Fürst, Herr, du beleidigst ganz Griechenland, i
dem du den Feind beschützt.

Idamantes:
Es genüge Griechenland, zu sehen, daß der Fei
besiegt ist. Ein Werk, meiner noch würdiger, s
man sehen, o Prinzessin: Der Besiegte soll glü
lich sein. (*Er sieht Arbaces kommen.*) Arbac
kommt.

Scena V

*Arbace e detti. Arbace è mesto.*

Idamante *(timoroso):*
Ma quel pianto che annunzia?

Arbace:
Mio signore, de' mali il più terribil ...

Idamante *(ansioso):*
Più non vive il genitor?

Arbace:
Non vive: quel che Marte far non potè finor, fece Nettuno, l'insorabil Nume, e degl'eroi il più degno, ora il riseppi, presso a straniera sponda affogato morì!

Idamante:
Ilia, de' viventi eccoti il più meschin. Or sì dal cielo soddisfatta sarai ... barbaro fato! ... Corrasi al lido ... ahimè! son disperato!
*Idamante ed Ilia partono.*

5. Szene

*Arbaces und die Vorigen. Arbaces ist traurig.*

Idamantes *(ängstlich):*
Doch was kündigt dein Schmerz an?

Arbaces:
Mein Herr, das schrecklichste Unheil ...

Idamantes *(ängstlich):*
Lebt der Vater nicht mehr?

Arbaces:
Er lebt nicht mehr: Was Mars bisher nicht zu
vermochte, das hat Poseidon getan, der unerbitt
che Gott, und der würdigste der Helden ist, das
be ich jetzt erfahren, an einer fremden Küste
trunken.

Idamantes:
Ilia, ich bin der Unglücklichste unter den Leb
den. Nun wirst du durch den Himmel zufriedenge
stellt ... Grausames Schicksal! ... Eilt zum Strand
weh mir! Ich bin verzweifelt!
*Idamantes und Ilia gehen ab.*

cena VI

*lettra sola.*

lettra:
Estinto è Idomeneo? ... Tutto a miei danni, tutto congiura il ciel! Può a suo talento Idamante disporre d'un impero, e del cor, e a me non resta ombra di speme? A mio dispetto, ahi lassa! vedrò, vedrà la Grecia a suo gran scorno, una schiava Troiana di quel soglio e del talamo a parte ... invano Elettra ami l'ingrato ... e soffre una figlia d'un re, ch'ha re vassalli, ch'una vil schiava aspiri al grand'acquisto? ... Oh sdegno! oh smanie! oh duol! ... più non resisto.

No. 4 – Aria Elettra
Tutte nel cor vi sento,
Furie del crudo averno,
Lunge a sì gran tormento
Amor, mercè, pietà.
Chi mi rubo quel core,
Quel che tradito ha il mio,
Provin dal mio furore,
Vendetta e crudeltà.
*Parte.*

Scena VII

No. 5 – Coro
Coro vicino:
Pietà! Numi, pietà!
Aiuto oh giusti Numi!
A noi volgete i lumi ...
Coro lontano:
Pietà! Numi, pietà!
Il ciel, il mare, il vento
Ci opprimon di spavento ...
Coro vicino:
Pietà! Numi, pietà!
In braccio a cruda morte
Ci spinge l'empia sorte ...

Scena VIII

Idomeneo:
Eccoci salvi alfin.

Scena IX

*Idomeneo solo.*

6. Szene

*Elektra allein.*

Elektra:
Idomeneo ist tot? ... Der Himmel verschwört sich in allem gegen mich! Kann Idamantes nach seinem eigenen Ermessen über sein Königreich und sein Herz verfügen, und für mich bleibt nicht der Schatten einer Hoffnung? Weh mir! Zu meinem Ärger werde ich, zu seiner großen Schande wird Griechenland sehen, wie eine trojanische Sklavin den Thron und das königliche Ehebett mit ihm teilt ... umsonst, Elektra, liebst du den Undankbaren ... und soll die Tochter eines Königs, die königliche Vasallen hat, erdulden, daß eine niedrige Sklavin nach diesem hohen Ziel strebt? ... O Schmach! O Wut! O Schmerz! ... Das ertrage ich nicht länger.

Nr. 4 – Arie Elektra
Euch alle fühle ich in meinem Herzen,
Furien der grausamen Hölle;
entfernt von so großem Leid
sind Liebe, Gnade, Mitleid.
Sie, die mir jenes Herz raubte,
das das meine verraten hat,
soll meinen Zorn, meine Rache
und meine Grausamkeit zu fühlen bekommen.
*Sie geht ab.*

7. Szene

Nr. 5 – Chor
Chor *(in der Nähe):*
Erbarmen! Götter, Erbarmen!
Hilfe, o gerechte Götter!
Richtet eure Blicke auf uns ...
Chor *(in der Ferne):*
Erbarmen! Götter, Erbarmen!
Der Himmel, das Meer, der Wind,
sie erfüllen uns mit Schrecken ...
Chor *(in der Nähe):*
Erbarmen! Götter, Erbarmen!
In den Arm des grausamen Todes
stößt uns das harte Schicksal ...
Erbarmen! Götter, Erbarmen!

8. Szene

Idomeneo:
Endlich sind wir gerettet.

9. Szene

*Idomeneo allein.*

Idomeneo:
Tranquillo è il mar, aura soave spira di dolce calma, e le cerulee sponde il biondo Dio indora, ovunque io miro, tutto di pace in sen riposa, e gode. Io sol, io sol su queste aride spiagge d'affanno e da disagio estenuato quella calma, oh Nettuno, in me non provo, che al tuo regno impetrai. Oh voto insano, atroce! giuramento crudel! ah qual de' Numi, mi serba ancor in vita, oh qual di voi mi porge almen aita?

Idomeneo:
Ruhig ist das Meer, die liebliche Luft atmet sanfte Ruhe, und die himmelblauen Ufer vergoldet der lichte Gott; wohin ich schaue, alles ruht in Frieden und Freude. Ich allein, nur ich, an diesem rauhen Strand von Kummer und Entbehrung entkräftet, finde in mir nicht jene Ruhe, o Poseidon, die ich in deinem Reich gefunden habe. Oh, törichtes, entsetzliches Gelübde! Grausamer Schwur! Ach, welcher der Götter hält mich noch am Leben, oh, welcher von euch sendet mir wenigstens Hilfe?

No. 6 – Aria Idomeneo
Vedrommi intorno
L'ombra dolente,
Che notte e giorno:
Sono innocente
M'accennerà.
Nel sen trafitto,
Nel corpo esangue
Il mio delitto,
Lo sparso sangue
M'additerà.
Qual spavento,
Qual dolore!
Di tormento
Questo core
Quante volte morirà!
*Vede un uomo che s'avviccina.*

Nr. 6 – Arie Idomeneo
Um mich wird schweben
der traurige Schatten,
der mir Tag und Nacht
sagen wird:
Ich bin unschuldig.
Mit durchbohrter Brust,
mit blutigem Leib
wird das vergossene Blut
mir mein Verbrechen vorhalten.
Welcher Schrecken!
Welcher Schmerz!
Wie oft wird dieses Herz
vor Qual sterben!
*Er erblickt einen Mann, der sich nähert.*

Idomeneo:
Cieli! che veggo? Ecco, la sventurata vittima, ahimè! s'appressa ... e queste mani le ministre saran? ... mani esecrande! Barbari, ingiusti Numi! are nefande!

Idomeneo:
Himmel! Was sehe ich? Da ist das unglückliche Opfer, weh mir! Es kommt näher, und diese Hände werden es vollstrecken? Verwünschte Hände! Wilde, ungerechte Götter! Schändliche Altäre!

Scena X

*Idomeneo, Idamante.*

10. Szene

*Idomeneo, Idamantes.*

Idamante:
Sgombra, oh guerrier, qual tu ti sia, il timore; eccoti pronto a tuo soccorso quello, che in questo clima offrir te'l può.

Idamantes:
Wer du auch bist, Krieger, hab keine Furcht; sieh hier einen zu deiner Hilfe bereit, der sie dir in dieser Gegend anbieten kann.

Idomeneo *(da sè):*
Più il guardo, più mi strugge il dolor. *(ad Idamante)* De' giorni miei il resto a te dovrò, tu quale avrai premio da me?

Idomeneo *(für sich):*
Je mehr ich ihn ansehe, desto mehr vergehe ich vor Schmerz. *(zu Idamantes)* Ich verdanke dir den Rest meines Lebens, doch welchen Lohn wirst du von mir erhalten?

Idamante:
Premio al mio cor sarà l'esser pago d'averti sollevato, difeso: ahi troppo, amico, dalle miserie mie instrutto io fui a intenerirmi alle miserie altrui.

Idamantes:
Für mein Herz wird es Lohn genug sein, dich gerettet, dich beschützt zu haben. Ach, Freund, zu sehr hat mich mein eigenes Elend gelehrt, mit dem Elend anderer Mitleid zu haben.

Idomeneo *(da sè):*
Qual voce, qual pietà il mio sen trafigge! *(ad Idamante)* Misero tu? che dici? ti son conte le tue sventure appien?

Idamante:
Dell'amor mio, cielo! il più caro oggetto, in quelli abissi spinto giace l'eroe Idomeneo estinto. Ma tu sospiri, e piangi?

Idomeneo:
T'è noto Idomeneo?

Idamante *(con enfasi):*
Ah, ch'egli è il padre ...

Idomeneo *(interrompendolo impaziente):*
Oh Dio! Parla: di chi è egli il padre?

Idamante:
È il padre mio!

Idomeneo *(da sè):*
Spietatissimi Dei!

Idamante:
Meco compiangi del padre mio il destin?

Idomeneo *(dolente):*
Ah figlio! ...

Idamante *(tutto giulivo):*
Ah padre! ... ah Numi! dove son io? ... oh qual trasporto! ... Soffri, genitor adorato, che al tuo seno ... *(Vuole abbracciarlo.)* e che un amplesso ... *(Il padre si ritira turbato.)* ahimè! perchè ti sdegni? disperato mi fuggi? ... ah dove, ah dove?

Idomeneo:
Non mi seguir, te'l vieto: meglio per te saria il non avermi veduto or qui; paventa il rivedermi!
*Parte in fretta.*

Idamante:
Ah qual gelido orror m'ingombra i sensi! ... Io vedo appena, il riconosco, e a miei teneri accenti in un balen s'invola. Misero! in che l'offesi, e come mai quel sdegno io meritai, quelle minacce? ... vuo' seguirlo e veder, oh sorte dura! qual mi sovrasti ancor più rea sventura.

No. 7 – Aria Idamante
Il padre adorato
Ritrovo, e lo perdo.
Mi fugge sdegnato
Fremendo d'orror.
Morire credei
Di gioia e d'amore:
Or, barbari Dei!
M'uccide il dolor.
*Parte.*

Idomeneo *(für sich):*
Welche Stimme, welches Mitgefühl durchbohrt meine Brust! *(zu Idamantes)* Bist du unglücklich? Was sagst du? Ist dir großes Unglück widerfahren?

Idamantes:
Himmel! Der teuerste Gegenstand meiner Liebe, der Held Idomeneo, ruht, in diese Abgründe hinabgestoßen, im Grab. Aber du seufzest und weinst?

Idomeneo:
Kennst du Idomeneo?

Idameneo *(bewegt):*
Ach, er ist der Vater ...

Idomeneo *(unterbricht ihn ungeduldig):*
O Gott! Sprich: Wessen Vater ist er?

Idamantes:
Er ist mein Vater!

Idomeneo *(für sich):*
Erbarmungslose Götter!

Idamantes:
Beklagst du mit mir das Los meines Vaters?

Idomeneo *(schmerzlich):*
Ach, Sohn! ...

Idamantes *(mit großer Freude):*
Ach, Vater! ... Ach, Götter! Wo bin ich? ... Oh, welche Freude! ... Erlaube mir, geliebter Vater, daß ich an deiner Brust ... *(er will ihn umarmen)* ... daß ich dich umarme ... *(der Vater weicht erregt zurück)* Weh mir! Warum bist du erzürnt? Du fliehst verzweifelt vor mir? ... Ach, wohin, ach, wohin?

Idomeneo:
Folge mir nicht, ich verbiete es dir: Es wäre besser für dich, wenn du mich jetzt hier nicht gesehen hättest; fürchte es, mich wiederzusehen.
*Er geht eilig ab.*

Idamantes:
Ah, welch kaltes Entsetzen lähmt meine Sinne! ... Kaum sehe ich ihn, erkenne ihn, und er flieht im Nu vor meinen zärtlichen Worten. Ich Unglücklicher! Womit habe ich ihn beleidigt, und womit habe ich diese Verachtung verdient, diese Drohungen? ... Ich will ihm folgen und sehen, o hartes Schicksal, welch größeres Unglück du noch für mich bereit hast.

Nr. 7 – Arie Idamantes
Ich finde den geliebten Vater wieder,
und ich verliere ihn.
Er flieht mich erzürnt,
schaudernd vor Entsetzen.
Ich glaubte zu sterben
vor Freude und vor Liebe:
Jetzt, grausame Götter,
tötet mich der Schmerz!
*Er geht ab.*

[INTERMEZZO con No. 8 – Marcia è omesso]

No. 9 – Coro
Coro de' guerrieri sbarcati:
Nettuno s'onori,
Quel nome risuoni,
Quel Nume s'adori,
Sovrano del mar;
Con danze e con suoni
Convien festeggiar.
Or suonin le trombe,
Solenne ecatombe
Andiam preparar.

## ATTO SECONDO

[Scena I è omessa]

Scena II

*Idomeneo, Ilia.*

Ilia:
Se mai pomposo apparse sull'Argivo orizzonte il Dio di Delo, eccolo in questo giorno, oh sire, in cui l'augusta tua presenza, i tuoi diletti sudditi torna in vita, e lor pupille, che ti piansero estinto, or rasserena.

Idomeneo:
Principessa gentil, il bel sereno anche alle tue pupille omai ritorni, il lungo duol dilegua. Di me, de' miei tesori, Ilia, disponi, e mia cura sarà, dartene chiare prove dell'amicizia mia.

Ilia:
Son certa, e un dubbio in me colpa saria.

No. 11 – Aria Ilia
Se il padre perdei,
La patria il riposo,
*(ad Idomeneo)*
Tu padre mi sei,
Soggiorno amoroso
È Creta per me.
Or più non rammento
L'angoscie, gli affanni,
Or gioia e contento,
Compenso a miei danni
Il cielo mi diè.
*Parte.*

[INTERMEZZO mit Nr. 8 – Marsch entfällt]

Nr. 9 – Chor
Chor der an Land kommenden Krieger:
Poseidon sei Ehre,
sein Name erschalle,
dieser Gott sei verehrt,
der Beherrscher des Meeres;
mit Tänzen und Gesängen
soll er gefeiert werden.
Laßt jetzt Trompeten erschallen,
feierliche Opfer
wollen wir ihm bereiten.

## ZWEITER AKT

[1. Szene entfällt]

2. Szene

*Idomeneo, Ilia.*

Ilia:
Wenn je der Gott von Delos prunkvoll am Horizont von Argos erschien, dann an diesem Tag, Herr, an dem deine erhabene Gegenwart deine geliebten Untertanen wieder ins Leben zurückführt und ihre Augen, die dich schon als Toten beweinten, wieder glänzen läßt.

Idomeneo:
Liebenswürdige Prinzessin, die schöne Heiterkeit möge auch in deine Augen zurückkehren, der lange Schmerz soll verschwinden. Verfüge über mich, über meine Schätze, Ilia, und ich will dafür sorgen, dir deutliche Beweise meiner Freundschaft zu geben.

Ilia:
Ich weiß es, und ich würde mich schuldig machen, wenn ich zweifelte.

Nr. 11 – Arie Ilia
Da ich den Vater verlor,
die Heimat, die Ruhe,
*(zu Idomeneo)*
bist du mir jetzt Vater,
und Kreta ist für mich
geliebte Heimat.
Ich erinnere mich jetzt nicht mehr
an die Ängste und den Kummer,
da der Himmel mir nun
statt meiner Leiden
Freude und Zufriedenheit gab.
*Sie geht ab.*

Scena III

*Idomeneo solo.*

Idomeneo:
Qual mi conturba i sensi equivoca favella? ... ne' suoi casi qual mostra a un tratto intempestiva gioia la Frigia principessa? ... Quei, ch'esprime teneri sentimenti per il prence, sarebber forse ... ahimè! ... sentimenti d'amor, gioia di speme? ... Non m'inganno, reciproco è l'amore. Troppo, Idamante, a scior quelle catene sollecito tu fosti ... Ecco il delitto, che in te punisce il ciel ... Sì sì, a Nettuno, il figlio, il padre, ed Ilia, tre vittime saran sull'ara istessa, da egual dolor afflitte, una dal ferro, e due dal duol trafitte.

No. 12a – Aria Idomeneo
Fuor del mar ho un mar in seno,
Che del primo è più funesto.
E Nettuno ancor in questo
Mai non cessa minacciar.
Fiero Nume! dimmi almeno:
Se al naufragio è sì vicino
Il mio cor, qual rio destino
Or gli vieta il naufragar?

*Arbace entra.*

Idomeneo:
Siam soli. Odimi Arbace, e il grand'arcano in sen racchiudi. Tu sai quanto a'Troiani fu il brando mio fatal.

Arbace:
Tutto m'è noto.

Idomeneo:
Gonfio di tante imprese al varco alfin m'attese il fier Nettuno ...

Arbace:
E so che a'danni tuoi, ad Eolo unito, e a Giove il suo regno sconvolse ...

Idomeneo:
Sì, che m'estorse in voto umana vittima.

Arbace:
Di chi?

Idomeneo:
Del primo, che sulla spiaggia incauto a me s'appressi.

3. Szene

*Idomeneo allein.*

Idomeneo:
Wie verstört mir die doppeldeutige Rede die Sinne! ... Welch eine stürmische Freude zeigt die Pinzessin aus Phrygien plötzlich, trotz ihrer Lage? ... Könnte es vielleicht sein, daß sie damit zarte Gefühle für den Prinzen ausdrückt, weh mir, Gefühle der Liebe und freudige Hoffnung? ... Ich täusche mich nicht, ihre Liebe ist wechselseitig. Zu eilfertig, Idamantes, warst du entschlossen, jene Ketten zu lösen ... Das ist das Vergehen, um dessetwillen dich der Himmel bestraft ... Ja, ja, der Sohn, der Vater und Ilia, alle drei werden wir Opfer auf Poseidons Altar, von dem gleichen Leid gebeugt, einer vom Schwert und zwei vom Schmerz durchbohrt.

Nr. 12a – Arie Idomeneo
Dem Meer entkommen tobt ein Meer in meiner Brust,
das noch verhängnisvoller ist als jenes.
Und Poseidon hört auch darin
niemals auf zu drohen.
Stolze Gottheit! Sage mir wenigstens:
Wenn mein Herz dem Schiffbruch so nahe ist,
welch böses Geschick jetzt seinen Untergang verbietet?

*Arbaces tritt auf.*

Idomeneo:
Wir sind allein. Höre mich, Arbaces, und verbirg das große Geheimnis in deiner Brust. Du weißt, wie mein Schwert den Trojanern zum Verhängnis wurde.

Arbaces:
Alles weiß ich.

Idomeneo:
Stolz auf meine Siege lauerte mir der stolze Poseidon schließlich in dieser Meerenge auf ...

Arbaces:
Und ich weiß, daß er sein Reich, dir zum Schaden, im Bunde mit Äolus und Jupiter aufgewühlt hat ...

Idomeneo:
Ja, um mich zu dem Gelübde zu zwingen, ihm ein Menschenopfer darzubringen.

Arbaces:
Und wen?

Idomeneo:
Den ersten, der mir am Strand ahnungslos begeg-

Arbace:
Or dimmi: chi primo tu incontrasti?

Idomeneo:
Inorridisci: il mio figlio ...

Arbace:
Idamante! ... io vengo meno ... ti vide? il conoscesti?

Idomeneo:
Mi vide, e a offrirmi ogni sollievo accorse, credendomi stranier, e il morto padre piangendo, al lungo ragionar l'un l'altro conobbe alfin, ahi conoscenza ...

Arbace:
A lui! il suo destin svelasti?

Idomeneo:
No, che da orror confuso io m'involai, disperato il lasciai.

Arbace:
Povero padre! Idamante infelice!

Idomeneo:
Dammi Arbace il consiglio, salvami per pietà, salvami il figlio.

Arbace *(pensa, poi risolve):*
Trovisi in altro clima altro soggiorno.

Idomeneo:
Dura necessità! ... ma dove mai, dove ad occhio immortal potrà celarsi? In Argo ei vada, e sul paterno soglio rimetta Elettra ... or vanne a lei, e al figlio, fa che sian pronti; il tutto sollecito disponi. Custodisci l'arcano; a te mi fido, a te dovranno, oh caro, oh fido Arbace, la vita il figlio e il genitor la pace.
*Partono.*

Scena IV

*Elettra sola.*

Elettra:
Chi mai del mio provò piacer più dolce? Parto, e l'unico oggetto, ch'amo ed adoro, oh, Dei! meco sen vien? Ah troppo, troppo angusto è il mio cor a tanta gioia! Lunge della rivale farò ben io con vezzi, e con lusinghe, che quel foco, che pria spegnere

Arbaces:
Nun sag mir: Wer ist dir als erster begegnet?

Idomeneo:
Erschaudere: mein Sohn ...

Arbaces:
Idamantes! ... mir schwindelt ... er sah dich? Er hat dich erkannt?

Idomeneo:
Er sah mich, und er kam, um mir jede Hilfe anzubieten, er hielt mich für einen Fremden, er beweinte seinen toten Vater; nachdem wir lange gesprochen hatten, erkannten wir einander schließlich, ach, was für ein Erkennen ...

Arbaces:
Hast du ihm sein Schicksal enthüllt?

Idomeneo:
Nein, vom Schrecken verwirrt bin ich davongelaufen, habe ihn verzweifelt zurückgelassen.

Arbaces:
Armer Vater! Unglücklicher Idamantes!

Idomeneo:
Arbaces, gib mir deinen Rat, rette mich, aus Barmherzigkeit, rette mir meinen Sohn.

Arbaces *(denkt nach, dann entschlossen):*
Er sollte in einem anderen Land eine sichere Zflucht finden.

Idomeneo:
Welch harte Notwendigkeit! ... Aber wo denn, wkönnte er sich vor dem unsterblichen Auge verbergen? *(er denkt ein wenig nach, entschlossen)* gehe nach Argos und er führe Elektra auf dem terlichen Thron zurück ... Geh jetzt zu ihr und dem Sohn, sorge dafür, daß sie bereit sind; bere alles schleunigst vor. Bewahre das Geheimn dir vertraue ich, dir, lieber, getreuer Arbaces, wden der Sohn sein Leben und der Vater sein Frieden verdanken.
*Sie gehen ab.*

4. Szene

*Elektra allein.*

Elektra:
Wer erfuhr je süßere Freude als ich? Ich gehe fund das einzige Wesen, das ich liebe und anbete Götter, kommt mit mir? Ach, allzu eng ist mHerz für so große Freude! Entfernt von der Riwird es mir mit Liebkosungen und Schmeichele

non potei, a quei lumi s'estingua, a avvampi ai miei.

No. 13 – Aria Elettra

Idol mio, se ritroso
Altro amante a me ti rende,
Non m'offende rigoroso,
Più m'alletta austero amor.
Scaccierà vicino ardore
Dal tuo sen l'ardor lontano;
Più la mano può d'amore
S'è vicin l'amante cor.
*S'ode da lontano armoniosa marcia.*

No. 14 – Marcia

Elettra:
Odo da lunge armonioso suono, che mi chiama all'imbarco, orsù si vada.

Scena V

*Elettra, Coro.*

Elettra:
Sidonie sponde! o voi per me di pianto, e duol, d'amor nemico crudo ricetto, or ch'astro più clemente a voi mi toglie, io vi perdono, e in pace al lieto partir mio, alfin vi lascio, e do l'estremo addio!

No. 15 – Coro

Coro:
Placido è il mar, andiamo,
Tutto ci rassicura.
Felice avrem ventura,
Su su, partiamo or or.

Elettra:
Soavi Zeffiri soli spirate,
Del freddo borea l'ira calmate.
D'aura piacevole cortesi siate,
Se da voi spargesi per tutto amor.

Coro:
Placido è il mar, andiamo,
Tutto ci rassicura.
Felice avrem ventura
Su su, partiamo or or.

Scena VI

*Idomeneo, Idamante, Elettra.*

Idomeneo:
Vatene prence.

gelingen, jenes Feuer, das ich zuvor nicht tilgen konnte, für ihre Augen zum Erlöschen zu bringen und für die meinen zu entzünden.

Nr. 13 – Arie Elektra

Mein Geliebter, wenn eine andere Geliebte
dich mir widerstrebend zurückgibt,
so kränkt mich diese Liebe nicht,
sie reizt mich vielmehr.
Die nahe Glut wird aus deiner Brust
die ferne Glut verjagen;
die liebende Hand vermag mehr,
wenn das liebende Herz nahe ist.
*Man hört von fern Marschmusik.*

Nr. 14 – Marsch

Elektra:
Ich höre von weitem harmonische Klänge, die mich auf das Schiff rufen; auf, laßt uns gehen!

5. Szene

*Elektra, Chor.*

Elektra:
Ihr Ufer von Kydonia, für mich ein Ort der Tränen und des Schmerzes, der unerwiderten Liebe, jetzt, da ein gütigeres Gestirn mich von euch wegführt, verzeihe ich euch, und ich verlasse euch in Frieden zu glücklicher Fahrt und sage euch das letzte Lebewohl!

Nr. 15 – Chor

Chor:
Das Meer ist still, laßt uns eilen,
alles beruhigt sich für uns.
Das Glück ist uns gewogen,
auf, auf, wir wollen gleich aufbrechen.

Elektra:
Sanfte Zephirwinde, weht allein,
besänftigt den Zorn des kalten Nordwindes.
Durch eure angenehme Luft
soll sich über alles die Liebe breiten.

Chor:
Das Meer ist still, laßt uns eilen,
alles beruhigt sich für uns.
Das Glück ist uns gewogen,
auf, auf, wir wollen aufbrechen.

6. Szene

*Idomeneo, Idamantes, Elektra.*

Idomeneo:
Geh, Prinz ...

Idamante:
Oh ciel!

Idomeneo:
Troppo t'arresti. Parti, e non dubbia fama, di mille eroiche imprese il tuo ritorno prevenga. Di regnare se l'arte apprender vuoi ora incomincia a renderti de'miseri il sostegno, del padre e di te stesso ognor più degno.

No. 16 – Terzetto Idamante – Elettra – Idomeneo
Idamante:
Pria di partir, oh Dio!
Soffri che un bacio imprima
Sulla paterna man.

Elettra:
Soffri che un grato addio
Sul labbro il cor esprima:
Addio, degno sovran!

Idomeneo *(ad Elettra):*
Vanne, sarai felice,
*(ad Idamante)* Figlio! tua sorte è questa.
Seconda i voti oh ciel!

Idamante/Elettra/Idomeneo:
Seconda i voti oh ciel!

Elettra:
Quanto sperar mi lice!

Idamante *(da sè):*
Vado! E il mio cor qui resta.

Idomeneo:
Addio!

Idamante:
Addio!

Elettra:
Addio!

Idamante/Elettra/Idomeneo:
Addio!

Idamante/Idomeneo *(da sè):*
Destin crudel!

Idamante *(da sè):*
Oh Ilia!

Idomeneo *(da sè):*
Oh figlio!

Idamante:
Oh padre! oh partenza!

Idamantes:
O Himmel!

Idomeneo:
Zu lange verweilst du. Geh fort, und der unzweifelhafte Ruf von tausend heldenhaften Taten möge deiner Rückkehr zuvorkommen. Wenn du die Kunst zu regieren lernen willst, dann beginne jetzt den Elenden eine Stütze zu sein, werde des Vaters und deiner selbst immer würdiger.

Nr. 16 – Terzett Idamantes – Elektra – Idomeneo
Idamantes:
Bevor ich weggehe, o Gott,
erlaube mir, daß ich einen Kuß
auf die väterliche Hand drücke.

Elektra:
Erlaube, daß mein Herz durch diese Lippen
dir dankbar Lebewohl sagt:
Leb wohl, edler Herrscher!

Idomeneo *(zu Elektra):*
Geh, werde glücklich,
*(zu Idamantes)* Sohn, das ist dein Schicksal.
Unterstütze meinen Wunsch, o Himmel!

Idamantes/Elektra/Idomeneo:
Unterstütze meinen Wunsch, o Himmel!

Elektra:
Wieviel darf ich hoffen!

Idamantes *(für sich):*
Ich gehe, und mein Herz bleibt hier.

Idomeneo:
Leb wohl!

Idamantes:
Leb wohl!

Elektra:
Leb wohl!

Idamantes/Elektra/Idomeneo:
Leb wohl!

Idamantes/Idomeneo *(für sich):*
Grausames Schicksal!

Idamantes *(für sich):*
O Ilia!

Idomeneo *(für sich):*
O Sohn!

Idamantes:
O Vater! O Abschied!

Elettra:
Oh Dei! che sarà?

Idamante/Elettra/Idomeneo:
Deh cessi il scompiglio;
Del ciel la clemenza
Sua man porgerà.
*Mentre vanno sorge improvvisa tempesta.*

No. 17 – Coro
Qual nuovo terrore!
Qual rauco muggito!
De' Numi il furore
Ha il mar infierito,
Nettuno, mercè!
Qual'odio, qual'ira
Nettuno ci mostra!
Se il cielo s'adira,
Qual colpa è la nostra?
Il reo, qual'è?

Idomeneo:
Eccoti in me, barbaro Nume! il reo! Io solo errai, me sol punisci, e cada, cada sopra di me il tuo sdegno. La mia morte ti sazi alfin; ma se altra aver pretendi vittima al fallo mio, una innocente darti io non posso, e se pur tu la vuoi ... ingiusto sei, pretenderla non puoi.

No. 18 – Coro
Corriamo, fuggiamo
Quel mostro spietato!
Corriamo, fuggiamo,
Ah preda già siamo!
Chi, perfido fato!
Più crudo è di te?
Corriamo, fuggiamo!

Elektra:
O Götter! Was wird geschehen?

Idamantes/Elektra/Idomeneo:
Ach, das Leiden möge enden,
der gütige Himmel möge seine Hand reichen.
*Während sie gehen, erhebt sich plötzlich ein Sturm.*

Nr. 17 – Chor
Welch neues Entsetzen,
welch dumpfes Gebrüll!
Der Zorn der Götter
läßt das Meer wüten!
Poseidon, Gnade!
Welchen Haß, welchen Zorn
zeigt uns Poseidon!
Um welcher Schuld willen
zürnt uns der Himmel?
Der Schuldige, wer ist es?

Idomeneo:
Grausame Gottheit, sieh in mir den Schuldigen! Ich allein habe gefehlt, nur mich bestrafe, und mich treffe dein Zorn. Mein Tod wird dich endlich zufriedenstellen. Aber wenn du für mein Vergehen ein anderes Opfer forderst, ein unschuldiges Leben, kann ich es dir nicht geben; wenn du es dennoch verlangst ... so bist du ungerecht, fordern kannst du es nicht.

Nr. 18 – Chor
Laßt uns eilen, laßt uns fliehen
vor dem erbarmungslosen Ungeheuer,
ach, schon sind wir seine Beute!
Wer, falsches Schicksal,
ist grausamer als du?
Laßt uns eilen, laßt uns fliehen!

## ATTO TERZO

Scena I

*Ilia sola.*

Ilia:
Solitudini amiche, aure amorose, piante fiorite, e fiori vaghi, udite d'una infelice amante i lamenti, che a voi lassa confido. Quanto il tacer presso al mio vincitore, quanto il finger ti costa afflitto core!

## DRITTER AKT

1. Szene

*Ilia allein.*

Ilia:
Freundliche Einsamkeit, liebevolle Lüfte, blühende Pflanzen, liebliche Blumen, hört die Klagen einer unglücklich Liebenden, die sich euch wehmütig anvertraut. Wieviel kostet es dich, meinem Besieger gegenüber zu schweigen, dich zu verstellen, gequältes Herz!

No. 19 – Aria Ilia

Zeffiretti lusinghieri,
Deh volate al mio tesoro:
E gli dite, ch'io l'adoro
Che mi sterbi il cor fedel.
E voi piante, e fior sinceri
Che ora innaffia il pianto amaro,
Dite a lui, che amor più raro
Mai vedeste sotto al ciel.

Ilia:
Ei stesso vien ... oh Dei! ... mi spiego, o taccio? ... Resto ... Parto ... o m'ascondo? ... Ah risolver non posso, ah mi confondo!

Scena II

*Ilia, Idamante.*

Idamante:
Principessa, a' tuoi sguardi se offrir mi ardisco ancor, più non mi guida un temerario affetto; altro or non cerco, che appagarti e morir.

Ilia:
Morir? tu, prence?

Idamante:
Più teco io resto, più di te m'accendo, e s'aggrava mia colpa, a che il castigo più allungo differir?

Ilia:
Ma quel cagione morte a cercar t'induce?

Idamante:
Il genitore pien di smania e furore torvo mi guarda, e fugge, e il motivo mi cela. Da tue catene avvinto, il tuo rigore a nuovi guai m'esponne.

Ilia:
Vivi ... Ilia te'l chiede.

Idamante:
Oh Dei! che ascolto? Principessa adorata! ...

Ilia:
Il cor turbato a te mal custodì la debolezza mia: pur troppo amore e tema indivisi ho nel sen.

Nr. 19 – Arie Ilia

Verführerische Zephirwinde,
ach, fliegt zu meinem Geliebten
und sagt ihm, daß ich ihn liebe,
daß er mir sein treues Herz bewahre.
Und ihr, aufrichtige Pflanzen und Blumen,
die jetzt meine bitteren Tränen benetzen,
sagt ihm, daß ihr unter dem Himmel
nie eine größere Liebe gesehen habt.

Ilia:
Da kommt er selbst ... o Götter! ... Erkläre ich mich oder schweige ich? ... Bleibe ich ... gehe ich ... oder verberge ich mich? ... Ah, ich kann mich nicht entschließen, ah, ich vergehe!

2. Szene

*Ilia, Idamantes.*

Idamantes:
Prinzessin, wenn ich es noch einmal wage, vor deinem Angesicht zu erscheinen, dann führt mich nicht mehr vermessene Liebe; jetzt suche ich nur noch, dich zufriedenzustellen und zu sterben.

Ilia:
Sterben? Du, Prinz?

Idamantes:
Je länger ich bei dir bleibe, desto mehr bin ich für dich entflammt, und meine Schuld wird immer schwerer; wozu die Strafe noch länger hinauszögern?

Ilia:
Aber was bewegt dich, den Tod zu suchen?

Idamantes:
Voll Wut und Zorn sieht mich mein Vater finster an, er flieht mich und verbirgt mir den Grund. Von deinen Banden gefesselt, setzt mich deine Strenge neuen Leiden aus.

Ilia:
Lebe ... Ilia bittet dich darum.

Idamantes:
O Götter! Was höre ich? Geliebte Prinzessin! ...

Ilia:
Das verstörte Herz verbarg meine Schwäche schlecht vor dir: Zu sehr sind Liebe und Furcht untrennbar in meiner Brust verbunden.

Idamante:
Odo? o sol quel che brama finge l'udito, o pure il grand'ardore m'agita i sensi, e il cor lusinga oppresso un dolce sogno?

Ilia:
Ah perchè pria non arsi, che scoprir la mia fiamma? mille io sento rimorsi all'alma! il sacro mio dovere, la mia gloria, la patria, il sangue de' miei ancor fumante, oh quanto al core rimproverano il mio ribelle amore! ... ma alfin che fo? – Già che in periglio estremo ti vedo, oh caro, e trarti sola io posso, odimi, io te'l ridico: t'amo, t'adoro, e se morir tu vuoi, pria, che m'uccida il duol morir non puoi.

No. 20b – Duetto Ilia – Idamante
Ilia:
Spiegarti non poss'io
Quanto il mio cor t'adora:
Ma il cor tacendo ancora
Potrà spiegarlo appien.

Idamante:
Voci dell'idol mio
Ah che in udirvi io sento
D'insolito contento
Tutto inondarmi il sen.

Ilia:
Vita dell'alma mia,

Idamante:
Delizia del mio cor,

Ilia/Idamante:
Non sa piacer che sia,
Non sa che sia diletto
Chi non provò nel petto
Si fortunato amor.

Scena III

*Idomeneo, Elettra e detti.*

Idomeneo *(da sè)*:
Cieli! Che vedo?

Ilia *(ad Idamante)*:
Ah siam scoperti, oh caro.

Idamante *(ad Ilia)*:
Non temer, idol mio.

Idamantes:
Was höre ich? Täuscht das Gehörte nur vor, was man sehnlichst wünscht oder erregt die große Leidenschaft meine Sinne und umschmeichelt ein süßer Traum das bedrückte Herz?

Ilia:
Ach, warum habe ich dir nicht schon früher meine Liebe entdeckt? Tausendmal fühlte meine Seele Gewissensbisse. Meine heilige Pflicht, mein Ruhm, das Vaterland, das noch rauchende Blut der Meinigen, wie sehr werfen sie meinem Herzen verräterische Liebe vor! ... Aber was soll ich schließlich tun? Da ich dich schon in äußerster Gefahr sehe, Geliebter, und allein ich dich zurückhalten kann, höre mich, ich sage es dir aufs Neue: Ich liebe dich, ich vergöttere dich, und wenn du sterben willst, so darfst du nicht sterben, bevor mich der Schmerz getötet hat.

Nr. 20b – Duett Ilia – Idamantes
Ilia:
Ich kann es dir nicht erklären,
wie sehr ich dich anbete,
aber mein Herz, auch wenn es noch schweigt,
wird es völlig erklären können.

Idamantes:
Worte meiner Geliebten,
ah, wenn ich euch höre, fühle ich,
wie ungewohnte Freude
meine ganze Brust durchflutet.

Ilia:
Leben meiner Seele,

Idamantes:
Wonne meines Herzens,

Ilia/Idamantes:
... wer nie in seiner Brust
solch glückliche Liebe gefühlt hat,
der weiß nicht, was Freude,
der weiß nicht, was Wonne ist.

3. Szene

*Idomeneo, Elektra und die Vorigen.*

Idomeneo *(für sich)*:
Himmel! Was sehe ich?

Ilia *(zu Idamantes)*:
Ach, wir sind entdeckt, o Teurer.

Idamantes *(zu Ilia)*:
Fürchte nichts, Geliebte.

Elettra *(da sè):*
Ecco l'ingrato.

Idomeneo *(da sè):*
O ben m'apposi al ver. Ah crudo fato!

Idamante:
Signor, già, più non oso padre chiamarti, a un suddito infelice, deh, questa almen concedi unica grazia.

Idomeneo:
Parla.

Elettra *(da sè):*
Che dirà?

Idamante:
In che t'offesi mai? perchè mi fuggi? ... m'odi, e aborrisci?

Ilia *(da sè):*
Io tremo.

Elettra *(da sè):*
Io te'l direi.

Idomeneo *(ad Idamante):*
Parti, te lo comando, fuggi il paterno lido, e cerca altrove sicuro asilo.

Ilia *(ad Elettra):*
Ahimè! Pietosa principessa, ah mi conforta!

Elettra:
Ch'io ti conforti? e come? ... *(da sè)* ancor m'insulta l'indegna.

Idamante:
Dunque io me n'andrò! ... ma dove? ... Oh Ilia, oh genitor!

Ilia *(risoluta):*
O seguirti, o morir, mio ben, vogl'io.

Idamante:
Deh resta, oh cara, e vivi in pace. Addio!

No. 21 – Quartetto Idamante – Ilia – Idomeneo – Elettra

Idamante:
Andrò ramingo e solo,
Morte cercando altrove
Fin che la incontrerò.

Elektra *(für sich):*
Da ist der Undankbare!

Idomeneo *(für sich):*
Ich habe mich nicht getäuscht. Ah, hartes Schicksal!

Idamantes:
Herr, ich wage es schon nicht mehr, dich Vater zu nennen, ach, gewähre einem unglücklichen Untertan wenigstens diese einzige Gunst.

Idomeneo:
Sprich!

Elektra *(für sich):*
Was wird er sagen?

Idamantes:
Womit habe ich dich verletzt? Warum fliehst du mich? ... Warum haßt und verabscheust du mich?

Ilia *(für sich):*
Ich zittere.

Elektra *(für sich):*
Ich könnte es dir sagen.

Idomeneo *(zu Idamantes):*
Geh fort, ich befehle es dir, fliehe den väterlichen Strand und suche anderswo eine sichere Zuflucht.

Ilia *(zu Elektra):*
Weh mir! Barmherzige Prinzessin, ach, tröst mich!

Elektra:
Ich dich trösten? Und wie? ... *(für sich)* Die Nicht würdige verspottet mich auch noch.

Idamantes:
Nun, ich werde gehen! ... Aber wohin? ... O Ilia! Vater!

Ilia *(entschlossen):*
Mein Geliebter, ich will dir folgen oder sterben.

Idamantes:
Ach, bleibe, o Teure, und lebe in Frieden. L wohl.

Nr. 21 – Quartett Idamantes – Ilia – Idomeneo – Elek

Idamantes:
Allein werde ich umherirren,
den Tod anderswo suchend,
bis ich ihm begegnen werde.

Ilia:
M'avrai compagna al duolo,
Dove sarai, e dove
Tu moia, io morirò.

Idamante:
Ah, no ...

Idomeneo:
Nettun spietato!
Chi per pietà m'uccide?

Elettra *(da sè):*
Quando vendetta avrò?

Idamante/Ilia *(ad Idomeneo):*
Serena il ciglio irato.

Ilia/Idamante/Idomeneo:
Ah il cor mi si divide!

Ilia/Elettra/Idamante/Idomeneo:
Soffrir più non si può.
Peggio è di morte
Sì gran dolore.
Più fiera sorte,
Pena maggiore
Nissun provò!

Idamante:
Andrò ramingo e solo,
Morte cercando altrove
Fin che la incontrerò.

Ilia:
M'avrai compagna al duolo,
Dove sarai, e dove
Tu moia, io morirò.

Idamante:
Ah, no ...

Idomeneo:
Nettun spietato!
Chi per pietà m'uccide?

Elettra *(da sè):*
Quando vendetta avrò?

Idamante/Ilia *(ad Idomeneo):*
Serena il ciglio irato.

Ilia/Idamante/Idomeneo:
Ah il cor mi si divide!

Ilia:
Im Schmerz wirst du mich zur Gefährtin haben,
wo du sein wirst und wo du sterben solltest,
werde auch ich sterben.

Idamantes:
Ach, nein ...

Idomeneo:
Erbarmungsloser Poseidon!
Wer tötet mich aus Barmherzigkeit?

Elektra *(für sich):*
Wann werde ich gerächt werden?

Ilia/Idamantes *(zu Idomeneo):*
Erheitere den zornigen Blick!

Ilia/Idamantes/Idomeneo:
Ach, mein Herz zerbricht!

Ilia/Elektra/Idamantes/Idomeneo:
Mehr läßt sich nicht ertragen.
Solch großer Schmerz
ist schlimmer als der Tod.
Ein grausameres Schicksal,
größere Qualen
hat niemand erfahren!

Idamantes:
Allein werde ich umherirren,
den Tod anderswo suchend,
bis ich ihm begegnen werde.

Ilia:
Im Schmerz wirst du mich zur Gefährtin haben,
wo du sein wirst und wo du sterben solltest,
werde auch ich sterben.

Idamantes:
Ach, nein ...

Idomeneo:
Erbarmungsloser Poseidon!
Wer tötet mich aus Barmherzigkeit?

Elektra *(für sich):*
Wann werde ich gerächt werden?

Ilia/Idamantes *(zu Idomeneo):*
Erheitere den zornigen Blick!

Ilia/Idamantes/Idomeneo:
Ach, mein Herz zerbricht!

Ilia/Elettra/Idamante/Idomeneo:
Soffrir più non si può.
Peggio è di morte
Si gran dolore.
Più fiera sorte,
Pena maggiore
Nissun provò.

Idamante:
Andrò ramingo e solo.
*Partono.*

[Scena IV è omessa]
[Scena V con No. 22 – Aria Arbace è omessa]

Scena VI

*Idomeneo, il Gran Sacerdote e Coro.*

No. 23 – Recitativo

Gran Sacerdote:
Volgi intorno lo sguardo, oh sire, e vedi qual strage orrenda nel tuo nobil regno, fa il crudo mostro. Ah mira allagate di sangue quelle pubbliche vie. Ad ogni passo vedrai chi geme, e l'alma gonfia d'atro velen dal corpo esala. Da te solo dipende il ripiego, da morte trar tu puoi, il resto del tuo popolo, ch'esclama sbigottito, e da te l'aiuto implora, e indugi ancor? ... Al tempio, sire, al tempio! Qual'è, dov'è la vittima? ... a Nettuno rendi quello ch'è suo.

Idomeneo:
Non più ... sacro ministro; e voi popoli udite: la vittima è Idamante, e or or vedrete, ah Numi! con qual ciglio? Svenar il genitor il proprio figlio.

No. 24 – Coro

Coro:
Oh voto tremendo!
Spettacolo orrendo!
Già regna la morte,
D'abisso le porte
Spalanca crudel.

Gran Sacerdote:
Oh cielo clemente!
Il figlio è innocente,
Il voto è inumano;
Arresta la mano
Del padre fedel.

Ilia/Elektra/Idamantes/Idomeneo:
Mehr läßt sich nicht ertragen.
Solch großer Schmerz
ist schlimmer als der Tod.
Ein grausameres Schicksal,
größere Qualen
hat niemand erfahren!

Idamantes:
Allein werde ich umherirren.
*Alle ab.*

[4. Szene entfällt]
[5. Szene, Nr. 22 – Arie Arbaces entfällt]

6. Szene

*Idomeneo, der Oberpriester des Poseidon und Chor*

Nr. 23 – Rezitativ

Oberpriester:
Blicke umher, o König, und sieh, welch fürchter-
liche Verheerung das wilde Ungeheuer in deinem
edlen Reich anrichtet. Ach, sieh die Straßen von
Blut überschwemmt. Bei jedem Schritt wirst du
einen sehen, der stöhnend aus seinem von
schwarzem Gift angeschwollenen Körper seine
Seele aushaucht. Du allein kannst einen Ausweg
finden, du kannst vor dem Tod den Rest deines
Volkes erretten, das verzagt nach dir ruft und dich
um Hilfe anfleht, und du zögerst noch? ... Zum
Tempel, König, zum Tempel! Wer ist, wo ist das
Opfer? ... Gib Poseidon, was ihm gehört.

Idomeneo:
Nicht weiter ... heiliger Priester, und du, mein Volk,
hört: Das Opfer ist Idamantes, und gleich werdet
ihr sehen, o Götter, mit welchem Blick, wie der
Vater dem eigenen Sohn die Adern öffnet.

Nr. 24 – Chor

Chor:
Oh, schreckliches Gelübde!
Fürchterliches Schauspiel!
Schon herrscht der Tod,
die Pforten des Abgrunds
reißt er grausam auf!

Oberpriester:
O gnädiger Himmel!
Der Sohn ist unschuldig,
das Gelübde ist unmenschlich;
hemme die Hand
des treu liebenden Vaters!

Coro:
Oh voto tremendo!
Spettacolo orrendo!
Già regna la morte,
D'abisso le porte
Spalanca crudel.

Scena VII

[No. 25 – Marcia è omessa]

No. 26 – Cavatina Idomeneo con coro

Idomeneo:
Tornino al lor speloche gl'Euri, i Noti,
Torni Zeffiro al mar, cessi il furor.
Il pentimento, e il cor de' tuoi devoti
Accetta e a noi concedi il tuo favor!

Sacerdoti:
Accogli, oh re del mar, i nostri voti,
Placa lo sdegno tuo, il tuo rigor!

[Scena VIII è omessa]

Scena IX

*Idamante e detti.*

No. 27 – Recitativo
Idamante:
Padre, mio caro padre, ah dolce nome! Eccomi, a'piedi tuoi, in questo estremo periodo fatal, su questa destra che il varco al sangue tuo nelle mie vene aprir dovrà, gl'ultimi baci accetta. Ora comprendo, che il tuo turbamento sdegno non era già, ma amor paterno. Oh mille volte, e mille fortunato Idamante, se chi vita ti diè vita ti toglie, e toglienola a te la rende al cielo, e dal cielo la sua in cambio impetra, ed impetra costante a'suoi la pace, e de'Numi l'amor sacro e verace.

Idomeneo:
Oh figlio! oh caro figlio! Perdona! Gl'occhi miei torbida notte ingombra ... oh figlio! ...

Idamante *(languente, poi risoluto):*
Oh padre! ... ah non t'arresti inutile pietà, ne vana ti lusinghi tenerezza d'amor. Deh vibra un colpo, che ambi tolga d'affanno.
*Nell' atto di ferire sopraviene Ilia ed impedisce il colpo.*

Chor:
Oh, schreckliches Gelübde!
Fürchterliches Schauspiel!
Schon herrscht der Tod,
die Pforten des Abgrunds
reißt er grausam auf!

7. Szene

[Nr. 25 – Marsch entfällt]

Nr. 26 – Cavatine Idomeneo mit Chor

Idomeneo:
Kehrten doch Ost- und Westwind in ihre Höhlen, der Zephirwind zum Meer zurück, möge das Wüten aufhören.
Nimm an die Reue und Liebe deiner Ergebenen und gewähre uns deine Gunst.

Chor der Priester:
Empfange, o König des Meeres, unsere Gelübde, beruhige deinen Zorn, deine Strenge!

[8. Szene entfällt]

9. Szene

*Idamantes und die Vorigen.*

Nr. 27 – Rezitativ
Idamantes:
Vater, mein teurer Vater, ach, süßer Name. Sieh mich hier zu deinen Füßen; in dieser letzten verhängnisvollen Stunde nimm auf deiner Rechten, die deinem Blut, das auch in meinen Adern fließt, den Weg bahnen muß, die letzten Küsse entgegen. Jetzt verstehe ich, daß deine Verwirrung nicht etwa Zorn, sondern Vaterliebe war. Oh, tausend- und abertausendfach glücklicher Idamantes, wenn der, der das Leben dir gab, dir das Leben nimmt und, indem er es dir nimmt, es dem Himmel zurückgibt und vom Himmel stattdessen das seine erbittet und für die Seinen beständigen Frieden erlangt und die heilige Liebe der Götter.

Idomeneo:
O Sohn! O teurer Sohn! Vergib! Meine Augen sind erfüllt von trüber Nacht ... O Sohn! ...

Idamantes *(zaghaft, dann entschlossen):*
O Vater! ... ach, hör auf mit unnützem Mitleid, laß dich nicht von eitler Zärtlichkeit der Liebe betören. Ach, versetze mir den Stoß, der uns beide vom Kummer befreit.
*Während Idomeneo zustoßen will, tritt Ilia dazwischen und verhindert den Stoß.*

Scena X

*Ilia, Elettra e detti.*

Ilia:
Ferma, oh sire, che fai?

Idomeneo:
La vittima io sveno, che promisi a Nettuno.

Idamante:
Ilia, t'accheta ... *(ad Ilia)* Deh non turbar il sacrifizio ...

Ilia:
Invano quella scure altro petto tenta ferir. Eccoti, sire, il mio, la vittima io son.

Elettra *(da sè)*:
Oh qual contrasto!

Ilia *(ad Idomeneo)*:
Innocente è Idamante, è figlio tuo, e del regno è la speme, tiranni i Dei non son, fallaci siete interpreti voi tutti del divino voler. Vuol sgombra il cielo de' nemici la Grecia, e non de' figli. Benchè innocente anch'io, benchè ora amica, di Priamo son figlia, e Frigia io nacqui per natura nemica al greco nome. Orsù mi svena.

No. 28d – La Voce

La Voce:
Ha vinto Amore ... Idomeneo cessi esser re ... Io sia Idamante ... ed Ilia a lui sia sposa, e fia pago Nettuno, contento il ciel, premiata l'innocenza.

No. 29 – Recitativo

Idomeneo:
Oh ciel pietoso!

Idamante:
Ilia ...

Ilia:
Idamante, udisti?

Idomeneo:
O Numi!

10. Szene

*Ilia, Elektra und die Vorigen.*

Ilia:
Halt ein, o König, was tust du?

Idomeneo:
Ich töte das Opfer, das ich Poseidon versprochen habe.

Idamantes:
Ilia, beruhige dich ... *(zu Ilia)* Ach, störe nicht die Opferzeremonie ...

Ilia:
Vergebens versucht dieser Stahl, eine andere Brust zu treffen. Sieh hier, König, die meine, ich bin das Opfer.

Elektra *(für sich)*:
Oh, was für eine Wendung!

Ilia *(zu Idomeneo)*:
Idamantes ist unschuldig, er ist dein Sohn und die Hoffnung des Königreiches, die Götter sind keine Tyrannen, ihr alle legt den göttlichen Willen falsch aus. Der Himmel will Griechenland von den Feinden befreien und nicht von seinen Söhnen. Obwohl auch ich unschuldig bin und jetzt euch Freundin, bin ich doch Priamus' Tochter und eine geborene Phrygierin, von Natur aus eine Feindin der Griechen. Wohlan denn, töte mich.

Nr. 28d – Die Stimme

Die Stimme:
Die Liebe hat gesiegt ... Idomeneo soll nicht mehr König sein ... sondern Idamantes ... und Ilia soll seine Gattin sein, Poseidon und der Himmel sind zufriedengestellt, die Unschuld wird belohnt.

Nr. 29 – Rezitativ

Idomeneo:
Oh, barmherziger Himmel!

Idamantes:
Ilia ...

Ilia:
Idamantes, hast du gehört?

Idomeneo:
O Götter!

Elettra:
Oh smania! o furie! oh disperata Elettra! Addio amor, addio speme! Ah no; il germano Oreste ne' cupi abissi io vuò seguir, or or compagna m'avrai là nell'inferno, a sempiterni guai, al pianto eterno.

Elektra:
O Raserei! O Wut! O unglückselige Elektra! Lebe wohl, Liebe, lebe wohl, Hoffnung! Ach nein; dem Bruder Orest will ich in den finsteren Abgrund folgen. Unglücklicher Schatten! Mein Geist wird bald in der Hölle deine Gefährtin sein, zu ewigem Wehgeschrei, zu ewigen Tränen.

No. 29a – Aria Elettra
D'Oreste, d'Aiace
Ho in seno i tormenti,
D'Aletto la face
Già morte mi da.
Squarciatemi il core,
Coraste, serpenti,
O un ferro il dolore
In me finirà.

Nr. 29a – Arie Elektra
Die Qualen von Orest und Ajax
fühle ich in meiner Brust,
die Fackel Alektos'
gibt mir schon den Tod.
Zerreißt mir das Herz,
Nattern und Schlagen,
oder ein Stahl
wird den Schmerz in mir beenden.

Scena ultima

Letzte Szene

No. 30 – Recitativo
Idomeneo:
Popoli, a voi l'ultima legge impone Idomeneo qual re. Pace v'annunzio. Compiuto è il sacrifizio, e sciolto il voto. A Idamante mio figlio, al caro figlio cedo il soglio di Creta, e tutto insieme il sovrano poter. Eccovi la real sposa. Mirate in questa bella coppia un don del cielo serbato a voi. Quanto a sperar vi lice! Oh Creta fortunata! Oh me felice!

Nr. 30 – Rezitativ
Idomeneo:
Mein Volk, Idomeneo gibt euch als König zum letzten Mal ein Gesetz. Ich kündige euch den Frieden an. Das Opfer ist dargebracht, das Gelübde eingelöst. Meinem Sohn Idamantes, meinem teuren Sohn, übergebe ich Kretas Thron und damit verbunden alle herrscherliche Gewalt. Seht hier die königliche Braut. Bewundert in diesem schönen Paar ein Geschenk des Himmels, das euch bestimmt ist. Wieviel dürft ihr jetzt hoffen! O glückliches Kreta! Oh, wie glücklich bin ich!

No. 31 – Coro
Scenda Amor, scenda Imeneo,
E Giunone ai regi sposi,
D'alma pace omai li posi
La Dea pronuba nel sen!

Nr. 31 – Chor
Steig herab, Amor, steig herab, Hymen,
und auch du, Juno, zum glücklichen Paar.
Den Frieden der Seele lege ihnen nunmehr
die Göttin der Ehe ins Herz.

[No. 32 – Ballet è omesso]

[Nr. 32 – Ballett entfällt]

## Fabian A. Stallknecht. Wenn des Geschickes Mächte schrecklich wüten. Der Schicksalsbegriff im Musiktheater des 18. Jahrhunderts und seine Wandlungen

Es gibt wohl kaum einen Opernbesucher, dem sie nicht geläufig wären: die gängigen, in vielen dramatischen Situationen wiederkehrenden anklagenden Ausrufe *O rio destino!, destin crudel!* oder *barbaro fato!*, die alle eine mehr oder minder existenzielle Verzweiflung der Handelnden am verhängnisvollen Wüten des Schicksals ausdrücken. Solche und ähnliche Vokabeln erlauben es nicht nur dem mit der italienischen Sprache weniger vertrauten Besucher, die emotionale Situation eines Protagonisten zu erfassen und nachzuvollziehen, sondern machen auch deutlich, welche herausragende Rolle das Schicksal und seine tragischen Konsequenzen für das menschliche Leben auf dem Musiktheater, zumindest dem des 18. und 19. Jahrhunderts, spielen.

Auch wenn schicksalhafte Zusammentreffen und tragische Entscheidungskonflikte zu den unvermeidlichen Bestandteilen eines musikalischen Dramas gehören und bestimmte erzählerische Motive immer wiederkehren, so ist das Tragödienkonzept der italienischen Opera seria doch nicht nur den Wandlungen des Zeitgeschmacks und der Darstellungsästhetik unterworfen, sondern auch und ganz maßgeblich den gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Veränderungen innerhalb von zweihundert Jahren Operngeschichte. Giambattista Varescos 1781 entstandenes Libretto zu *Idomeneo* ist unter mehreren Aspekten charakteristisch für das klassizistisch-rationalistische Weltbild des 18. Jahrhunderts und fügt sich inhaltlich nahtlos in die von Pietro Metastasio begründete und perfektionierte Tradition der italienischen Librettodichtung ein. Der handlungsbestimmende Grundkonflikt besteht, wie in zahlreichen Operntexten dieser Epoche, in der Konfrontation des Menschen mit einer seine Geschicke leitenden Gottheit. Idomeneo, der König von Kreta, hat sich durch seinen Schwur, dem Meeresgott als Dank für die Errettung aus Seenot den ersten Menschen zu opfern, dessen er an Land ansichtig wird, in zweifacher Hinsicht versündigt. Zum einen bedeutet der Handel, den er mit diesem Schwur besiegelt, eine Provokation des unergründlichen göttlichen Ratschlusses und damit eine nach antikem Verständnis strafenswerte Einmischung des Menschen in den Weltenplan. Zum anderen versündigt er sich auch am Gebot der Menschlichkeit, indem er höchsteigener Interessen wegen über das Leben eines anderen Menschen verfügt, was ebenfalls ausschließlich den Göttern zukommt.

Die Strafe für diese Hybris des Idomeneo ist nach den dramaturgischen Maßstäben der Epoche ebenso tragisch wie folgerichtig: Das dem Schwur zufolge an Poseidon zu entrichtende Opfer ist Idamante, der eigene Sohn und Thronfolger. Daraus resultiert tiefstes individuelles Leid, aber auch die Gefährdung der dynastischen Ordnung des ihm von den Göttern anvertrauten Inselreiches. Dieser Konflikt bedient den Publikumsgeschmack des ausgehenden 18. Jahrhunderts bestens. Der Held befindet sich in einer klassischen tragischen Entscheidungssituation: erfüllt er den Auftrag der Gottheit und tötet den eigenen Sohn, so vergeht er sich erneut an der Menschlichkeit und zerstört auch das eigene Leben. Verweigert er sich hingegen der Konsequenz des Paktes mit Poseidon, riskiert er die physische Vernichtung des Gemeinwesens und aller ihm anvertrauten Untertanen durch die Rache des unbesänftigten Gottes. Die Erscheinung des gewalttätigen Seeungeheuers im Finale des zweiten Aktes entspringt also nicht nur einer zeittypischen Vorliebe für pittoreske Bühneneffekte, sondern erfüllt als Vergegenwärtigung der ausweglosen Situation des Protagonisten auch einen spezifisch dramaturgischen Sinn. Dieser Konflikt läßt keine aus sich selbst resultierende Lösung zu und kann von den Handelnden nicht aus eigener Kraft bewältigt werden. Idomeneos hilfloser Versuch, den Sohn durch Entsendung in ein anderes Land vor seinem Schicksal zu bewahren, wird durch die mit Poseidon im Bunde stehenden Naturgewalten, nämlich Sturm, Gewitter und besagtes Seeungeheuer, augenblicklich vereitelt.

Dennoch verbot es sich 1781, den tragischen Ausgang, auf den die Handlung zusteuert, auch tatsächlich eintreten zu lassen. Die, womöglich sogar coram publico vollzogene, Tötung des Sohnes durch den eigenen Vater ließ sich weder mit dem moralischen Wertesystem noch mit dem daraus abgeleiteten Tragödienkonzept im 18. Jahrhundert in Einklang bringen. Die Gründe sind vielfältig und sowohl ästhetischer wie auch gesellschaftlich-ideologischer Natur. Zunächst war das 18. Jahrhundert in politischer Hinsicht von absolutistischen Staatsformen geprägt. Die Oper, und insbesondere die repertoirebeherrschende italienische Opera seria, erfüllte in dieser gesellschaftlichen Situation primär die Funktion höfischen Unterhaltungstheaters. Die meist konservative Haltung des größtenteils adeligen Publikums bestimmte die thematische und wirkungsästhetische Konzeption einer dramatischen Handlung. Man schätzte zwar die pathetische und musikalisch möglichst glanzvolle Darstellung von Schicksalsschlägen und tragischen Entscheidungssituationen, hätte aber ein das eigene Weltbild nicht vorbehaltlos bestätigendes Opernfinale niemals akzeptiert. Ein König, der durch eigene schuldhafte Verstrickung gezwungen ist, seinen Sohn zu töten, wäre nach diesem Gesellschaftsverständnis als Gegenstand einer Bühnenhandlung ebenso undenkbar gewesen wie eine Gottheit, die grausam die Erfüllung eines unmenschlichen Versprechens einfordert. Beide Ereignisse wären mit dem von Weisheit, Verantwortungsgefühl und Milde geprägten Herrscherideal des aufgeklärten Absolutismus unvereinbar gewesen. Stattdessen verlangte der Adel als politisch und wirtschaftlich führende Gesellschaftsschicht,

seine Ideale und sein Weltbild auch auf dem Musiktheater in künstlerisch überhöhter Form dargestellt und verherrlicht zu sehen.

Geistesgeschichtlich war das 18. Jahrhundert von Aufklärung und Rationalismus geprägt. Deren Prinzipien beeinflußten, nicht zuletzt unter dem Eindruck der Künstlerpersönlichkeit Pietro Metastasios, auch die Librettodichtung bis ins erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hinein. Dies zeigt sich schon darin, daß auch die schicksalsmächtigsten musikalischen Tragödien so gut wie nie tragisch, also mit dem Tod des Helden endeten. Vielmehr herrschte die Konvention des *lieto fine*, des glücklichen Ausganges. Der aller Irritationen entledigte, systembejahende Opernschluß war auch für Varescos *Idomeneo* ein ungeschriebenes Gesetz. Für Metastasio und die Heerschar seiner Epigonen waren rationale Stimmigkeit der handelnden Personen, eine auf Konfliktberuhigung zielende Figurenkonstellation und ein den Gesetzen klassizistischer Versgebung gehorchender Sprachduktus mit intellektuell plausibler Argumentation die obersten Gebote der theatralen Dichtung.

Dieses Theaterverständnis beinhaltete den absoluten Vorrang von Vernunft und Staatsraison vor individueller Selbstverwirklichung sowie die Verherrlichung von Autoritäten und den Ausschluß bzw. die Herabsetzung von Gefühlsentscheidungen. Auf emotionaler Basis ausgetragene Konflikte wurden höchstens als Scheinkonflikte erzählt, die sich durch das Bekenntnis zum rationallogischen Denken zur Zufriedenheit aller Handelnden lösen lassen.

[...] das Grunddilemma des *Idomeneo* [...] besteht darin, daß je mehr Mozarts Musik sich des Ganzen des Theaters, der vollen Mengendarstellung bemächtigte, je mehr sie ihr eigenes dramatisches Recht geltend machte, das dramatisch vorgeprägte Zeremoniell und die statuarische Haltung der Seria mit der Aussage seiner Musik desto weniger vereinbar wurde.

aus: Stefan Kunze, *Mozarts Opern*

Ein Wunder mag es wohl sein, daß er, der im Ausleben seiner eigenen Natur sein persönliches Leben so wenig meistern konnte, eine einzigartig klare Einsicht in den Menschen besaß und daher das Menschliche in allen seinen Tiefen zu ergründen vermochte. Darin liegt kein Widerspruch; denn dies gehört zu dämonischen Naturen. Das Wissen um den Menschen ist längst nicht das gleiche wie die Lebensklugheit, die Mozart nie besessen hat. Um so größer erscheint seine Kenntnis des Menschen.

aus: Leo Schrade, *W. A. Mozart*

Sicherlich erweist sich die Handlung des *Idomeneo* nicht in jeder Hinsicht als charakteristisch für dieses Tragödienkonzept. Formal und hinsichtlich der rationalistischen Grundtendenz erfüllt das Libretto die herrschenden Konventionen voll und ganz, die individuellen Nöte der Handelnden gewinnen durch die Komposition allerdings erheblich mehr Kontur als in den meisten musikalischen Tragödien der Zeit. Die effektvolle und koloraturgespickte Abgangsarie, welche die unterlegene Intrigantin Elettra ins, ob solcher vokaler Bravourakte notwendigerweise beeindruckte, Auditorium schleudert, entspricht zwar einerseits dem standardisierten Typus der Rachearie, geht in ihrer gestalterischen Kühnheit aber weit über diesen hinaus. Die rasende Verzweiflung, die hier komponiert ist, macht diese Solonummer nicht nur zum faszinierenden Porträt einer im Innersten getroffenen Frau, sondern rückt die emotionale Gewalt der individuellen Empfindung zumindest für einen Moment ins Zentrum des Geschehens. Daß solche privaten Empfindungen am Ende hinter dem handlungstragenden Hauptkonflikt, nämlich der schicksalhaften Verstrickung des Königs, zurückstehen müssen, ist bezeichnend für das rationalistische Staatsverständnis, welches letztlich auch dem *Idomeneo*, aller Normüberschreitung zum Trotz, zugrunde liegt.

Die so aufgebaute Konfliktsituation läßt sich ausschließlich durch den direkten Eingriff der allmächtigen Gottheit auflösen. Unter dem Druck der ob der physischen Bedrohung veräng-

stigten Öffentlichkeit seines Reiches und der Einsicht in seine Ohnmacht vor dem Willen einer übernatürlichen Macht hat sich Idomeneo zu der ihm auferlegten Tat entschlossen. Durch diese erzwungene Einsicht in die theologische und moralische Verwerflichkeit seines Schwurs erklärt er sich bereit, den Willen der Götter zu erfüllen und diesem seine individuellen Gefühle unterzuordnen, um sein Land vor den katastrophalen Folgen seiner Vermessenheit zu bewahren. Nach modernen psychologischen Maßstäben kommt dieser Entschluß der völligen Selbstaufgabe gleich. Innerhalb eines antiken Weltbildes handelt Idomeneo hingegen nicht nur mutig, sondern auch moralisch korrekt. Die Unterwerfung unter das göttliche Gebot fällt im Libretto nicht nur zeitlich mit der Rettung zusammen, sondern führt diese ursächlich herbei. Das schicksalhafte Zusammentreffen von Vater und Sohn, der sich aus den unheilvollen Umständen ergebende Leidensdruck und schließlich die bedingungslose Annahme des ihm bestimmten Schicksals erweisen sich als Prüfung, welche der provozierte Meeresgott Idomeneo als Strafe auferlegt hat.

Die Lösung, die Poseidon durch den Spruch des Orakels, dem Mittler zwischen Menschen- und Geisterwelt, verkündet, also die Abdankung Idomeneos als König und die sofortige Thronfolge Idamantes, ergibt sich aus der Handlungsführung. Idamante ist im Libretto bereits als die perfekte Verkörperung moralischer und charakterlicher Integrität und herrscherlicher Tugenden präsentiert. Varesco und Mozart zeigen den Prinzen als zutiefst sensiblen und empfindsamen jungen Mann, der das Schicksal des Vaters leidend mitvollzieht, für den Gewissenskonflikt seiner Geliebten und sogar für die Verzweiflung der rachsüchtigen Rivalin menschliches Verständnis aufbringt. Er ist von der Weisheit sowohl der göttlichen als auch der väterlichen Autorität überzeugt und nimmt, ohne zu zögern, die Anordnung Poseidons opferbereit auf. Zudem bringt er, von demselben grenzenlosen Vertrauen in die Sinnhaftigkeit des Schicksals beseelt, aber auch den persönlichen Heldenmut auf, im Kampf gegen die Bedrohung des Staates und dessen schuldloser Untertanen sein Leben zu riskieren.

Alle diese vorbildlichen und im antiken Sinn tugendhaften Charaktereigenschaften prädestinieren Idamante zur Übernahme und Ausübung des Herrscheramtes gemäß den Idealen eines höfischen Publikums im ausgehenden 18. Jahrhundert. Einer dem aufgeklärten Absolutismus verpflichteten Gesellschaft wird die übergangslose Regeneration eines monarchisch regierten Staates vorgeführt. Durch Mut, Demut und unbeirrbaren Glauben in die Richtigkeit des Systems wird die Krise

Mozarts Tragödie hatte ihren Gr
nicht zuletzt darin, daß er persön
aber auch in seinem Schaffen
suchte, ganz allein und für sich
Schranken des Machtgefüges sei
Gesellschaft zu durchbrechen,
deren Geschmackstradition se
eigene musikalische Phantasie zusa
men mit seinem musikalischen Gew
sen noch in sehr hohem Maße gebu
den war, und daß er das in ein
sozialen Entwicklungsphase tat, in
die herkömmlichen Machtverhältnis
noch so gut wie intakt waren.

aus: Norbert Elias, *Mozart*

*Agamemnon bringt Zeus ein Opfer dar in Anwesenheit Idomeneus' und anderer griechischer Fürsten (Pergament-Handschrift, hellenistisch-byzantinisch)*

gemeistert und das herrschende Gesellschaftssystem weder in Frage gestellt noch wirklich reformiert. Durch den vom Schicksal erzwungenen Wechsel an der Spitze des Staates wird vielmehr dessen Selbstverständnis bestätigt und sein dynastisches und politisches Weiterbestehen sichergestellt.

Damit sind der Schicksalsbegriff und seine dramaturgische Funktion innerhalb dieses Theaterkonzeptes unzweideutig umrissen. Das Schicksal ist hier der Ausdruck eines unangreifbaren und unabänderlichen Planes einer den Menschen übergeordneten Macht, die sich auf dem Musiktheater vorzugsweise in der Gestalt der antiken Mythologie verkörpert. Der Zugriff des Schicksals ist für die Betroffenen zwar mit seelischer Grausamkeit verbunden, erfolgt aber nicht planlos oder willkürlich, sondern ist der Ausdruck einer kalkulierbaren, rationalistischen Weltordnung. Idomeneo hat die ihm von den Göttern auferlegte Prüfung bestanden, die Errettung aus der tragischen Konfliktsituation und die durch seinen vorbildlichen Sohn zu bewerkstelligende Befriedung und Rettung des Landes ist sein Lohn. »O glückliches Kreta, o ich Glücklicher!« heißt bezeichnenderweise der Schlußsatz der Oper.

Die politischen und geistesgeschichtlichen Erschütterungen, die mit der Französischen Revolution in ganz Europa begannen, brachten das klassizistisch-rationalistische Weltbild ins Wanken und zerstörten dessen gesellschaftliche Grundlagen. Die ursprünglich als Gegenbewegung zur Gefühlsfeindlichkeit der Aufklärung entstandene Geistesströmung der Romantik begann ihren Siegeszug durch ganz Europa und bestimmte

zunehmend das geistige und kulturelle Leben. Parallel zu ihrer Ausbreitung begann auf politischer Ebene der Aufstieg des Bürgertums zur führenden Gesellschaftsschicht. Diese finanzstarke, politisch aber weitgehend einflußlose Schicht fand, namentlich im Opernheimatland Italien, im Musiktheater ein Forum zur Darstellung ihrer gesellschaftlichen Ideale. Nicht die Funktion des Musiktheaters als Spiegelbild des herrschenden Gesellschaftsverständnisses hatte sich also geändert, sondern ausschließlich dessen ideologische Ausrichtung und künstlerische Wirkungsästhetik.

Die im 18. Jahrhundert gültigen Kriterien zur Konzeption einer dramatischen Handlung stießen bei den Romantikern auf heftige Ablehnung. Die antike Mythologie als Stofflieferant wurde als unzeitgemäß betrachtet, allwissende und allmächtige Gottheiten und Orakel waren verpönt, und allmählich setzte sich auch das Bekenntnis zum tragischen Ausgang durch. Das Verhältnis zwischen Gefühl und Verstand wurde neu bewertet und nun zugunsten des Gefühls entschieden, die Selbstverwirklichung des Einzelnen löste die auf Ausgleich und Konfliktvermeidung zielende Rationalität als oberstes Kriterium dramaturgischer Stimmigkeit ab. Die sich dem Zugriff der Ratio und der Vernunft entziehenden Grenzbereiche der menschlichen Existenz wurden nicht mehr unterdrückt bzw. übergangen, sondern vielmehr bevorzugt zum Thema gemacht, wie allein die fast inflationäre Gestaltung von Wahnsinnsszenen in der italienischen Oper nach 1820 zeigt.

Zugleich wandelte sich auch die Interpretation und die Bedeutung des Schicksalsbegriffes grundlegend. Waren Schicksalsschläge wie in *Idomeneo* bisher allein auf das Walten personifizierter Gottheiten zurückzuführen und erfüllten somit ihren rationallogischen Sinn, so läßt das Wüten des Schicksals – und es wütet in den Libretti des 19. Jahrhunderts bekanntlich nicht weniger grausam – in der Romantik zumeist keinen identifizierbaren Urheber mehr erkennen. Hießen im Klassizismus die Gegner noch Mensch und Gott und funktionierte deren Auseinandersetzung auf der Basis vernunftgesteuerter, moralisch unzweifelhaft abgesicherter Regeln, so stehen sich im 19. Jahrhundert der Mensch als gefühls-, ja triebgesteuertes Individuum und eine unberechenbar-zerstörerische metaphysische Macht gegenüber. Dementsprechend sind befriedigende Konfliktlösungen ohne bleibende Irritationen undenkbar. Vielmehr werden in der Romantik die Konfliktsituationen mit letzter Konsequenz und ohne Rücksicht auf das eigene Leben ausgespielt. Rationale Gedanken oder Verhaltensmuster sind den singenden Triebwesen, welche die romantische Opernbühne bevölkern, fremd; die Einsicht in die eigene Ohnmacht vor der Gewalt des Schicksals führt nicht, wie bei *Idomeneo,* zur Unterwerfung des eigenen Selbst unter den Weltenplan, sondern ganz im Gegenteil zur Radikalopposition gegen alle Widrigkeiten. Der von vornherein aussichtslose Kampf gegen die Mächte der Finsternis und des Schicksals wird nicht nur angenommen, sondern auch, allen Gefahren und Zweifeln zum Trotz, ausgefochten bis hin zum beinahe lustvoll zelebrierten Untergang. Die ahnungsvoll-bange Frage »Herrscht blind das

Schicksal, lebt kein Gott?«, die der verzweifelte Jägerbursche Max in Webers *Freischütz* äußert, wird zum thematischen Leitstern einer ganzen Epoche.

Mit Zufall ist hier nicht mehr ein unvermutetes Zusammentreffen gemeint, sondern eine schicksalhafte Fügung, die sich sowohl der intellektuellen Faßbarkeit, als auch der moralischen Logik entzieht. Die Frage, ob eine negative zerstörerische Vorsehung am Werk ist, die planvoll den Untergang des Menschen betreibt, oder ob der pure unkontrollierte Zufall die Welt beherrscht, wird nicht mehr gestellt oder zugunsten des Zufalls beantwortet. Dieser sucht seine Opfer willkürlich und unabhängig von begangenen Verfehlungen. Schicksalsschläge bedeuten in diesem Tragödienkonzept keine gottgegebene Prüfung mehr, sondern eine unvorhersehbare Heimsuchung. Selbst der strahlende C-Dur-Jubel des *Freischütz*-Finales ist angesichts der Bedrohung durch das motivationslose Walten des Zufalls nicht mehr als eine oberflächliche klingende Konflikttünche und die zynische Bestätigung einer auf kollektives Verdrängen ausgerichteten Gemeinschaftsideologie.

Auch die Geschichte wird in der Romantik als Folge und Verkettung unheilvoller Zufälle ohne plausible Begründung empfunden und dargestellt, die künstlerische Aufarbeitung und Interpretation historischer Stoffe in Opern von Bellini, Donizetti, Verdi oder Meyerbeer belegt ein zutiefst pessimistisches Geschichts- und Gesellschaftsbild auf dem Musiktheater des mittleren und späten 19. Jahrhunderts. Machtmißbrauch, Verantwortungslosigkeit und Exzesse aller Art prägen hier das Bild. Nicht umsonst trägt eine der populärsten Opern Verdis den Titel *Die Macht des Schicksals*.

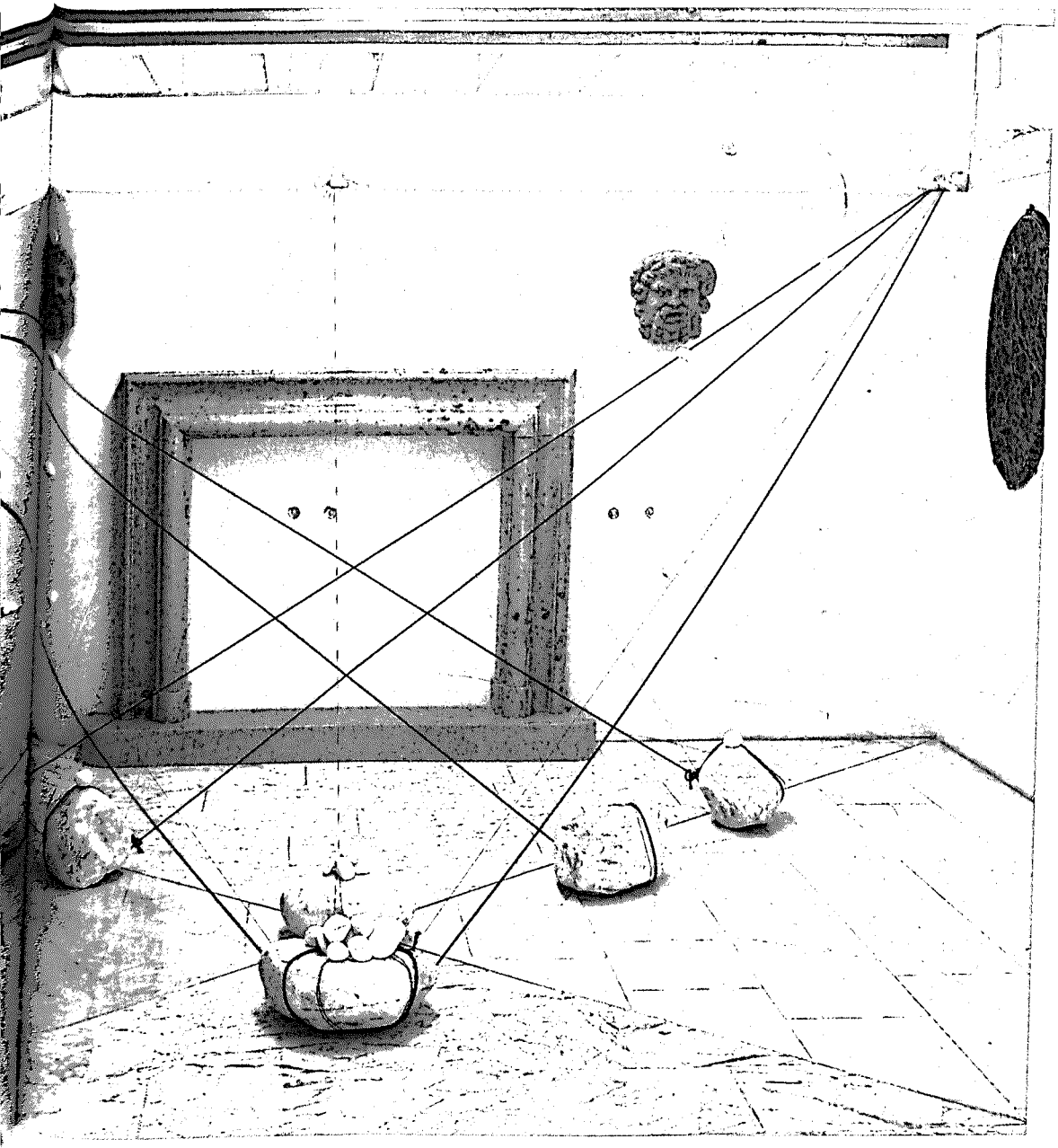
Die geradezu aberwitzige Folge unheilvoller und rational beim besten Willen nicht nachvollziehbarer Zufälle, die in dieser Oper über die Handelnden hereinbrechen, ist oft Gegenstand von Spott und Parodie geworden. Wer hier mit rationallogischen Maßstäben den Grad dramaturgischer Schlüssigkeit bestimmen will, hat vom Tragödienkonzept der romantischen Oper allerdings nichts verstanden. Gerade die intellektuelle Unwahrscheinlichkeit der erzählten Handlung ist, verbunden mit deren emotionaler Zuspitzung, ein Beleg für die Rolle des Schicksals als dem motivationslosen Prinzip der Zerstörung. Von wenigen Ausnahmen abgesehen lautet die unmißverständlich formulierte Botschaft, daß die Geschichte, sowohl die des einzelnen Menschen als auch die der menschlichen Gesellschaft, immer die schlimmstmögliche Wendung nimmt. Das Schicksal erfüllt sich im Zufall, und dieser ist das unberechenbare Mittel zum grausamen Zweck.

Rolf Bongs

## Fund

Einen Stein,
ich wollte einen Stein
aufheben,
an der Strasse, am Berg,
einen Stein,
von Menschenhänden
geformt,
ihn mitnehmen,
um ihn zu zeigen:
so ist Griechenland.
Ich habe den Stein
nicht gefunden.
Aber,
dass es ihn
nicht gibt,
dass es ihn nicht zu geben braucht.
Mit leeren Händen.

*Gerti Wimmer: Mythologischer Raum*



# Ernst Osterkamp. »Idomeneo« oder Die Beruhigung des Meeres. Mozarts Oper im Zeichen der Aufklärung

*Il mare poco a poco si calma.*
Idomeneo I, 8.

Mozarts *Idomeneo* handelt in mythologischer Gestalt von der Besänftigung des Meeres. Wodurch Idomeneo, der König von Kreta, den todbringenden Zorn des Meeresgottes Neptun auf sich gezogen hat, wird im Libretto von Mozarts Oper nicht ausgesprochen. Neptun (griech. Poseidon) ist, wie die Leser von Homers *Ilias* wissen, ein griechenfreundlicher Gott und hat deshalb zum Sieg der Griechen über die Trojaner auch nicht wenig beigetragen; so wäre denn zu erwarten gewesen, daß er Idomeneo, einen der tapfersten Helden der Griechen vor Troja, in Ruhe hätte nach Hause ziehen lassen. Dafür, daß es anders kommt und Idomeneo auf der Rückfahrt in einen fürchterlichen Seesturm gerät, weiß Varescos Libretto keinen Grund. Zwar sagt Idomeneos Vertrauter Arbace zu Beginn des zweiten Aktes, Neptun habe »mit Äolus und Jupiter im Bunde gegen dich« seine Elemente aufgepeitscht, doch heißt dies keineswegs, Neptun habe im Auftrag des Göttervaters Jupiter gehandelt. Arbace will damit nur sagen, daß die Gewalt des Meeres sich mit dem Sturm (Äolus, dem König der Winde) sowie Blitz und Donner (Jupiter) zu einem gemeinsamen Vernichtungswerk verbunden hatte; die Götter sind hier nur noch Allegorien für die Naturgewalten. Daß Varescos Libretto darauf verzichtet, Neptuns Toben mythologisch zu motivieren, mochte deshalb auch ganz der Erfahrung der aufgeklärten Gesellschaft des Jahres 1781 entsprechen: Die Gewalt des Meeres ist unberechenbar, sie herrscht über Gerechte und Ungerechte, Hohe und Niedere, Schuldige und Unschuldige auf die gleiche unvorhersehbare Weise, gewährt hier dem einen unvorstellbare Reichtümer, reißt dort den anderen in den Untergang, ohne daß dahinter noch eine göttliche Vernunft oder eine Heilsordnung erkennbar wäre. Der König hat, pointiert gesagt, einfach Pech gehabt und ist in eine Schlechtwetterzone geraten; in jedem Gewitter den begründeten Zorn Gottes zu erkennen, hatte die Spätaufklärung längst aufgegeben.

In »Idomeneo«, nicht »Tito«, geschieht die tiefste Krise der Alten Oper: Verliert sie den Glauben an die Freiheit des Einzigen – die Göttlichkeit des Gottes, die Souveränität des Souveräns –, so erstarrt sie zum bleichen Bild der Unfreiheit aller.

aus: Ivan Nagel, *Autonomie und Gnade*

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts stellte sich das Walten der Elemente dagegen noch ganz anders dar. Wie bekannt, hält sich das Textbuch des Salzburger Hofkaplans Gianbattista Varesco für Mozarts Dramma per musica eng an Antoine Danchets Libretto zu André Campras Tragédie lyrique *Idoménée* (1712). Danchets Poetenehrgeiz nun hatte keinen mythologischen Aufwand gescheut, um den schrecklichen Seesturm, aus dem sich Idomeneo nur mit Hilfe seines fatalen Opferversprechens befreien kann, dadurch zu motivieren, daß er ihn auf einen göttlichen Racheplan zurückführte. Danach geht das ganze unheilvolle Geschehen auf den »gerechten Haß« (»juste haine«) der Göttin Venus zurück, die, als entschiedene Parteigängerin der Trojaner, zu den Verlierern des Kampfs um Troja zählt. Nun erblickt sie, in dem von den Zeitgenossen zu Recht

bewunderten Prolog zu Campras Oper, aus himmlischer Perspektive die sich der Küste Kretas nähernden Schiffe Idomeneos und befiehlt deshalb sogleich dem Äolus, seine Nordwinde loszuketten und den »Eroberer Trojas« deren »Wut« anheimzugeben. So nimmt das Unheil seinen Lauf. Da es mit einem göttlichen Plan motiviert wird, entfaltet es sich mit tragischer Notwendigkeit und endet, anders als bei Mozart, mit dem Tod Idamantes. Das aber heißt: Am Jahrhundertbeginn findet das verderbenbringende Unwetter noch seine Erklärung in der göttlichen Vorsehung, am Jahrhundertende ist es kaum mehr als ein klimatischer Zufall. Im Prozeß der Aufklärung, der Mozart von Campra trennt, hat sich offensichtlich das Verhältnis des Menschen zu den Elementargewalten der Natur grundlegend gewandelt: Der göttlichen Vorsehung, in der das Unwetter dort seine Begründung findet, ist der Mensch hilflos preisgegeben; gegen den klimatischen Zufall, dem er hier ausgesetzt wird, kann er sich schon selbstbewußter zur Wehr setzen. Kein Wunder also, daß das gleiche Geschehen, das bei Campra tödlich endet, bei Mozart seinen guten Ausgang findet.

Nun kann man einwenden, daß der schlechte und der gute Ausgang der Idomeneo-Opern schon deshalb keinen Rückschluß auf ein verändertes Naturverhältnis zulassen, weil bei Campra und Mozart unterschiedliche Gattungskonventionen am Werke seien: bei Campra die der lyrischen Tragödie, die, wie jede Tragödie, in die Katastrophe mündet, bei Mozart die Tradition der Opera seria, die aufs *lieto fine,* den glücklichen Ausgang, festgelegt ist. So berechtigt dieser Einwand auch ist: Im Wandel der Gattungskonventionen selbst spiegeln sich grundlegende Veränderungen in den geschichtlichen Erfahrungen, und so läßt sich denn auch der Siegeszug der Opera seria des metastasianischen Typs nicht losgelöst betrachten vom Optimierungswillen der Aufklärung, der für jedes irdische Geschehen auf einen glücklichen Ausgang hofft, so ungünstig die Eingangsvoraussetzungen auch sein mögen. Das *lieto fine* ist auch Ausdruck eines aufklärerischen Weltvertrauens. Mögen die Bedingungen menschlichen Handelns sich zunächst auch als unüberwindbar schwierig und widrig darstellen, am Ende wird eben doch wieder jener universale Ordnungszusammenhang erkennbar, in dem der einzelne seinen Geborgenheitsraum findet, die Elemente sich beruhigen, Herrscher und Volk, Gott und Mensch zum Einklang finden. Im *lieto fine* wird der Glaube an eine teleologische Weltordnung zum künstlerischen Formprinzip.

Und auch das Meer wird im Jahrhundert der Weltumsegelungen in dies aufklärerische Weltvertrauen einbezogen. Genau zwei Jahre vor der Uraufführung des *Idomeneo* (Januar 1781), im Januar 1779, war Captain James Cook gestorben – und zwar nicht den klassischen Seefahrertod in Sturm und Schiffbruch, sondern weil er in Hawaii an Land gegangen und dabei mit den Eingeborenen in von einem Eigentumsdelikt ausgelöste Auseinandersetzungen geraten war, die mit seinem Tode endeten. Hätte er, so mögen sich die Zeitgenossen gedacht haben, den Schutz des Meeres nicht verlassen, so wäre ihm dies nicht passiert. Am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung

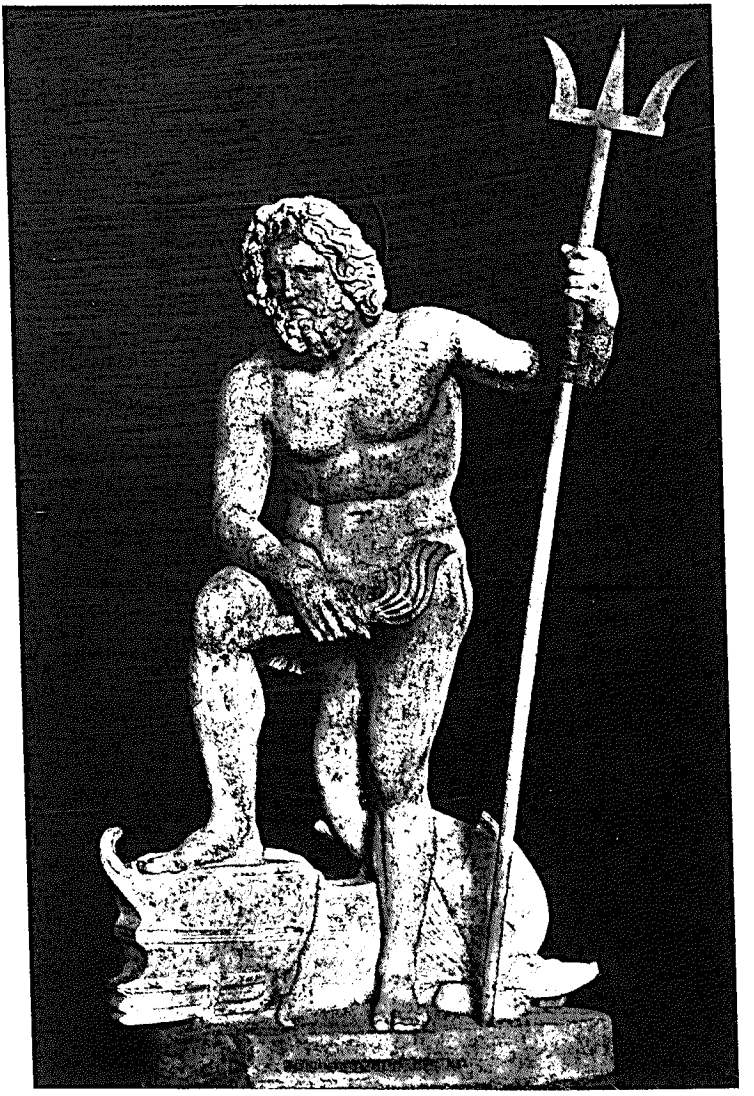
stellt sich Neptun eben sehr viel freundlicher dar als zu dessen Beginn, und die künstlerische Vergegenwärtigung des Meeres im *Idomeneo,* in dem alles Geschehen auf die Elementargewalt der See bezogen bleibt, spiegelt diesen historischen Erfahrungswandel.

Neptun wird in Mozarts Oper von Arbace, der die Nachricht von Idomeneos Tod überbringt (I,5), als »unerbittlicher Gott« (»l'inesorabil Nume«) eingeführt, dies in genauer Übereinstimmung mit Danchets Libretto zu Campras lyrischer Tragödie, wo Arbas die von ihm überbrachte Todesbotschaft (I,5) mit dem Satz kommentiert: »Was Mars nicht vermochte, tat der unerbittliche Neptun [l'implacable Neptune].« Hier wie dort beruht dies Urteil über Neptun freilich zunächst auf einer falschen Annahme, denn Idomeneo lebt ja noch, und dies offenbar deswegen, weil Neptun sich durch das in äußerster Not gegebene Opferversprechen Idomeneos eben doch hatte erbitten lassen. Während nun aber in Campras Oper das anfangs auf falschen Voraussetzungen gründende Urteil des Arbas über den »unerbittlichen« Gott sich langfristig als durchaus zutreffend erweist, weil Neptun das ihm zugesagte Menschenopfer dort in der Schlußszene mit Hilfe der Nemesis, der unduldsamen Rächerin allen Frevels, zu erzwingen weiß, widerlegt in Mozarts *Idomeneo* Neptun den Vorwurf, unerbittlich zu sein, aufs glänzendste: Der Gott wird versöhnt, ohne daß ein Menschenopfer gebracht werden müßte; das Meer erweist sich als eine – hier drängen sich Goethes Worte über seine *Iphigenie* auf – »verteufelt humane« Instanz. Anders gewendet: In Campras Oper wird ein (barockes) Vorurteil über den Meeresgott bestätigt, in Mozarts Oper wird es widerlegt. Auch in der Vorurteilskritik erweist sich der aufklärerische Gehalt von Mozarts Werk.

Daß Neptun bei Mozart nicht mehr der absolute Gegenspieler Idomeneos sein soll, zeigt sich bereits darin, daß der große Auftritt des Meeresgottes, der bei Campra stimmgewaltig den Sturmwinden einzuhalten und Idomeneo das versprochene Weihopfer zu bringen gebietet (II,2), von Mozart in eine musikalisch untermalte Pantomime verwandelt wird (I,8), in der der Protagonist selbst stumm bleibt: »Neptun erscheint auf dem Meer. Er gibt den Winden ein Zeichen, sich in ihre Höhlen zurückzuziehen. Das Meer beruhigt sich allmählich. Idomeneo erblickt den Meeresgott und ruft seine Macht an. Neptun richtet einen finsteren und drohenden Blick auf ihn und taucht in die Wellen zurück.« Der Gott tritt zurück in die Anonymität einer stummen Naturgewalt und verschmilzt mit dem Element, das er allegorisch repräsentiert.

Mehr noch: Während in der Szene des Neptun bei Campra ganz deutlich wird, daß Neptun dem Seesturm allein aufgrund von Idomeneos Opferversprechen ein Ende bereitet, beruhigt sich das Meer bei Mozart gleichsam von selbst; es bedarf hierzu des archaischen Menschenopfers nicht mehr. Idomeneo erblickt den Gott, als sich die Wogen bereits »poco a poco« zu glätten beginnen, und so zieht er den drohenden Blick Neptuns auch erst auf sich, als er, genauer: weil er sein unmenschlich-ungerechtes Opferangebot ausspricht. Denn auch für diesen

*idon (Kopie der Lysipp*
*schriebenen Skulptur,*
*hrhundert v. Chr.)*



Gott ist – zwei Jahre nach der ersten Fassung von Goethes *Iphigenie* – die Zeit der Menschenopfer vorüber. Deshalb trägt die Schuld an dem unheilvollen Geschehen, das sich in der Oper zu entfalten droht, nicht der Gott, sondern der Mensch, der mit einem inhumanen, aus unaufgeklärten Zeiten stammenden Opferritual auf die Naturgewalten Einfluß zu nehmen sucht. Die Natur, so wußte man in dieser Epoche intensiver Rousseau-Lektüre, ist gut; die Vorstellung, ausgerechnet mit einem Menschenopfer auf sie Einfluß nehmen zu können, muß ihr als Zeichen der Unvernunft und sittlicher Verkommenheit erschienen sein.

Die Schuld, die Idomeneo mit seinem Schwur auf sich geladen hat, vergegenwärtigt Mozarts Oper durch die Verinnerlichung des Sturms: Der Seesturm verwandelt sich in einen Seelen-

sturm, dem Idomeneo, da ihm sein Vergehen deutlich bewußt ist, anders als dem Toben des Meeres nun nicht mehr entrinnen kann: »Tranquillo è il mar«, mit diesen Worten setzt das Selbstgespräch Idomeneos nach seiner Rettung ein (I,9), still ist das Meer, doch nun tobt im Inneren des Königs ein Sturm, der vom unauslöschlichen Bewußtsein der eigenen Schuld angefacht wird: »O voto insano, atroce! giuramento crudel!« Töricht und gräßlich nennt Idomeneo sein Gelübde, grausam seinen Schwur; der König klagt also nicht den Gott, sondern sich selber an, und er tut dies, nach seinem von Todesangst ausgelösten Rückfall in archaische Rituale auf den Boden der Tatsachen zurückgekehrt, durchaus vor dem Normenhorizont der Aufklärung: Das Menschenopfer widerspricht auch in seinen Augen ganz und gar der Vernunft (»insano«) und der Humanität (»atroce, crudel«) – »inumano«, unmenschlich, wird schließlich auch der Oberpriester Idomeneos Gelübde nennen (III,6). Der König hat sich nicht vom Meer, sondern von seinen Affekten besiegen lassen und deshalb unvernünftig und inhuman gehandelt; aus diesem Grund wird er, der in einer persönlichen Krisensituation die Normen der aufgeklärten Gesellschaft außer Kraft setzte, am Ende der Oper als König abtreten müssen.

*André Campra (1660–1744), Komponist der Oper* Idomenée, *die Mozart als Vorbild gedient haben dürfte (Stich nach André Bouys)*

Bis dahin aber wird er den Seelensturm in seinem Inneren auszuhalten haben. Während die Kreter im Intermezzo gegen Ende des ersten Akts zu Ehren Neptuns, der das wütende Meer bezähmte, einen Huldigungs- und Freudengesang anstimmen, gibt sich Idomeneo, in der Arie »Fuor del mar« (II,3), seinem Schmerz über den von der eigenen Schuld ausgelösten Affektsturm hin: »Dem Meer entkommen tobt ein Meer in meiner Brust, / das noch verhängnisvoller ist als jenes. / Und Neptun hört auch darin / niemals auf zu drohen.« Wie der Fortgang der Oper zeigt, trifft diese Prognose nicht zu: Neptun beruhigt nicht nur das Meer, sondern glättet am Ende auch die Wogen in Idomeneos Brust und setzt dem Seelenaufruhr ein Ende. Dazu bedarf es freilich erst eines Schuldbekenntnisses: der öffentlichen Wiederherstellung aufgeklärter Moral.

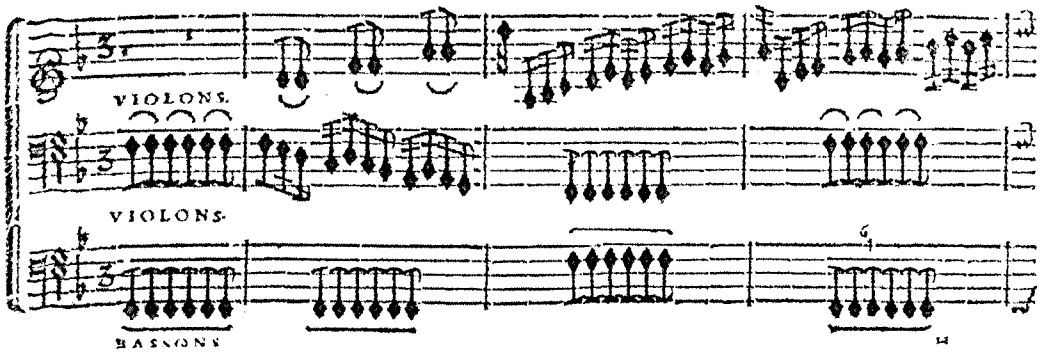
In Campras *Idoménée* setzten Venus und Neptun, die erzürnte Göttin und der rächende Gott, ein barockes Drama der Leidenschaften mit komplizierten erotischen Verwicklungen ins Werk, das sich bis zum Wahnsinn des Idomeneo steigert und erst mit dem Tod Idamantes ausrast. In Mozarts *Idomeneo* dagegen bietet das fatale Opfergelübde des Königs den Protagonisten den Anlaß, ihre Tugenden eindrucksvoll unter Beweis zu stellen. Varescos Eingriffe in Danchets Libretto verändern das dramaturgische Konzept grundlegend: In Mozarts *Idomeneo* setzt der Seesturm ein vielschichtiges Prüfungs- und Bewährungsgeschehen in Gang, das mit dem moralischen Versagen des Königs beginnt und mit einer universalen Befriedung im Zeichen vielfach bewährter Tugend abschließt. Bei Campra hatte Idomeneo dem Gott das Opfer versprochen, um, wie er Arcas nach seiner Rettung mitteilt, »ravir à la mort mes sujets allarmez«, um also seine verängstigten Untertanen dem Tode zu entreißen; ganz dem barocken Herrscherideal entsprechend, beweist der König damit noch in äußerster Gefahr seine Herr-

# ACTE DEUXIEME.

Le Théatre repreſente les bords de la Mer agitée par une Tempête affreuſe : Tout le fonds eſt rempli de Vaiſſeaux briſez qui font naufrage. La Nuit eſt répandüe par tout. On entend le bruit du Tonnerre, & de temps-en-temps des Eclairs partent dans l'Air.

## SCENE PREMIERE.

CHOEUR qu'on entend & qu'on ne voit point.




*Beginn des 2. Aktes aus Campras Partitur des* Idomenée *in der Erstausgabe von 1712*

schertugenden zugunsten seines Volks. Varesco hat dieses Motiv gestrichen; in Mozarts Oper geht es dem König allein noch darum, sein eigenes verschüchtertes Ich dem Zugriff der Wellen zu entziehen. Er vergißt seine Herrschertugenden, handelt somit selbstsüchtig und fällt gerade deshalb in Rituale zurück, die dem Geist der Aufklärung zutiefst widersprechen. Welche Folgen es für ein Volk hat, wenn ein Herrscher sein Ich über seine Pflichten stellt, führt die Oper durch das todbringende Wüten der Seeschlange vor Augen: eine allegorische Verkörperung staatlicher Auflösung, die durch das ethische Versagen des Herrschers in Gang gesetzt wird.

Alle anderen Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will.

Friedrich Schiller

Die staatliche Ordnung wird erst dadurch wiederhergestellt, daß die Herrschertugenden im Zeichen einer aufgeklärten Moral erneut in Kraft gesetzt werden. In scharfem Kontrast zur Selbstsucht Idomeneos, der lieber einen anderen zum Opfer bringt, als selbst zum Opfer zu werden, stehen die Selbstlosigkeit und Opferbereitschaft der anderen Protagonisten der Oper (mit Ausnahme Elettras): Großmut, Tapferkeit, Sohnesliebe und Versöhnungswillen des Idamante, die Liebe der Ilia und die Untertanentreue des Arbace wetteifern darin, sich dem Gemeinwohl zum Opfer zu bringen. Sie alle bewähren unter größtem äußeren Druck nicht nur ihre Tugend, sondern sie steigern sie noch, so daß es nachgerade zu einem Wettstreit an Tugendsinn und Opfergeist kommt, wie ihn die Jahrzehnte der

Empfindsamkeit so sehr geliebt haben. In diesen Wettstreit der Opferbereitschaft fügt sich schließlich auch Idomeneo ein, und dies paradoxerweise dadurch, daß er sich doch noch dazu bereitfindet, seinen Sohn zu opfern, und damit zum Ausdruck bringt, daß nun auch für ihn das Gemeinwohl höher rangiert als jedes private Interesse.

Doch es bedarf dieses Opfers gar nicht mehr, weil nun Ilia, die doch als Trojanerin schuldlos an dem Geschehen ist, sich selbst als Opfer anbietet und damit eine universale Mitleidsethik zur Geltung bringt, für die die Kluft zwischen privatem und öffentlichem Wohl, aber auch die Kluft zwischen den Nationen nicht mehr besteht. Das ist der Augenblick, auf den die Götter, von denen Ilia gesagt hatte, daß sie keine Tyrannen seien, nur gewartet haben, um dem mythischen Unheilszusammenhang ein Ende zu bereiten. »Die Liebe hat gesiegt«, so verkündet die Stimme des Orakels, aber damit ist nicht mehr das barocke »Amor vincit omnia«, der Sieg der passionierten Venus-Liebe, gemeint, sondern das Ideal einer universalen Menschenliebe, die alle Selbstsucht überwindet, Vater und Sohn, Mann und Frau, Volk und Herrscher, Nation und Nation in Liebe zusammenführt. In Mozarts *Idomeneo* siegt ein aufklärerisches Humanitätsideal. Und in seinem Zeichen glätten sich die Wogen des Meeres.

Das Ende des *Idomeneo* entwirft ein Bild von umfassender Harmonie, in dem sich alle Lebensbereiche nach den Tugendimperativen der Aufklärung ordnen. Nachdem Elettra als letztes Relikt einer barocken Dramaturgie der Leidenschaften sich selbst von der Bühne geschafft hat, legt sich jener universale Seelenfrieden über alle Gestalten des Mozartschen Musikdramas, der aus dem Bewußtsein tugendhaften Handelns stammt: »Torna la pace al core«, der Frieden kehrt ins Herz zurück, mit diesen Worten beginnt Idomeneos bei der Münchner Uraufführung 1781 gestrichene Schlußarie, und der hierauf folgende Schlußchor besingt »l'alma pace«, den Frieden der Seele. Der Seelenfriede, das ist jener Ausgleich der Affekte, den nur die Seelenschönheit, das aufklärerische Ideal einer Versöhnung der sinnlichen und der sittlichen Natur des Menschen, zu gewährleisten vermag. Seelenruhe und Seelenschönheit des Menschen aber symbolisieren sich in dem friedlichen Meer. Das Meer beruhigt sich im Zeichen menschlicher Seelenschönheit.

Mit nichts hat das Zeitalter des Barock den Sturm der Affekte und den Aufruhr der Leidenschaften so häufig verglichen wie mit dem wild bewegten Meer. Die Gefahren, die der Seele von den Affekten drohen, gleichen fürs Barock den Gefahren, die den Menschen auf dem zur Sphäre der Gesetzlosigkeit und Unberechenbarkeit dämonisierten Meer erwarten. Mit dieser barocken – freilich in antiken und mittelalterlichen Traditionen stehenden – Dämonisierung des Meeres macht das Jahrhundert der Aufklärung ein Ende. Denn für das 18. Jahrhundert wird das Meer zu einem Medium der Welteroberung und der wissenschaftlichen Welterkundung; damit einher geht die Entzauberung des Meeres. Mit Wind und Wetter fertig zu werden,

[...] Die Opernfiguren Mozarts werden in extremen Situationen auf die Wahrheit ihrer Empfindungen konzentriert. Mozarts musikalisches Theater ist eines emotionaler Gleichberechtigung, das den Menschen der Aufklärung unabhängig von Rang und Stand Freiheit garantiert. Soziale Utopie ist nicht erst seit *Le nozze di Figaro* ein zentrales Thema von Mozarts Operndramaturgie. Bereits in *Idomeneo* geht es um die Frage, wie Menschen beschaffen sein müssen, um sich in einer aufgeklärten Gesellschaft zu behaupten.

aus: Wolfgang Willaschek, *Mozart Theater*

wird nun zu einem rein technischen Problem; das Meer verliert an Unberechenbarkeit und unterwirft sich den Naturgesetzen. Dies hat Konsequenzen für die Meeresmetaphorik: Sie wird mehr und mehr ins Positive gewendet. Das hängt freilich auch damit zusammen, daß die Aufklärung die Affekte positiver bewertet als die Barockzeit; sie werden nun als die bewegende Energie des Menschen verstanden, die ihn auf dem Meer des Lebens vorantreibt und so überhaupt erst einen Prozeß der Erkenntnis und der Vervollkommnung ermöglicht. Dabei wird allerdings vorausgesetzt, daß Vernunft und Tugend die Gefühle kontrollieren; das Lebensschiff kann nur dann sein Ziel erreichen, wenn die Vernunft das Steuer nicht aus der Hand gibt. Sie setzt dem Gefühl ein Maß.

Und so wird denn das maßvoll bewegte Meer zu einer Lieblingsmetapher der Aufklärung, die bei der Formulierung zentraler anthropologischer und ästhetischer Leitvorstellungen immer wieder zum Einsatz gelangt. Keinen Vergleich hat der Begründer der klassizistischen Ästhetik, Johann Joachim Winckelmann, bei der Erläuterung seines Schönheitsideals so häufig herangezogen wie denjenigen mit dem beruhigten Meer, dessen Oberfläche in sanfte Wellen geworfen ist. Von besonderer Bedeutung für Winckelmanns in radikaler Abgrenzung von der Barockästhetik konzipiertes klassisches Schönheitsideal ist die Kategorie der Stille. In der griechischen Skulptur vermittelt sich die sittliche Größe des Dargestellten dem Betrachter über die Ruhe des Ausdrucks und über die Einheit der Darstellung, die nicht durch übermäßige Affekte gefährdet werden darf; eben dies meint die oft zitierte Winckelmannsche Formel von der »edlen Einfalt und stillen Größe«.

Dies Ideal der Stille, des bewältigten Affekts, der seelischen Größe und der Einheit in der Mannigfaltigkeit veranschaulicht Winckelmann immer wieder mit dem Bild des sanft bewegten Meeres: »Die Stille ist derjenige Zustand, welcher der Schönheit, so wie dem Meere, der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeiget, daß die schönsten Menschen von stillem gesitteten Wesen sind.« So heißt es in Winckelmanns Hauptwerk, der *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764). Und: »Ein schönes jugendliches Gewächs [...] ist, wie die Einheit der Fläche des Meers, welche in einiger Weite eben und stille, wie ein Spiegel, erscheinet, ob es gleich allezeit in Bewegung ist, und Wogen wälzet.« Als Winckelmann den berühmten Torso im Belvederehof des Vatikan zu beschreiben unternimmt, den er für einen vergötterten Herkules hält, da verwandelt sich vor seinen Augen die steinerne Muskulatur in ein einziges harmonisches Spiel von Meereswellen: »So wie in einer anhebenden Bewegung des Meers die zuvor stille Fläche in einer lieblichen Unruhe mit spielenden Wellen anwächset, wo eine von der andern verschlungen, und aus derselben wiederum hervorgewälzet wird: eben so sanft aufgeschwellet und schwebend gezogen, fließet hier eine Muskel in die andre, und eine dritte, die sich zwischen ihnen erhebet, und ihre Bewegung zu verstärken scheinet, verlieret sich in jene, und unser Blick wird gleichsam mit verschlungen.« Es ist nicht nötig, die Beispiele zu vermehren; sie alle zeigen, daß für Winckelmann das von

Ohne eine Revolution, ohne die Entwertung einer mächtigen Tradition, ohne vorbedachte Theorie einer Reform, ist es Mozart gelungen, die klassische Form der Oper zu schaffen. Sie ist eine Gattung zur Darstellung einer Grundidee geworden, und diese Idee liegt in der Natur des Menschen selbst. Das ist Mozart, Goethe, klassisch. In der Besonderheit der künstlerischen Form erfahren wir eine allgemeingültige Idee des menschlichen Lebens.

aus: Leo Schrade, *W. A. Mozart*

griechischer Seelenschönheit ausgebildete Stilideal sich angemessen nur mit der Ästhetik des sanft bewegten Meeres vergleichen ließ: »die Seele äußerte sich nur wie unter einer stillen Fläche des Wassers, und trat niemals mit Ungestüm hervor.«

Die Seele des Idomeneo aber tritt zu Beginn der Oper noch »mit Ungestüm« hervor und äußert sich wie unter einer heftig bewegten Fläche des Wassers. Das inhumane Opferangebot entstammt einer noch ungesitteten Seele, deren Unfähigkeit zur Affektbewältigung im wild bewegten Meer ihre ästhetische Entsprechung findet. Danach aber setzt ein umfassender musikdramatischer Läuterungsprozeß ein, an dessen Ende, nach dem Eingeständnis der Schuld, auch die Seele des Idomeneo sich wie unter einer stillen Fläche des Wassers äußert: Tugend und Seelenschönheit regieren die Welt, das Meer ist friedlich. In Mozarts im Zeitalter der Wiedergeburt der griechischen Antike in den bildenden Künsten und in der Architektur entstandener Oper triumphiert die klassizistische Ästhetik der Stille und der Seelenschönheit über die barocke Affektdramaturgie. Das Ende des Werks entwirft im Zeichen des aufklärerischen Tugendideals eine Utopie erreichter Humanität, in der der Seelenfrieden der Protagonisten sich im Bild der versöhnten Natur spiegelt. Hier regiert das Winckelmannsche Schönheitsideal, und wenn die in aufgeklärter Humanität vereinten Menschen auf das stille Meer blicken, werden sie ihrer eigenen Seelenschönheit inne.

Die überlieferten Fundamente jeder menschlichen Ordnung, die Substrukturen aller höheren Kultur, sind aus den großen Weltreligionen hervorgewachsen. Die Religionen haben jenen tief verborgenen Untergrund von Recht, von Sitte, von Gewohnheiten und menschlichen Grundvorstellungen ausgebildet, in dem die Humanität verwurzelt ist und aus dem sich in einer späten Phase der Menschheitsgeschichte die aufgeklärte Vernunft entfaltet hat. Man bezeichnet dieses ganze Feld mit einem unzulänglichen Begriff als »Moral«. Die Religionen sind der geschichtliche Ursprungsbereich der Moral; und Moral ist ihrerseits die Basis der Vernunft, sofern Vernunft als das Vermögen gelten soll, verantwortlich zu denken und zu handeln.

aus: Georg Picht, *Mut zur Utopie*

Sonderbar mischten die Götter der Menschen Wesen, Kräfte, Geist und Fähigkeiten und trennten sie wie Licht und Nacht. Ihre verschiednen Gefühle, Leidenschaften und Streben liegen, gleich streitenden Elementen, in beständigem Kriege. Zuzeiten bringt ein edler, sich aufopfernder Mann diese wilden Dissonanzen zur einstimmigen Harmonie. Dann fühlen selbst die Feigen die Bewundrung der großen Tat, und der Halbgott hält die alles vernichtende Verderbnis einige Augenblicke in ihrem lichtschnellen Laufe zurück. So ist hoher Sinn, uneigennützige Tugend dem Herzen der Menschen, was die Sonne der Welt ist, und die Götter erscheinen in ihrem Abglanz durch die Edlen, um die Verirrten wiederum in das Band zu ziehen, womit sie uns so sanft an ihren Sitz gebunden haben.

aus: Friedrich Maximilian Klinger, *Damokles*

Der Mensch wird frei geboren, und überall ist er in Ketten. Mancher hält sich für den Herrn seiner Mitmenschen und ist trotzdem mehr Sklave als sie.

Jean-Jacques Rousseau

Es ist falsch, die Götter für alles verantwortlich zu machen, was an Menschlichem und Unmenschlichem geschehen ist. Das würde bedeuten, daß wir alle nur Puppen in der Hand der Götter gewesen wären, und keinen von uns die Schuld träfe. Tatsache ist, daß uns alle die Schuld trifft.

Wolfgang Hildesheimer

Das Allerseltenste ist bei weltgeschichtlichen Individuen die Seelengröße. Sie liegt im Verzichtenkönnen auf Vorteile zugunsten des Sittlichen, in der freiwilligen Beschränkung nicht bloß aus Klugheit, sondern aus innerer Güte, während die politische Größe egoistisch sein muß und alle Vorteile ausbeuten will. Verlangen kann man sie a priori nicht, weil, wie schon gesagt, das große Individuum nicht als Vorbild, sondern als Ausnahme hingestellt ist; die historische Größe betrachtet aber von vornherein als erste Aufgabe, sich zu behaupten und zu steigern, und Macht bessert den Menschen überhaupt nicht.

aus: Jacob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*

Gerti Wimmer
gen. La Frascetta

## Bild-Assoziationen zu Mozarts *Idomeneo*
1995

geboren in Weipert (Böhmen)

textiles Gestalten an der Fachakademie Augsburg

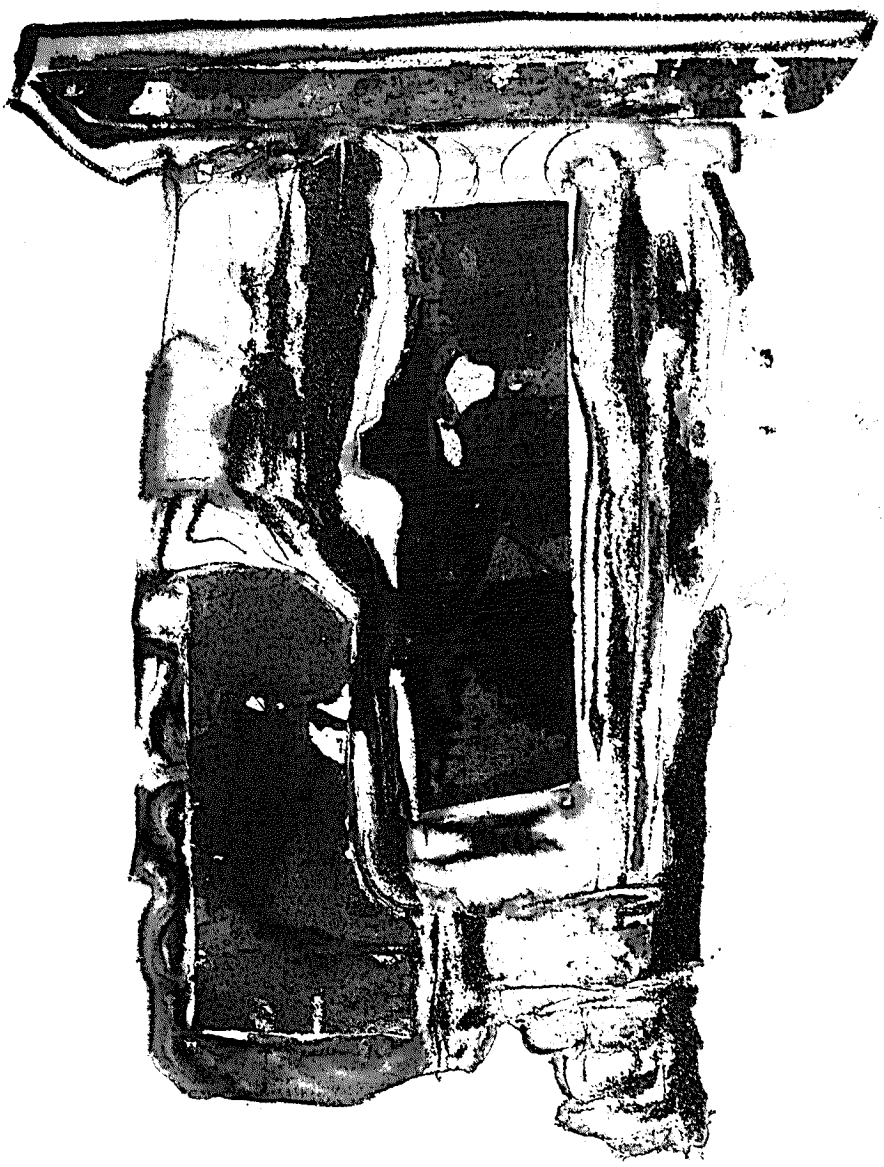
pädagogisches Studium in München

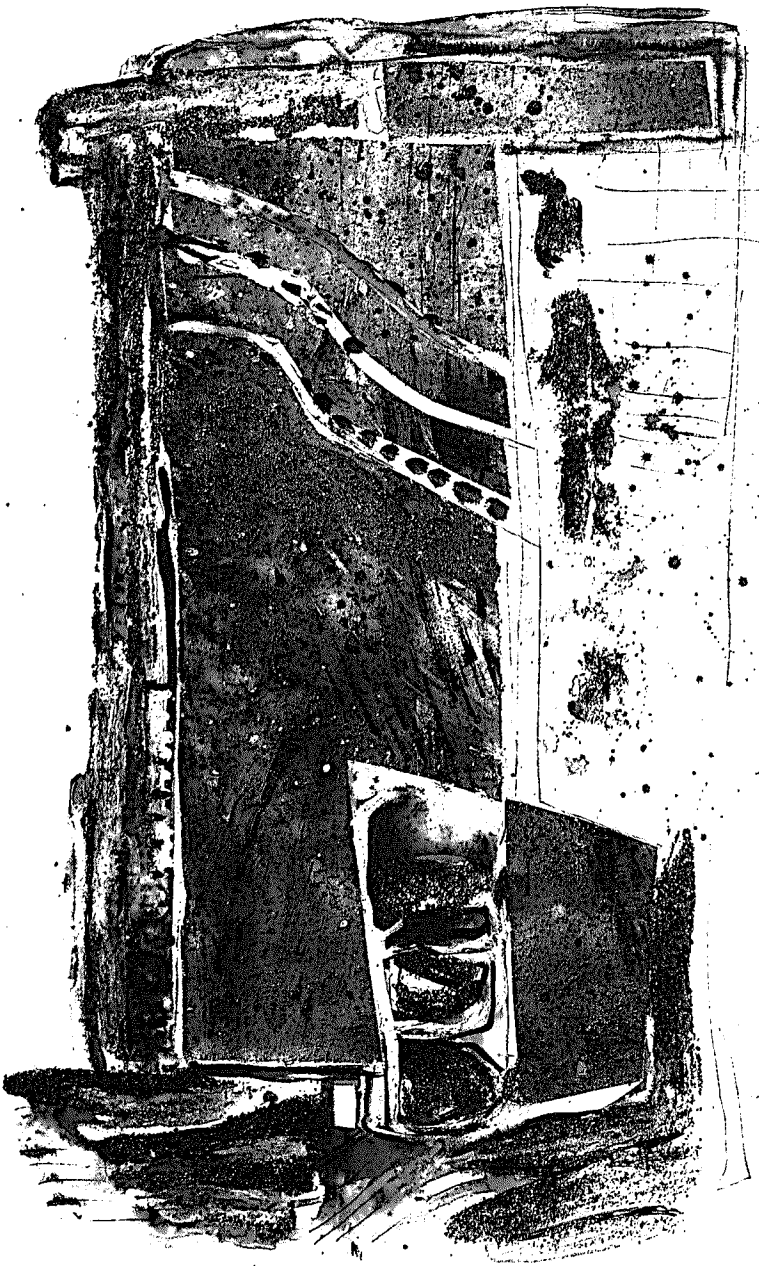
Kunsterzieherin in Kempten

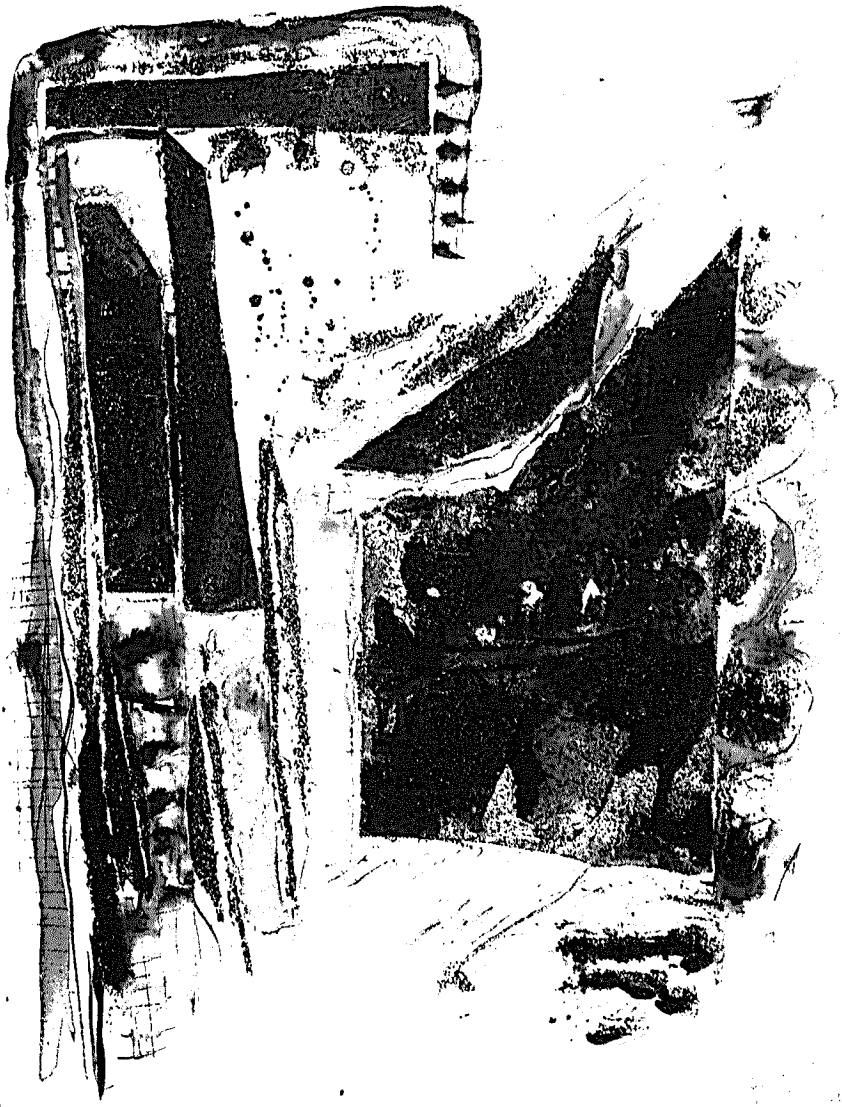
Gaststudien in Perugia, Trier und Salzburg

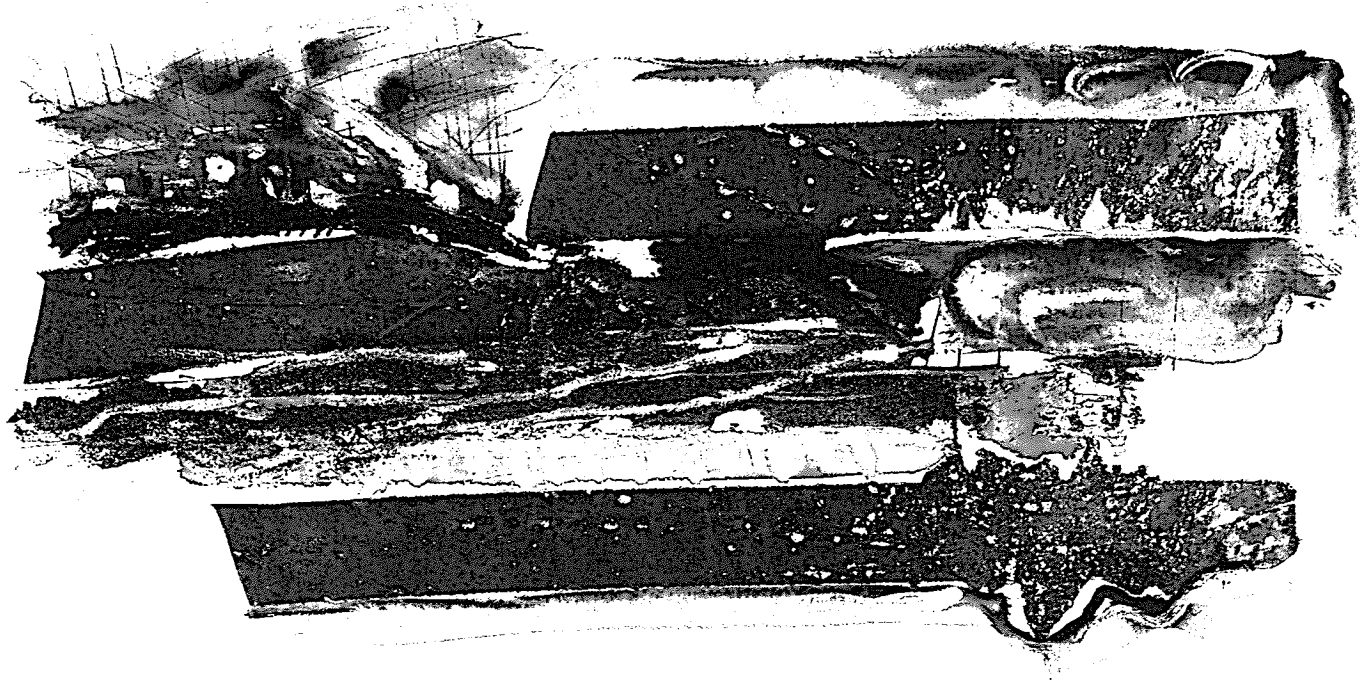
seit 1986 freischaffende Malerin mit Ateliers in Kempten und bei Rom

Einzelausstellungen in Deutschland und Italien









Das also war mein Gemahl. Er wollte nur zweierlei vom Leben: persönliche Macht und Krieg, und er war bereit, alles Menschliche in sich und anderen rücksichtslos zu opfern, zur Verwirklichung dieser beiden Ziele, – die sich noch nicht einmal widersprechen. Täten sie das, so wäre Menelaos das Opfer einer Seelenspaltung gewesen, – eine Eigenschaft, die Menschen zwar kompliziert aber interessant macht. Menelaos jedoch war nicht interessant. Er war zielstrebig – an sich schon eine unschöne Eigenschaft –, und da seine Ziele böse waren, so war auch er böse.

Helena über Menelaos
aus: Wolfgang Hildesheimer, *Das Opfer Helena*

Moralischer Mut ist ein selteneres Gut als Tapferkeit in der Schlacht oder hohe Intelligenz; und doch ist er die eine, wesentliche, unerläßliche Qualität derer, die eine Welt verändern wollen, die sich nur widerwillig der Veränderung beugt.

Robert Kennedy in: New York Herald Tribune, Ausgabe vom 10. Juni 1968

Wir treten in eine Weltepoche ein, in der jeder einzelne von uns durch Prüfungen hindurchgehen muß, die alles, was mürbe, faul und brüchig ist, verbrennen und alles, was wir für unzerstörbar halten, auf die Probe stellen werden.

*

Die Frage nach der Zukunft des Menschen [...] fragt nach der Zukunft der Menschlichkeit des Menschen.

aus: Georg Picht, *Mut zur Utopie*

Rolf Bongs

## Rose und Stern

Nach allem, was vergangen ist.
Das steht genau in den Geschichtsbüchern,
fast so falsch in den Heldensagen,
manchmal zwischen den Zeilen.
Das, was heute ist,
wäre nicht zu denken
ohne Taten und Untaten.
Wo du deinen Fuß hinsetzt,
wirbelst du Staub oder Asche auf.

Nach allem, was mir geschehen ist,
hatte ich vergessen,
daß der Mensch,
daß der Mensch glücklich sein kann.
Ich habe nicht mehr darnach gesucht.
Die Tür zur letzten Gefangenschaft
vor der Hinrichtung
schloß sich hinter mir.
Verdammt.
Glaubte ich.
Ich hatte Abschied genommen.

Jetzt sind
mit einem Mal,
zögernd,
die Weite, das offene Land,
das Meer,
der Korallenzweig,
Wiesen, Bäume, Vögel
zu mir gekommen,
der Duft der Rose im Sommer,
die Glut der Sonne.
Sie sind bei mir,
ich bin bei ihnen.
Nichts mehr zu wollen, außer:
den Augenblick.
Nicht vorauszudenken,
nicht zurückzusehen.
Leben. Glück.
Alles, was vergangen ist,
fiel ab. Nie gewesen.

Nein, nichts hat sich geändert,
nichts ist leichter geworden
oder anders,
kein Gedanke
wurde durch einen neuen verdrängt.
Ich erinnere mich nicht,
woher es kam,
noch wie es geschah.
Der glatte Stein am Ufer,
den du aufhebst:

er liegt in deiner Hand;
das ist genug.
In den kalten Nächten,
die hell sind,
weil Schnee gefallen ist,
liege ich in meinem engen Zimmer,
dem spitzen Zelt,
mit geschlossenen Augen,
die nichts sehen,
und spüre:
ich bin glücklich.
Der Wind weht scharf
aus den Stollen herauf.
Ich bin glücklich.
Jetzt, in diesem Augenblick.
Er ist vergangen.
Kein Atemzug holt ihn ein.

Ich fürchtete mich, es hinzuschreiben.
Ich spreche vom gestrigen Tag,
der niemandem gehört.
Ich komme von jenen her,
die an Händen, Stirn, Füßen,
Brust, Knien verletzt worden sind,
gebrandmarkt,
gezeichnet von den Eisen,
von den Gittern,
zurückgerufen an der Wendemarke ins Unbekannte.
Ich gehöre zu ihnen.
Aus diesen Schatten
tauchte die Insel auf,
ein Land
mit Bergen, Tälern, Lippen, Mund.
Unter dem Blätterdach der Wälder
warten die Geheimnisse.

Was denke ich
auf dem Weg in den Schlaf,
versunken, bewußtlos?
Du hast die Lider vor meinen Augen
aufgeschlagen,
zu entdecken,
daß keine Wolke über den Himmel fährt,
noch die Sterne trübt.
Heute.
Ich wünsche,
daß die Rose
bleibt,
daß ihr Duft
niemals vergeht.

Wir bergen uns in der Nacht,
daß keiner uns sieht,
zwei Fremde.

# Orakel Opfer

## Uwe Schweikert. »Ha vinto amore«. Opfertod und Orakelspruch – zu Musik und Drama im dritten Akt von Mozarts »Idomeneo«

»Kopf und Hände«, schreibt Mozart am 3. Januar 1781 aus München an seinen Vater, »sind mir so von dem dritten Ackte voll, daß es kein Wunder wäre, wenn ich selbst zu einem dritten Ackt würde. – der allein kostet mehr Mühe als eine ganze opera – denn es ist fast keine scene darinn die nicht äusserst interessant wäre.«

Die Briefe, die Mozart aus München nach Salzburg richtete, lassen noch heute die Mühen ahnen, die er bei der Vertonung des dritten Aktes von *Idomeneo* zu bewältigen hatte. Der kompositorische Arbeitsprozeß der Partitur hält aber auch fest, mit welcher Überfülle an musikalischen Lösungen er auf die dramatischen Herausforderungen des szenischen Geschehens reagierte. Daß es ihn nicht unberührt ließ, darf man annehmen. Rechnet man alle Varianten und Striche hinzu, die vor der Münchner Uraufführung am 29. Januar 1781 dem inszenierenden Rotstift des Komponisten zum Opfer fielen, so kommt man für diesen dritten Akt auf über anderthalb Stunden Musik. In ihr erfüllen sich das äußere wie das innere Geschehen der Handlung. Zwei Szenen ragen dabei heraus und haben ganz offensichtlich Mozarts besonderes Interesse gefunden: das Quartett (Nr. 21) zwischen Ilia, Elettra, Idomeneo und Idamante, das man zu Recht als den Kulminationspunkt des ganzen Werkes bezeichnet hat, und der Orakelspruch. Beide standen sie in Mozarts musikalischer Dramaturgie von Anfang an unverrückbar fest. Und beide stellen sie einen radikalen Bruch mit der barocken Überlieferung dar. Mozart verlegt das Drama in die Musik und vermenschlicht die starre Affektendramaturgie des neapolitanischen Seria-Modells bis hin zum *lieto fine* der unterirdischen Stimme, die hier als deus ex machina die utopische Theaterlösung verkündet.

Während er an den ersten beiden Akten nur geringfügige Striche in den Rezitativen vornahm, griff Mozart bei den Endproben in den dritten Akt mehrfach und entscheidend ein. »die Probe mit dem dritten Ackt«, heißt es im Brief vom 18. Januar 1781, »ist vortreflich ausgefallen. man hat gefunden daß er die 2 Erstern Ackte noch um vieles übertrift. – Nur ist die Poesie darinn gar zu lang, und folglich die Musick auch.« Man hat die dramaturgischen Schwächen des dritten *Idomeneo*-Aktes stets Varesco anzulasten versucht. Der Spannungsabfall nach der Peripetie, dem Höhepunkt der tragischen Verwicklungen, ist aber keineswegs nur ein Merkmal der Dramaturgie der Opera seria: selbst Mozarts drei Da-Ponte-Opern leiden – in unterschiedlicher Weise – unter diesem Lösungsdefizit.

Es drängt sich auf, das Quartett als den Kulminationspunkt des ganzen Werks zu verstehen, und zwar nicht nur, weil es von der Aura des Außerordentlichen umgeben ist. Es steht im Drama auch an kritischer Stelle, dort nämlich, wo entweder die Heillosigkeit der Verwicklungen sich herausstellen oder deren Lösung sich endlich anbahnen muß [...]
Das Quartett setzt in dem Augenblick der Schwebe, des Innehaltens ein, bevor das Schicksal seinen Lauf nimmt. Die beteiligten Personen befinden sich ganz bei sich selbst und sind durch ihre teils einander widerstrebenden, teils gleichgerichteten Empfindungen vereinigt. So entsteht ein Miteinander in der Betroffenheit durch das durchlebte Leid und gleichermaßen durch die bedrohende, dunkle Zukunft. Es vollzieht sich ein (inneres) Geschehen, ohne daß irgendeine äußere Aktion stattfindet. Ensembles solcher Art waren in der Opera seria durchaus unüblich.

aus: Stefan Kunze, *Mozarts Opern*

Ganz drastisch demonstriert dies die Handlung des *Idomeneo*. Das Finale des 2. Aktes mit der Erscheinung Poseidons und des Meeresungeheuers treibt den äußeren wie inneren Aufruhr auf den Höhepunkt. Nach dem Quartett des dritten Aktes schließlich, das die vier Hauptfiguren in ihrer quälenden Vereinzelung einander konfrontiert und in der Vereinzelung als individuelle Stimmen eines musikalischen Satzes zugleich unerbittlich zusammenzwingt, drängt das Geschehen auf eine schnelle Lösung. Mozart erkannte dies und ließ einen Teil des ausufernden Textes, darunter ein weiteres Duett Ilias mit Idamante unmittelbar vor dem Orakelspruch, von vornherein unvertont.

*Anton Raaff, der erste Idomeneo, 1781 (Ölbild von Moritz von Kellerhoven, um 1783)*

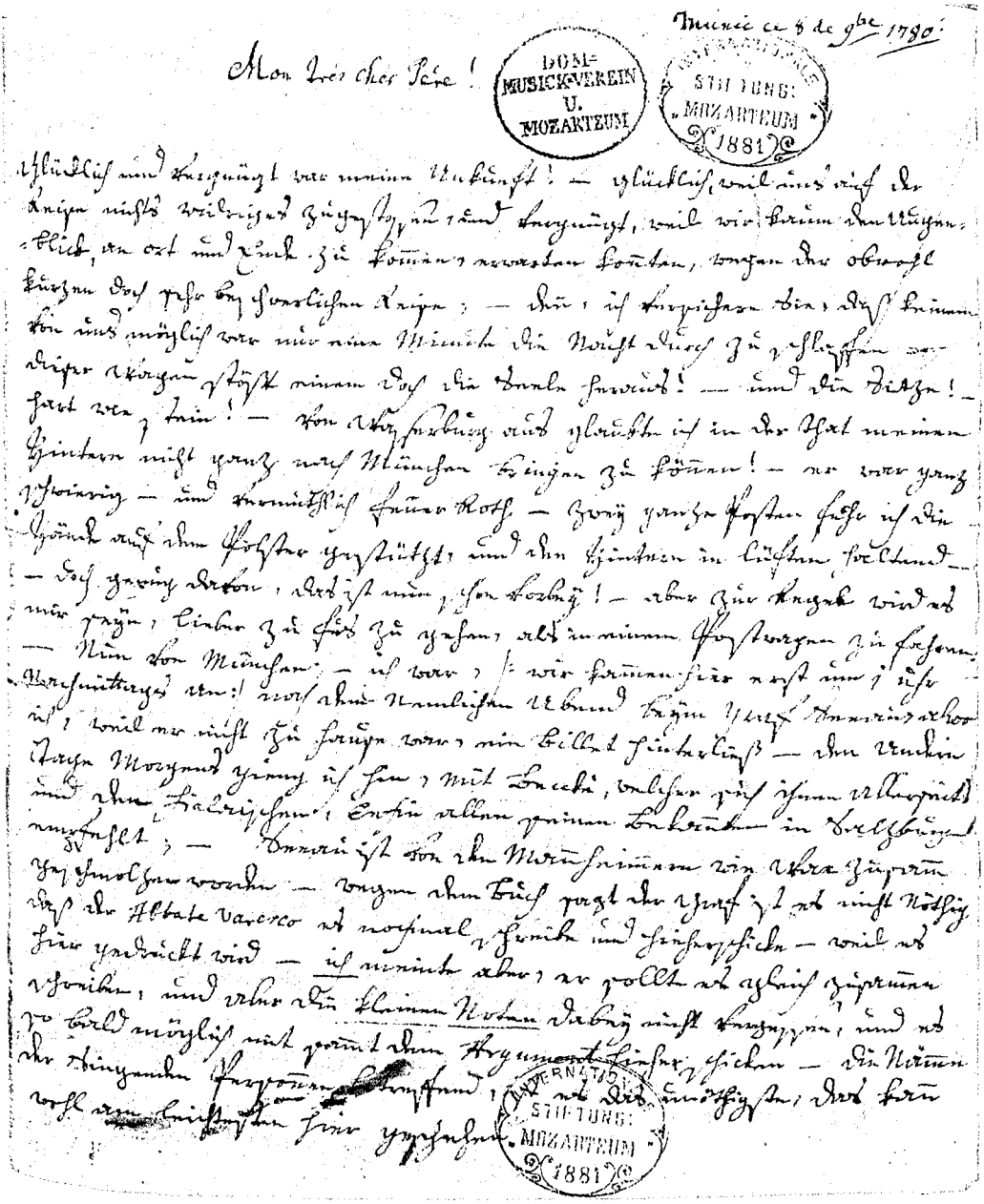
Aber mit zwölf Nummern war der dritte Akt am Ende noch immer wesentlich umfangreicher als die ersten beiden Akte mit ihren je neun Musiknummern. Für die Münchner Premiere strich Mozart daher vier Nummern gänzlich und damit fast 30 Minuten Musik: das Duett Ilia-Idamante (Nr. 20a), Rezitativ und Arie des Arbace (Nr. 22), die furiose Abgangsarie der Elettra (Nr. 29), der szenischen Funktion nach gewiß das am stärksten von der barocken Pose geprägte Relikt des Librettos, und die Schlußarie des Idomeneo (Nr. 30), die er eben erst und auf ausdrücklichen Wunsch des Sängers der Titelpartie, Anton Raaff, hinzukomponiert hatte. Selbst der Orakelspruch wurde beträchtlich gekürzt, weil er, wie Mozart betonte, »noch viel zu lange« war. Überraschenderweise scheint er aber im letzten Moment einen Strich, den er ebenfalls im Brief an den Vater vom 18. Januar aufführt, wieder aufgemacht zu haben: Idamantes großmütige Arie (Nr. 27), in der dieser den unmittelbar bevorstehenden Opfertod verklärt. Robert Münster, dem wir die Entdeckung der Münchner Aufführungspartitur zu danken haben, sieht in diesem Rückzug ein Nachgeben Mozarts gegenüber dem eitlen Soprankastraten Vincenzo dal Prato und dessen einflußreichen Gönnern. Wie später Verdi ging es Mozart in erster Linie um den szenischen Effekt, die dramatische Wirkung, der zuliebe er selbst seine eigene Musik zu opfern bereit war. Das gibt dem heutigen Theater das Recht, den prekären dritten Akt mit neuen Augen zu sehen und zu inszenieren!

Unangetastet von den Kürzungen blieben also in Mozarts eigener Münchner Bühnen-Version die den Akt eröffnende Zephiretten-Arie der Ilia (Nr. 19), das schon erwähnte zentrale Quartett (Nr. 21), die geschlossene Szenenfolge der Opferhandlung (Nr. 23–28), zu der man selbst die Arie des Idamante (Nr. 27) rechnen muß, sowie das Chor-Finale (Nr. 31). Mit dieser Disposition aber rücken der drohende Opfertod Idamantes und der erlösende Orakelspruch der unterirdischen Stimme ganz ins Zentrum des dritten Aktes. Ähnlich wie in den Sturmszenen des 1. und 2. Aktes (Nr. 5–7 bzw. 15–19) baut Mozart auch hier eine musikalisch geschlossene Szenenfolge, die ihre Herkunft aus dem Tableau der französischen Tragédie lyrique nicht verbergen kann – Rameau und Gluck dürften gleichermaßen Pate gestanden haben. Es handelt sich bei all diesen Szenen einer Musik gewordenen Massenhysterie stets um Auswirkungen von Idomeneos frevlerischem Gelübde, das ihn wie ein Fluch verfolgt, während der Beginn aller drei Akte jeweils im Zeichen

von Ilias Liebe zu Idamante steht. Die beiden Handlungsstränge verknoten sich, ohne daß es den Protagonisten schon bewußt wäre, im Quartett, um schließlich im Orakelspruch von einer höheren Macht gelöst zu werden.

Auch musikalisch knüpft Mozart eine untergründige Verbindung. In allen drei Ritualszenen kommt dem die angstvoll erregte Volksmenge verkörpernden Chor eine dominierende Rolle zu, wie sie nur die Tragédie lyrique und mit ihr Glucks Reformoper, nicht aber die metastasianische Seria kennt. Mit psychologischer Tiefenschärfe gestaltet Mozart in diesen Chorszenen eine beklemmende Studie über den Zusammenhang von Masse und Macht, von Angst und Gewalt. Mit planvoller Tonartendramaturgie sorgt er dafür, daß – über die Aktgrenzen hinweg – die drei zentralen Chorsätze (Nr. 5, Nr. 17 und Nr. 24) in derselben Tonart c-Moll stehen. Und da auch die entscheidende rezitativische Auseinandersetzung zwischen Idomeneo und dem Oberpriester des Poseidon in diese Tonart mündet und der Orakelspruch wie die Abgangsarie der Elettra in c-Moll stehen, ergibt sich allein schon aufgrund des düsterheroischen Klangs der selben Molltonart eine dramatische Vernetzung, die den Handlungszusammenhang musikalisch verklammert.

Das ganze Stück hindurch wird Idomeneo von seinem frevlerischen Gelübde verfolgt, dessen tödliche Konsequenzen – das Menschenopfer seines eigenen Sohnes Idamante – er zu verdrängen sucht. Nach bewährter Politikermentalität versucht Idomeneo, von seinem Vertrauten Arbace unterstützt, der schrecklichen Wahrheit auszuweichen und das Problem auszusitzen. Aber der Gott läßt sich nicht täuschen. Schließlich gesteht Idomeneo der erregten Volksmenge, die unter der Führung des Oberpriesters des Poseidon in den Palast eindringt, daß Idamante das Opfer ist. Das Geständnis – Daniel Heartz, der Herausgeber des *Idomeneo* in der neuen Mozart-Gesamtausgabe, hat darauf hingewiesen – gewinnt an dramatischer Schärfe dadurch, daß es vom Orchester gleichsam motivisch vorweggenommen wird, durch das Aufklingen eines erregten Motivs, welches seit Ilias allererstem Auftritt stets mit Idamante in Verbindung gebracht wird. Erst nach dieser unterbewußten Vorausdeutung in der Musik spricht Idomeneo die entscheidenden Worte: »Das Opfer ist Idamante, und gleich werdet ihr sehen, o Götter, mit welchem Blick, wie der Vater dem eigenen Sohn die Adern öffnet.« Eindringlich unterstreicht Mozarts Musik mit dem erregten Rezitativ (Nr. 23) und dem oratorienhaften Trauerchor (Nr. 24) den rituellen Charakter der Opferung. Das Tier- wie das Menschenopfer – Kulturtheoretiker wie Georges Bataille, Roger Caillois oder René Girard sind sich darin einig – ist ein religiöser Akt, ist heiliges Tun. Im Opferritual findet eine Kanalisation und Ableitung von Aggression statt: »kathartische Gewalt verhindert unreine Gewalt« (Walter Burkert). Durch den Opfertod – und Idamante vertritt in geradezu klassischer Weise die Rolle des Sündenbocks, der stellvertretend für alle büßt – reinigt sich die Gesellschaft, entsteht Einigkeit und wird der Friede wiederhergestellt. Das Opfer ist heilig – ein Gott geweihtes Sacrificium!




Brief Mozarts an seinen Vater nach Salzburg, München, 8. November 1780

Diesen zweideutigen Charakter des Heiligen, der die Menge zurückschrecken läßt und sie dennoch mit magischer Gewalt anzieht, hat Mozart instinktiv mit all seinen dramatischen Konsequenzen erfaßt, auch wenn er sich in den Briefen an den Vater darüber ausschweigt. Weit über das Vorbild Glucks hinaus, der mit *Alceste* und *Iphigénie en Tauride* vergleichbare Stoffe vertont hatte, trifft er in seiner Musik den Tonfall des sakralen Schauders. Nachdem er im vorausgegangenen Finale des 2. Aktes die die Menge treibende Angst in das gleißende Licht ekstatischer Frenesie getaucht hat, verinnerlicht er nun in

der Tempelszene die schaudervolle Handlung mit einem Gestus weihevoller Tragik, die auf der musikalischen Ebene dem entspricht, was die Religionshistoriker als das Heilige bezeichnen. Das Opfer stirbt, und die Anwesenden partizipieren an einem Element, das sein Tod offenbart: »Durch den gewaltsamen Tod wird die Diskontinuität eines Wesens gebrochen: das, was bleibt und was in der eintretenden Stille die angstvollen Seelen spüren, ist die Kontinuität des Seins, der das Opfer zurückgegeben wurde« (Georges Bataille). In symbolischer Form handelt es sich beim christlichen Meßopfer um denselben Vorgang – ein Zusammenhang, dessen sich Mozarts Librettist, der Priester Varesco, bewußt gewesen ist. Er hat Idamantes Opferung typologisch auf den Erlösertod Christi bezogen. Mozart hat diese Gleichsetzung in seiner Musik allerdings ebensowenig aufgegriffen wie andere christliche Deutungsmuster des antiken Stoffs, auf die Varesco in seinem Libretto anspielt.

Der sakralen Weihe folgen in Mozarts Partitur zwei in der Münchner Neuinszenierung gestrichene Nummern: ein Marsch (Nr. 25), der rein szenische Funktion besitzt, sowie Idomeneos von Mozart so bezeichnetes »gebett« (Nr. 26), eine Kavatine von geradezu überirdischer Verklärung in lichtestem, lauterstem Dur, die der Willenlose wie unter Trance singt. Wolfgang Willaschek, der in seiner szenischen Lektüre der Musik die menschlichen Konflikte im *Idomeneo* zugleich als gesellschaftliche Auseinandersetzungen deutet, schreibt: »In dieser Kavatine wird Idomeneo jede Individualität verweigert. Er wird zu einem Vollzugsbeamten umfunktioniert ...«. Im Vollzug des Opfers besitzt freilich auch diese Musik ihre dramaturgische Logik und, darüber hinausgehend, ihren tieferen menschlichen Sinn.

Das *lieto fine*, das glückliche Ende als aufklärerischer Einspruch gegen das Weiterwirken mythischer Gewalt, findet sich erst bei Varesco und Mozart. In dem von André Campra 1712 vertonten französischen Libretto Antoine Danchets, das als Vorlage diente, wird Idoménée am Ende mit Wahnsinn geschlagen und tötet seinen Sohn Idamante mit dem Opferbeil. Ilione verübt Selbstmord. Bei Mozart bringt der Orakelspruch die glückliche Wendung. Librettist wie Komponist standen dabei vor der Aufgabe, den Theatercoup des deus ex machina so überzeugend aus der äußeren wie inneren Handlung zu motivieren, daß er der Psychologie der Figuren wie der theatralischen Wahrheit nicht widerspricht. Varescos wie Mozarts Entschluß für eine dem Gedanken der Humanität verpflichtete verzeihende Lösung entsprach dem klassizistischen Zeitgeist. Szenisch knüpfen sie dabei wohl an Glucks *Iphigénie en Aulide* an, deren Titelheldin ebenfalls das Menschenopfer an ihrem Bruder Orest unterbindet; philosophisch an die Aufforderung zu Toleranz und Humanität, wie Lessing sie in seinem 1779 veröffentlichten dramatischen Gedicht *Nathan der Weise* verkündet. Poseidon, der bis dahin alle Ersatzhandlungen – Idomeneos und Arbaces Angebote zum Selbstopfer wie auch die Tötung des Meerungeheuers durch Idamante – zurückgewiesen hat, läßt sich erst von Ilias entschlossener Haltung erweichen. Ilias bedingungslose Liebe bis in den Tod –

eine Überzeugung, die auch Konstanze in *Die Entführung aus dem Serail* und Pamina in *Die Zauberflöte* beseelt – vermag den zürnenden Gott zu versöhnen. »Die Götter sind keine Tyrannen, ihr alle legt den göttlichen Willen falsch aus«, schleudert die zum Tod Entschlossene dem Priester wie dem Volk entgegen.

Die freie, voraussetzungslose Tat der Liebe, die nicht auf Vorteil bedacht und aller Schuld ledig ist, vermag den Bann des frevlerischen Gelübdes zu lösen, das Idamante dem Tode geweiht hat. Doch auch Idamante hat eine Wandlung durchgemacht: in seinem letzten Rezitativ (einem Largo in As-Dur) vergibt er dem Vater aus Liebe. Noch während Ilia vor dem Oberpriester niederkniet, verkündet eine – wie es in der Regiebemerkung heißt – »tiefe, schwere Stimme« den Spruch des Himmels: »Die Liebe hat gesiegt! Dem Idomeneo verzeiht der Himmel das schwere Vergehen, aber nicht dem König! Ihm steht es nicht an, seine Versprechen zu brechen! Er sei nicht länger König, es sei Idamante, und Ilia werde dessen Gattin! Poseidon werde bezahlt, der Himmel zufriedengestellt, die Unschuld belohnt! Der Friede herrsche wieder in Kreta! Solch würdiger Bund werde im Himmel gefestigt!« (Nr. 28c).

Der Orakelspruch ist in Mozarts Partitur in vier verschiedenen Versionen überliefert. Im brieflichen Dialog mit dem Vater nimmt seine Gestaltung den breitesten Raum ein – ein Hinweis mehr, wie zentral die kurze Szene für beide gewesen sein muß. Auch hier zeigt sich, daß die Wirkung in der größtmöglichen Kürze liegt. »Sagen sie mir«, fragt er den Vater am 29. November 1780, »finden Sie nicht, daß die Rede von der unterirdischen Stimme zu lang ist? Ueberlegen Sie es recht. – Stellen Sie sich das Theater vor, die Stimme muss schreckbar seyn – sie muss eindringen – man muss glauben, es sey wirklich so – wie kann sie das bewirken, wenn die Rede zu lang ist, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von dessen Nichtigkeit überzeugt werden? – Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung seyn. – Diese Rede hier ist auch ganz leicht abzukürzen, sie gewinnt mehr dadurch, als sie verliert.«

Leopold Mozart, der zustimmt, macht sich vor allem Gedanken um die szenische Wirkung und ihre musikalische Umsetzung: »Vermuthlich wirst du tieffe Blas=instrumenten zum accomp: der unterirrdischen Stimme haben. Wie wäre es, wenn nach dem wenigen unterirrdischen Lermen die Instrumenten piano aushielten (eigentlich auszuhalten anfiengen). dann ein Crescendo bis ins Schröckliche machten, und beym descrescendo die Stimme zu Singen anfieng? und so ein schauderndes crescendo bey jedem Absatz der Stimme. Durch den Lermo, der kurz seyn muß, und nur wie ein Stoß von einem Erdbeben, dadurch die Statue des Neptuns (= Poseidons) sich bewegt, wird alles aufmerksamm, welche Aufmerksammkeit durch den Eintritt einer stillen anhaltenden und dann anwachsenden schröckbarstarken Harmonie vermehret und alsdann erst auf höchste steigt, da gar eine Stimme erfolgt. mir scheint ich sehe und höre es.« Genauso hat Mozart die Szene vertont: als den

Einbruch einer anderen Welt, einer anderen Wirklichkeit, einer gleichsam entropischen Stimme, die weder an das Orakel in Glucks *Alceste* noch an den Auftritt der Göttin Diana am Ende der *Iphigénie en Tauride* erinnert. Musikalisch bestätigt das Orakel in der *Alceste* nur die formale Vorgabe der Handlung, während es bei Mozart – der Verweis auf den Geist von Hamlets Vater bei Shakespeare ist in diesem Zusammenhang mehr als nur eine Gedankenassoziation! – ein weiteres Mal die Realität des Heiligen beschwört. Man möchte glauben, »es sey wirklich so«.

Die Vertonung der Orakelszene ist – wie vom Vater prophezeit – »ein Meisterstück der Harmonie«. Mozart hat den vom Vater vorgeschlagenen Wechsel von Crescendo und Decrescendo genau befolgt. Drei Posaunen (Alt, Tenor und Baß) sowie zwei Hörner – »welche an dem nemlichen orte Placirt sind, wo die Stimme herkömmt. – das ganze Orchestre ist bey dieser Stelle still« (Mozart) – evozieren eine geheimnisvolle, feierlich-unheimliche Atmosphäre, von der sich das unbegleitete Deklamato der Stimme abhebt. Mozart hat die ausführlichere erste, aus 70 Takten bestehende Version – ihr Text wurde oben zitiert – zunächst auf 31 Takte (Nr. 28d, die in der jetzigen Münchner Aufführung verwendete Fassung), später sogar auf 9 Takte (Nr. 28a) gekürzt. Keine dieser drei Fassungen kam in der Münchner Premiere zur Verwendung. Da sich der Hoftheaterintendant Graf Seeau weigerte, die drei nur in dieser Szene verwendeten Posaunen zu genehmigen, instrumentierte Mozart, unter Beibehaltung des Crescendo-Decrescendo-Effekts, den Orakelspruch für zwei Klarinetten, zwei Fagotte und zwei Hörner um (Nr. 28b) – ein Beweis für seine Fähigkeit, auch mit den widrigsten Aufführungsbedingungen zurecht zu kommen.

Man darf aber wohl unterstellen, daß die (auch in der jetzigen Neuinszenierung erklingende) Version Nr. 28d Mozarts Intentionen am genauesten entspricht. »Ha vinto amore« – die Liebe hat gesiegt. Mit dieser Lösungs- und Erlösungsformel faßt das Orakel die Lehre der Handlung zusammen. Varescos spitzfindige Unterscheidung, daß zwar dem Menschen, aber nicht dem König Idomeneo verziehen werde, hat Mozart gestrichen. Er vertraut dabei, wie schon in der entsprechenden Rezitativ-Kürzung in der 9. Szene des 1. Aktes, der dramatischen Rede und Bedeutung der Musik, der szenischen Dramaturgie, bei der die Musik sicht- und hörbar macht (»ich sehe und höre es«, schrieb Leopold Mozart), was die Menschen unsichtbar bewegt. Unnötig war diese Aussage auch in einem anderen Sinn, weil der Souverän im Theater doppelt anwesend war: als Figur auf der Bühne und als Repräsentant des absolutistischen Gottesgnadentums in der Loge. So verkörperte das Auftreten des deus ex machina in der barocken Opera seria immer auch eine Art Fürstenspiegel – wie jene *Abenteuer des Telemach* von Fénelon, denen Danchet und Varesco den Stoff zu ihrem Libretto entnahmen. Im *lieto fine* der metastasianischen Opera seria verschränken sich christliche, absolutistische und aufklärerische Prinzipien: Gnade ist das höchste Recht, aber auch die höchste Pflicht des Souveräns.

Seine Musik weiß immer ganz genau zu sagen, was sie meint, und sie benützt für ihre abweichenden Meinungen nicht das drastische Mittel der Formzerschlagung, sondern das der Differenzierung. Mozarts Revolutionen gehen nach innen.

aus: Ulrich Dibelius, *Mozart-Aspekte*

*Heutige Erinnerungstafel für Mozart am Nachfolgebau Burgstraße 6*

IN JENEM HAUSE, DAS BIS 1944
AN DIESER STELLE STAND, WOHNTE
W.A. MOZART VOM 6. NOV. 1780
BIS ZUM 11. MÄRZ 1781. HIER
VOLLENDETE ER, NEBEN ANDEREN
MEISTERWERKEN, SEINE VOM
BAYERISCHEN KURFÜRSTEN
FÜR DEN KARNEVAL 1781 IN AUF-
TRAG GEGEBENE OPERA SERIA
„IDOMENEO RE DI CRETA", DIE
IM ALTEN RESIDENZTHEATER AM
29. JANUAR 1781 ZUR URAUF-
FÜHRUNG KAM.
DIE IHR HIER VORÜBERGEHT, GE-
DENKET SEINER UND SEINER MUSIK

Diese politische Bedeutung der spätbarocken Opera seria, eines aristokratisch-höfischen Schau- und Lehrstücks, ist seit der Französischen Revolution funktionslos und damit anachronistisch geworden. An diesem Unverständnis hat auch die Rezeption von Mozarts beiden letzten Seria-Opern, *Idomeneo* und *La clemenza di Tito*, bis in die unmittelbare Gegenwart gelitten.

Nachzutragen bleibt, daß der Spruch des Orakels Elettra, die selbst die Gemahlin Idamantes werden wollte, zur Verliererin des Stücks degradiert. Die von den Erinnyen verfolgte Muttermörderin erhält in Mozarts Musik einen furiosen Abgang. Die nervösen Geigenfiguren und das über eine Oktave abfallende Wahnsinnsgelächter ihres Schlußstakkatos zeichnen sie als verzweifelte Hysterikerin. Die Rasende ist dem Tod verfallen, nur die Wahl der Todesart steht der Selbstmörderin noch offen: »Nattern und Schlangen/ oder ein Stahl/ wird den Schmerz in mir beenden.« Mozart hat die Arie für die Münchner Uraufführung gestrichen und durch ein kurzes Rezitativ ersetzt, das Elettras Verzweiflung auf knappstem Raum zusammenfaßt. So großartig dieser Ausbruch in seinem grellen Dur auch ist, kein Theater, keine Elettra möchte heute – verständlicherweise – auf die Wirkung dieser wahnwitzigen Arie verzichten. Und Idomeneo? Mozart zeigt den einst so machtbesessenen und egozentrischen König – mit den Worten Wolfgang Willascheks – »am Ende seiner Herrschaft so desillusioniert und verzweifelt wie König Lear.«

Die Orakelszene des *Idomeneo* besitzt innerhalb von Mozarts Opernwerk eine Schlüsselstellung. Mit dieser Lösung des dramatischen Knotens überwindet er die gattungsmäßigen Fesseln der Opera seria und begründet, weit über Gluck hinausgehend, ein szenisches Drama aus dem Geist der absoluten Musik. Die Orakelszene deutet aber auch konkret und in mehrfacher Hinsicht über *Idomeneo* hinaus. Im Verzeihen des Bassa Selim am Schluß von *Die Entführung aus dem Serail* kehrt sie in säkularisierter, in der gleichgültigen Milde des römischen Kaisers Tito in pervertierter und in der Ablösung Sarastros durch das Paar Tamino/Pamina am Ende der *Zauberflöte* in bürgerlich-idealistischer Weise wieder. Und hören wir nicht in der Stimme des steinernen Commendatore in der Friedhofsszene des *Don Giovanni* die Buffa-Parodie auf das göttliche Orakel?

Überspitzt ließe sich sagen: alle großen Opern, die Mozart nach *Idomeneo* schrieb, brechen im Augenblick der höchsten Verwirrung oder tödlichen Katastrophe ab und inszenieren einen ironischen Theaterschluß. Erst die romantische Tragödie wird keine reitenden Boten, keine verzeihenden Götter und keine milden Herrscher mehr aufbieten, sondern sie wird vom unerbittlichen Walten des Schicksals regiert. Der vorrevolutionäre Mozart aber hält noch an der Aufrichtung einer auf Frieden und Glück gegründeten Gemeinschaft fest, wie sie die jakobinische Revolutions-Verfassung von 1793 in ihrem ersten Artikel deklarierte: »Das Ziel der Gesellschaft ist das allgemeine Glück.«

Wenn ich als Musiker, als Dirigent, als vorbehaltloser Bewunderer und Verehrer Mozartscher Musik spreche, so will und kann ich nicht verstehen, warum sich die Opera seria in tre atti »Idomeneo« nicht der gleichen Gunst, ja Liebe des Publikums erfreut wie etwa die »Entführung«, oder ein »Figaro«. Gewiß, »Giovanni« und »Zauberflöte« sind reicher, eingängiger, »spannender« in der Handlung, musikalisch reiht sich ein leuchtender Edelstein an den anderen, die kompositorische Inspiration scheint größer, gültiger, noch einzigartiger. Doch keines der Bühnenwerke Mozarts ist so neu, so modern, so weit zum Kern des uns heute vorschwebenden Begriffs des Musikdramas vorgestoßen wie der »Idomeneo«.

aus: Wolfgang Sawallisch, Bekenntnis zu *Idomeneo*, 1981

## Das Opfer

Die Gabe bedeutet eine persönliche Absicht, denn an sich ist das bloße Geben keineswegs ein Opfer. Zu einem solchen wird es erst, wenn die mit dem Geben verbundene Absicht des »do ut des« geopfert, das heißt aufgegeben wird. Das Gegebene soll, wenn es den Anspruch darauf erhebt, ein Opfer zu sein, auch so weggegeben sein, wie wenn es vernichtet worden wäre. Erst dann nämlich besteht die Möglichkeit, daß der egoistische Anspruch aufgehoben ist. [...] Um diesen ethisch wertlosen Anschein des Opferns zu vermeiden, muß die bestehende Identität mit der Gabe wenigstens so weit bewußt gemacht werden, daß man erkennt, inwiefern man sich selber gibt, indem man eine Gabe darbringt. Das heißt, aus dem natürlichen Tatbestande der Identität mit dem, was »mein« ist, erwächst die ethische Aufgabe, sich, respektive jenen Teil von sich zu opfern, der mit der Gabe identisch ist. Man soll wissen, daß man sich selber gibt oder aushändigt und daß daran immer entsprechende Ansprüche geknüpft werden, um so mehr, je weniger man davon weiß. Erst diese Bewußtheit garantiert, daß das Geben auch wirklich ein Opfern ist. Denn wenn ich weiß und zugebe, daß ich mich selber gebe oder drangebe und hiefür nicht bezahlt sein will, dann habe ich meinen Anspruch, das heißt einen Teil von mir geopfert. Daher bedeutet jedes Geben mit aufgehobenem Anspruch, ein Geben à fonds perdu in jeglicher Hinsicht, ein Selbstopfer. Das gewöhnliche Geben, das nicht wieder bezahlt ist, wird wie ein Verlust empfunden. Das Opfer aber soll wie ein Verlust sein, damit nämlich der egoistische Anspruch sicher nicht mehr besteht. Die Gabe soll daher, wie schon gesagt, so gegeben sein, wie wenn sie vernichtet worden wäre. Weil sie nun mich selber darstellt, so habe ich in ihr mich selber vernichtet, das heißt mich selber ohne Erwartung weggegeben. Dieser beabsichtigte Verlust ist aber insofern und von einer anderen Seite betrachtet kein wirklicher Verlust, sondern im Gegenteil ein Gewinn, denn das *Sichopfernkönnen beweist das Sichhaben.* Niemand kann geben, was er nicht hat. Wer sich also opfert, das heißt seinen Anspruch aufgeben kann, der muß diesen gehabt haben, mit anderen Worten, er muß sich des Anspruches bewußt gewesen sein. Dies setzt einen Akt der Selbsterkenntnis voraus, ohne welche man gerade solcher Ansprüche unbewußt bleibt.

*

## Der Opferer

Was ich opfere, das ist mein egoistischer Anspruch, womit ich zugleich mich selber aufgebe. Jedes Opfer ist daher mehr oder weniger Selbstopfer. Der Grad hängt von der Bedeutung der Gabe ab. Ist mir die Gabe sehr wertvoll und betrifft sie mein persönlichstes Gefühl, so kann ich sicher sein, daß das Aufgeben des egoistischen Anspruches meine Ichpersönlichkeit im Sinne der Auflehnung herausfordern wird. Ich kann auch sicher sein, daß die Macht, welche diesen Anspruch unter-

drückt, mich selber unterdrückt, mithin das Selbst sein muß. Das Selbst also ist es, das mich zum Opfern veranlaßt, ja es zwingt mich zum Opfern. Das Selbst ist der Opferer, und ich bin die geopferte Gabe, das Menschenopfer. Versetzen wir uns einen Augenblick in die Seele Abrahams, der seinen einzigen Sohn aus übermächtigem göttlichem Gebote heraus opfern sollte. Würde ein Vater unter solchen Umständen, jenseits von Mitleid mit dem Sohn, nicht sich selber als Opfer fühlen und den Stich des Opfermessers in seiner eigenen Brust empfinden? Ja, er wäre Opferer und Geopferter zugleich.

Da nun das Verhältnis des Ich zum Selbst demjenigen des Sohnes zum Vater entspricht, kann gesagt werden, daß das Selbst, indem es uns zum Selbstopfer zwingt, an sich selber den Opferakt vollzieht.

aus: Andrej Tarkovskij, *Über meinen Film »Opfer«*

Die Frage, was mich am Thema des Opfers – oder der Opferung – so nachdrücklich fasziniere, läßt sich ohne Umschweife beantworten: Mich als religiösen Menschen interessiert vor allem jemand, der fähig ist, sich als Opfer hinzugeben, sei es um eines geistigen Prinzips willen, sei es um sich selbst zu retten, oder aus beiden Motiven zugleich. Ein solcher Schritt setzt selbstverständlich die totale Abkehr von allen vordergründig-egoistischen Belangen voraus, das heißt, der Betreffende handelt in einem existentiellen Zustand jenseits jeder »normalen« Geschehenslogik, er ist der materiellen Welt und ihrer Gesetze enthoben. Dennoch – oder vielleicht gerade deshalb – bewirkt seine Tat spürbare Veränderungen. Der Raum, in dem sich derjenige bewegt, der bereit ist, alles zu opfern, ja sich selbst als Opfer darzubringen, stellt eine Art Gegenbild dar zu unseren empirischen Erfahrungsräumen, ist deshalb aber nicht weniger wirklich.

*

Entweder lebt man das Dasein eines von technologischen und sonstigen materiellen Entwicklungen abhängigen, dem vermeintlichen Fortschritt blind ergebenen Konsumenten, oder aber man findet zurück zu geistiger Verantwortlichkeit, die dann allerdings nicht nur für einen selbst zu gelten hätte, sondern auch für andere. Genau hier, im bewußten Schritt in die Verantwortung für die Gesellschaft und für das, was in und mit ihr geschieht, ist das möglich, was wir gemeinhin »Opfer« nennen, die Verwirklichung der christlichen Vorstellung vom Sich-selbst-zum-Opfer-Bringen. Strenggenommen und in letzter Konsequenz bedeutet dies, daß ein Mensch, der zumindest nicht in bescheidenem Maße die Fähigkeit in sich spürt, sich selbst um eines anderen oder einer Sache willen zu opfern, aufgehört hat, Mensch zu sein. Er ist im Begriff, sein Leben gegen die Existenz eines mechanisch funktionierenden Roboters zu tauschen.

Natürlich bin ich mir bewußt, daß der Opfer-Gedanke heute alles andere als beliebt ist – kaum jemand verlangt danach, sich für einen anderen oder für irgend etwas aufzuopfern. Entscheidend aber bleiben die unerbittlichen Folgen dieses Verhaltens: der Verlust an Individualität zugunsten einer noch ausgeprägteren Egozentrik, als sie ohnehin schon sowohl zahllose zwischenmenschliche Beziehungen wie auch das Verhältnis ganzer Bevölkerungsgruppen im Zusammenleben mit anderen, benachbarten bestimmt, vor allem aber der Verlust auch der letzten noch verbliebenen Möglichkeit, geistigen Entwicklungen statt materiellem »Fortschritt« Raum zu geben und damit wieder eine würdevolle Existenz zu ermöglichen.

aus: Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*

Der ehrwürdige Glaube ans Opfer aber ist wahrscheinlich bereits ein eingedrilltes Schema, nach welchem die Unterworfenen das ihnen angetane Unrecht sich selber nochmals antun, um es ertragen zu können. Es rettet nicht durch stellvertretende Rückgabe die unmittelbare, nur eben unterbrochene Kommunikation, welche die heutigen Mythologien ihm zuschreiben, sondern die Institution des Opfers selber ist das Mal einer historischen Katastrophe, ein Akt von Gewalt, der Menschen und Natur gleichermaßen widerfährt.

WAHRHAFTIGER GOTT. Aber auch er trank sein
Gift
Schluck um Schluck, wie ihm beschieden
bis zur gewaltigen Detonation.

Die Berge verschwanden. Und da erschien
tatsächlich
hinter dem gewaltigen Kinn der Kelch

Später Tote zwischen Rauchschwaden, hingestreckt.

Odysseas Elytis

## Dieter Borchmeyer. Elektra und Iphigenie. Die ungleichen Atridenschwestern Mozarts und Goethes

Mozarts Frauengestalten bilden ein weites Feld. Ob sie der Diener- oder Herrschaft entstammen, meist erwecken sie Vertrauen und Sympathie. Doch es gibt da auch einen merkwürdig fremden, befremdlichen weiblichen Typus, der sich dem Mitgefühl des Zuschauers weithin entzieht. Was ihn von den »sympathischen« Frauengestalten in Mozarts Opern von *Idomeneo* bis zur *Zauberflöte* zunächst – mit Ausnahme allenfalls Paminas – auffallend unterscheidet, ist der hohe politisch-soziale Rang seiner Repräsentantinnen: sie sind sämtlich fürstlichen Geblüts. Gemeint ist der Typus der rasenden Weiber, der – anscheinend anachronistisch wie dieser Begriff – bezeichnenderweise in den beiden Werken eine bedeutende Rolle spielt, in denen Mozart noch einmal auf die überständige Gattung der Opera seria zurückgreift: Elettra im *Idomeneo* und Vitellia in *La clemenza di Tito.* Zu ihnen gesellt sich eine andere Gestalt offenkundig anachronistischen Gepräges: die Königin der Nacht in der *Zauberflöte.*

Das Rasen bis an oder über den Rand des Wahnsinns hat Mozart weithin den Frauen vorbehalten, wie das 18. Jahrhundert überhaupt den rasenden Frauentypus auffallend oft auf die Bühne, und nicht nur auf die musikalische, gebracht hat. Es gibt freilich auch einen männlichen Charaktertypus dieses Schlages, der sich von der antiken Tragödie – denken wir an den rasenden Aias von Sophokles – bis auf die Opernbühne des 19. Jahrhunderts verfolgen läßt. Auch Mozart versetzt seine männlichen Figuren hin und wieder in heftigen Affektzorn, aber ihre Raserei hält sich im Vergleich mit dem, was uns eine Elettra, eine Vitellia, eine Königin der Nacht an Rage und Exaltation vorführen, durchaus in Grenzen. Die Raserei der Mozartschen Frauen hat immer den gleichen Grund: die Zurücksetzung in der Liebe und in der Macht oder in beidem zugleich – mit unterschiedlichen Mischungsverhältnissen.

»Furiose« Rache- und Rase-Nummern – von der Art der Furien-Arie des Titelhelden (»Crude furie degl'orridi abissi«) in Händels *Xerxes* – gehören zum festen Bestandteil der Opera seria, ja sie bilden eine ganz bestimmte Arienspezies zumal der weiblichen Protagonistinnen. Die Seria-Variante ist indessen nur eine Traditionslinie des Typus, eine andere, nicht minder wichtige, ja auch für die Libretti Metastasios und anderer Seria-Autoren bedeutsame geht auf das französische Theater des 17. Jahrhunderts zurück, etwa auf die Opern Lullys und seines Textdichters Quinault. Die eindrucksvollsten Repräsentantinnen dieses Typs finden wir aber in den Tragödien Racines, von der Hermione seiner *Andromaque* bis zur *Phèdre.* Was sie verbindet, ist das Zerfressensein von rasender Liebe, von einer zur Vergeblichkeit verurteilten »amour-passion«. Als »femme damnée« – verdammtes Weib – hat Jules Lemaître diesen Frauentypus treffend charakterisiert.

*Elisabeth Augusta Wendling, erste Darstellerin der Elettra (anonymes Pastell, Ende 18. Jahrhundert)*

Neben diesen beiden sich überkreuzenden Traditionslinien – Opera seria und Theater der französischen Klassik – gibt es

noch eine andere: den »englischen« Typus des rasenden Weibs, der sich auch im kontinentalen bürgerlichen Trauerspiel durchsetzte: Milwood in *The London Merchant* von George Lillo (1731), Marwood in Lessings *Miss Sara Sampson* oder Lady Milford in Schillers *Kabale und Liebe.* Obwohl das bürgerliche Trauerspiel mit der Oper Mozarts traditionsgeschichtlich nichts zu tun zu haben scheint, gibt es doch, was die Konfiguration der rasenden Weiber hier wie dort betrifft, auffallende Parallelen. Immer handelt es sich da um herausgehobene Figuren, geprägt von Affekt und Attitüde einer durch den Geist empfindsamer Humanität antiquierten heroisch höfischen Welt. Bei Lessing und Schiller wie bei Mozart bilden Haß und Rache, Wut und Raserei die negative – anachronistische – Kontrastfolie zu den empfindsamen Werten, die sich um Zärtlichkeit, Mitleid, Liebe und Großmut kristallisieren.

Noch auf der Opernbühne des 19. Jahrhunderts erscheint weibliches Rasen wiederholt als Aufbegehren einer durch die herrschende sittliche Weltordnung um ihren Kredit gebrachten, nicht nur gebrochenen, sondern antiquierten weiblichen Macht. Die Reihe reicht von Mozarts Elettra und Königin der Nacht über Eglantine in Webers *Euryanthe* bis zu der sich noch an den germanischen Mythos klammernden Zauberin Ortrud im *Lohengrin.* All diese von (gebrochener) Macht oder (verschmähter) »amour-passion« besessenen und zerfressenen Frauen werden jeweils mit einem sanftmütigen weiblichen Widerpart kontrastiert: Elettra mit Ilia, die Königin der Nacht mit ihrer Tochter Pamina, Eglantine mit Euryanthe, Ortrud mit Elsa.

Bereits die erste unter den rasenden Frauengestalten Mozarts ist eine durch und durch überständige Figur: Elettra – Elektra mit dem vertrauten griechischen Namen – im *Idomeneo.* Sie entstammt dem meuchelmordenden, ja menschenfressenden Atridengeschlecht, ist Tochter Agamemnons, der seine andere Tochter Iphigenie in Aulis der Göttin Artemis zum Opfer gebracht hatte, Schwester des wegen der Ermordung seiner Mutter von den Furien verfolgten Orest. »Zur Wut ward ihnen jegliche Begier, / Und grenzenlos drang ihre Wut umher«, sagt die Titelheldin von Goethes *Iphigenie auf Tauris* über das heillose Atridengeschlecht, dessen – vom Ahnherrn Tantalus herrührende – Erbschuld sie nun zu »entsühnen« gedenkt. Diese Entsühnung, d. h. die Befreiung ihres Geschlechts vom mythischen Schuldzusammenhang, glaubt sie leisten zu können, da auch die Götter vom alten sakralen Menschenopferritual abgerückt zu sein scheinen: hat doch Artemis Iphigenie selbst vom aulidischen Opferaltar nach Tauris entrückt.

Das mythische Motiv des Menschenopfers, das nicht nur aus der antiken Mythologie bekannt, sondern durch seine biblische Überlieferung in der Geschichte von Jephtas Tochter aus dem 11. Kapitel des *Buches der Richter* und vor allem in der Erzählung von der verhinderten Opferung Isaaks im *1. Buch Mose* jedem Christen vertraut war, hat in der Dramatik – vor allem in der Oper – des 18. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle gespielt. Das Menschenopfer mußte dem aufgeklärten Denken

als der absurdeste Verstoß gegen die Autonomie des Menschen, als grausigste Chiffre religiös-politischer Fremdbestimmung erscheinen.

In drei repräsentativen dramatischen Werken um 1780 steht die Menschenopferthematik mit ihren religiösen und politischen Implikationen im Zentrum der Handlung: Goethes *Iphigenie auf Tauris* (1779), Glucks *Iphigénie en Tauride* (1779) und Mozarts *Idomeneo* (1781). Hier wie da geht es um die Aufhebung des Blutrituals durch das Eingreifen der Götter: die mythische Garantie für die Tendenz des aufgeklärten Dramas, den Mythos selbst auf ein »humanes« Maß zu konzentrieren. Es ist ein merkwürdiges Faktum, daß drei deutsche Dramatiker in drei verschiedenen europäischen Traditionsrahmen – *opera seria, tragédie lyrique* und *Schauspiel* – fast im gleichen Jahr und wahrhaft epochemachend dasselbe Ziel einer Rettung des Mythos durch Humanisierung verfolgten. Am Ende von Glucks *Iphigénie en Tauride* ist es Artemis selbst, die den Skythen ihr Kultbild fortnimmt, da sie durch den barbarischen Brauch des Menschenopfers ihr »menschliches« Bild geschändet sieht. Die Götter werden zu Projektionen der Humanität.

Diesen Weg der »Rettung« des Mythos im Geiste aufgeklärter Humanität – Iphigenies Appell an die Götter: »Rettet mich / Und rettet euer Bild in meiner Seele«! – schlägt auch Goethe ein: Iphigenie sucht ganz im Geiste der Aufklärung aus eigener Kraft, auf autonom menschlichem Wege den mythischen Erbzwang, die durch den Atridenfluch ausgelöste Kettenfolge des Verbrechens aufzuheben. Auf diese Durchbrechung der Fatalität des Bösen beziehen sich auch die berühmten Verse, die Goethe 1827 dem Orest-Darsteller Krüger in ein Exemplar der *Iphigenie* geschrieben hat: »Alle menschlichen Gebrechen / Sühnet reine Menschlichkeit.« Auch der von den Furien verfolgte, »rasende« Orest wird ja von Schuld befreit und vom Wahnsinn geheilt, bedeutsamerweise als Folge seiner Hades-Vision im dritten Aufzug. Seine Reuequal steigert sich nämlich bis zur Verzweiflung, bis zu jener desperatio salutis, der Verzweiflung an der Möglichkeit des Heils, welche die christliche Theologie als die eigentliche Seinsverfassung der Verdammten gedeutet hat. In der Tat steigt Orest in seiner rasend-verzweifelten Phantasie in die Hölle, in den Hades hinab. Das aber ist als höchster Grad der Selbstpeinigung der Moment, in dem das Maß des Leidens voll und das Verbrechen gesühnt ist. Die Furien lassen ab von Orest und verwandeln sich wie am Schluß der *Orestie* von Aischylos in die »Eumeniden«, die Wohlgesinnten.

Ganz anders steht es mit Iphigenies und Orests Schwester Elektra in Mozarts *Idomeneo.* In dieser Oper, deren Librettist Giambattista Varesco auf die Tragédie lyrique *Idoménée* von Antoine Danchet mit der Musik von André Campra (1712) zurückgreift, ist Elektra nach dem von ihr initiierten Mord Orests an der Mutter nach Kreta geflüchtet. Dort hofft die emigrierte Prinzessin durch die von König Idomeneo geförderte Verbindung mit seinem Sohn Idamante ein ihrem königlichen Rang würdiges Liebesglück zu erlangen. Vergebene Hoffnung!

*Elektra am Grab ihres Vaters Agamemnon (Gefäß-Fragment des Malers der Dionysos-Geburt, um 390 n. Chr.)*

Idamante liebt in Wirklichkeit die gefangene Prinzessin Ilia, die Tochter des trojanischen Königs Priamus. Es ist die gleiche Konstellation wie später in Verdis *Aida,* und fast wie dort steht in Mozarts Oper ein verschmähtes dämonisches Raseweib einem geliebten empfindsamen Mädchen gegenüber. Elektra (in der Oper nun Elettra) ist das Opfer ihres zur Verdammnis prädestinierten mythischen Geschlechts – eine »femme damnée« wie Racines Hermione oder Phèdre.

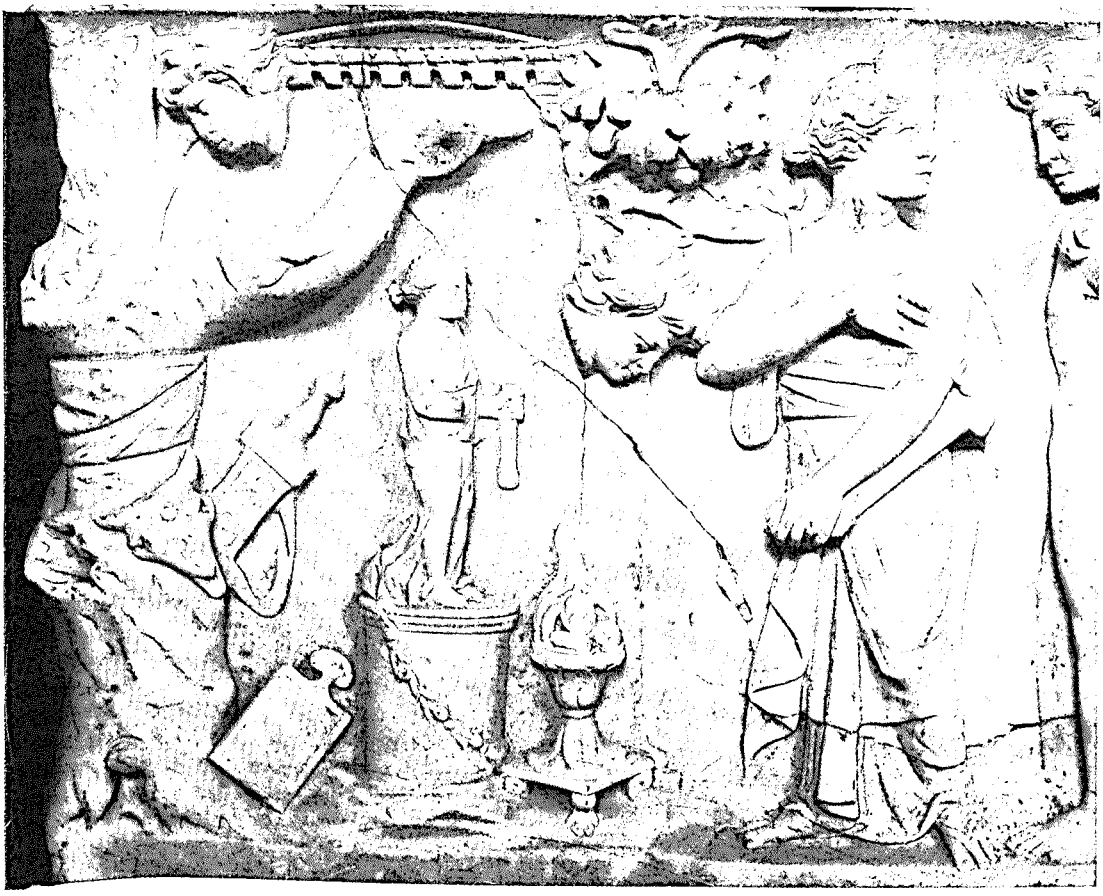
Bereits der erste Auftritt Elettras zeigt sie von Eifersucht getrieben, als Idamante den trojanischen Gefangenen die Ketten lösen läßt und Troja mit Kreta in Freundschaft vereint sehen will. Elettra durchschaut sofort, daß die Herzensneigung Idamantes der Grund dieses Friedensangebots ist. Ihre Lage wird verschlimmert durch die Falschmeldung vom Tode Idomeneos, der ihre Verbindung mit seinem Sohn bestimmt hatte. Elettras hochmütige, besitzergreifende Leidenschaft für Idamante – welche gegen die empfindsame, auch zur Entsagung bereite Liebe Ilias schroff absticht – will die Demütigung nicht hinnehmen, zugunsten einer Sklavin (die doch auch eine Königstochter ist) zurückgesetzt zu werden. Als sie das befürchten muß, kann sie nicht mehr an sich halten und gerät in Raserei: »Oh sdegno! oh smanie! oh duol! ...più non resisto.« (O Schmach! O Wut! O Schmerz! Das ertrage ich nicht länger! I/6) Diese

Worte des Accompagnato-Rezitativs werden durch eine kühne, extrem chromatische Streicherpassage ausgedeutet. Es folgt ihre Agitato-Arie »Tutte nel cor vi sento« (Nr. 4), in der Elettra alle »Furien der grausamen Hölle« in ihrem Herzen fühlt, den empfindsamen Werten Liebe, Gnade und Mitleid (»amor, mercè, pietà«) eine Abfuhr erteilt, um sich ganz dem Furor des Vernichtenwollens (»furore, vendetta e crudeltà«) hinzugeben.

Wie hat Mozart diese Arie vertont? Es lag nahe, alle Register der für die Opera seria typischen, ja obligatorischen Rachearie zu ziehen. Gewiß gehört auch Elektras d-Moll-Arie in ihrer verzehrenden Affekthitze noch zum wohlvertrauten Wut- und Wahnsinnstypus, doch Mozart individualisiert diesen Typus, bettet ihn in eine szenische Form ein, welche die Konvention durchbricht. Bereits das Orchestervorspiel spiegelt mit dem wie ein heftiges Herzpochen wirkenden Baß-Orgelpunkt der Celli und Fagotte, den Geigentrillern, vehementen Sforzati und züngelnden Flötenfiguren, die wie eine klangmalerische Anspielung auf die Schlangenhäupter der Furien wirken, das aufgewühlte Innere Elettras. Die Singstimme setzt ein mit interjektionsartigen, in plötzlichen wilden Sforzati und riesigen Intervallsprüngen gipfelnden Ausbrüchen, die es zu einer ruhigen melodischen Führung nicht kommen lassen, sekundiert von heftigen Hornstößen, Orchesterschlägen, tonmalerischen Details, die eine »infernalische« Seelenlandschaft beschwören, und intensiv affekthaltigen Instrumentalfiguren.

Elettras Arie, in Da-Capo-Manier beginnend, geht nahtlos über in ein Orchesternachspiel, das mit seinen packenden Taktwechseleffekten und seiner Synkopendramatik auf die folgende Sturmszene – mit den von nah und fern ertönenden, raum-imaginierenden »Pietà«-Rufen des Chors – einstimmt, in welcher gewissermaßen das Rasen der Atridenfürstin auf die Natur übergreift. Mensch und Natur sind aus den Fugen. Poseidon beruhigt jedoch den Sturm, und Idomeneo, durch dessen vermeintlichen Tod Elettras ehrgeizige Ehepläne zunichtegemacht schienen, tritt gerettet ans Land.

Mozarts affektgepeitschte, von allen Furien gehetzte Elettra zeigt in ihrer zweiten, durchaus im Ton der Empfindsamkeit gehaltenen Aria cantabile »Idol mio« (Nr. 13) freilich eine ganz andere Seite ihres Wesens. Idomeneo hat – wie der biblische Richter Jephta – Poseidon für seine Rettung die Opferung des ersten Menschen gelobt, dem er am heimatlichen Ufer begegnen wird. Das Unglück will es, daß dieser Mensch der eigene Sohn Idamante ist. Unter dem Vorwand, es gelte, Elettra nach Argos zurückzubringen und ihr den Thron des Vaters zurückzugewinnen, will er den Sohn von Kreta entfernen. Genau das ist es, was Elettra erhofft (II/4). Auch sie träumt von einem Herzensglück, das sie dem »atridischen Verhängniszusammenhang« entreißt (Joachim Kaiser). Die Illusion des Glücks, von der ihre Arie erfüllt ist, erweist sich jedoch als kurzer Trug, denn der plötzlich ausbrechende Sturm und die Erscheinung des Ungeheuers verhindern die Abreise Idamantes und Elettras. Der Versuch Idomeneos, der Erfüllung des Gelübdes durch die Entfernung des Sohnes zu entgehen, wird von den



*Iphigenie als Priesterin vor dem Opfer-Heiligtum der Artemis. Römisches Sarkophag-Relief, 140/150 n. Chr.*

Göttern durch die Sendung des blutrünstigen Monstrums bitter bestraft.

Varesco löst den Idomeneo-Stoff indessen vom biblischen Jephta-Modell ab und bezieht ihn typologisch auf die abgewendete Opferung Isaaks durch Abraham. Hier wie da stellt die Forderung des Menschenopfers nur eine Prüfung des Gehorsams gegenüber Gott respective den Göttern dar. In *Idomeneo* ist es freilich nicht der Vater, sondern der Sohn selber, der sich dem göttlichen Gebot unterwirft und – in unverkennbarem Bezug auf den Opfertod Christi am Kreuz – den Vater von der Notwendigkeit einer unbedingten Erfüllung des Gelübdes überzeugt. Eben aufgrund der Opferbereitschaft Idamantes dispensieren die Götter Idomeneo von der Erfüllung des Gelübdes, freilich um den Preis seiner Abdankung. Durch den Versuch, seinen Schwur zu brechen, hat er sich als König kompromittiert. Deshalb wird durch die »sentenza del cielo« der opferfromme Idamante als König eingesetzt und Ilia – die sich als Ersatzopfer für Idamante angeboten hatte – zu seiner Gattin bestimmt. Damit ist wie in Goethes *Iphigenie* ein neues Einvernehmen zwischen Göttern und Menschen geschaffen. Das »ancien régime« Idomeneos wird durch einen »neuen Bund« ersetzt, in dem weder Herrscher- noch Götterwillkür Raum

haben. Es ist ein Bund im Geiste empfindsamer Rationalität und Humanität.

In einer dergestalt humanisierten mythischen Welt wird Elettra zur radikalen Außenseiterin, der nichts anderes als der Abstieg zur Hölle übrig bleibt. Wo Menschen in empfindsamer Großmut und Opferbereitschaft füreinander einstehen, die Götter gar zu Philanthropen werden, hat die ichbesessene Repräsentantin eines tückisch-ungeheuren Mythos nichts mehr zu suchen. Die Götterstimme, die das in der Opera seria übliche *lieto fine,* das happy ending herbeiführt, geht an ihrem Herzen vorbei. Auf die Botschaft des »ciel pietoso«, des barmherzigen Himmels, und den Ausruf der Beglückten: »Oh gioia, oh amor, oh Numi!« (O Freude, o Liebe, o Götter!) folgt unmittelbar Elettras Höllenfahrt, die Raserei der abgrundtief Enttäuschten und Verzweifelten: »Oh smania! O furie! oh disperata Elettra!« (O Raserei! O Wut! O unglückselige Elektra! Rezitativ Nr. 29).

»Verzweifeln heißt in die Hölle hinabsteigen«, lesen wir beim Kirchenvater Isidor von Sevilla. Und so versetzt die desperate Elettra sich – wie Goethes Orest, aber ganz ohne die kathartische Wirkung seiner Hades-Vision – in die Szenerie des Danteschen Inferno und ruft die Furien mit ihren Schlangenhaaren an, daß sie ihr das Herz zerfleischen sollen (Arie Nr. 29a). Zu »ewigem Wehgeschrei, ewigen Tränen« (»a sempiterni guai, al pianto eterno«) tritt sie in die Gemeinschaft der Rasenden ein, zu denen hier auch der von den Furien verfolgte und keineswegs wie bei Goethe entsühnte Bruder Orest gehört – und natürlich Aias, der mythische Prototyp des Rasenden, welcher spätantiker Überlieferung zufolge wie Orest in der Hölle schmachtet. Dieser infernalische Bund der Rasenden steht dem irdischen Bund der Freude und des Triumphes (»queste contrade della gioia e trionfi«) gegenüber, wie ihn das empfindsame Tableau des vorletzten Auftritts der Oper der »femme damnée« Elettra gnadenlos präsentiert und ihren Ausbruch in der Arie »D'Oreste, d'Aiace / Ho inseno i tormenti« (Orestes' und Ajas' Qualen fühle ich in meiner Brust, Nr. 29a) provoziert. Diese Arie beschwört mit ihrem abgerissenen melodischen Duktus, gipfelnd in einer zweimaligen grellen Koloraturpassage und sekundiert von der atemlosen Achtelmotorik und hektischen Trillerketten des Orchesters, einen Zustand rasenden Außersichseins. Nach ihrem vom zweigestrichenen C die Staccato-Tonleiter hinabstürzenden förmlichen Höllengelächter rast Elettra, selber zur Furie geworden, von der Bühne: »Parte infuriata.«

Die ins Groteske verzerrten Koloraturpassagen bieten nicht nur ein Klanggemälde infernalischer Wut, sondern sie demonstrieren gerade in ihrer Zerrbildhaftigkeit, daß Elettra mit ihrem Höllensturz auch in den Abgrund der unwiederholbaren Vergangenheit hinabfällt, denn ihre Welt – das Ancien régime undurchschaubarer, Blutopfer heischender Götter und willkürgewohnter Fürsten, die egozentrisch-machtbewußt über Menschenleben, Menschenherzen verfügen – ist unwiderruflich zuende.

Der Mythos ist unserem Blick entschwunden. Für unser Bewußtsein ist er ein Phänomen ferner Vergangenheit; eben darum nehmen wir ihn dort nicht wahr, wo er im Rücken unseres Bewußtseins fortdauernd in uns wirkt. Einen Zugang aber bietet ein mit dem Mythos tief verwandtes Phänomen: die Kunst.

Carl Friedrich von Weizsäcker

Die Menschheit trägt heute die Verantwortung für ihre zukünftige Geschichte. Sie kann sich dieser Verantwortung nicht entziehen, denn überließe sie die Dynamik des Weltprozesses sich selbst, so wäre ihre Vernichtung nicht aufzuhalten.

Georg Picht

## *Die Autoren dieses Programmbuches*

*Oswald Beaujean, geboren 1961 in Aachen, studierte Germanistik, Philosophie und Musikwissenschaft in Bonn. Er ist Musikredakteur beim Bayerischen Rundfunk.*

*Dieter Borchmeyer, geboren 1941. Studium der Germanistik und Katholischen Theologie in München. Seit 1982 Professor für Theaterwissenschaft an der Universität München, seit 1988 Ordinarius für Neuere Deutsche Literaturgeschichte und Theaterwissenschaft an der Universität Heidelberg. Publikationen zur deutschen Literatur und Theatergeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert (z.B.:* Die Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche, *1994), speziell zur Beziehung zwischen Musik und Literatur (*Das Theater Richard Wagners, *1982* – Mozarts Opernfiguren, *1992, u.a.).*

*Andreas Homoki, geboren 1960 in Marl, studierte Musikerziehung und Literatur an der Akademie der schönen Künste in Berlin. Regieassistenzen an der Deutschen Oper Berlin, dem Theater des Westens und der Komischen Oper Berlin sowie bei Harry Kupfer und Willy Decker. Nach ersten eigenen Inszenierungen an der Kölner Musikhochschule folgte 1992/93 mit Richard Strauss'* Frau ohne Schatten *Homikis erste große Opernproduktion am Grand Theatre in Genf, die 1994 in Paris mit dem französischen Theaterkritikerpreis für die beste Inszenierung der Spielzeit ausgezeichnet wurde. Seitdem hat er u. a.* Madame Butterfly *in Essen,* Das Schloß (Aribert Reimann) *in Hannover,* Der Wildschütz *in Köln,* Rigoletto *in Hamburg,* Tristan und Isolde *in Wiesbaden,* Simon Boccanegra *in Freiburg,* Orphée et Eurydice *in Genf,* Die Zauberflöte *in Köln und* Falstaff *an der Komischen Oper Berlin inszeniert.*

*Hans Joachim Kreutzer, geboren 1935 in Essen, studierte Deutsche und Lateinische Philologie und Musikwissenschaft in Hamburg, München und Zürich, Promotion in Hamburg, 1975 Habilitation in Göttingen. Seit 1977 Ordinarius für Literaturwissenschaft an der Universität Regensburg und von 1978 bis 1992 Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Kreutzers wissenschaftliche Arbeiten gelten vornehmlich dem 15. und 16. Jahrhundert sowie Kleist, Hölderlin und der Wissenschaftsgeschichte. Er behandelt Grenzfragen von Literatur- und Musikwissenschaft, namentlich in Verbindung mit dem Werk Bachs, Händels, Mozarts, Schuberts und Hans Werner Henzes.*

*Hans A. Neunzig, geboren 1932 in Meißen. Autor musik- und literaturhistorischer Bücher (z.B.* Lebensläufe der Deutschen Romantik, *Veröffentlichungen über Johannes Brahms und Dietrich Fischer-Dieskau), Herausgeber (u. a. von Schriften und Briefen der österreichischen Schriftstellerin Hilde Spiel), Kritiker und Übersetzer. Lebt in Utting am Ammersee.*

*Ernst Osterkamp, geboren 1950 in Tecklenburg. Promotion 1977 an der Universität Münster mit* Lucifer. Stationen eines Motivs *(Berlin/New York 1979). Habilitation 1988 an der Universität Regensburg mit* Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen *(Stuttgart 1990). Professor für Neuere deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Herausgeber von* Sizilien. Reisebilder aus drei Jahrhunderten *(München 1986). Aufsätze zur deutschen Literatur des 17. bis 20. Jahrhunderts, insbesondere über Johann Christian Günther, Johann Joachim Winckelmann und Rudolf Borchardt.*

*Jürgen Schläder, geboren 1948 in Hagen. Studium der Germanistik und Musikwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. 1974 Magister-Examen in Neuerer deutscher Literaturwissenschaft, 1978 Promotion zum Dr. phil. in Musikwissenschaft mit der Dissertation über* Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper, *1986 Habilitation mit einer Arbeit über das Opernduett. Von 1978 bis 1987 Wissenschaftlicher Assistent an der Ruhr-Universität Bochum. Seit 1987 Professor für Theaterwissenschaft, Bereich Musiktheater, an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Veröffentlichungen u.a. im Bereich der Opernforschung.*

*Uwe Schweikert, geboren 1941 in Stuttgart, Studium der Germanistik, Musikwissenschaft und Geschichte in Göttingen und München, arbeitet als Lektor in einem Stuttgarter Verlag. Neben Editionen (Rahel Varnhagen, Ludwig Tieck, Hans Henny Jahnn) Aufsätze, Funksendungen und Kritiken zu Literatur und Musik (darunter zahlreiche Essays zur italienischen Oper des 19. Jahrhunderts).*

*Fabian Stallknecht, geboren 1968 in Duisburg, studierte Theaterwissenschaft, Germanistik und Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München.*

# The Story

## Part I

ILIA, a Trojan princess, is being held prisoner on the isle of Crete after the fall of Troy. She is struggling against her love for Idamante, son of the Cretan king Idomeneo: the war between the two peoples has left gaping wounds.

IDAMANTE releases the Trojan prisoners of war and makes a declaration of love to Ilia. She rejects his overtures, but he does not accept her reasons: he claims to be not responsible for his father's acts of war.

ELETTRA, daughter of the Greek commander Agamemnon, has fled to Crete. She is also in love with Idamante but realizes, after seeing them together, that he is attracted to Ilia. When Idomeneo's confidant Arbace announces that his master has been drowned during a storm on the way to Crete, Idamante rushes down to the shore. Elettra realizes that Idomeneo's death would give his son the freedom to defy political considerations and marry a Trojan woman. She is beside herself with jealousy of her rival Ilia whom she considers to be her inferior.

IDOMENEO, washed ashore by the storm, is haunted by the vow he made to the god of the sea Poseidon at the height of the storm: he pledged to sacrifice to him the first person he meets on land. Sick of killing and traumatized by war, the thought of having to fulfil the vow makes him despair.

Idamente appears and wants to help the shipwrecked man. When both realize that they are father and son, Idomeneo turns away abruptly and flees. Idamante, confused and offended by his father's inexplicable behavior, remains behind alone.

Although Idomeneo is celebrated on his return as a victorious hero, Ilia realizes that he is, like herself, one of the losers of this war. Her hate dwindles and gradually she begins to see a future for herself on Crete.

Idomeneo has a grim foreboding that Ilia is in love with Idamante, thus involving a third person in his tragic conflict.

## Part II

So as not to have to sacrifice his son, Idomeneo takes Arbace's advice and decides to send Idamante away from Crete: he is to accompany Elettra back to Argos. Elettra is overjoyed and convinced that she can win Idamante for herself once he is separated from Ilia.
Idomeneo urges Elettra and Idamante to depart. But a sudden storm prevents them from sailing. Idomeneo now admits his guilt and offers to sacrifice himself to the god of the sea.

Ilia dreams of a happy union with Idamante. When he decides to take his own life out of despair over his father's severity and Ilia's rejection, Ilia can no longer conceal her love for him.

The couple are disturbed by Elettra and Idomeneo. The fateful entanglement of the four people appears to be inextricable: Idomeneo, otherwise well versed in killing, recognizes the value of life when confronted with the impending sacrifice; Idamante cannot comprehend his father's harsh behavior toward him and wants to end his life despite his newfond love for Ilia; Ilia no longer hates her enemy and wants to die with her beloved Idamante; Elettra cannot understand

why Idamante prefers an enemy to herself and is consumed by jealousy.

Poseidon's high priest forces Idomeneo to reveal the name of the victim. Despairingly Idomeneo names his son. Idamante now recognizes that his father's previous continual repudiation was motivated by love and asks his father to kill him. Ilia intervenes and offers herself as a sacrifice instead.

A voice announces the victory of love: Idomeneo is no longer to be king; Idamante and Ilia will henceforth rule Crete.

Translation: Christopher Balme

## Résumé

Première partie

Après la chute de Troie, la princesse troyenne Ilia est retenue prisonnière en Crète. Elle lutte contre l'amour qu'elle éprouve pour Idamante, fils du roi de Crète Idomeneo. La guerre entre les deux peuples a provoqué de profondes blessures.

IDAMANTE libère les prisonniers troyens et avoue son amour pour Ilia, qui le repousse. Idamante n'accepte pas ce refus, car il n'est pas responsable de la guerre menée par son père.

ELETTRA – la fille d'Agamemnon, le chef de l'armée grecque – a pris la fuite pour la Crète. Elle aime aussi Idamante. Mais, en voyant Idamante et Ilia ensemble, elle s'aperçoit qu'Idamante éprouve des sentiments profonds pour Ilia. Arbace, le confident d'Idomeneo, annonce que son maître se serait noyé lors d'une tempête au cours de sa traversée pour la Crète. Idamante se précipite vers le rivage. Elettra se rend compte qu'avec la mort d'Idomeneo, Idamante pourrait s'offrir la liberté d'épouser une Troyenne, quoique ce choix soit contre toute raison d'État. Elettra est maintenant jalouse d'Ilia celle qui, à ses yeux, n'est qu'une rivale de classe inférieure.

IDOMENEO, jeté sur le rivage par la tempête, est poursuivi par le serment qu'il a prêté à Poséidon, dieu de la Mer. Quand il se trouva en pleine détresse, il avait juré de lui sacrifier le premier homme qu'il rencontrerait sur la terre ferme. Fatigué de tuer et traumatisé par la guerre, le voilà maintenant accablé de devoir accomplir son serment.

Idamante arrive et veut porter secours aux naufragés. En conversant, le père et le fils se reconnaissent. Idomeneo se détourne alors brusquement et prend la fuite. Idamante, troublé et blessé, reste à l'écart, car le comportement de son père lui est mystérieux.

Bien que la victoire d'Idomeneo soit célébrée à son retour, Ilia s'aperçoit qu'ils sont tous deux perdants de cette guerre. Sa haine s'éteint; peu à peu, elle envisage son avenir en Crète.

Désemparé, Idomeneo suppose qu'Ilia aime Idamante. C'est ainsi qu'une troisième personne, Ilia, se trouve mêlée à son conflit tragique.

Deuxième partie

Pour éviter de devoir sacrifier son fils et sur les conseils d'Arbace, Idomeneo décide d'expulser Idamante de Crète. Il devra accompagner Elettra à Argos, sa patrie. Elettra est maintenant comblée, car elle est convaincue que, Idamante enfin séparé d'Ilia, elle pourra gagner le coeur d'Idamante.

Idomeneo pousse Elettra et Idamante à partir. Mais le départ est empêché par une tempête subite. Idomeneo avoue sa culpabilité et s'offre en sacrifice au dieu de la Mer.

Ilia rêve d'une liaison heureuse avec Idamante. Tyrannisé par la rigueur de son père et blessé par la renonciation d'Ilia, Idamante veut mettre fin à ses jours. C'est alors qu'Ilia finit par avouer l'amour qu'elle éprouve pour lui.

Les amoureux sont dérangés par Elettra et Idomeneo. La trame fatidique qui lie ces personnages ne semble pas pouvoir se démêler. Idomeneo, qui a l'expérience de tuer, découvre la valeur de la vie en voyant les préparatifs du sacrifice. Idamante ne comprend pas le comportement répugnant de son père. Malgré son nouvel amour pour Ilia, il est prêt à consentir à l'ultime sacrifice. Ilia a surmonté la haine qu'elle a éprouvée envers son ennemi et, par amour pour Idamante, veut mourir avec lui. Elettra ne comprend pas pourquoi Idamante lui a préféré une ennemie et se consume de jalousie.

Le Grand-Prêtre de Poséidon ordonne à Idomeneo de dévoiler le nom de la victime qui sera sacrifiée. Désespéré, Idomeneo désigne son fils. C'est à ce moment qu'Idamante se rend compte que son père l'aime, alors qu'il l'avait toujours rejeté. Idamante commande à Idomeneo de le tuer. Ilia s'interpose et veut s'offrir elle-même en sacrifice.

Une voix annonce la victoire de l'amour et Idomeneo cède le trône. Désormais, Idamante et Ilia régneront sur la Crète.

Traduction: Étienne Gillig

# Bilderverzeichnis


| | Seite |
|---|---|
| *Stefan Heinrichs*<br>Szenen-Skizzen zu *Idomeneo* | 5 ff |
| *Hans Wimmer*<br>Gedenkstein mit Mozarts Bildnis | 16 |
| *Claudia Blümel*<br>Schaubild zu den handelnden Personen | 19 |
| Blick vom Gasteig über die Isar<br>nach München (nach Canaletto d. J.) | 26 |
| *Mathias Diesel*<br>Der Grottenhof in der Münchner Residenz mit dem<br>Neptuns-Brunnen, um 1720 | 28 |
| *Joseph Quaglio*<br>Bühnenbild zur Uraufführung von Mozarts *Idomeneo* | 29 |
| Dorothea Wendling, erste Darstellerin der Ilia | 29 |
| *Egid Verhelst*<br>Christian Cannabich | 30 |
| *Georg Schuster-Woldan*<br>Josef Anton Graf von Seeau | 31 |
| *Max Kuhn*<br>Burgstraße Nr. 6, Haus Sonneneck | 32 |
| Mozart (anonyme Bleistiftzeichnung) | 37 |
| Zweisprachiges Textbuch zur Uraufführung des *Idomeneo* | 39 |
| Beginn der *Idomeneo*-Ouvertüre in Mozarts Autograph | 41 |
| *Oliver Stromberg*<br>ohne Titel 1993 | 44/45 |
| *Moritz Kellerhoven*<br>Josepha Gräfin von Paumgarten | 53 |
| Titelblatt der Originalpartitur zu Franz de Paula Gruas<br>Oper *Telemaco* | 54 |
| Zweisprachiges Textbuch zur Uraufführung des *Telemaco* | 55 |
| Knossos auf Kreta. Zugang zum Palast im heutigen Zustand | 56/57 |
| *Joseph Grassi*<br>Portrait Mozarts, Ölbild von 1785 | 60 |
| *Valerian Funk*<br>Kupferstich des Alten Residenztheaters | 65 |
| *Pompeo Girolamo Batoni*<br>Kurfürst Carl Theodor | 66 |
| Agamemnon bringt Zeus ein Opfer dar in Anwesenheit<br>Idomeneus' | 96/97 |
| *Gerti Wimmer*<br>Mythologischer Raum, 1995 | 100/101 |
| Poseidon | 105 |
| *André Bouys*<br>André Campra (1660-1744) | 106 |
| Beginn des 2. Akts aus Campras Partitur des *Idomenée*<br>in der Erstausgabe von 1712 | 107 |
| *Gerti Wimmer*<br>Bild-Assoziationen zu Mozarts *Idomeneo* | 113 ff |

*Moritz von Kellerhoven*
Anton Raaff 123
Brief Mozarts an seinen Vater 125
Heutige Erinnerungstafel für Mozart in München 129
Elisabeth Augusta Wendling 134
Elektra am Grab ihres Vaters Agamemnon 137
Iphigenie vor dem Opfer-Heiligtum der Artemis 139

# Inhalt

Seite

**Die Handlung** 4

*Wolfgang Willaschek*
Dieses dramma per musica ... 17
Die vier Hauptfiguren 18

**Interpretation**

*Andreas Homoki*
Doppelte Zeitenwende. Gedanken zu Mozarts Oper *Idomeneo* und ihrer Darstellung heute 20

*Rolf Bongs*
Phästos
Sandspiel 23

**Entstehung Herkunft**

*Oswald Beaujean*
Mozart und München. Die Entstehungsgeschichte der Karnevalsoper *Idomeneo* 24

*Norbert Elias*
aus: Mozart 27

*Hans A. Neunzig*
L'Opera seria: Entwicklung und Metamorphosen eines Genres 34

*Eduard Hanslick*
aus: Aus dem Opernleben der Gegenwart 42

*Wolfgang Hildesheimer*
aus: Mozart 42

*François Salignac de la Mothe Fénelon*
aus: Aventures de Télémaque 43

**Mythos Werkform Dramaturgie**

aus: Buch der Richter 46

*Lord Byron*
Jephtas Tochter 47

*Johann Gottfried von Herder*
aus: Über die neuere deutsche Literatur 48

*Christoph Martin Wieland*
aus: Alceste 48

*Lion Feuchtwanger*
aus: Jefta und seine Tochter 49

*Hans Joachim Kreutzer*
*Idomeneo,* »die grosse opera« – Mozarts Alternative 51

*Leo Schrade*
aus: W.A. Mozart 51

*Norbert Elias*
aus: Mozart 53

*Hans Blumenberg*
aus: Arbeit am Mythos 58

*Lion Feuchtwanger*
aus: Nachwort zu seinem Roman Jefta und seine Tochter 59

*Stefan Kunze*
aus: Mozarts Opern 59

*Jürgen Schläder*
Das unzeitgemäße Kunstwerk. Aspekte des Theaterkonzepts in Mozarts *Idomeneo* 61

*Wolfgang Willaschek*
aus: Mozart Theater 61

*Leo Schrade*
aus: W. A. Mozart 62

*Leo Schrade*
aus: W. A. Mozart 66

*Gernot Gruber*
aus: Mozart verstehen 67

*

**Das Libretto** 69

*

**Fatalismus Aufklärung**

*Fabian A. Stallknecht*
Wenn des Geschickes Mächte schrecklich wüten.
Der Schicksalsbegriff im Musiktheater des 18. Jahrhunderts und seine Wandlungen 93

*Stefan Kunze*
aus: Mozarts Opern 95

*Leo Schrade*
aus: W. A. Mozart 95

*Norbert Elias*
aus: Mozart 96

*Rolf Bongs*
Fund 100

*Ernst Osterkamp*
*Idomeneo* oder Die Beruhigung des Meeres. Mozarts Oper im Zeichen der Aufklärung 102

*Ivan Nagel*
aus: Autonomie und Gnade 102

*Friedrich Schiller*
Alle anderen Dinge müssen 107

*Wolfgang Willaschek*
aus: Mozart Theater 108

*Leo Schrade*
aus: W. A. Mozart 109

*Georg Picht*
aus: Mut zur Utopie 110

*Friedrich Maximilian Klinger*
aus: Damokles 111

*Jean Jacques Rousseau*
Der Mensch wird frei geboren 111

*Wolfgang Hildesheimer*
Es ist falsch ... 111

*Jacob Burckhardt*
aus: Weltgeschichtliche Betrachtungen 111

*Wolfgang Hildesheimer*
aus: Das Opfer Helena 119

*Robert Kennedy*
in: New York Herald Tribune 119

*Georg Picht*
aus: Mut zur Utopie 119

*Rolf Bongs*
Rose und Stern 120

**Orakel Opfer**

*Uwe Schweikert*
»Ha vinto amore«. Opfertod und Orakelspruch – zu Musik und Drama im dritten Akt von Mozarts *Idomeneo* 122

*Stefan Kunze*
aus: Mozarts Opern 122

*Ulrich Dibelius*
aus: Mozart-Aspekte 128

*Wolfgang Sawallisch*
aus: Bekenntnis zu *Idomeneo*, 1981 130

*C. G. Jung*
aus: Psychologie und Religion 131

*Andrej Tarkovskij*
aus: Über meinen Film »Opfer« 132

*Max Horkheimer und Theodor W. Adorno*
aus: Dialektik der Aufklärung 133

*Odysseas Elytis*
Wahrhaftiger Gott 133

*Dieter Borchmeyer*
Elektra und Iphigenie. Die ungleichen Atridenschwestern Mozarts und Goethes 134

*Carl Friedrich von Weizsäcker*
Der Mythos ist unserem Blick entschwunden 141

*Georg Picht*
Die Menschheit trägt heute die Verantwortung 141

Autorenverzeichnis 142

The Story in English 143

Résumé en français 144

Bilderverzeichnis 146

Nachweise 150

Bayerische Staatsoper, Staatsintendant Peter Jonas
Spielzeit 1995/96
Programmheft zur Neuinszenierung IDOMENEO von Wolfgang Amadeus Mozart am 20. Mai 1996 im Nationaltheater München
Verantwortlich: Hanspeter Krellmann
Zusammenstellung, Redaktion und Gestaltung: Hanspeter Krellmann, Anette Unger; Mitarbeit: Susanne Frey
Redaktionelle Mitarbeit: Krista Thiele
Druck und Herstellung: J. Gotteswinter GmbH, München

*Nachweise:*

Originalbeiträge: Andreas Homoki »Doppelte Zeitenwende. Gedanken zu Mozarts Oper *Idomeneo* und ihrer Darstellung heute«, Oswald Beaujean »Mozart und München. Die Entstehungsgeschichte der Karnevalsoper *Idomeneo,* Hans A. Neunzig »L'Opera seria: Entwicklung und Metamorphosen eines Genres«, Hans Joachim Kreutzer »*Idomeneo,* ›die grosse opera‹ – Mozarts Alternative«, Jürgen Schläder »Das unzeitgemäße Kunstwerk. Aspekte des Theaterkonzepts in Mozarts *Idomeneo*«, Fabian A. Stallknecht »Wenn des Geschickes Mächte schrecklich wüten. Der Schicksalsbegriff im Musiktheater des 18. Jahrhunderts und seine Wandlungen«, Ernst Osterkamp »*Idomeneo* oder die Beruhigung des Meeres. Mozarts Oper im Zeichen der Aufklärung«, Uwe Schweikert »›Ha vinto amore‹. Opfertod und Orakelspruch – zu Musik und Drama im dritten Akt von Mozarts *Idomeneo*«, Dieter Borchmeyer »Elektra und Iphigenie. Die ungleichen Atridenschwestern Mozarts und Goethes. – Wörtliche Übersetzung des Librettos zu *Idomeneo* von Krista Thiele (alle Rechte bei der Autorin). – Wolfgang Willaschek, Mozart Theater. Vom Idomeneo bis zur Zauberflöte, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart/Weimar 1996. – Rolf Bongs, Phästos, Sandspiel (mit freundlicher Genehmigung). – Norbert Elias, Mozart. Zur Soziologie eines Genies, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991. – Eduard Hanslick, Aus dem Opernleben der Gegenwart, Berlin 1884. – Wolfgang Hildesheimer, Mozart, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977. – François Salignac de la Mothe Fénelon, Aventures de Télémaque, in: Wolfgang Amadeus Mozart, Idomeneo. Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbek bei Hamburg 1988. – Die Bibel in heutigem Deutsch, hrsg. von der Deutschen Bibelgesellschaft, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1982. – Lord Byron Gedichte, hrsg. von George Noël Gordon, Phaidon Verlag, Kettwig 1990. – Johann Gottfried von Herder, Mensch und Welt, Eugen Diederichs Verlag, Jena 1942. – Christoph Martin Wieland, Ausgewählte Werke Bd.III, hrsg. von Friedrich Beißner, Winkler Verlag, München 1965. – Lion Feuchtwanger, Jefta und seine Tochter, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1983. – Leo Schrade, W. A. Mozart, Verlag A. Francke AG, Bern 1964. – Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos, Suhkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979. – Stefan Kunze, Mozarts Opern, Verlag Philipp Reclam jun., Stuttgart 1984. – Gernot Gruber, Mozart verstehen. Ein Versuch, Residenz Verlag, Salzburg/Wien 1990. – Rolf Bongs, Fund (mit freundlicher Genehmigung). – Ivan Nagel, Autonomie und Gnade, Carl Hanser Verlag, München/Wien 1988. – Friedrich Schiller, Werke Bd.4, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1966. – Georg Picht, Mut zur Utopie, R. Piper & Co. Verlag, München 1969. – Friedrich Maximilian Klinger, Werke Bd.1, Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar 1964. – Jean Jacques Rousseau, Klassische Texte der Staatsphilosophie, hrsg. von Norbert Hoerster, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1983. – Wolfgang Hildesheimer, Hörspiele, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1965. – Jacob Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1978. – Rolf Bongs, Rose und Stern (mit freundlicher Genehmigung). – Ulrich Dibelius, Mozart-Aspekte, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München 1972. – Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo. Ausstellungskatalog der Bayerischen Staatsbibliothek, R. Piper & Co. Verlag, München 1981. – C.G. Jung, Psychologie und Religion, Walter-Verlag AG, Olten 1971-1990. – Andrej Tarkovskij, Die versiegelte Zeit, Ullstein Verlag, Berlin 1986. – Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1969. – Odysseas Elytis, Tagebuch eines nichtgesehenen April, Romiosini Verlag, Köln 1991. – Georg Picht, Kunst und Mythos, Ernst Klett Verlage GmbH und Co. KG, Stuttgart 1986.

Für die Originalbeiträge alle Rechte vorbehalten.

*Abbildungen:*

Originalbilder: Gerti Wimmer »Bild-Assoziationen zu *Idomeneo*«, Stefan Heinrichs »Szenen-Skizzen zu *Idomeneo*«, Claudia Blümel »Schaubild zu den handelnden Personen«. – Gedenkstein mit Mozarts Bildnis, Erinnerungstafel (Fotos: Wilfried Hösl). – Mozart. Klassik für die Gegenwart, hrsg. von der Vereins- und Westbank, Ausstellunsgkatalog, Hamburg 1978 (Kupferstich von München nach Canaletto). – Wolfgang Amadeus

Mozart. Idomeneo, Ausstellunsgkatalog der Bayerischen Staatsbibliothek, R. Piper & Co. Verlag, München 1981 (Grottenhof, Portrait Dorothea Wendling, Portrait Cannabich, Burgstraße, *Idomeneo*-Ouvertüre, Portrait Gräfin von Paumgarten, Kurfürst Carl Theodor, Portrait Campra, 2. Akt *Idomenée*). – 300 Jahre Münchner Oper, hrsg. von der Bayerischen Staatsoper, Verlag J. Gotteswinter. München O. J. (Quaglio-Bühnenbild zu *Idomeneo*). – Portrait Seeau (Foto: Christine Woidich). – Mozart. Bilder und Klänge. Ausstellungskatalog. Salzburger Landesausstellungen 1991 (Mozart-Portraits, Textbuch zu *Idomeneo*, Kupferstich des Alten Residenztheaters, Portrait Anton Raaff, Mozart-Brief, Portrait Elisabeth Augusta Wendling). – Titelblatt der Originalpartitur und zweisprachiges Libretto zu Franz de Paula Gruas Oper *Telemaco* (mit freundlicher Genehmigung der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek). – Spyridon Marinatos, Kreta und das mykenische Hellas, Hirmer Verlag, München 1959 (Knossos). – Ilias Ambrosiana, hrsg. von der Bibliothecae Ambrosianae Mediolanensis, Urs Graf-Verlag, Bern 1953 (Pergament-Handschrift). – Gerti Wimmer, Mythologischer Raum (mit freundlicher Genehmigung). – Karl Ipser, Die Kunstwerke des Vatikans, Leopold Stocker Verlag, Graz 1950 (Poseidon). – Karl Schefold/Franz Jung, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst, Hirmer Verlag, München 1989 (Elektra). – Iphigenie als Priesterin (mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek).

Titelbild und Umschlag: Mendell & Oberer

*Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.*