

Wolfgang Amadeus Mozart
Idomeneo

04431



Idomeneo



Wolfgang Amadeus Mozart

Idomeneo

Dramma per musica in tre atti
Text von Giambattista Varesco
nach dem Libretto von Antoine Danchet
für die Tragédie-lyrique *Idoménée*
(Paris 1712) von André Campra

Uraufführung:

1. Fassung:

Hoftheater München

29. Januar 1781

2. Fassung:

Bauernfeindscher Saal im Palais von
Johann Adam Fürst Auersperg, Wien

13. März 1786

Eine Befürchtung hat die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts gepeinigt: und das ist der dunkle Raum, der Schirm der Düsternis, der die vollständige Sichtbarkeit der Dinge, der Leute und der Wahrheiten verhindert. Die Fragmente an Nacht aufzulösen, die sich dem Licht entgegenstellen, dafür zu sorgen, dass es in der Gesellschaft keinen düsteren Raum mehr gibt, und diese dunklen Kammern zu zerschlagen, in denen politische Willkür, Launen des Monarchen, religiöser Aberglauben, Verschwörungen der Tyrannen und der Priester, Illusionen der Unwissenheit und Epidemien gärten.

Michel Foucault

Inhalt

Handlung	6
<i>Kurt Kramer</i> Das Libretto zu Mozarts <i>Idomeneo</i> . Quellen und Umgestaltung der Fabel	8
<i>Wolfgang Amadeus Mozart</i> Briefe	17
<i>Karl Böhm</i> <i>Idomeneo</i> – eine Oper im Wandel des Münchner Operngeschmacks	26
<i>Lothar Zagrosek, Robin Engelen, Jean Jourdheil, Mark Lammert und Jörg Behr</i> <i>im Gespräch mit Juliane Votteler</i> Etwas wie eine Kontinentalverschiebung	31
<i>A.T. Schaefer</i> Probenfotos	40
Enzyklopädie	54
<i>Michel Foucault</i> Das Auge der Macht. Gespräch mit J.-P. Barou und M. Perrot	61
<i>Giambattista Varesco</i> Idomeneo Wörtliche Neuübersetzung von <i>Katrin Raetzel</i>	69

Handlung

Erster Akt

Ilia, eine trojanische Prinzessin, die als Kriegsgefangene auf der Insel Kreta festgehalten wird, ist verzweifelt: Einerseits beklagt sie das Schicksal ihres besiegten Volkes, andererseits liebt sie Idamante, den Sohn des kretischen Königs Idomeneo, der immer noch nicht aus dem Krieg heimgekehrt ist. Idamante wiederum denkt, dass Ilia ihn nicht liebt, weil sein Volk ihres vernichtet hat. Er möchte sie gewinnen, indem er alle trojanischen Kriegsgefangenen freilässt. Kreter und Trojaner bejubeln den Frieden.

Elettra, die von Argos geflohen ist, nachdem ihr Bruder Orest die Mutter tötete, hat auf Kreta Zuflucht gefunden. Sie ist über die Freilassung der Trojaner empört; auch sie ist in Idamante verliebt. Arbace, der Berater Idamantes, überbringt die Nachricht, dass Idomeneo in einem Sturm ums Leben gekommen sei. Die eifersüchtige Elettra befürchtet, dass Idamante als neuer König Ilia zur Frau nehmen wird.

In einem Sturm flehen die kretischen Soldaten um Gnade.

Idomeneo erreicht das kretische Ufer. Er konnte sich retten, weil er dem Meeresgott Neptun ein Opfer versprach: das erste Lebewesen, das ihm auf heimischem Boden begegnet, will er ihm opfern. Ihn graust vor dem Vollzug des Versprechens.

Da tritt ihm Idamante entgegen. Entsetzt erfährt Idomeneo, dass er seinem eigenen Sohn begegnet ist, den er seit Jahren nicht gesehen hat und daher nicht erkennt. Idamante, der erst allmählich begreift, dass er seinem eigenen, totgeglaubten Vater gegenübersteht, kann dessen schroffe Zurückweisung nicht verstehen.

Die Bevölkerung von Kreta ehrt Neptun und feiert die Rückkehr der Soldaten.

Zweiter Akt

Ilia glaubt weiterhin, dass Idamante Elettra liebt. Vergebens beteuert er ihr seine Gefühle.

Sie wendet sich an Idomeneo und bittet ihn um seinen väterlichen Schutz. Bestürzt erkennt dieser ihre Liebe zu Idamante.

Um die Opferung Idamantes zu umgehen, rät Arbace Idomeneo, den Sohn fortzuschicken. Er soll Elettra in deren Heimat begleiten und dort die Regentschaft übernehmen.

Elettra sieht sich am Ziel ihrer Wünsche.

Das Volk versammelt sich, um von Idamante und Elettra Abschied zu nehmen. Ein schreckliches Unwetter bricht los und verhindert den Aufbruch. Das Volk verlangt aufgebracht danach zu erfahren, warum die Götter es so hart bestrafen. Zum allgemeinen Entsetzen bekennt sich Idomeneo als Verursacher des Zorns, er gesteht aber nicht, dass er ein Menschenopfer versprochen hat. Erneut bricht ein entsetzliches Unwetter los, das Volk flieht.

Dritter Akt

Ilija beklagt ihr Schicksal. Idamante will aufgrund seiner unerfüllten Liebe zu Ilija und der Abweisung durch den Vater den Tod suchen. Von seiner Entschlossenheit erschreckt, gesteht Ilija ihm ihre Liebe. Sie werden von Idomeneo und Elettra überrascht. Arbace übermittelt Idomeneo die Forderung des Volkes nach Frieden.

In der Funktion des Oberpriesters verlangt er von Idomeneo, dem Volk zu bekennen, wer das von Neptun geforderte Opfer ist.

Idomeneo bekennt nun endlich, dass er seinen Sohn opfern muss. Das Volk reagiert schockiert.

Die Opferzeremonie wird vorbereitet. Idomeneo bittet ein letztes Mal vergebens Neptun um Gnade.

Arbace kündigt Idamantes Erscheinen an. Dieser bietet sich dem Vater freiwillig zum Opfertod an. Er bittet Idomeneo, ihn für das Volk und dessen Frieden zu opfern. Inständig legt er ihm ans Herz, sich Ilija anzunehmen.

Idomeneo ist nun entschlossen. Doch da wird er von Ilija an der Tötung gehindert. Sie will an der Stelle Idamantes sterben. Idomeneo ist dazu tatsächlich bereit.

Da ertönt eine Stimme: Sie verkündet, dass Idomeneo nicht länger König sein soll. Dies wird Idamante und Ilija seine Frau.

Elettra liefert sich ihrem schrecklichen Schicksal aus, dem von Furien verfolgten Orest beizustehen.

Idomeneo verabschiedet sich von seinem Volk.

Das Volk feiert das neue Paar.

Das Libretto zu Mozarts *Idomeneo* Quellen und Umgestaltung der Fabel

Kurt Kramer

Im Jahre 1780 – ein genaueres Datum ist nicht bekannt – erhielt Mozart vom Münchener Hof den lang ersehnten Auftrag, für den Karneval des Jahres 1781 eine große Oper zu komponieren. Das Dokument des Auftrages ist bisher nicht aufgefunden worden. Die Mozart-Forschung wurde durch die letzten Zeilen, die der Librettist dem *Argomento* des Textbuches beifügte, auf die richtige Fährte gebracht: »Si legga la Tragedia Francese, che il Poeta Italiano in qualche parte imitò, riducendo il tragico à lieto fine.« (Man lese die französische Tragödie, die der italienische Dichter in einigen Teilen nachahmte, dabei das tragische in ein glückliches Ende umwandelte.)

Weder Nissens umfangreiche Biographie von 1828, noch Oulibicheffs *Mozart's Leben* 1847 erwähnen die französische Vorlage. Erst etwa zehn Jahre später hat Otto Jahn den französischen Dichter genannt: »Varesco hat seinen *Idomeneo*, der in München getroffenen Wahl zufolge, der von Danchet gedichteten, von Campra komponierten Oper *Idoménée* nachgebildet, welche zuerst 1712 aufgeführt und 1731 wiederholt worden war.« Während der Prüfung des Danchet'schen Librettos zeigte sich, daß der französische Dichter in der Fassung von 1731 einige wesentliche Abweichungen von seinem Urtext vorgenommen hatte. Girdlestone hat 1973 diese Abweichungen entdeckt und durch Vergleich der von Varesco ins Italienische übertragenen Stellen klargestellt, daß letzterer nur den Urtext von 1712 benutzt haben kann.

Wir dürfen daher annehmen, daß der Münchener Hof diese Fassung den Mozarts – der Vater nahm stets regen Anteil an der Abfassung des Librettos – empfohlen oder sogar übermittelt hat. Aus einer Briefstelle Leopolds an seinen Sohn, der seit November 1780 in München an seiner Oper arbeitete, geht außerdem hervor, daß mit dem Auftrag auch ein detaillierter Plan, eine Art Szenarium, mit übersandt wurde. Im Brief vom 11. November 1780 schreibt Leopold: »Hier übermache das Buch und den Plan zurück, damit S. E.: Graf Seeau sehe, daß alles nach der Vorschrift gemacht worden. Über 8 Tag wird mit dem Postwagen das ganze abgeschriebene Buch folgen, so nämlich, wie Abb: Varesco wünschet, daß es soll gedruckt werden: Es werden auch die nötigen Anmerkungen dabey seyn.«

Hier ist also von zwei Büchern die Rede. Das zurückgesandte Buch kann wohl nur das Libretto Danchets sein und das angekündigte Buch ist ohne Zweifel Varescos Text, ohne den Graf Seeau nicht prüfen konnte, ob alles nach Vorschrift gemacht worden war.

Der »Plan« ist den Mozart-Biographen bekannt gewesen (Jahn, Abert, Einstein, Schurig, Paumgartner, Wyzewa und Saint-Foix u. a.). Sie hätten daher mit ihrem un-

freundlichen Urteil über Varescos Leistungen als Librettist zurückhaltender sein dürfen. Erst in neuerer Zeit hat Daniel Heartz, der Herausgeber des *Idomeneo* in der *Neuen Mozart-Ausgabe*, Varesco Gerechtigkeit widerfahren lassen, indem er ausdrücklich auf die Zwangslage Varescos, in die ihn der Münchner Plan versetzt hatte, aufmerksam gemacht hat. [...]

Die antike Vorgeschichte

Idomeneus, der König von Kreta, nach Homers *Aristie* (*Ilias* XIII) von Poseidon im Kampf gegen die Troer ermuntert – die berühmte Schlacht bei den Schiffen hat Varesco für ein Chorlied ausgewählt (Intermezzo nach dem 1. Akt) – und nach Zerstörung Trojas unbehelligt in seine Heimat zurückgekehrt (*Odyssee* III. 191) gerät in viel späterer Zeit in einen Wirrwarr von Legenden und Märchen, die sowohl trojanische wie griechische Heroen mit der Historie der griechischen Kolonisation in Sizilien und Süditalien verknüpfen. Jede neugegründete Stadt schmückte sich mit der Geschichte eines Heroen, der in der Regel aus seinem Heimatland vertrieben war. Die Motive für diese Exilierung sind legendär, das heißt, sie sind eine Mischung von historischer Wirklichkeit und märchenhafter Verbrämung. Im Falle unseres Helden wird seine Vertreibung aus Kreta mit einem Opfergelübde verknüpft: Servius, der römische Grammatiker aus dem 4. Jahrhundert, ist für uns der erste, der darüber aus Anlaß einer Deutung einiger rätselhafter Verse in Vergils *Äneis* berichtet. Es geht um die Irrfahrten der überlebenden Trojaner mit ihrem Heerführer Äneas, die auf der Suche eines neuen Siedlungsgebietes nach Kreta kommen. Hier erwähnt Vergil zum ersten Mal den Kreterkönig und sein Schicksal: »Kunde erreicht uns, Idomeneus sei, der Fürst, aus des Vaters Reichen verjagt und gewichen und leer sei Kretas Gestade, frei von Feinden das Haus, geräumt nun harrten die Sitze.« Und einige hundert Zeilen später erfahren wir bei der Aufzählung der griechischen Gründungen in Unteritalien, daß Idomeneus das Sallentiner Gefild besetzt hält, als er mit Truppen aus Lyktos (der Hauptstadt Kretas) dort ans Land geht. Servius erklärt die dunkle Stelle der *Äneis* mit einer Legende, deren Quelle er nicht nennt. Idomeneus sei mit seiner Flotte auf der Rückkehr aus Troja in einen Sturm geraten. Er habe die Götter angerufen und ihnen ein Opfer versprochen, wenn sie ihn wohlbehalten an Kretas Küsten landen ließen. Das Opfer mußte ein ungewöhnliches sein, wenn er eine so große Gnade von den Göttern verlangte. Er gelobte, ihnen einen Menschen zu opfern, und zwar den ersten, der ihm nach der Landung begegnete. Dieser erste sei sein Sohn gewesen, den er, wie einige berichten (fährt Servius fort), geopfert habe oder – nach Aussage anderer – habe opfern wollen, aber vom Volke daran gehindert worden sei. Nachdem eine Pest ausgebrochen war, wurde Idomeneus von der Insel vertrieben. Vergil, der sich über die Gründe der Vertreibung nicht ausläßt, berichtet jedoch, daß das Land verpestet sei und eine Seuche die Landsleute des Äneas befallen habe – »viele verhauchten bereits ihr süßes Leben«. Die Besiedlung der Insel wurde abgebrochen.

Wir kennen die Quellen Vergils und des Servius nicht. Man geht aber nicht fehl in der Annahme, daß beide, der Dichter und der Philologe, aus Werken griechischer Historiker geschöpft haben, die vom dritten Jahrhundert an in großer Zahl zur Verfügung standen. Eine profunde Kenntnis Vergils über die griechischen Städtegründungen in Unteritalien läßt sich besonders im dritten Kapitel, aber auch noch in späteren Teilen der *Äneis* nachweisen. Wahrscheinlich hat Vergil das bedeutende Werk des Timaios von Tauromenion (3. Jahrhundert vor Chr.) gekannt. Die ersten fünf Bände von insgesamt achtunddreißig enthielten neben einer ausführlich bebilderten Geographie des europäischen Westens die Gründungsgeschichten des italienischen Raumes. Leider sind seine Schriften bis auf wenige Fragmente verloren gegangen.

Daß die Idomeneus-Legende für Vergil kein Einzelfall ist, sehen wir noch an anderen Stellen der *Äneis*. Auch Diomedes ist unter den Aussiedlern in Süditalien. Er hatte den Zorn der Aphrodite auf sich gelenkt, als er in der Schlacht vor Troja die Hand der Göttin verletzte. Als er wohlbehalten in seine Heimat zurückkehrte, hatte sich Aphrodite inzwischen gerächt und seine Frau gegen ihn aufgewiegelt, so daß er sein Land verlassen mußte. Auch über Philoktet, der zu den italischen Siedlern gehört, weiß Vergil zu berichten.

Wir befinden uns also hier in einer Phase der spätgriechischen Siedlungsgeschichte, in der von Mythenbildung keine Rede mehr sein kann. Die Legenden sind jüngeren Datums und mit den Märchen der Brüder Grimm vergleichbar: Für die Idomeneus-Legende ist oft das singende, springende Löweneckerchen angeführt. Das Tertium comparationis ist die Forderung des Löwen an den Vater, die bei seiner Heimkehr zuerst auf ihn zulaufende Tochter auszuliefern.

Da die Besiedlung nicht alt, also posthomerisch war – die Helden mußten ja zunächst heimgekehrt sein, ehe man ihnen die Gründungen unterschieben konnte –, sind auch die umrankenden Legenden nicht alt wie die Mythen aus früherer Vorzeit. So wird es für uns verständlich, warum im legendären Bericht Idomeneus zwar als tragische Figur erscheint, aber niemals einen der klassischen Tragiker angeregt hat. Die Legende war lokal entstanden und begrenzt auf Unteritalien, während die Opferung der Iphigenie schon in den prähomerischen Zyklen verarbeitet war.

Am Rande sei bemerkt, daß in der *Bibliothek des Apollodor* eine andere Erklärung für die Vertreibung unseres Helden gegeben wird: Nauplios, der Vater des vor Troja von den Griechen zu Unrecht verurteilten und gesteinigten Sohnes Palamedes, habe sich an den griechischen Heerführern rächen wollen. Er sei von Burg zu Burg gereist und habe unter anderem den Frauen Agamemnons und Idomeneus' bedeutet, daß ihre Männer die Ehe gebrochen hätten und habe ihnen geraten, das gleiche zu tun. So wurde Agamemnon nach seiner Rückkehr von seinem Nebenbuhler Ägistos erschlagen, während Idomeneus einen erfolglosen Krieg gegen den Usurpator Leukos führte und schließlich die Insel verlassen mußte. Obwohl diese Geschichte in der Tradition der trojanischen Epen für Servius viel überzeugender hätte wirken können, wird sie mit keinem Wort erwähnt. James Frazer hat wahrscheinlich gemacht,

daß der Autor der Bibliothek ein Außenseiter unter den Mythographen war und die römische Literatur nicht zur Kenntnis genommen hatte, so daß es verständlich erscheint, daß die Verbreitung seiner Schriften auf Griechenland beschränkt blieb. So überlebt im Abendland die Version des Servius, die noch im 12. und 13. Jahrhundert von zwei vatikanischen Mythographen übernommen wird. Interessant ist, daß einer der beiden von einer Tochter des Idomeneus spricht, die der Vater geopfert habe. Hier tritt die Ähnlichkeit mit der Geschichte des jüdischen Richters Jephtha deutlich zutage. Die große Ähnlichkeit des Idomeneus-Gelübdes mit dem des Richters Jephtha besagt noch nicht, daß die griechischen Historiker die Geschichte für ihre Bedürfnisse herangezogen haben könnten. Dazu gab es keine Gründe, da die heidnische Tradition noch zu Servius' Zeiten die alttestamentarische überwog.

Schließlich dient Servius auch Boccaccio als Quelle in seiner *Genealogia Deorum* für das Opfergelübde des Idomeneus. Die Version der *Bibliotheca Apollodori*, erst spät in den Westen gelangt (Photius, 9. Jahrhundert), kann die allgemein akzeptierte Vorstellung vom Opfergelübde des Idomeneus um so weniger verdrängen, als zur gleichen Zeit des frühen Mittelalters die Jephtha-Geschichte in Folge ihrer christlichen Typologisierung Fuß gefaßt hatte. So erschien Idomeneus als ein paganisierter Jephtha, was heißen soll, daß man seine Geschichte als heidnische Version des christlichen Opfertodes auffassen konnte. Es dauerte noch volle drei Jahrhunderte nach Boccaccio, ehe das Idomeneus-Gelübde dichterisch aufgegriffen wurde. Es ist nicht verwunderlich, daß die Legende so lange Zeit weder in der bildenden Kunst und Malerei, noch in Dichtung und Musik behandelt wurde. Es liegt an dem Mangel antiker Popularität, die Iphigeniens und Alkestens Opfertod durch die Dramen des Euripides auszeichnet.

Die Vorgänger Varescos

Das Interesse des 18. Jahrhunderts geht zurück auf einen politisch hoch bedeutsamen Roman Fénelons. Er war der erste, der am Ende des 17. Jahrhunderts in seinen *Aventures de Télémaque* das Gelübde des Königs von Kreta zum Ausgangspunkt einer zeitkritischen Betrachtung machte. Der Sohn des Odysseus in Begleitung Mentors-Athene kommt auf der Suche nach seinem Vater an die Küste Kretas, wo ihm ein Eingeborener das Schicksal des Idomeneus erzählt. Die Darstellung, die ohne Zweifel auf Servius und Boccaccio zurückgeht, enthält bereits den Kern einer klassischen französischen Tragödie. Der dramatische Ductus der späteren Dichter ist in hohem Maße von der Phantasie Fénelons inspiriert. Aus den achtzehn Zeilen Boccaccios entstehen bei Fénelon etwa 150. Fénelon hat nicht mehr und nicht weniger bezweckt, als seine Leser zu unterhalten; denn die grausige Geschichte spielt in den späteren Teilen des Romans keinerlei Rolle. Wichtiger war für ihn, den Zensor Ludwigs XIV. abzulenken und womöglich irrezuführen. Er brauchte die Figur des Idomeneus, weil von ihm gesagt wurde, daß er ein neues Königreich gegründet habe, nach Vergilscher Überlieferung. Er sollte also Modell stehen für einen schlechten König, wie es Ludwig XIV. in seinen Augen war.

Die Tarnung nützte nichts, die Anklage war zu deutlich und der Roman wurde verboten, was jedoch seine Verbreitung nicht hinderte. 1717 erschien eine zweite Auflage und um die Mitte des 18. Jahrhunderts gehörte er zu den meist gelesenen Büchern der französischen Literatur. Goethe, siebzehnjährig, schreibt an seine Schwester, er lese das Werk, um seinen französischen Stil zu verbessern. Aber er weiß sehr wohl, daß es viel zu groß ist, »trop grand pour être déchiré par des écoliers«. Es sei ein episches Gedicht, »absolument poétique«, und der erzieherische Wert liege in der Ausbildung des Geschmacks in der französischen Sprache. Der Inhalt als solcher hat ihn offenbar nicht berührt. Er erwähnt mit keinem Wort die politische Aktualität (Brief an Cornelia Goethe, 1766).



Titelkupfer zu Danchets *Idoménée*,
von David Coster

Mozart hat als 14jähriger während seines Aufenthaltes in Bologna, wo er den strengen Satz bei Padre Martini studierte, eine italienische Übersetzung gelesen. Er schreibt Nannerl: »Izt lese ich Just den telemach, ich bin schon in zweyten theil«, das heißt er hatte die Opferszene noch nicht gelesen. Über sie wird erst im 5. Teil berichtet (Brief vom 8. September 1770). [...]

Der Erste, der aus der Fabel Fénelons eine Tragödie *Idoménée* schuf, ist Crébillon père (1705). Seine Tragödie wurde von Antoine Danchet benutzt, um daraus ein Libretto für Campras Oper *Idoménée* herzustellen (1712). Dieses Libretto bildete den Grundstock für Mozarts Oper. Varesco beziehungsweise der Münchner Plan ist jedoch in vielen Punkten von seiner Vorlage abgewichen und hat Fénelons Darstellungen nicht nur gekannt, sondern auch einige wichtige Passagen daraus entnommen.

Die charakteristischen Topoi, die bei allen vier Autoren auffindbar sind, lassen sich im einzelnen gliedern:

1. Der Sturm vor Kreta, der die Schiffe des Idomeneus in höchste Gefahr bringt.
2. Das Gelübde des Idomeneus, den ersten Menschen zu opfern, der ihm nach seiner Rettung auf der Insel begegnet.
3. Die Begegnung von Vater und Sohn.
4. Der Rat eines greisen Vertrauten, das Gelübde nicht zu erfüllen.
5. Freiwilliger Entschluß des Sohnes, zu sterben (mit Ausnahme in Danchets *Idoménée*, worin der Sohn getötet wird, ohne zu wissen, daß er das gelobte Opfer ist).

Danchet hält sich jedoch an eine Passage Fénelons: Nemesis, die Göttin der Gerechtigkeit, wacht über der Einhaltung des Gelübdes und zwingt den Vater, seinen Sohn zu töten). [...]

Varescos Entlehnungen aus den Schriftstellern der Antike für sein Libretto

Die Entlehnungen antiker Texte [...] sind Reminiszenzen aus der *Ilias*, die er wohl als Klosterschüler auswendig gelernt hatte. Es ist der Beginn des 13. Buches, dessen poetische Schönheit schon im Altertum aufgefallen war (Pseudolonginus, *Über das Erhabene*). Varesco verwandte die Verse für einen Lobgesang zu Ehren Neptuns (Intermezzo nach dem ersten Akt). Bei Homer beobachtet der Gott die Schlacht bei den Schiffen und macht sich bereit, den bedrängten Griechen zu helfen. Aber er fürchtet den Zorn seines Bruders Zeus, der ihm ausdrücklich jede Intervention untersagt hat. So beginnt Varesco seine Chorstrophen mit: »Da lunge ei mira di giove l'ira«, und Schachtner, der humanistisch gebildete Hoftrompeter, übersetzt: »Er kennt schon von fern aus die donnernde Stimm des wütenden Jupiters Grimm.« Bei Homer entschließt sich Poseidon-Neptun, von seinem Bergsitz auf schnellstem Wege zu seinem Palast in Aigai zu eilen, seine beiden Rosse vor den Wagen zu spannen und über das Meer zu den Griechen zu fliegen. Varesco hat diese Stelle Homers in kurze, singbare Fünfsilber umgedichtet, wobei er die Eile des Gottes in immer neuen Worten Homer nachzuahmen versteht: »in un baleno«, wie im Blitz erreicht er seinen königlichen Palast. »Tosto«, baldigst, hat er seine Vorbereitungen getroffen und »Ratto«, aufs schnellste, hat er die feurigen Rosse angeschirrt.

In der dritten Strophe erscheint Neptun auf einer goldenen Muschel, »su conca d'or«, ein in der Antike fast unbekanntes Bild des Gottes. Varesco hatte es in seiner Vorlage Danchets als Titelkupfer ständig vor Augen und wohl sicher auch daraus entnommen, während er für die weiteren Verse Raphaels Fresko des Triumphes der Galatea mit den Nereiden, Delphinen, dem Palaemon und den Tritonen (Palazzo Farnesina, Rom 1511) verwandt haben mag. Vielleicht waren es auch die Metamorphosen des Ovid, in denen er eine ähnliche Szene wiederfand. Dafür spricht seine Schilderung der Tritonen, die auf den »buccine« blasen, eine seltene Bezeichnung für Schnecken trompeten, die Varesco bei Ovid (I., 335) gefunden haben kann: »Cava bucina sumitur illi.« So hat Jupiter dem Triton befohlen, mit seiner Trompete das Ende der Sintflut anzuzeigen.

Auch die Aristie des Idomeneus hat Varesco aus dem 13. Buch der *Ilias* entnommen. Der Held schildert seine Kämpfe mit den griechischen Angreifern. Varesco zählt sie der Reihe nach auf, wie sie in Homers Darstellungen von Idomeneo getötet werden. Mozart hat sie gestrichen, weil der Darsteller die Verse »zu monoton« absang und er den Unwillen des Publikums fürchten mußte. Aber eine entscheidende Stelle des Varescoschen Textes hat er beibehalten, wahrscheinlich auch auf Anraten seines Vaters. Es geht um die Begründung der Verfolgung durch Neptun auf dem Wege nach Kreta. Idomeneo bezichtigt sich der Überheblichkeit den Göttern gegen-

über: »Gonfio di tante imprese«, geschwollen von soviel Heldentaten, obwohl er wußte, daß Neptun im Kampf gegen die Trojaner seinen Arm geführt hatte. Sich über die Götter zu erheben ist das einzige Vergehen in der frühen Antike, das die Götter nicht verzeihen und oft mit dem Tode bestrafen. So hat es den überheblichen Ajax getroffen, so ist Agamemnon für seine Beleidigungen der Artemis und ihres Priesters bestraft, so ist Odysseus zu unendlichen Irrfahrten verurteilt. Varesco ist der Einzige, der dieses Motiv herangezogen hat, um die Verfolgung seines Helden durch Neptun zu erklären. [...]

Das Problem Elektra

Elektra hatte schon bei Danchet über den Spielkartencharakter der Erixène des Crébillon hinaus wenig gewonnen. Ihre eigentlichen Partner in Campras Oper waren »Les dieux aux machines« der barocken Tragödie. Damit konnte Danchet ihre Außen-seiter-Rolle einigermaßen motivieren. Mit ihren überirdischen Kräften hatte sie den dramatischen Lauf in der Hand. In ihrer letzten Szene weissagt sie den Untergang



Stich zu *Idoménée* des Crébillon père,
Paris 1818 von Jean-Michel Moreau le Jeune

des Königsgeschlechtes, nachdem Idamante ihre Liebe zurückgewiesen hatte. Zu solchen Auseinandersetzungen kann es bei Varesco nicht kommen, da ja die Wendung zum glücklichen Ende beschlossene Sache war. Ihre dramatischen Aufgaben waren so arg beschnitten, daß Richard Strauss in seiner Bearbeitung der Oper Mozarts die Figur der Elektra einfach gestrichen hat. Um wenigstens ein paar Arien zu retten, hatte er eine eifernde Priesterin eingeführt, die natürlich für die große Liebesarie der Elektra – vor der Einschiffung nach Argos mit Idamante – nicht geeignet war.

Was also blieb Varesco übrig, wenn Elektra dem Drama per musica als bedeutender Part erhalten bleiben sollte? Er erinnerte sich an die Vorgeschichte seiner Figur: Sie war eine von den Erinnyen verfolgte Muttermörderin. Die *Sentenza del ciel* hatte für sie kein Wort des Trostes.

Ilia war vom Himmel für Idamante bestimmt, den Elektra nun für immer verloren hatte. Sie beschließt ihren Tod. Sie will ihres Bruders Orestes ständige Begleiterin in den qualvollen Abgründen des Inferno sein. Sie ruft die Furien an, es gibt für sie keine Liebe, keine Hoffnung mehr, die Eumeniden brennen in ihrem Herzen.

Daß sich Varesco mit den Versen der Elektra in der Atmosphäre des Danteschen Inferno befindet, wird nicht allein durch die Häufung der Zitate, besonders des neunten Gesanges, nahegelegt (Oh, Furie, IX/38, ombra und spirito – IX 27, pianto eterno, IX/37, cupi abissi IV,8, eben da selbst sempiterni guai), sondern wird viel eher verständlich aus der Absicht Elektras, in die Hölle niederzufahren. Und dazu muß sie durch das Tor der Höllenstadt hindurchgehen, wenn sie zu ihrem Bruder gelangen will. Dieses Tor wird in Dantes Inferno von den Furien bewacht. Daher ihr Anruf: oh smania! oh Furie! (smania, hier eine Eigenschaft der Furien). Auch die letzte Arie Elektras entnimmt ihre Bilder aus Dantes Inferno.

»D'Oreste, d'Aiace
Ho in seno i tormenti,
D'Aletto la face
Già morte mi da.
Des Ajax und des Orestes Plagen
Muß ich vereint im Busen tragen.
Aleko stoße mit wilder Lust
Mir ihre Fackel in die Brust.

Squarciatemi il core,
Ceraste, serpenti,
O un ferro il dolore
In me finirà.
So kommt denn von Nattern und Schlangen umgeben
Und endet ihr Furien eilends mein Leben,
Entreißet, zerstücket dies Herz meiner Brust,
Sonst raubt Euch mein eigener Dolch Eure Lust.«

(Übersetzung: Schachtner)

Varesco nutzt die Gelegenheit, ihr die Ursache ihres Leidens ins Gedächtnis zu rufen. Es sind die Qualen des Orest und Ajax (der sich ebenfalls nach spätantiken Zeugnissen in der Hölle befindet), die in ihrer Brust wüten. Die Schuld der Muttermörderin wird ihr bewußt. Das »Squarciatemi il core« ist wohl die verkürzte Form für Dantes »Con l'unghie si fendea ciascuna il petto«. Die ceraste und serpenti sind bei Dante die Schlangenhaare der Erinnyen: »Serpentelli e ceraste avien per crine.«

So ist es Varesco gelungen, der Figur der Elektra, die der Münchner Hof an den Rand des dramatischen Geschehens versetzt hatte, eine zentrale Bedeutung zu verleihen. Sie vertritt das antichristliche Prinzip als Widerpart zum Helden und dem leidenden Paare. Es besteht kein Zweifel, daß Mozart die Intentionen Varescos gekannt und genutzt hat. Die begleitenden Rezitative und Arien der Elektra bezeugen dies.

Idomeneus.

Ein musikalisches

Schauspiel,

welches

auf gnädigsten Befehl

Er. kurl. Durchl.

Carl Theodor

in

Ober- und Niederbayern, wie auch der
obern Pfalz Herzogen, Pfalzgrafen bey Rheln,
des H. R. R. Erztruchsessens, und
Kurfürsten u. u.

im neuen Opernhause

zur

Faschingszeit

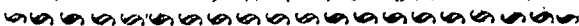
1781

aufgeführt worden.

Die Poesie ist vom Herrn Johann Baptist Varesko, Er. hochfürstl. Gnaden Erzbischofen und Fürsten zu Salzburg Hofkapellan.

Die Musik vom Herrn Wolfgang Gottlieb Mozart, akademischen Mitgliede von Bologna und Verona, in wirklichen Diensten Er. hochfürstl. Gnaden zu Salzburg.

Die Uebersetzung vom Herrn Andre Schachtner, ebenfalls in wirkl. hochfürstl. salzburgischen Diensten.



M ü n c h e n ,

gedruckt bey Franz Joseph Thuille.

Briefe

Wolfgang Amadeus Mozart



MOZART AN SEINEN VATER, SALZBURG

Mon très cher Père!

Munic ce 8 de 9^{bre} 1780.

Glücklich und vergnügt war meine Ankunft! – glücklich, weil uns auf der Reise nichts widriges zugestossen, und vergnügt, weil wir kaum den Augenblick, an ort und Ende zu kommen, erwarten konnten, wegen der obwohl kurzen doch sehr beschwerlichen Reise; – denn, ich versichere Sie, daß keinem von uns möglich war nur eine Minute die Nacht durch zu schlaffen – dieser Wagen stößt einem doch die Seele heraus! – und die Sitze! – hart wie stein! – von Wasserburg aus glaubte ich in der that meinen Hintern nicht ganz nach München bringen zu können! – er war ganz schwierig – und vermuthlich feüer Roth – zwey ganze Posten fuhr ich die Hände auf dem Polster gestützt, und den Hintern in lüften haltend – – doch genug davon, das ist nun schon vorbey! – aber zur Regel wird es mir seyn, lieber zu fus zu gehen, als in einem Postwagen zu fahren. – Nun von München. – ich war, |: wir kamen hier erst um 1 uhr Nachmittages an :| noch dem Nemlichen Abend beym Graf Seeau, alwo ich, weil er nicht zu hause war, ein Billet hinterließ – den Andern tage Morgens gieng ich hin, mit Becckè, welcher sich ihnen allerseits und den fialaischen, Enfin allen seinen Bekannten in Salzburg empfiehlt; – Seeau ist von den Mannheimern wie Wax zusamm geschmolzen worden – wegen dem Buch sagt der Graf ist es nicht Nöthig daß der Abbate Varesco es nochmal schreibe und hie herschicke – weil es hier gedruckt wird – *ich* meinte aber, er sollte es gleich zusammen schreiben, und aber die *kleinen Noten* dabey nicht vergessen, und es so bald möglich mit sammt dem Argument hieher schicken – die Nämme der Singenden Personen betreffend, ist es das unöthigste, das kann wohl am leichtesten hier geschehen.

er werden so da und dort kleine veränderungen vorgenommen werden – die Recitativ etwas abgekürzt – doch wird *alles gedruckt seyn*;

Ich habe nun eine Bitte an H: Abbate; – die Aria der Ilia im zweyten Act und zweyten Scene möchte ich für das was ich sie Brauche ein wenig verändert haben – se il Padre perdei in te lo ritrovo; diese stropfe könnte nicht besser seyn – Nun aber kömmts was mir immer *NB*: in einer Aria, unatürlich schien – nemlich das *à parte reden*. im Dialogue sind diese Sächen ganz Natürlich – Man sagt geschwind ein paar Worte auf die Seite – aber in einer aria – wo man die Wörter wiederholen muß – macht es üble Wirkung – und wenn auch dieses nicht wäre, so wünschte ich mir da eine Aria – der anfang kann bleiben wenn er ihm taugt, denn der ist Charmant –

eine ganz Natürlich fortfließende Aria – wo ich nicht so sehr an die Worte gebunden, nur so ganz leicht auch fortschreiben kann, denn wir haben uns verabredet hier eine aria Andantino mit 4 Concertirenden Blas=Instrumenten anzubringen, nemlich auf eine flaute, eine oboe, ein Horn, und ein Fagott. – und bitte, daß ich sie so bald als möglich bekomme. –

Nun eine Hundsfütterey; – ich habe zwar nicht die Ehre den Helden del Prato zu können; doch der beschreibung nach ist noch fast Ceccarelli besser: – denn mitten in einer Aria ist öfters schon sein Odem hin – und – NB: er war noch nie auf keinen theater – und Raaff ist eine statue – – Nun stellen sie sich einmal die scene im Ersten Act vor. –

Nun aber etwas gutes. Mad:^{me} Dorothea Wendling ist mit ihrer Scene Arci=Contentissima – Sie hat sie 3 mal nach einander hören wollen. [...]

Ich küsse ihnen tausendmal die Hände, und meine schwester umarme ich von ganzen Herzen, und bin Mon très chér Père
gehorsamste Sohn
Wolf: Amdè Mozart

MOZART AN SEINEN VATER, SALZBURG

Mon très chér Père!

Munic ce 15 de *Novembre* 1780.

Ich habe ihr schreiben, oder vielmehr das ganze Paquet richtigst erhalten. Ich danke vielmal für die Anweisung – bis itzt habe noch kein einzigmal zu hause gespeist – und habe also keine Ausgabe als friseur, Balbier, und Wäscherin – und frühstück. – die Aria ist vortreflich so; – Nun giebt es noch eine veränderung, an welcher Raaf schuld ist – er hat aber recht; – und hätte er nicht – so müste man doch seinen grauen Haaren etwas zu gefallen thun. – Er war gestern bey mir – Ich habe ihm seine Erste Aria vorgeritten, und er war sehr damit zufrieden; – Nun – der Mann ist alt; in einer Aria wie selbe in zweyten Act fuor del mar hò un mare in seno *Etc*: kann er sich dermalen nicht mehr zeigen – also, weil er im dritten Act ohnedieß keine Aria hat, wünschte er sich, |: weil seine im Ersten Act vermög dem Ausdruck der Worte nicht Cantabile genug seyn kann :| nach seiner letzten Rede; O Creta Fortunata! ò me Felice. anstatt dem quartetto eine hüpsche Aria zu singen. und auf diese art fällt auch hier ein unöthiges stück weg – und der dritte act wird nun weit bessern Effect machen. – Nun – in der letzten scene im 2:^{ten} Act hat Idomeneo zwischen den Chören eine Aria oder vielmehr art von Cavatina – hier wird es besser seyn – ein blosses Recitativ zu machen, darunter die Instrumenten gut arbeiten können – denn, in dieser scene die |: wegen der action und den Gruppen, wie wir sie kürzlich mit le grand verabredet haben :| die schönste der ganzen opera seyn wird, wird ein solcher lärm und Confusion auf dem theater seyn, daß eine aria eine schlechte figur auf diesem Platze machen würde – und überdieß ist das donnerWetter – und das wird wohl wegen der Aria von II: Raaf nicht aufhören? – und der Effect; eines Reci-

tativs, zwischen den Chören ist ungleich besser. – die Isel Wendling hat auch schon ihre zwey Arien ein halbduzendmal durchgesungen – sie ist sehr zufrieden. ich habe es von einer dritten hand, daß die 2 Wendlinge ihre Arien sehr gelobt haben. Raaf ist ohnedieß mein bester liebster freund! –

Meinem Molto amato Castrato del Prato muß ich aber die ganze Opera lehren. er ist nicht im Stande einen Eingang in einer aria zu machen der etwas heist; und eine ungleiche stimme! – er ist nur auf ein Jahr Engagirt, und so bald das aus ist, welches künftigen September geschehen wird, so nimmt Graf Seeau einen andern. da könnte Ceccarelli sein glück versuchen. Serieusement –

Nun hätte ich bald das Beste vergessen, Graf Seeau hat mich letzten Sonntag nach dem Amt S: Chuf: Durchlaucht dem Churfürst En Paßant fürgestellt, welcher sehr Gnädig mit mir war. er sagte; *Es freuet mich ihm wieder hier zu sehen.* und als ich sagte; daß ich mich beeifern werden den beyfall S: Ch: D: zu erhalten – so klopte er mich auf die schultern und sagte: *O, daran habe ich gar keinen zweifel, das alles sehr gut seyn wird.* – à Piano piano, si v`a lontano. –

Ich bitte sie vergessen sie nicht auf alle Punckte die die opera betreffen zu antworten, wie zum beyspiell in vorigen brief wegen dem übersetzer. – – Ich soll einen Contract machen. –

Teuffel! – kan wieder nicht alles schreiben, was ich schreiben möchte. den Augenblick war Raaf bey mir. er läst sich empfehlen. wie auch das ganze Canabichische, und dopelt Wendlingische haus.

Ramm auch. Nun leben sie recht wohl, ich küsse tausendm die hände, der Conduc-teur geht gleich weg – Adieu mein schwest umarm ich.

ich bin Ewig

gehors: Sohn
Wolf Am: Mozart

LEOPOLD MOZART AN SEINEN SOHN, MÜNCHEN

Mon cher Fils!

Salzb: den 18^{ten} Novemb. 1780

[...] *Idomeneo muß mit seinem Gefolge vom Schiffe austretten.* Hier folgen die Worte, die er zu dem Gefolge spricht, die sich dann entfernen. Du weist, daß ich diesen Einwurf nach München gemacht habe: allein man schrieb zurück, daß sich die donnerwetter und das Meer an keine Étiquette kehren. ja – gewiß – wenn ein Schifbruch erfolgt wäre. aber sie wurden durch das Gelübde befreyet. überhaupts wird diese Landung ein prächtiges Ansehen machen.

Wegen dem *Duetto*, welches heisst *deh soffri in pace ò Cara etc.* wollte H: Varesco lange nicht daran; allein ich überzeigte ihn. nur haben noch *Idamante* und *Illia* noch einen ganz kurzen Streitt von etlichen Worten in Recitativ, welcher von einem unterirrdischen Geräusche, *so zu sagen*, unterbrochen und der ausspruch durch eine unterirrdische Stimme gehört wird, welche Stimme und *ihre Begleitung* rührend,

schreckbar und ausserordentlich seyn muß, das kann ein Meisterstück der Harmonie werden. Hier wirst du die bereits gemachten veränderungen beygelegt finden. Anfangs ist eine veränderung *atto 1.^{mo} Scena 1.^{ma} N:° 1* wo die Ilia im Recit: anstatt *argiva, Achiva* sagen muß. und dieses kommt *Atto secondo Scena 2^{da}* abermahl vor *N° 4* wie du auf der ändern Seite des Blats vom *Varesco* oben finden wirst. die Ursache ist, weil *Achivo* ein Wort ist, das man von *allen Griechen* sagen kann. das Wort *Argivo* aber nur von denen Griechen die aus Argos sind. du must dich aber nicht irre machen lassen, wenn du auf einem andern Platz, das Wort *argivo* findet; da ist es gut: nur an diesen 2 bemerkten Stellen muß es *Achivo* heissen, weil von ganz Griechenland die Rede ist.

Nun folgt *N:° 2* die Rede des *Idomeneo* an sein Gefolg, nach dem sie aus den Schiffen gestiegen, wo er sie entlasst. da wirst du am Ende finden, daß es heist: *e al ciel natio* etc: dieses *natio* hat ober dem *i* einen accent, weil es lang ist und statt *nativo* da stehet, das zeigt schon der Vers.

dann kommt *N:° 3* eine nötige veränderung vor, die ich erst bey dem genauen Lesen entdeckt habe. Es muß nicht heissen |: wie *Varesco* schrieb :| daß er ein zeuge des Rhums seines Vatters war: sondern just das Gegentheil, nämlich: *daß es ihm Leid thut, daß er nicht eine Augenzeuge der grossen Thaten und des Ruhmes seines Vatters seyn konnte.* – alle diese Sachen musst du dir also gleich richtig hineinschreiben in deine abschrift, damit bey dem Componieren nichts vergessen wird.

Nun kommt *N° 4* was schon wegen *Achivo* oben gesagt habe.

N:° 5 ist das Recitativo anstatt des Duetto, dieses Recit: muß am Ende sehr Lebhaft recitiert werden, wo sie zum Altar läuft, er aber sie zurück hält, alsdann sie sich an den Priester selbst mit allem Eyfer wendet, sich auf die Knie wirft, und ehe ihre Rede zu Ende gehet unter den Worten *a te sacro Ministro* – – der unterirdische Lerme sie zu reden verhindert und alles in Erstaunen und furcht setzt. wenns ordentlich, schlag auf schlag geht, wird es eine grosse Wirkung auf die zuseher machen, sonderht: da die *unterirdische Stimme* darauf folgt. alles dieses ist den zusehern ohnerwartet und höchst auffallend und überraschend. Nun wird auch, dasjenige was im 2^{ten} Brief zu verändern angemerkt ist, nächstens folgen. Sgr. Raff, *dem ich und deine Schwester sich empfehlen*, wird mit der Aria bedient seyn, und die zwischen den Chören stehende Aria wird in ein feuriges Recit: verwandelt werden, welches man mit donner und Blitz nach belieben accompagnieren kann. Man hat sich vorhin platterdings an den vorgeschriebenen Plan gehalten, den du mit dem Buch zurückerhalten hast. Die augen thun mir wehe ich kann nichts mehr schreiben, als daß hier die 2 *Sparten folgen*. du willst sie vermuthlich um noch blasende Instrumenten dazu zu machen.

[...] Nur muß ich dich bitten nichts auf die lange Banck zu schieben. Wen man eylen muß, dann hat man *keine Wahl mehr*, man muß alles hinschreiben, und dann setzt man seine Ehre und Glück, seinen Rhum und alles auf das Spiel: und warum? – – um seine zeit mit Kleinigkeiten, mit spaß und lachen zu verlieren, die man zur fort-

pflanzung seines einmahl erworbenen Ruhms, zur Ehre seiner Beschützer und freunde, und zu Bahnung eines fernern Glückes hätte anwenden sollen. die vorbe-gestrichene zeit ist nicht mehr zurückzunehmen. zur Bestimmten zeit muß es fertig seyn, – Gut – mittelmässig – oder schlecht. da hilft nichts. Nach geschעה-ner Arbeit, – dann mag man aus frohen Herzen lachen. – – ja! blind will ich mich nicht schreiben. nicht doch! – ich will mich nicht um meine Augen schreiben. deine Schwester Küsset dich, sie ist unbässlich, hat gestern müssen Aderlassen. H: Bariansani war eben da ihr was zu verschreiben.

Lebe wohl ich bin dein alter Vatter und Freund

L. Mozart

MOZART AN SEINEN VATER, SALZBURG

Mon très cher Père!

Munic ce 1 decembre 1780.

Die Probe ist ausserordentlich gut ausgefallen; – es waren nur in allem 6 violin, aber die gehörigen Blaßinstrumenten – von zuhörern wurde niemand zugelassen, als die schwester vom Seeau und der Junge Graf Sensheim. – heute acht tage wollen wir eine zweyte machen. da werden wir zum Ersten Act |: welcher unterdessen doplirt wird |: 12 Geiger haben, und dann wird der 2^{te}: |: wie das vorige mal der Erste |: mitprobirt werden. – Ich kann ihnen nicht sagen wie alles voll freüde und Erstaunen war. – ich vermuthete es aber nicht anders; denn ich versichere sie, ich gieng mit so ruhigem Herzen zu dieser Probe, als wenn ich wo auf eine collazion hin gienge. – graf sensheim sagte zu mir; – *ich versichere sie daß ich mir sehr viel von ihnen erwartet habe – aber das hab ich wahrlich nicht erwartet.* – das Cannabichische hauß, und alle die, die es frequentiren, sind doch wahre freünde von mir; – als ich nach der Probe mit Cannabich |: denn wir hatten noch vieles mit den grafen zu sprechen |: zu ihm nach hauß kamm, kamm mir schon Mad:^{me} Cannabich entgegen, und umarmte mich voll vergnügen daß die Probe so gut ausgefallen. denn, Ram und Lang kammten wie Närrisch nach hauß; – die gute frau, die wahre freündin von mir – hatte unterdessen, da sie mit ihrer kranken Rose allein zu hause war, tausend Sorgen wegen meiner. – Ramm sagte mir – denn, wenn sie diesen kennen, werden sie sagen, das ist ein wahrer teütscher; – der sagt ihnen so alles ins gesicht, wie er sich es denkt; – *das kann ich ihnen wohl gestehen, sagte er, daß mir noch keine Musique solche impreßion gemacht hat – und ich versichere sie, daß ich wohl 50 mahl auf ihrem H: vatter gedacht habe, was dieser Mann für freüde haben muß, wenn er diese opera hört.*[...]

gestern vormittag war wieder M:^r Raaff bey mir, um die Aria im zweyten act zu hören. – der Mann ist so in seine Aria verliebt, als es nur immer ein Junger feuriger Mann in seine schöne seyn kann. denn Nachts, ehe er einschläft, und Morgens, da er erwacht, singt er sie; er hat |: ich wusste es von einer sichern hand |: und nun weis ich es von ihm selbst, zu H: v: vierreck |: obrist=stallmeister, und H: v: Castel –

gesagt; *Ich war sonst immer gewohnt mir in die Rollen zu helfen, so wohl in die Recitativ als arien – da ist aber alles geblieben, wie es war, ich wüste keine Note, die mir nicht anständig wäre Etc.* Enfin – er ist zufrieden wie ein könig. [...]

Nun adieu. ich küsse ihnen 1000mal die hände
und meine schwester umarme ich von herzen und
bin Ewig dero

gehorsamster Sohn
Wolfgang Amadè Mozart

LEOPOLD MOZART AN SEINEN SOHN, MÜNCHEN

Mon très cher Fils!

Salzb. d. 22 Decembre 1780

[...] Hier kommen die 3 Actt zum druck geschrieben. Was wegen den *Nahmen der recitirenden Personen.* – – der *Erfindung* der Balets. – – der Ballet=Musik etc. hinein-zusetzen ist, ist Platz gelassen.

Was vor ieder großen *Scen=Veränderung* hineingeschrieben ist, wird (wenn h. Quaglio es in etwas abgeändert hätte) leicht im Buch zu verändern seyn. – – So wird z. Be. im *Atto primo Scena VIII* da es heißt: *Nettuno esce* etc. und dann *Nel fondo della prospettiva si vede Idomeneo, che si sforza arrampicarsi sopra quei dirupi* etc., da sage ich wird man die *Nachricht* und *Erklärung dieser Szenen* so einrichten müssen, wie man sie vorzustellen gedencket. – Das ist, *ob Idomeneo im schiff verbleibt*, oder ob er zwar nicht Schiffbruch leidet, doch wegen der anscheinenden Gefahr mit seinen Leuten die Schiffe verlassen und sich auf die Felsen gerettet hat. Kurz! Es kommt darauf an, wie manns vorstellt. Es wird dem H: Quaglio als einen geschickten und erfahrenen Mann überlassen. Zertrümmerte schiffe müssen doch seyn, denn im Recit., von *Scena 10* sagt *Idamantes vedo frà quel' avanzi di fracassate navi su quel Lido sconosciuto guerrer.* Nun weiter! Du willst absolute 2 Recit: abgekürzt. Ich ließ den Varesco also gleich hohlen, denn heut abends um 5 Uhr bekam ich deinen Brief, und morgen frühe geht der Postwagen weg. Wir lasen es hin, wir lasen es her, und beyde finden wir keine Gelegenheit es abzukürzen. Es ist nach dem französ: so wie der Plan es verlangte, übersetzt. ja, man sehe im Plan nach, es wurde noch verlangt man sollte dieses Recit: ein bischen verlängern, damit sie einander nicht so geschwind erkennen möchten und itzt will mans ins lächerliche treiben, daß sie einander nach etlichen Worten schon gleich kennen sollen. Ich wils erklären:

Idamantes muß doch sagen warum er da ist, sieht den fremden und biethet ihm seine Dienste an. *Idomeneo* geht ietzt schon so nahe, daß er von Schmerzen spricht und muß ihm doch dafür ein gegenCompliment machen. und dann *Idamante* ihm wird sagen, daß er mitleiden mit Verunglückten hat, weil er selbst das unglück erfahren, Des *Idomeneus* antwort ist eine nothwendige frage. Nun erzehlt *Idamantes* das unglück des Königs und *Idomeneus* macht durch die räselhaften Worte *non più di questo*, daß *Idamantes* einen schein der hoffnung bekommt und fragt im Eyfer

dimmi amico, dimmi dov'è? Dieser Eyfer macht, daß Idomeneus fragt ma d'onde etc – Muß nicht hier Idamantes sich so erklären, daß er sich als eines seines Vatters würdigen Sohn mahlt und die Verwunderung Hochachtung und Begierde bey Idomeneus erregt zu erfahren, wer dieser junge Mensch ist, welches dann bey der Erkenntniß, daß es sein Sohn ist, die ganze Sache interessanter macht? – will man nun aber par force etwas weglassen, so habe ich nachgedacht, daß nach dem Recit: des Idamante che favella? vive egli ancor? etc. welches schließt: *dove quel dolce aspetto vita mi Rendera? Idomeneo, ma d'onde nasce questa, che per lui nutri tenerezza d'amor?* dann gleich *perchè qual tuo parlar si mi conturba? Idamante*, e qual mi sento anch'io und dann so fort etc: Hier bleibt 1½ Seite in der gegenwärtig mitkommenden abschrift des Varesco pag: 32 weg. nämlich die schöne Erzählung der Heldenthat so anfängt Idam: Potessi almeno etc. und da mags um ein Minute kürzer werden, ja in puncto um eine ganze Minute. großer Gewinn! oder wollt ihr den Vater und Sohn so zusammlaufen und sich erkennen machen, wie der verkleidete Arlequin und brigella als Bediente in einem fremden Lande sich finden und geschwind kennen und umarmen. Gedencket, daß dieses eine *der schönsten Scenen der Opera*, ja die HauptScene ist, von der die ganze Folge der Geschichte abhängt. Diese Scene kann auch nicht leicht ermieden, *weils im ersten Akt ist.*

Im 2^{ten} Act kann nichts anders wegbleiben, als in der 2^{ten} Rede des Idomeneo. *Idomeneo* un Sol Consiglio or mi fà d'uopo. ascolta: Tu sai quanto a Trojani fù il mio brando fatal. *Arbace* tutto m'è noto etc. Dann geht es fort und kann kein Wort mit gesunder Vernunft ausbleiben, dieses ganze Recit: kann auch nicht lange dauern, weil viele Sachen darin sind, die mit Eifer und geschwind müssen recitiert werden, und da gewinnt ihr eine *halbe Minute!* großer gewinn! Dieses Recit: wird auch keine Seele ermüden, da es *das erste* im 2^{ten} act ist. was allenfalls noch auszulassen wäre, ist wenn nach dem *Recit:* das *Arbace* male s'usurpa un Rè etc gleich *Idomeneo* sagt: Il voto è ingiusto.

Da bliebe dann weg *Idomeneo: Intendo Arbace* etc und *Arbace Medica* man etc. etc. Ob es nun der Mühe lohnt wegen einer solchen Kleinigkeit die 2½ Minuten höchstens beträgt eine Enderung zu machen, weis ich nicht, sonderheitlich da diese Rec: an den Orten stehen, wo sie niemand ermüden kennen. Im ersten Act ist alle Welt geduldig, und das erste Recit: im 2^{ten} Act ermüdet keinen Mensch. Mir ists lächerlich: denn bey der Prob, wo das Aug nichts hat, ists freylich gleich langweilig, aber im Theater wo zwischen dem Theater selbst und denen anwesenden Zusehern so viele Gegenstände der Zerstreung sind, geht so ein Recit: weg ohne daß mans bemerket. Das magst Du in meinem Nahmen aller Welt sagen. Sollte aber demohngeachtet so etwas ausgelassen werden, so bitte mir aus daß alles gedruckt wird. h: Varesco weiß von allem nichts, was ich hier geschrieben. – Hat h: schachtner nicht alles in der größten Vollkommenheit gemacht, so muß man bedenken, daß die Zeit sehr kurz war. Hier sind die vom Aesopus geschriebenen Arien alle. auch ein Brief vom schachtner, der sich sammt Varesco empfehlen.

Wir wünschen Dir glück, daß die opera so gut ausfällt. nächsten Posttag mehrers. addio. alles bey dem Liecht mit augen gläsern geschrieben. Wir empfehlen uns *allen* Dich küssen wir millionenmahl und ich bin Dein alter getreuer Vatter

L. Mozart

MOZART AN SEINEN VATER, SALZBURG

Mon très Cher Père!

Munic ce 27 Dec.^{bre} 1780.

Ich habe die ganze opera – den brief vom schachtner, ihren Zettel, und die Pillulen richtigst erhalten. – wegen der 2 scenen die abgekürzt werden sollen, ist es nicht mein vorschlag, sondern nur mein Consentement – und warum ich sogleich nemlicher Meynung war, ist, weil Raaff und del Prato das Recitativ ganz ohne geist und feuer, so ganz Monoton herab singen – und die Elendesten acteurs, die jemals die Bühne trug, sind – wegen der unschicklichkeit, unatürlichkeit und fast ohnmöglichkeit des weglassens, habe lezthin mich verflucht herumgebalget mit dem Seeau. – genug, wenn alles gedruckt ist – welches er absolutement nicht hat zugeben wollen – aber doch endlich weil ich ihn grob angefahren, zugegeben hat. – die letzte Prob ist Herrlich gewesen. – sie war in einem grossen zimmer bey Hof, der Churfürst war auch da – dießmal ist mit dem ganzen orchestre |: versteht sich das im operahauß Platz hat :| Probirt worden. –

Nachdem Ersten Act sagte mir der Churfürst überlaut Bravo. und als ich hingeng ihm die hand zu küssen, sagte er: *Diese opera wird charmante werden; er wird gewis Ehre davon haben.* – weil er nicht wuste, ob er so lange da bleiben kann, so muste man ihm die Concertirende aria und das Donnerwetter zu anfangs zweyten Act machen. – nach diesem gab er mir wieder auf das freundlichste seinen Beyfall, und sagte lachend; – *man sollte nicht meynen, daß in einem so kleinen kopf, so was grosses stecke.* – er hat auch andern tages frühe bey dem Cercle meine opera sehr gelobt. – die Nächste Probe wird wohl vermuthlich im theater seyn. – apropos; Beckè sagte mir die täge daß er ihnen Nach der vorletzten Probe wieder geschrieben hätte, und unter andern daß des Raaffs seine aria im 2:^{ten} Act wieder den Text geschrieben sey – *so hat man mir gesagt, sagte er, ich verstehe zu wenig welsch – ist es wahr?* – hätten sie mich ehe gefragt, und hernach erst geschrieben – ich muß ihnen sagen, daß derjenige zu wenig Welsch kann, der ihnen so was gesagt hat. – die aria ist ganz gut auf die Wörter geschrieben – man hört das – mare – und das mare funesto – und die Paßagen sind auf Minacciar angebracht, welche dann daß Minacciar, das drohen – gänzlich ausdrücken. – und überhaupt ist daß – die Prächtigste aria in der opera – und hat auch allgemeinen Beyfall gehabt. [...]

hören sie, der Raaff ist der beste, Ehrlichste Mann von der Welt, aber – auf den Alten schlendrian versessen – das man blut dabey schwitzen möchte; – folglich sehr schwer für ihn zu schreiben. – sehr leicht auch wenn sie wollen, wenn man so

alle tag arien machen will. – wie par Exemple die Erste aria Vedròmi intorno Etc: wenn sie sie hören werden, sie ist gut, sie ist schön – aber wenn ich sie für Zonca geschrieben hätte, so würde sie noch besser auf den Text gemacht seyn. – er liebt die geschnittenen Nudeln zu sehr – und sieht nicht auf die Expreßion. – mit dem Quartett habe izt eine Noth mit ihm gehabt. – das quartett, wie öfter ich es mir auf dem theater fürstelle, wie mehr Effect macht es mir. – und hat auch allen die es noch so am Clavier gehört haben, gefallen. – der einzige Raaff meint es wird nicht Effect machen. Er sagte es mir ganz allein. – *non c'è da spianar la voce – es ist zu Eng* – als wen man in einem quartetto nicht viel mehr reden als singen sollte – dergleichen sachen versteht er gar nicht. – ich sagte nur; liebster freund! – wenn ich nur eine Note wüste, die in diesen quartetto zu ändern wäre, so würde ich es so gleich thun. – allein – ich bin noch mit keiner sache in dieser oper sozufrieden gewesen wie mit diesen quartett; – und hören sie es nur einmal Zusamm – dann werden sie gewis anders reden. – ich habe mich bey ihren 2 Arien alle mühe gegeben sie recht zu Bedienen – werde es auch bey der dritten thun – und hoffe es zu stande zu bringen – aber was terzetten und Quartetten anbelangt muß man dem Compositur seinen freyen Willen lassen – darauf gab er sich zufrieden. – neulich war er ganz unwillig über das wort in seiner lezten aria; – *rinvigorir* – und *ringiovenir* – besonders *vienmi à rinvigorir* – fünf i – es ist wahr beym schluß einer aria ist es sehr unangenehm. – [...]

Adieu. Meine Empfehlung an alle gute freunde und freundin. besonders an die schöne und geschickte schüllerin, meine schwester umarme ich von herzen, und ihnen küsse ich 1000mahl die hände und bin Ewig dero

gehorsamster Sohn
Wolfg: Amd: Mozart

Idomeneo - eine Oper im Wandel des Münchner Operngeschmacks

Karl Böhmer

Als man vor zwei Jahren den 250. Geburtstag des Münchner Cuvilliés-Theaters feierte, wurde den Münchnern eines schlagartig bewusst: in ihrem wundervollen Theaterraum mit seinen gold und rot leuchtenden Rokoko-Ornamenten hatte anno 1753 eine ebenso gold-leuchtende Operntradition ihre Heimstatt gefunden: die Münchner Opera seria. Sie blühte ein Vierteljahrhundert lang unter zwei Kurfürsten mit sehr gegensätzlichem Geschmack. Und genau in die Kerbe dieses Geschmacks-wandels hinein hat Mozart seinen *Idomeneo* geschrieben.

In seinem *Bayerischen Musik-Lexikon* von 1802 beschrieb Felix Joseph Lipowsky die Institution der Karnevalsoper am Münchner Hof aus der Rückschau in patriotischen Tönen:

»Während des Carnevals wurde am churbaierischen Hofe zu München alle Jahre eine große italienische Oper gegeben. Der Tag der Vorstellung war gewöhnlich jederzeit am Mondtage. Der Zutritt war unentgeltlich, daher Eintritts=Billiette abgegeben wurden, die nicht nur Adelige und Honoratioren, sondern auch Leute aus der Bürgerklasse und selbst aus dem Bauernstande erhielten. Vorzüglich mußten angekommenen Fremden zuverlässig Eintritts=Billiette unentgeltlich, wie allen übrigen, zugestellt, und ihnen der Zutritt erleichtert werden. Zum Behufe dieser Opern hat Baierns Churfürst, Maximilian Joseph, 1752 ein neues Opernhaus an seiner Residenz durch seinen Hofbaumeister, Franz de Couvillier, erbauen lassen, das sich durch Pracht vorzüglich auszeichnet.«

Mozarts *Idomeneo* steht in dieser Tradition: der jährlichen Karnevalsoper, wie sie Kurfürst Max III. Joseph 1753 im neu erbauten Cuvilliés-Theater ansiedelte und sein Nachfolger Carl Theodor bis 1787 fortführte. Vieles an Mozarts Oper erklärt sich vor diesem Hintergrund ganz selbstverständlich: Die geringe Anzahl der Aufführungen mag zunächst seltsam erscheinen, denn gewöhnlich messen Opernhistoriker daran den Erfolg einer Oper. In diesem Fall ist das nicht möglich, da dem Modus von nur einer wöchentlichen Aufführung Montags abends im bekanntermaßen stark variierenden Karneval (zwischen 5 und 8 Wochen) natürliche Grenzen gesetzt waren. *Idomeneo* wurde ungewöhnlich spät im Karneval uraufgeführt, weil Graf Seeau als der Hofopernintendant durch langes Proben die Anzahl der Aufführungen (und damit deren Kosten) von vornherein beschränkte. Mit dem Aschermittwoch aber war nicht nur für Karnevalisten, sondern auch für die Karnevalsoper »alles vorbei«. Hatte man zudem noch einen kurzen Karneval wie anno 1781, so kam man auf nicht mehr als 4 oder 5 Aufführungen, wie eben auch beim *Idomeneo*.

Dies als Zeichen für einen Misserfolg des Werkes zu werten, ist folglich ein Missverständnis.

Ganz im Gegenteil: Man war in München von diesem anstrengenden Werk ebenso überrascht wie angetan und begeistert. Der Auftraggeber, Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz und seit 1778 auch Kurfürst von Bayern, zeigte sich schon in den Proben von der völlig neuartigen Musik Mozarts, besonders vom erschütternden Effekt des Donnerwetters im zweiten Akt, überwältigt. Die führenden Sänger – das alte Mannheimer Dreigestirn aus den Schwägerinnen Dorothee und Elisabeth Wendling als Ilia und Elettra und dem Startenor der Opera seria, Anton Raaff in der Titelrolle – waren mit ihren Arien, ja selbst mit den neuartigen Ensembles höchst zufrieden – »arcicontentissimi«, wie Mozart schrieb. Die Effekte des Mannheimer Bühnenbildners Lorenzo Quaglio wurden von Mozarts Musik ebenso kongenial »in Szene gesetzt« wie die choreographischen Einfälle des (freilich geschwätzigen) Ballettdirektors Legrand, dem man die große Pantomime des aufgeregt fliehenden Volkes am Ende des zweiten Aktes verdankte. Ein Element der von Mannheim nach München verpflanzten Oper aber triumphierte über alle anderen: das alles beherrschende Mannheimer Orchester, das beste seiner Zeit. Mozart spielte gerade mit diesem »Instrument« so fantasievoll wie noch in keiner seiner Opern zuvor – und so sensationell, wie es das Münchner Opernpublikum aus dem engen Orchestergraben seines »Nuovo Teatro di Corte« (so der alte Name des Cuvilliers-Theaters) bis dato noch nicht vernommen hatte.

Was Mozart im *Idomeneo* versuchte, was ihm teils gelang und woran er in Teilen gescheitert ist, war eine Quadratur des Kreises: zwei Operntraditionen miteinander zu verbinden, die sich gegenseitig ausschlossen, nämlich die strikte italienische Opera seria in der Tradition Metastasios und die reformerisch-angehauchte Chor-Ballett-Oper, die der Aufbruchstimmung um 1780 allenthalben entsprach.

Die ältere Münchner Karnevalsoper unter Carl Theodors Vorgänger, dem hochmusikalischen Kurfürsten Max III. Joseph, war eine Hochburg der Kastraten und der traditionellen Opera seria nach metastasianischem Muster gewesen. Bis 1767 wurden fast alle Münchner Karnevalsopern vom Hofkapellmeister Andrea Bernasconi vertont. Ab 1767 wurden bekannte italienische Maestri von außerhalb für jeweils eine oder zwei scritte verpflichtet. Um den »guthen oder Neuen gusto« der Münchner Oper zu garantieren, wurden mit Tommaso Traëtta, Pompeo Sales, Antonio Sacchini, Josef Mysliveček und Carlo Monza in den folgenden zehn Jahren fünf international erfolgreiche Maestri der um 1730 geborenen Generation mit seria-scrittura bedacht. Mit dem Auftreten einer neuen Komponistengeneration gewann die Münchner Oper im letzten Jahrzehnt unter Max Josephs Regierung an kompositorischer Vielfalt. Neben strenge drammi per musica des Wiener Hofpoeten Metastasio traten zwei Versionen von *Orfeo ed Euridice*: Glucks Oper in der sogenannten »Münchner Fassung« von 1773 und Antonio Tozzis Neuvertonung des Calzabigi-Stoffes 1775 – ein besonders bedeutungsvolles Experiment, weil Mozart es 1775 selbst gesehen hat.

Diese ältere Münchner *Seria* war im Wesentlichen Arienoper mit allen konservativen Konsequenzen: lange, hoch virtuose Koloraturarien mit ausgedehnten Orchesterterritorien bestimmten das Bild neben ebenso langen, in süß-singender Melodik sich verbreitenden »Arie cantabili«. Ensembles, Chöre und die vom Orchester begleiteten Rezitative spielten dagegen kaum eine Rolle. Mit einer Ausdehnung von bis zu 5 Stunden waren die Opern höfische Feste im traditionellen Sinne. Innerhalb des Sängerensembles dominierten die Kastraten aus Italien, von denen München stets mehrere beschäftigte. Einige davon – Guadagni, Marchesini, Roncaglia und Rauzzini – zählten zu den berühmtesten Sängern der Zeit.

Mozart hat vor 1777 selbst zwei dieser Münchner Opern gesehen und gehört: den *Temistocle* von Bernasconi 1762 und den *Orfeo* von Tozzi 1775. Nichts deutet darauf hin, dass er diese Tradition gering schätzte, ja er hat ihr in vielen Arien seiner Münchner *Opera buffa La finta giardiniera* und seines *Il re pastore* manchen Tribut gezollt. Mozart kannte und liebte die ältere Münchner Oper, vor allem ihrer Sänger wegen, deren Höchstleistungen das konkurrierende Mannheim lange Zeit weit in den Schatten stellten.

Aus diesem Mannheim aber wehte nach dem plötzlichen Tod des kinderlosen Max Joseph 1777 eine gänzlich andere Luft herüber an die Isar: experimentelles Sturm- und Drang-Theater, »Reformopern« unter französischem Einfluss, der frühromantisch-schwärmerische Geist eines Johann Christian Bach, eine große Ballett-Tradition unter Noverreschen Vorzeichen und ein fast durchweg deutsches Sängerensemble. All dies hatte Kurfürst Carl Theodor in 15 hektischen Mannheimer Opernjahren in die Tat umgesetzt, und Mozart hatte es Ende 1777 förmlich in den letzten Zügen beobachten können.

Mit dem bayerischen Regierungsantritt Kurfürst Carl Theodors im Jahre 1778 änderten sich die Verhältnisse am Cuvilliés-Theater radikal. Die Kastraten wurden entlassen, mit dem Mannheimer Orchester kamen im August 1778 fast alle Solisten der dortigen Oper nach München. Es war klar, dass sie fortan die ersten Rollen in der Karnevalsoper besetzen würden. Zwar musste der neue Kurfürst sein Lieblingsprojekt rasch aufgeben: die italienische Oper in München überhaupt durch die deutsche zu ersetzen. Die deutsche *Alceste* von Wieland und Schweitzer erregte im Karneval 1779 bei den Münchnern nur »Langeweile und üble Verdauung«, wie ein Zeitzeuge bemerkte. Für den nächsten Karneval gab Carl Theodor also wieder eine italienische Oper in Auftrag, doch diese, der *Telemaco* von Franz de Paula Grua, war die Oper eines jungen Mannheimers und eine kleine Sensation zugleich. Hier wimmelte es von Ensembles, Chören, Ballett und spektakulären Orchesterzweischenspielen – alles Dinge, die die Münchner vor 1778 nur selten zu Gehör bekommen hatten.

Mit dem *Telemaco* war die Richtung für den *Idomeneo* vorgegeben: das Bild der *Opera seria* in München hatte sich irreversibel gewandelt. Nun bestimmten die beiden Primadonnen der Mannheimer Oper, Dorothee und Elisabeth Wendling das Bild, Kastratenpartien wurden auf ein Minimum beschränkt – im *Idomeneo* ist es

nur noch eine, Idamante –, während Orchester, Chor und Ballett, Ensemble und Accompagnato-Rezitativ eine völlig neue Dynamik in die Opernform brachten. Die Rückkehr zum italienischen Drama per musica band Carl Theodor an die völlig veränderten geschmacklichen Voraussetzungen seiner französisch-inspirierten Chor-Ballett-Oper nach Mannheimer Tradition – dies prägte den *Idomeneo* entscheidend.

Wie andere Werke aus dieser letzten Periode der Opera seria im Cuvilliers-Theater – etwa Holzbauers *Tancredi* oder Voglers *Castor e Polluce* – beruht auch *Idomeneo* auf der Übersetzung und Bearbeitung einer französischen tragédie lyrique. Die Vorlage *Idoménée* stammte von Antoine Danchet, dem größten französischen Operndichter zwischen 1700 und 1720, dessen *Tancredi* man auch zwei Jahre später benutzte. Die Bearbeitung durch den Salzburger Hofkaplan Giambattista Varesco hatte einem (leider verlorenen) »Plan« der Münchner Auftraggeber zu folgen, der genau regelte, wie Rezitative und Arien einerseits, die französischen Elemente Chor und Ballett andererseits in das Werk zu integrieren waren.

So war *Idomeneo* von vornherein, sozusagen im Münchner Planungsstab um den Kurfürsten und seinen Intendanten, als Mischling der beiden Traditionen angelegt worden: zwar eine Oper über einen mythologischen Stoff nach französischem Vorbild, aber auch ein heroisches Drama mit metastasianischen Arienposen; zwar eine Chor- und Ballettoper, aber auch ein wenig »Konzert im Kostüm«; zwar reformerisch-dramatisch in den Formen und im fließenden Übergang zwischen den Sätzen, aber auch ausladend konzertant, wo es den Planern nach Koloratur, Instrumentalsoli und anderen Elementen der älteren Tradition gelüstete. So vermischt sich in diesem Werk gleichsam die Münchner Operngeschichte eines ganzen Vierteljahrhunderts – was auch erklärt, warum eine so spezifisch auf lokale Verhältnisse zugeschnittene Oper außerhalb der Isarmetropole keinen Platz mehr fand. Mozarts zwei Arrangements für Wien – das geplante von 1781 und das ausgeführte von 1786 – sind letztlich gescheitert, weil *Idomeneo* eine Opera seria sui generis war – unter Münchner Auspizien.

Begreift man *Idomeneo* in diesem Sinne als Stilsynthese, so kann man seine Elemente auch entsprechend zuordnen. Im hörenden Erleben und Schauen der Oper ist dies übrigens weit konkreter fassbar, als man denken sollte: In jedem der drei Akte spürt man als Zuschauer die Brüche zwischen den erregend-modernen, frühromantisch aufgepeitschten Chor-Tableaux und den traditionellen Seria-Szenen, zwischen bewegenden Dialogen im Recitativo accompagnato und seltsam unbeweglichen Arien-»Statements«.

Jenem neuartigen, französisch-inspirierten Modell eines dynamischen Drama per musica, das auf die Traditionen der Mannheimer Oper zurückgreift, entsprechen im *Idomeneo* grundsätzlich:

1. Die Konstellation der beiden weiblichen Hauptpersonen Ilia und Elettra.
2. Die Tempel- und Opferszene des dritten Aktes mit der Gluckschen Figur des Gran Sacerdote.

3. Die Chöre an den drei Aktschlüssen, die man als »getanzte Chöre« bzw. »heroisch-tragische Ballett-Pantomimen« im Sinne der Zeit verstehen muss.
4. Die Orchesterbegleitung dieser Szenen, die im Sinne des französischen »Merveilleux« die stürmisch bewegte See, das Erscheinen eines Meerungeheuers, Blitze, Donner und Feuersbrunst schildert.
5. Die Ensembles als Kulminationspunkte der Handlung, die freilich auch in früheren Münchner Opernensembles (dem Quartett aus Myslivečes *Ezio* von 1777) vorgeprägt waren.
6. Die ausgedehnte »Scena« aus Recitativo con stromenti und Arie als Inbegriff hoch gespannter Dramatik für die Protagonisten (dies vor allem anknüpfend an die Mannheimer Opern von Johann Christian Bach).
7. Das in München vor 1778 unbekannte große allegorische Schlussballett in Form einer Chaconne.

Mit der älteren Münchner Oper hängen folgende Elemente zusammen:

1. Der Aufführungsmodus nur an den Montagen des Karnevals.
2. Die langen Secco-Rezitative des ersten und zweiten Aktes.
3. Bestimmte Ariencharaktere wie die »Aria concertata« mit obligaten Bläsern oder die »Aria di bravura« mit ihrem ausladenden Orchestervorspiel und ihren Gleichnis-Charakter.
3. Die Kastratenpartie des Idamante, die lyrische Tenorpartie des Arbace, aber auch Teile der Titelrolle.

Besonders die Kastratenpartie kehrt zu den Konventionen der älteren Münchner seria zurück, indem Mozart für Vincenzo dal Prato Arientypen benutzte, wie sie vor 1778 in den Kastratenpartien jeder Münchner Karnevalsoper begegnen. Die beiden Arien des Arbace verkörpern idealtypisch die Hauptarienformen der älteren Münchner Oper: die Allegro-Koloratur-Arie und das Andante cantabile. Mozarts Idomeneo, Anton Raaff, war nach den verärgerten Worten des Komponisten »zu sehr auf den alten schlendrian versessen« – eben ein Seria-Sänger durch und durch, ohne Gespür für die feineren Valeurs eines empfindsamen Operntheaters. Wie ein Relikt aus vergangener Ästhetik stehen Idomeneos Arien im zweiten und dritten Akt im Raum – Mahnungen an das München vor 1778, das sich mit derlei stilisierter Operndramatik oft zufrieden gegeben hatte.

Etwas wie eine Kontinentalverschiebung

Lothar Zagrosek, Robin Engelen, Jean Jourdheuil, Mark Lammert und Jörg Behr
im Gespräch mit Juliane Votteler

Votteler: Herr Zagrosek, wie sehen Sie die Aufführungstradition dieses immer als »schwer« verschrieenen Werkes?

Zagrosek: Schwer ist diese Oper vor allem im Sinne von schwierig. Mozart hatte das beste Opernorchester der damaligen Zeit zur Verfügung und wollte das auch zeigen. Die Gesangspartien von Idomeneo und Elettra sind gefürchtet und gehören in ihren Gesangsfächern zum Anspruchsvollsten. Schwer ist diese Oper allerdings auch durch ihre Stellung als Noch-Opera seria – eine Gattung, die viele noch immer für eine Art szenisches Oratorium halten – bei dieser Oper gewiss ganz zu unrecht.

Votteler: Direkt nach der *Finta giardiniera* versucht Mozart im *Idomeneo* also eine Opera seria zu realisieren. Nun haben wir in dieser Teamkonstellation zuletzt hier in Stuttgart *La finta giardiniera* realisiert. Als Regisseur hast Du, Jean, die *Finta* eigentlich wie eine tragische Oper behandelt und sie damit von dem Klischee der naiven Pastoralerzählung befreit. Mozarts Interesse an den »Nachtseiten« des aufklärerischen Denkens kamen zum Ausdruck, das Abseitige und Irrationale. Dadurch erhielten die Protagonisten ein schärferes Profil, die Handlung wurde vom Naiven zum Bedrohlichen gesteigert. Im *Idomeneo* nun besitzt die Musik eine große theatralische Schubkraft, allein schon bedingt durch die Grundlage des Librettos, den Mythos, aber auch durch die sehr strenge Form. Was bedeutet das für Dich im Vergleich zu der vorherigen Arbeit?

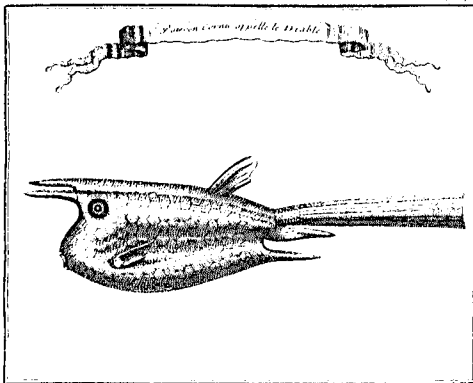
Jourdheuil: Meiner Meinung nach ist es ein Fehler, diese Oper als eine Vorstufe zu den späteren Opern, also den Da Ponte-Opern und der *Zauberflöte*, zu betrachten. Bereits diese Oper ist ein Ausnahmewerk. Heute würde man sagen es ist »experimentell«. Bei der *Finta* wollten wir gerne zeigen: Die Oper ist vielleicht besser als man denkt und es steckt etwas darin, was man bisher noch nicht gezeigt hat. Bei *Idomeneo* ist es anders. Hier würde ich sagen, vielleicht steckt in dieser Oper mehr als in den nachkommenden Opern, ganz entgegen der gängigen Meinung.

Lammert: Der entscheidende Unterschied besteht insbesondere darin, dass wir eine ähnliche Personenkonstellation vorfinden, es aber zusätzlich noch einen großen Chor gibt. Das Erstaunliche ist, dass die ungeheure Kraft durch den handlungsvorantreibenden Chor zustande kommt. Mir scheint, dass diese Situation andere Möglichkeiten für die Umsetzung bietet, als die folgenden Werke Mozarts.

Votteler: Herr Zagrosek meinen Sie, dass in der Wiener Fassung, die wir spielen, in der Idamante, der Sohn Idomeneos, von einem Tenor und nicht von einem Mezzosopran dargestellt wird, die Personenkonstellation der Protagonisten in musikalischer Hinsicht deutlicher zum Ausdruck kommt als in der Urfassung?

Zagrosek: Der zentrale Vater-Sohn-Konflikt wird durch die Besetzung des Idamante mit einem Sänger viel glaubwürdiger. Eine Mezzosopranistin in einer Hosenrolle als Sohn des Königs bzw. künftigen Königs stellt eine dem gegenüber vollständig veränderte Konstellation des inneren Handlungszusammenhangs dar – anders als auch seinerzeit die Besetzung der Uraufführung in München mit einem Kastraten.

Journalheuil: Man bekommt bei der Arbeit mit *Idomeneo* ein Bild der Aufklärung, das nicht geschlossen und retrospektiv ist, wie wir es heute oft rezipieren. In dem Text *Was ist Aufklärung* erklärt Kant seine Definition dieser Bewegung: zunächst ist sie die Fähigkeit, das Gesetz zu respektieren; in einem zweiten Schritt bedeutet sie aber, das Gesetz in Frage zu stellen und wird dadurch erfinderisch. Wir sind sehr gut über den Entwicklungsprozess der Arbeit informiert, weil die Briefe zwischen Mozart und seinem Vater erhalten geblieben sind, in welchen Mozart die Veränderungen der ihm angebotenen Vorlage beschreibt. Die Ausgangssituation war ein Libretto von Antoine Danchet, vertont von André Campra, das Werk wurde 1712 unter dem Titel *Idoménée* in Paris uraufgeführt. Es gab bereits einen Plan, was man



Gehörnter Fisch, genannt der Teufel

aus dem Libretto machen möchte: die vorhandenen fünf Akte sollten auf drei reduziert werden, es gab eine Einteilung der Arien und Chöre, es bestand also eine Dramaturgie des Stückes. Es sollte eine Vermittlung zwischen der Opera seria und der französischen Tragédie lyrique, die in dieser Zeit gerade durch die Aufklärung korrigiert wurde, hergestellt werden. Auf der zweiten Ebene der Arbeit hat Mozart weiter mit Graf Seeau diskutiert, hat komponiert und hat sich mit den Sängern und auch mit Lorenzo Quaglio beschäftigt, dem

Mann, der die Bühne konzipierte und sich um die Bühnenmaschinerie kümmerte. Sodann hat er das Programm einerseits respektiert, aber andererseits überarbeitet. Das ist für mich ein Beispiel der Haltung, die Kant in seinem Aufsatz *Was ist Aufklärung* beschreibt. Es findet gleichzeitig die Behandlung des Inhalts und die Behandlung der Form statt und daraus entsteht etwas ganz Neues.

Votteler: Der Wunsch des jungen Mozarts anders mit der Menge umzugehen, bzw. mit dem, was Chor heißt, führt auch zu einer formalen Veränderung, was Szene bedeutet. Der Chor ist aktiv, er wird in Handlung verstrickt und muss sich verhalten, statt das Geschehen nur zu kommentieren oder die bereits etablierte Situation zu vergrößern, wie es in der französischen Oper der Zeit noch der Fall ist. Ich finde auch den Vergleich mit *Titus*, der allerletzten Mozartoper, sehr interessant. Dort

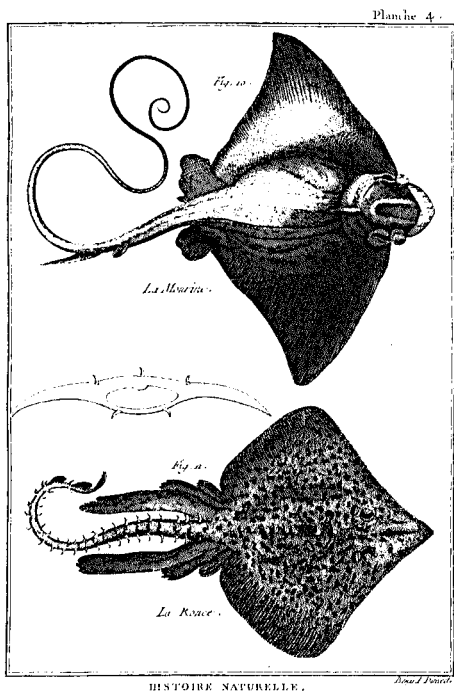
tritt der Chor weit in den Hintergrund. Durch die Da Ponte-Opern hat sich die Charakterisierung der einzelnen Personen so verschärft und aufgeladen, dass Mozart sich schließlich des Medium Chors fast zu entledigen scheint. Im *Idomeneo* hingegen könnte man sagen, er ist der sechste Protagonist. Wie stehen die fünf Protagonisten: Idomeneo, sein Sohn Idamante, die trojanische Prinzessin Ilia, Elettra, die Tochter des Königs Agamemnon und Arbace, der »Prinzenerzieher«, dieser Masse, diesem anderen Protagonisten gegenüber? Beim Zusammenprall der verschiedenen Interessen entsteht doch sofort eine politische Bedeutung.

Behr: Wir versuchen die Modernität der Masse und die in ihrer Rokokozeit verhafteten Protagonisten durch die Kostüme aufzuzeigen. Schon allein dadurch entsteht ein eigenes Spannungsverhältnis, dadurch ist auch die Kluft zwischen Protagonisten und Chor definiert.

Votteler: Äußerlich sehen wir eine streng klassische Anordnung: Zwei Dreiecksituationen: Idomeneo zwischen seinem Sohn Idamante und Ilia, bzw. seinem Volk, Idamante zwischen zwei Frauen: Elettra und Ilia. Es ergibt sich eine klassische Rollenkonstellation, die in der Sekundärliteratur noch verschärft wird. Elettra ist die wütende Megäre, Ilia das sanfte Mädchen, Idomeneo der heimkehrende Herrscher, Idamante der willensschwache Sohn. Wie verhält sich dazu das musikalische Material des Chores? Gibt es da Brüche oder handelt es sich eher um eine lineare musikalische Erzählweise?

Engelen: Ich finde, der Begriff »revolutionär« trifft auf den *Idomeneo* mehr zu als auf alle anderen Mozartopern. Man sagt häufig, dass *Figaro* eigentlich die Revolutionsoper ist, durch das Sujet von Beaumarchais. Aber musikalisch, strukturell ist die Revolution im *Idomeneo* verwirklicht! Und zwar genau in der Hinsicht, die Jean schon auf der Handlungsebene angedeutet hat. Musikalisch kann man nie genau sagen, ob der Chor Kommentator oder Handelnder ist, während die Protagonisten immer Handelnde sind. Es gibt natürlich Chöre, in denen die Masse aktiv wird, beispielsweise an der Stelle im zweiten Akt, an der sie Idomeneo dazu drängt, den Schuldigen zu benennen. In der großen Chorszene am Ende des zweiten Akts »Corriamo, fuggiamo« handelt der Chor auch, doch gleichzeitig ist das ein Kommentar der Situation, die die Solisten empfinden. Diese wollen ja fliehen, aber durch ihre Verstrickung können sie das nicht deutlich aussprechen. Musikalisch hat das die Bedeutung von »Wildwuchs«. Die thematische Verknüpfung ist teilweise sehr eng, wie leitmotivartig kehren bestimmte Motive immer wieder: Zweitonmotive oder ein kurzer Takt, der vielleicht im Rezitativ auftaucht und dann in der Arie und dann in einem ganz anderen Akt in einer anderen Arie oder Rezitativ. Aber trotzdem findet man keine Stringenz, wie das etwa im *Figaro* in höchster Vollendung der Fall ist. Es entwickelt sich nichts, sondern es gibt nur Brüche. Es kommen in den Rezitativen Modulationen vor, die in diesem Extrem in keiner anderen Mozartoper auftauchen. Im *Figaro* ist die Musik die absolute Dienerin des Wortes bzw. der Handlung. Wenn die Handlung eine bestimmte seelische Empfindung des Solisten fordert, dann

bringt die Musik das in absoluter Übereinstimmung. Im *Idomeneo* wird das permanent unterlaufen. Der *Idomeneo* stammt wie *Figaro* aus der Zeit der Vorrevolution. Doch im *Idomeneo* wird das Thema der Revolution zentral dargestellt. Die Figuren sind ineinander verstrickt, sie versuchen ständig ihre individuelle Freiheit zu erringen, aber durch das Kräftegefüge, das innerhalb der Gruppe herrscht, schaffen sie das nicht. Idomeneo versucht seiner Verantwortung zu entfliehen; Idamante wird ohne eigenes Tun, nämlich durch Idomeneos Handlung, in eine Verantwortung gestellt und möchte sich dieser entziehen und seinen eigenen Weg gehen. Auch Elettra möchte ihren individuellen Standpunkt vertreten, doch sie findet keine Gegenliebe, ihre Hoffnungen zerrinnen am inneren Widerstand Idamantes. Das musikalische Äquivalent dazu ist für mich die permanente Umdeutung, das permanente



Sich-Befreien-Wollen. Eine Tonart ist ein Bedeutungszusammenhang und zwar in musikalischer Hinsicht bestehend aus verschiedenen Stufen, verschiedenen Tonarten und Modulationsmöglichkeiten. Wenn man diese Modulationsmöglichkeiten negiert, indem man einen Bruch setzt und eine andere Tonart einschleibt aus einem anderen Bedeutungszusammenhang, dann ist das gewissermaßen ein Sich-Befreien-Wollen aus diesem Zusammenhang. In diesen Brüchen, die im *Idomeneo* permanent stattfinden, liegt für mich die Modernität dieser Musiksprache. Beispielsweise sind einige Arien keine geschlossenen Formen, sondern es wird unmittelbar aus dem Rezitativ in die Arie und aus der Arie ins Rezitativ übergegangen. Gleich die Nummer Eins nach der Ouvertüre: Die Ouvertüre ist noch nicht verklungen und Ilia tritt ohne jegliche musikalische Vor-

bereitung auf. Sie schließt mit ihrem Rezitativ unmittelbar an den Beginn an und ihre Arie beginnt mit einem Septakkord der sich in einen Trugschluss auflöst, in eine völlig tonartfremde Tonart, also beim aller ersten Beginn ein Entfernen vom Zentrum.

Zagrosek: Die Emanzipation der Orchesterinstrumente, ihre starke solistische Individualisierung – es gibt eine Art Sinfonia concertante für Bläser und Streicher, die außerordentliche Virtuosität der Geigen – das alles war damals neu. Modern aber in

einem heutigen Sinne sind die großen Orchesterrezitative, die das starre Formschema der *Seria* weit hinter sich lassen, die ganze persönliche Beredtheit, die Mozart seinen Solisten besonders *Ilia* verleiht und die Einführung leitmotivartiger Elemente. Ein nur apollinischer Interpretationsansatz führt bei *Idomeneo* nicht ans Ziel. Die bizarre mythologische Handlung hat Mozart zu einem ganzen Arsenal rhetorisch-musikalischer Erfindungen veranlasst. Die von Harnoncourt in den Vordergrund gestellte Klangrede ist in keinem seiner Bühnenwerke derartig exemplarisch ausgeprägt wie hier.

Votteler: Was im Stück eigentlich inhaltlich passiert ist die Ablösung vom Mythos. Der Mythos wird in mehreren Stufen überwunden und am Ende steht der Beginn einer neuen Zeit, in der Mythos plötzlich den Begriff annimmt, den wir heute von ihm haben, nämlich kein gelebter und lebendiger mehr, sondern ein historisierter, dem Historizismus unterworfenener.

Jourdheuil: Mein erster Eindruck das Ende der Oper betreffend war der, dass sie weg von der polytheistischen Mythologie und hin zu der monotheistischen Anschauung geht. Man kann das vielleicht auch anders sehen, doch ich erinnere mich an einen Satz von Mark Lammert, der meinte, vielleicht handelt es sich um die Trennung von Religion und Staat. Also nicht nur der Übergang von Polytheismus zu Monotheismus, von griechischer Mythologie zu Katholizismus oder Christentum, sondern es ist viel radikaler, wenn man sich vorstellt, dass das, was am Ende der Oper in der Szene mit der Stimme und der Opferung vor sich geht, eine Trennung von Religion und Staat sein könnte.

Lammert: An dieser Stelle möchte ich daran anknüpfen, was über die Musik gesagt wurde. Sei es nun eine Revolution oder ein Aufbruch, in jedem Fall gibt es, wenn etwas aufgebrochen wird, Bruchstücke. Dieses Gefühl des permanenten Unterlaufen-Werdens in der Oper hat auch etwas mit Auseinandernehmen und Zusammensetzen zu tun, und dieses Gefühl bezieht sich auch auf solche Dinge wie Staat und Religion, die auseinander genommen werden und wieder anders bzw. neu gesetzt werden. Das ist räumlich ähnlich: Mein Grundgefühl ist, dass die Musik stark ordnet zwischen Raum und Text, auch wenn das jetzt vielleicht sehr geometrisch klingen mag.

Votteler: Bedingt der Text räumliche Veränderungen oder beeinflusst der Raum den Text?

Lammert: Beim Lesen der Briefe und durch die Teilnahme von Quaglio an der Konzeption der Uraufführung 1781 erhält man den Eindruck, dass die Musik über Raumfragen entscheidet. Es geht da um Volumen, um Atemvolumen in den unterschiedlichen Registern und um die Textgenauigkeit, und in diesen Hinsichten hat die Musik eine aufbrechende und moderierende Funktion zwischen dem Libretto und dem Raum.

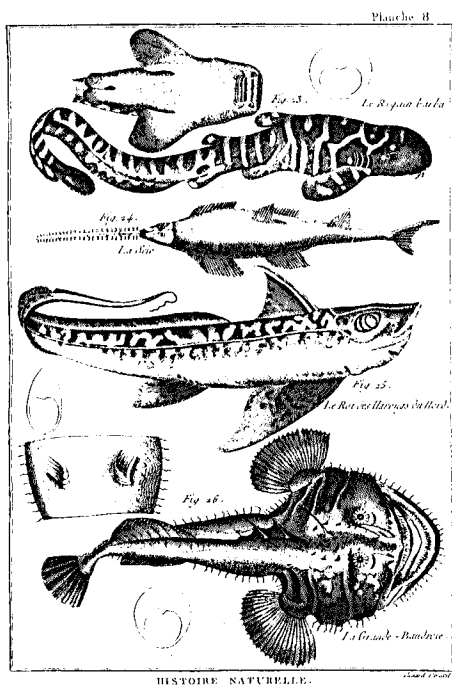
Engelen: Während der Beschäftigung mit der *Idomeneo*-Partitur sind mir sehr häufig Begriffe aus der Geographie in den Sinn gekommen. Der Begriff der Erosion passt auf *Idomeneo* mehr als auf alle anderen Mozartopern. Erosion, Auseinander-

brechen, oder etwas wie Kontinentalverschiebung. Man schaue sich beispielsweise im ersten Akt die Szene nach dem Chor »Godiam la pace« an: der Auftritt Elettras, ihr Aufbegehren; durch ihren seelischen Sturm die Heraufbeschwörung des Bildes des realen Sturms; dann sieht man das Schiff das untergeht, dann das An-Land-Kommen – hier spielen auch Entfernungen eine Rolle – Idomeneo tritt auf und besingt seinen Dank an die Götter für seine Rettung, all dies ist eine große Szene. Sie ist so etwas wie eine Kontinentalplatte, die mit dem Auftritt Idomeneos an den Rändern zerläuft, denn dann ändert sich plötzlich die Struktur und Rezitativ und Arie sind deutlich voneinander getrennt, das ist eine ganz andere Kompositionsstruktur. Eine andere Kontinentalplatte wäre die gewaltige Steigerung zum Ende des zweiten Aktes hin, beginnend mit ruhigen Chören, dem Terzett, dann dem Unheilschor, das

Rezitativ Idomeneos und dann dem Abschlusschor »Corriamo, fuggiamo«.

Lammert: Das ganze ist eine Maschine. Doch eine Maschine ist nicht sofort zu ergründen, es bewegt sich etwas und es gibt natürlich einen Sinn dahinter, doch der erschließt sich nicht sofort offensichtlich. Das spielt hier eine große Rolle, dass man Bewegung spürt, ohne sofort den Mechanismus erkennen zu können.

Jourdeuil: Man bekommt ein Bild, aber vielleicht ist es auch die Kehrseite davon. Die Sachen, die sich dahinter abspielen, sieht man nur, wenn man das Bild röntgt. Es ist sehr wichtig, dass man das mit den Stücken zu dieser Zeit der Aufklärung macht. Man kann nur dann wirklich einschätzen, was in dieser Zeit stattgefunden hat. Ich habe die Briefe Noverres gelesen. In den Jahren kurz vor *Idomeneo* hat Mozart Noverre in Paris getroffen. Mozart wohnte bei Madame



d'Epinauy und bei Freiherr Melchior von Grimm, also im Zentrum der *Encyclopédie*. Noverre beschreibt in einem Brief die Bühnenmaschinerien der damaligen Zeit: Er sagt, dass es die italienischen Maschinen nicht mehr in Italien und in der italienischen Oper gibt, es gibt sie nur noch bei den Franzosen. Die Franzosen stellen komplizierte Maschinen her, während hingegen die Engländer wiederum einfache herstellen, die wirksamer und eleganter sind. Noverre sagt: In der Verantwortlichkeit des Malers, also im Falle des Idomeneos des Herrn Quaglios, liegen die Bühnenma-

schinerie und das mythologische Bühnenbild. Ein Maler um diese Zeit zwischen Poussin und David war jemand, der Bilder aus der Mythologie malte. Was macht der Maler heute? Die Maschine ist sowohl für die Handlung, als auch für die Räumlichkeit ein Echo auf die Musik. Entsprechend wie die Musik ein- und ausatmet wird auch der Raum weit oder klaustrophob. Das eigentliche Bild wird auf das rein maschinelle Element und den Chor reduziert. Damit findet man zum Kern der Sache, in dem die eigentliche Energie steckt, dort wo die Entladungen stattfinden und wo es andererseits Akkumulationen von Energie gibt.

Engelen: Ein anderer Aspekt, der im *Idomeneo* sehr wichtig ist, ist die Frage nach der Freiheit des menschlichen Willens. Die einzelnen Protagonisten treffen auf die Maschine und müssen mit ihr umgehen. Eventuell scheitern sie, weil sie ihren eigenen Willen mit dieser in ihrer Steuerung nicht einsehbarer Maschine in Einklang bringen müssen, und das führt zu den Konflikten, die in der Oper dargestellt sind.

Lammert: Aber nicht nur der Einzelne wird mit der Maschine konfrontiert, sondern auch die Gruppe.

Engelen: Der Begriff Maschine ist dabei in seiner allgemeinsten Form zu sehen, auch das soziale Netz und die einzelnen Menschen können als Maschine für jemanden fungieren.

Votteler: Deine Bühne arbeitet stark mit den Elementen der Barockbühne und deren Möglichkeiten. Aber es funktioniert reduzierter und auch raffinierter. Durch die fehlende Illustration bzw. das fehlende konkrete Bild kommt das Skelett des Raumes zum Erscheinen. Der sich ständig verändernde Raum übernimmt für die Oper eine aktive, eine mitspielende Funktion.

Lammert: Es gibt zwei verschiedene Aspekte. Erstens wird der Außenraum zum Innenraum. Innerhalb dieses Innenraums ist es wiederum möglich, das Gesamtatemvolumen, also den großen Raum zu behaupten, aber man kann auch das Kammerpiel, das intime Protagonistenspiel integrieren. Gleichzeitig kann ein gewisses Geheimnis erhalten bleiben, weil es auch ein prospektives Labyrinth ist. Das heißt, wir spielen nicht mit dem kretischen Labyrinth, also der Zahl sieben, sondern eher mit dem christlichen Labyrinth der Zahl elf. Es entstehen elf kleine Räume. Prospektiv funktioniert das so, dass das, was als Geheimnis im Zentrum funktioniert auch an den Rand gespielt werden kann.

Votteler: In der Bewegung nach Außen oder der Öffnung nach Außen verhält sich der Raum also mit und illustriert damit nicht nur, sondern ist maschinelle Darstellung. Dadurch bekommen die einzelnen lebendigen Figuren in dem Raum auch eine ganz andere Bedeutung. Vorhin wurde schon die Differenz der Kostüme angesprochen, der moderne Chor und die historischen Protagonisten. Was bedeutet das für die Menschenmasse, die sich beim Aufprall zweier Zeiten im selben Raum aufhalten? Definiert sich der Raum immer wieder neu, als historischer Raum und moderner Raum oder ist eher der Reibepunkt, das Zentrum der Darstellung, des Umgangs mit Masse und Körpern.

Lammert: Das Stück ist ein Inselstück, darin besteht auch eine Reibung. Alles landet dort. Die Erosion die im Stück stattfindet, hat auch etwas mit der Isolations-situation zu tun. Es kommen Leute an, aber sie können nicht mehr weg, es findet eine Akkumulation statt. Auf der Insel in der Isolation sieht man bestimmte Dinge deutlicher und fokussierter als sonst.

Behr: Die Insel ist auch ein Schmelztiegel, aus dem man nicht mehr herauskommt. Die moderne Masse muss sich mit der Rokokoaristokratie, die sie beherrscht, auseinandersetzen.

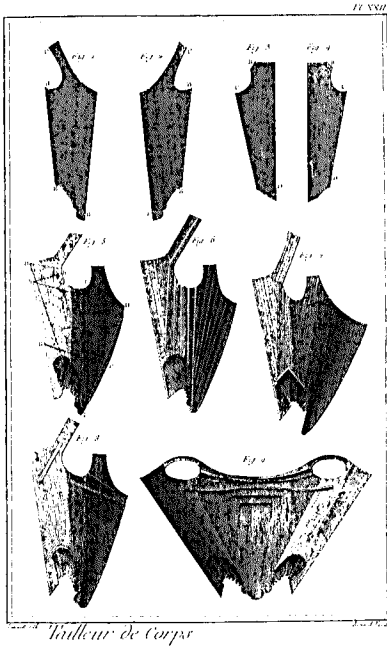
Lammert: Am Anfang darf das Volk nichts wissen und nachher will es nichts mehr wissen, auch das ist ein Schlüssel.

Votteler: Das Volk ignoriert die neue Botschaft und kehrt zur alten Ordnung zurück.

Jourdeuil: Man hat den Eindruck, dass die Arien gegen Ende verschwinden, im dritten Akt gibt es nur noch zwei. Erfährt die Form der Arie eine Erosion im Laufe der Oper?

Engelen: Das Verschwinden der Arie bedeutet, dass es Rezitative an Stelle der Arien gibt, und das heißt Handlungsbeschleunigung. Also auf der einen Seite die Stockung, das Stehenbleiben der psychologischen Verfassung der Protagonisten, die wie gelähmt erscheinen. Auf der anderen Seite eine dramatische Handlungsbeschleunigung, die sich wie in einer Spirale oder einem Trichter auf das Eingreifen der Stimme hin bewegt.

Votteler: So entsteht trotz des Verschwindens der Arien und der Beschleunigung der Handlung im Auge des Betrachters eine zunehmende Vereinzelnung des Personals. Und auch der Chor existiert nicht mehr in der einmal durchlaufenen Entwicklung einer Masse



Korsettschnitte

die sich linear-logisch verhält, sondern es kommt zu einer Stockung, zu einer Versprengung, die eine Lähmung signalisiert, weshalb der Schlusschor ja auch äußerst ambivalent ist.

Engelen: Ich finde den Schluss allgemein sehr ambivalent, schon allein dadurch, dass sich uns rein musikalisch der Schluss als eine Art Steinbruch darstellt. Es gibt verschiedene Fassungen und Versionen, und trotz des sehr detaillierten Briefwechsels ist es nicht mehr rekonstruierbar, wie die definitive Fassung des Schlusses ausgesehen hat. Auf der anderen Seite gibt es die Stimme, den *deus ex machina*, bei

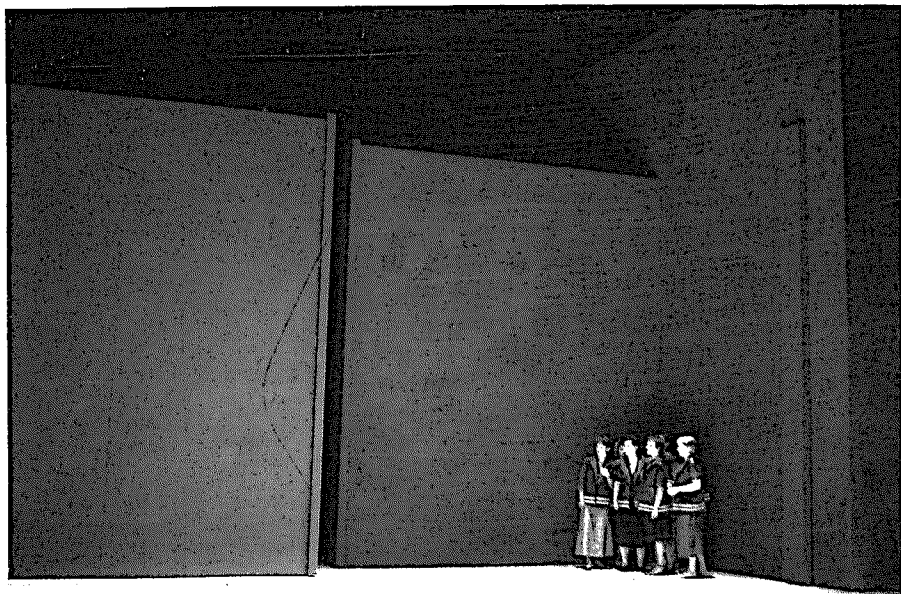
dem man das Bild des Uhrmachers der Nach-Rokoko-Zeit vor Augen hat, der auftritt, um an seinem ansonsten perfekt gestalteten Werk nachzujustieren, was nicht stimmt. Aber als Zuschauer weiß man nicht, ob das vielleicht eine Inszenierung des Hohepriesters ist, um in alte Verhältnisse zurückzuführen oder ob es ein Auseinanderbrechen des szenischen Zusammenhanges ist...

Votteler: Die Stimme ist in der Mozartzeit eindeutig der christliche Gott. Die Stimme sagt mit der Überwindung der Opferung des Sohnes überwinden wir eine Zeit, in der das Menschenopfer notwendig war. Nun bricht eine Zeit an, in der ein Gott bereit ist seinen Sohn zu opfern. Im alten Testament wird der Mensch davon abgehalten und in der Mythologie verweigert er sich oder führt es aus, aber immer ist es als ein Frevel dargestellt. Nun wird das Ganze von einem religiösen System abgelöst das genau auf dieser Thematik basiert, der Opferung des eigenen Sohnes als Erlösung.

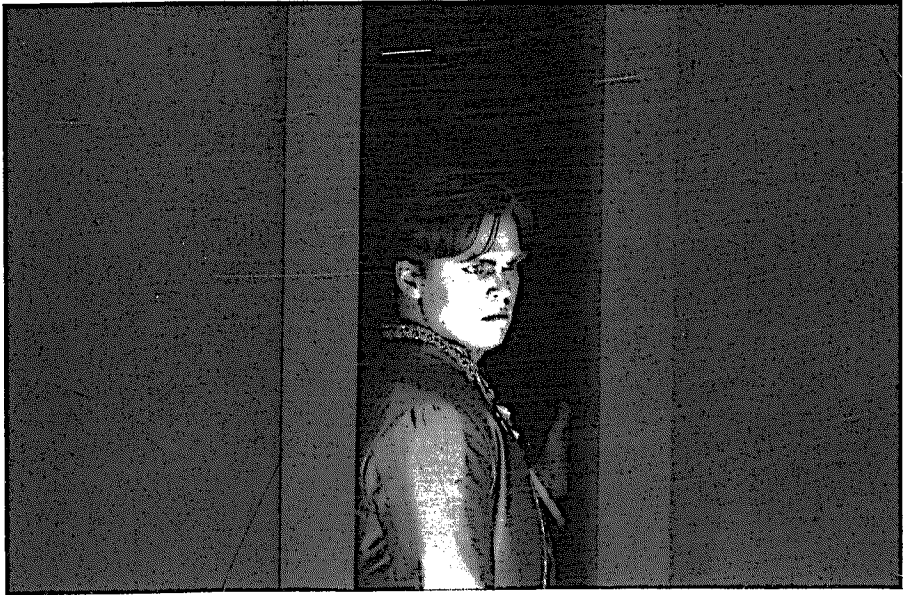
Engelen: Man stellt durch den *deus ex machina* eine allmähliche Sprengung des Formzusammenhanges dar, die einzelnen Protagonisten sprengen sich selbst, aber da das ins Unendliche fortsetzbar ist, sagt der Komponist »bis dahin und nicht weiter«. Und warum sagt der künftige König, nachdem er von der Stimme zum König ernannt wurde, kein Wort mehr, nur noch die gebrochenen Existenzen, wie Elettra und Idomeneo, äußern sich?

Jourdheuil: Es gibt hier eine sehr enge Verbindung mit den Dramenfiguren Heinrich von Kleists. Kleist ist kein Romantiker, sondern ein Mann der Aufklärung. Und er interessiert sich wie Mozart für die Seiten der menschlichen Natur, die die Aufklärung nicht restlos erhellen, analysieren und durchleuchten konnte. Auch hier sehen wir die Außenrolle, die diese Oper in Mozarts Werk spielt. Denken wir an eine Figur wie Don Giovanni so haben wir es mit einer ganz anderen Charakterisierung zu tun, auch wenn hier ein »Geheimnis« vorliegt, so erscheint kein Geheimnis, das inhaltlich und formal eine Gattung zu sprengen scheint wie bei *Idomeneo*.



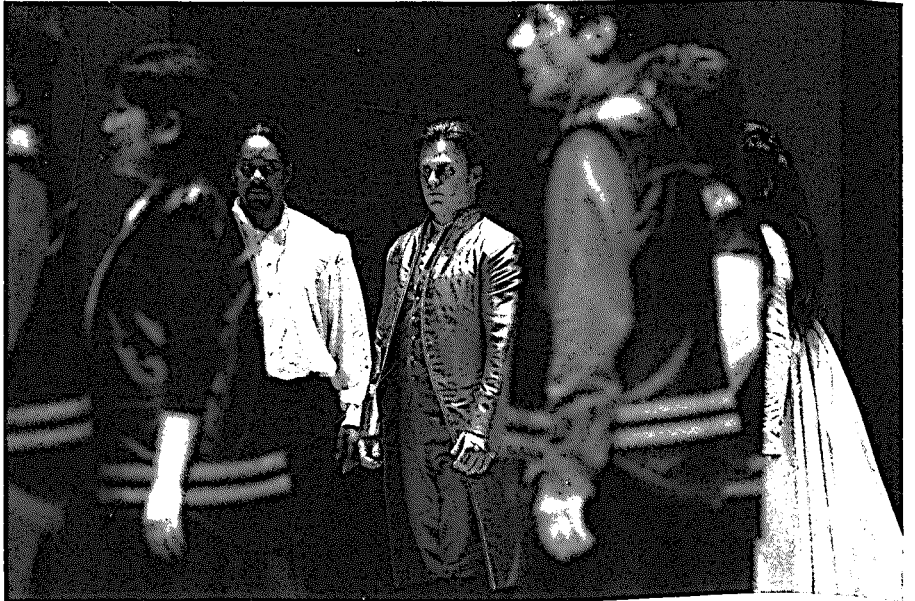


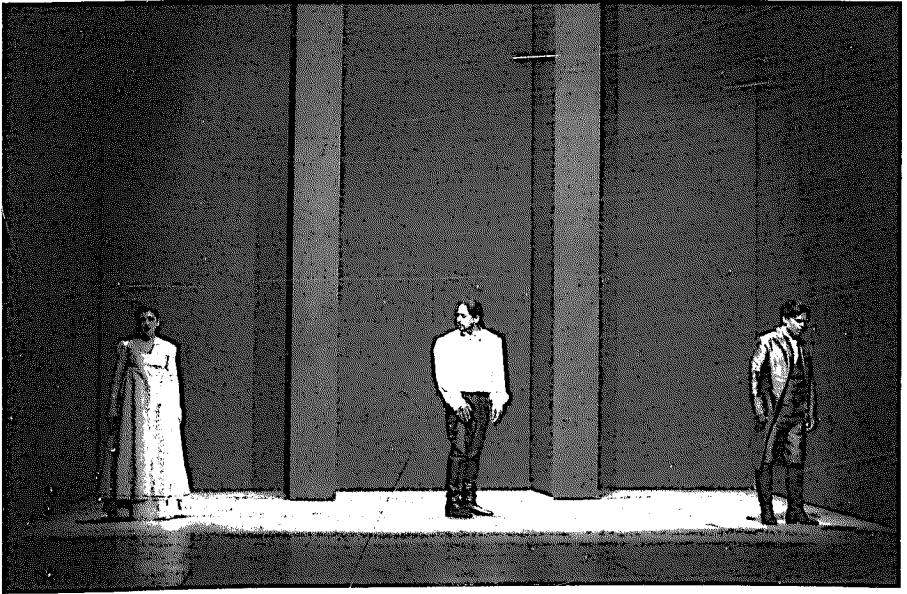


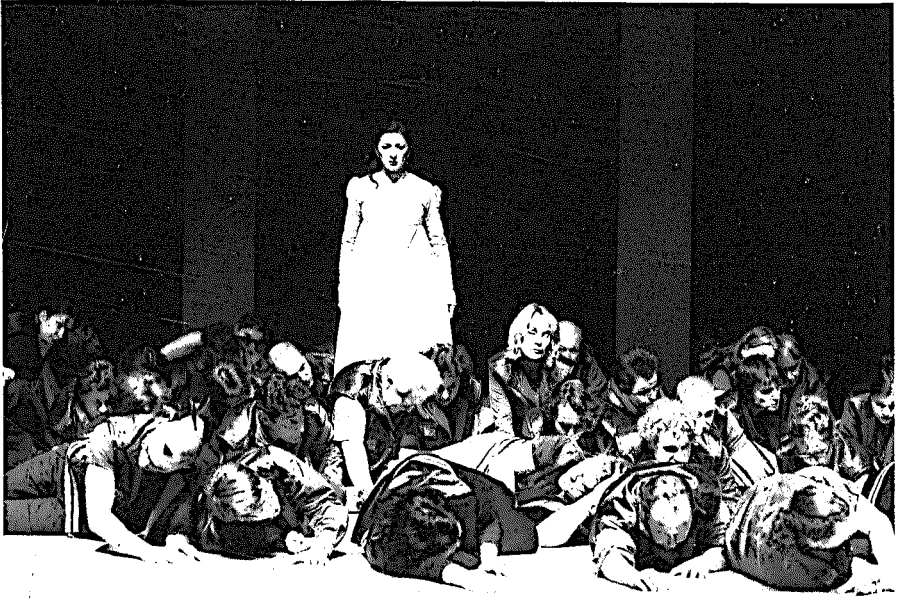


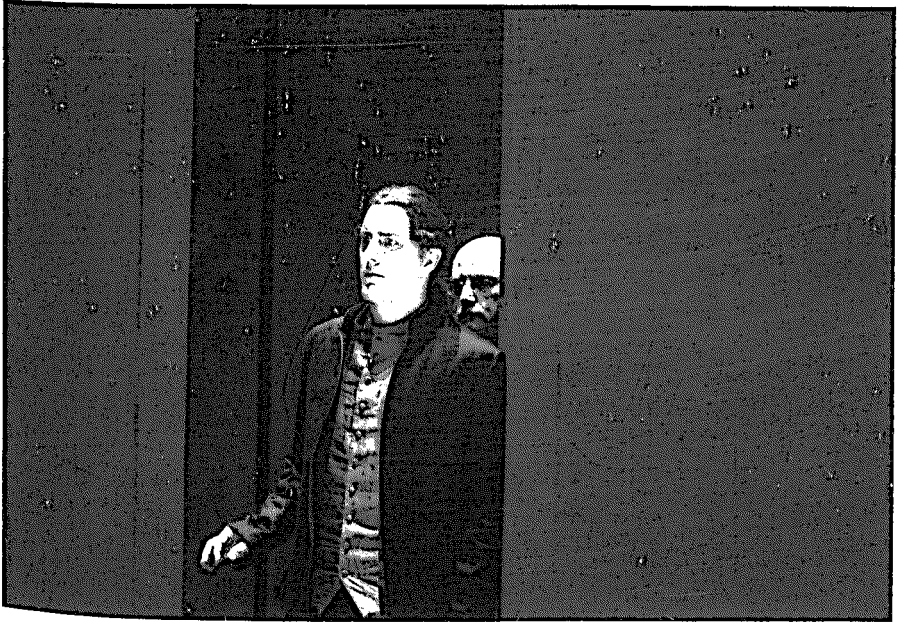


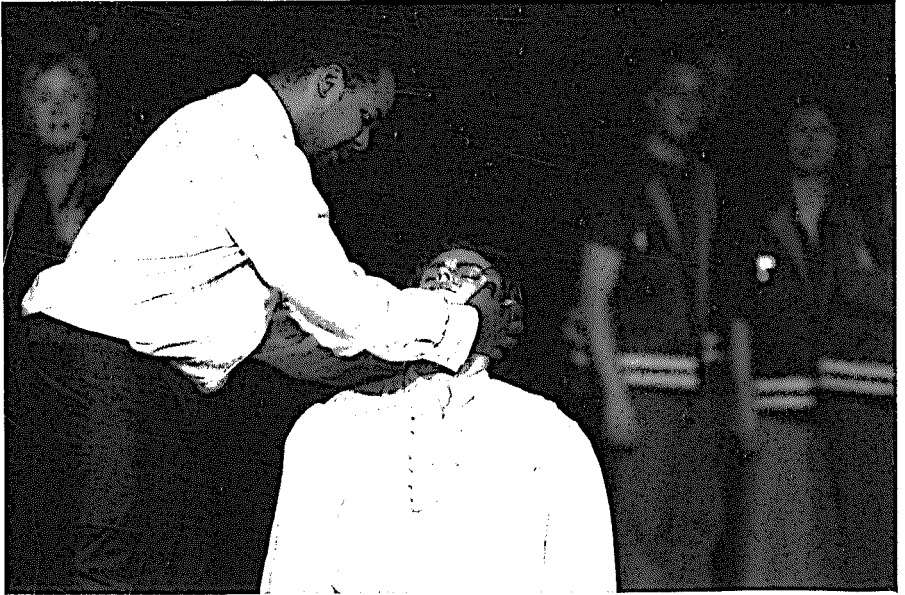




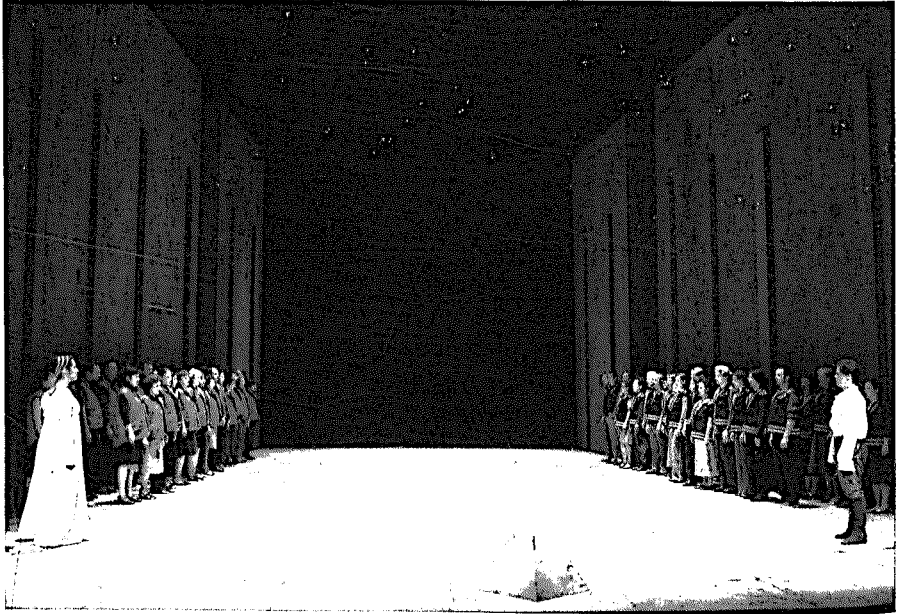














Enzyklopädie

BLAU – Bleu. Ein Körper erscheint *blau*, weil seine Teile eine Position & Gestalt haben, bei denen er die *blauen* Strahlen in größerer Menge reflektiert als die anderen. Newton erklärt die *blaue* Farbe des Firmaments damit, daß alle Dämpfe, wenn sie sich zu verdichten & zu versammeln beginnen, zuerst die Fähigkeit erwerben, *blaue* Strahlen zu reflektieren, bevor sie andersfarbige Wolken bilden können. Das *Blau* ist demnach die erste Farbe, welche die klarste & durchsichtigste Luft zu reflektieren beginnt, solange die Dämpfe noch nicht dicht genug sind, um andere Farben zu reflektieren.

Nach Leonardo da Vinci merkt de La Hire an, daß ein beliebiger schwarzer Körper, den man durch einen anderen, weißen & durchsichtigen Körper betrachtet, von *blauer* Farbe zu sein scheint, & damit erklärt er die himmelblaue Farbe des Firmaments, dessen unendliche Weite, die ganz ohne Licht ist, durch die vom Licht der Sonne erleuchtete & gleichsam gebleichte Luft wahrgenommen wird. Er fügt hinzu, daß aus demselben Grund mit Weiß vermischter Ruß *Blau* ergibt. Mit demselben Prinzip erklärt er die *blaue* Farbe der Venen auf der Oberfläche der Haut, obwohl das Blut, mit denen sie gefüllt sind, dunkelrot ist; denn, so sagt er, solange man die rote Farbe nicht bei Tageslicht sieht, wirkt sie wie ein dunkles, fast schwarzes Rot, & da sie sich in den Venen in einer Art von Dunkelheit befindet, kann sie den Eindruck von schwarzer Farbe erwecken, die, durch die Membran der Venen & die Weiße der Haut betrachtet, den Eindruck von *Blau* hervorruft. (d'Alembert)

BLITZ – Foudre (Grammatik & Physik). Entzündete Materie, die laut & heftig aus einer Wolke schlägt. Die Materie des *Blitzes* scheint dieselbe zu sein wie die der Elektrizität.

Der *Blitz* kommt in Gegenden, wo der Boden mehr Schwefel ausdünstet, sehr viel häufiger vor, während er in feuchten, kalten & mit Wasser bedeckten Ländern selten ist. In Ägypten & Äthiopien ist der Boden nicht schwefelhaltig, so daß der *Blitz* in diesen Ländern selten ist. Die Alten sagten sprichwörtlich: die Äthiopier fürchten den *Blitz* so wenig wie die Bewohner Galliens ein Erdbeben. (Siehe Plutarch, *Über den Aberglauben*, Kapitel III.) Italien dagegen ist ein sehr schwefelhaltiges Land, weshalb es für den Donner sehr anfällig ist. Aus diesem Grunde auch donnert es in Jamaika das ganze Jahr über.

Der Nutzen des *Blitzes* besteht darin, daß er 1. die Atmosphäre erfrischt, da man fast immer beobachten kann, daß es nach dem Donner kälter ist; 2. die Luft von

einer Unzahl schädlicher Ausdünstungen reinigt & sie vielleicht sogar nützlich macht, indem er sie abschwächt. Es heißt, der Regen, der während eines Gewitters fällt, sei geeigneter als jeder andere, die Felder zu befruchten.

Nach den Beobachtungen von Musschenbroek donnert es in Utrecht im Durchschnitt fünfzehnmahl im Jahr; außerdem fiel ihm auf, daß die Richtung & die Natur des Windes im allgemeinen den *Blitz* nicht beeinflusst, daß es aber gewöhnlich bei Südwind öfter donnert. Der *Blitz* ist im Sommer häufiger als im Winter, weil die Ausdünstungen der Erde infolge der Hitze stärker sind. Demselben Physiker zufolge ist die Materie der Feuerkugeln dieselbe wie die des *Blitzes*. Manchmal blitzt & donnert es bei schönem Wetter, was Musschenbroek den Ausdünstungen zuschreibt, die sich entzünden, bevor sie hoch genug aufgestiegen sind, um Wolken zu bilden. Ein starker Regen vermindert den *Blitz* oder gebietet ihm sogar Einhalt, weil dieser Regen einen großen Teil der Materie, die zur Bildung des *Blitzes* beiträgt, mitnimmt. Manchmal ist der Dunst so dicht, daß man den *Blitz* nicht sieht, obwohl man ihn hört.

Viele Flüssigkeiten gären unter dem Einfluß des *Blitzes*; andere hören auf zu gären wie der Wein & das Bier; andere verderben wie die Milch. Diese so einfachen Erscheinungen sind sehr schwer zu erklären, & wir versuchen es auch nicht. – Man kann den *Blitz* durch Kanonenschüsse ablenken. Der Ton der Glocken ist ein sehr viel weniger sicheres Mittel: manchmal schadet er mehr, als er nützt, denn er läßt die Wolke über dem Ort, an dem man die Glocke läutet, aufplatzen, statt sie abzulenken.

Die Priscillianisten glaubten, der *Blitz* sei eine Manifestation des Dämons; doch wurde ihre Meinung auf einem Konzil verurteilt, das sich, wie Musschenbroek anmerkt, in diesem Punkt sehr klug verhalten hat. (d'Alembert)

ORAKEL – Oracle (Heidnische Theologie). Seneca definiert die *Orakel* als den durch den Mund der Menschen verkündeten Willen der Götter. Obgleich sich diese Definition stark von der meinigen unterscheidet, steht doch fest, daß die erhabenste & religiöseste Art der Vorhersage im heidnischen Altertum die *Orakel* waren. Der so lebhaft & so vergebliche Wunsch, die Zukunft zu kennen, ließ sie entstehen, der Betrug brachte sie zu Ansehen & der Fanatismus besiegelte sie.

Man begnügte sich nicht damit, alle Götter *Orakel* sprechen zu lassen, auch die Heroen genossen dieses Vorrecht, so groß war das Bedürfnis, sich die unersättliche Wißbegier der Menschen zunutze zu machen. Neben den *Orakeln* von Delphi & Klaros, die Apollo von sich gab, & denen von Dodona & Ammon zu Ehren Jupiters hatte Mars ein *Orakel* in Thrakien, Merkur in Patrai, Venus in Paphos & Aphaka, Minerva in Mykene, Diana in Kolchis, Pan in Arkadien, Äskulap in Epidaurus & in Rom, Herkules in Athen & Gades, Serapis in Alexandria, Trophonius in Bötien &c.

Sie taten sich nicht alle auf die gleiche Weise kund. Hier war es die Priesterin oder der Priester, die für den Gott antworteten, wenn man ihn befragte; dort war es

der Gott selbst, der sprach. An einem anderen Ort erhielt man die Antwort des Gottes in Träumen. Wieder anderswo erging das *Orakel* in versiegelten Briefchen oder durch Loswurf wie in Präneste. Schließlich bedurfte es zuweilen, um sich des Orakels würdig zu erweisen, vieler Fastentage, Opferungen, Reinigungen, Mysterien &c. (Jaucourt)

UNSCHULD – Innocence (Grammatik). Nur reine Seelen können den Wert dieses Wortes richtig verstehen. Wenn der böse Mensch nur einmal den Zauber begriffe, den es ausdrückt, so würde er augenblicklich ein gerechter Mensch werden. Die *Unschuld* ist die Vereinigung aller Tugenden, die Ausschließung aller Laster. Wer möchte, wenn er das Alter von vierzig Jahren mit der *Unschuld* erreicht hat, die er bei seiner Geburt mitbrachte, nicht lieber sterben, als sie durch das leichteste Vergehen beflecken? Uns Unglücklichen bleibt nicht genügend *Unschuld*, um ihren Wert zu ermessen! Mögt ihr Bösen euch versammeln & euch gegen sie verschwören – es gibt eine geheime Süße, die ihr ihr niemals rauben werdet. Ihr könnt ihr Tränen entlocken, aber nie werdet ihr Verzweiflung in ihr Herz einziehen lassen. Ihr könnt sie durch Verleumdungen anschwärzen, ihr könnt sie aus der Gesellschaft der Menschen verbannen, doch wird sie mit dem Zeugnis, das sie von sich selbst ablegt, von dannen ziehen & in der Einsamkeit, in der sich zu verbergen ihr sie zwingt, wird sie euch bedauern. Das Verbrechen hält dem Anblick des Richters stand; es trotz dem Schrecken der Folter. Der Zauber der Unschuld aber verwirrt, entwaffnet & bestürzt es; es fürchtet den Augenblick der Konfrontation mit ihr; es kann ihren Blick nicht ertragen; es kann ihre Stimme nicht hören; mehrfach hat es sich selbst verleugnet, um sie zu retten. *O Unschuld*, was ist aus dir geworden! Man zeige mir den Ort auf der Erde, an dem du wohnst, damit ich dich dort suche: »Der trockene Durst verlangt nach strömendem Wasser, und strömendes Wasser ruft nach Durst.« Ich werde nicht auf den letzten Augenblick warten, um dich zu vermissen. (Diderot)

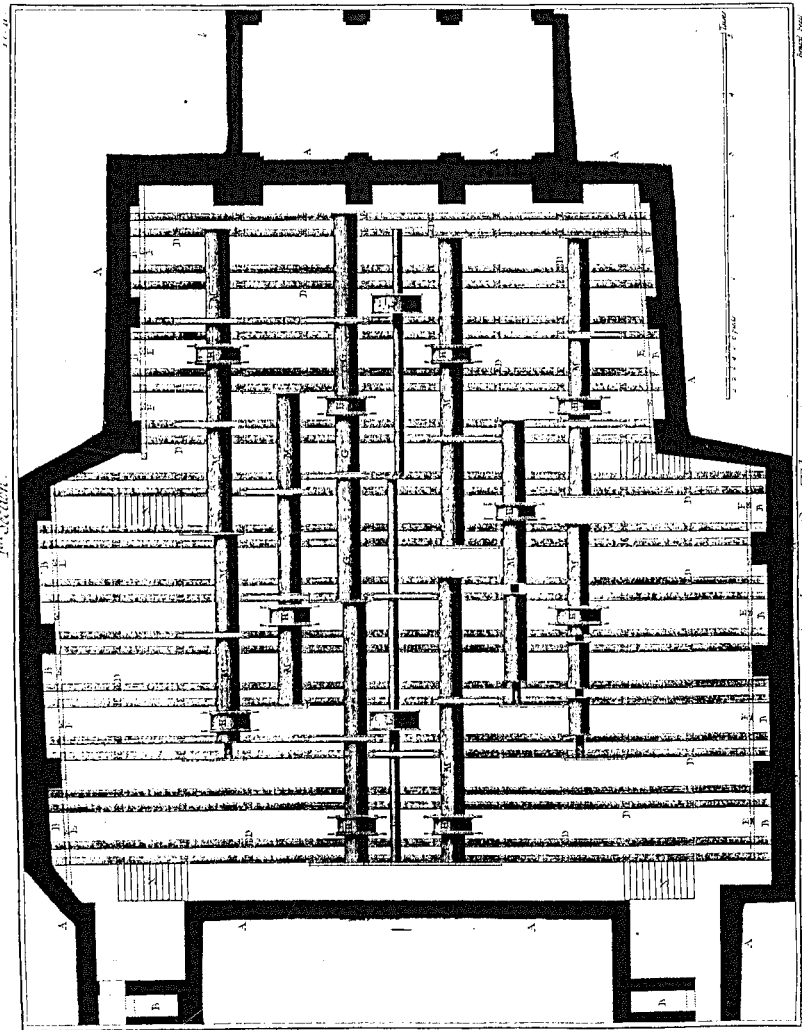
VOLK – People (Politisches System). Früher wurde in Frankreich das *Volk* als der nützlichste, wertvollste & deshalb ehrwürdigste Teil der Nation angesehen. Damals glaubte man, das *Volk* könnte einen Platz in den Generalständen einnehmen, & die obersten Gerichtshöfe machten aus dem Recht des *Volkes* & ihrem eigenen ein einziges Recht. Die Ideen haben sich geändert, & sogar die Klasse der Menschen, die dazu bestimmt sind, das *Volk* zu bilden, wird täglich kleiner. Früher war das *Volk* der Generalstand der Nation, der allein dem Stand der Großen & der Adligen entgegengesetzt war. Er umfaßte die Landleute, die Arbeiter, die Handwerker, die Kauf- & Finanzleute, die Literaten & die Rechtsgelehrten. Aber ein Mann von viel Geist, der vor etwa zwanzig Jahren eine Abhandlung über das *Wesen des Volkes* veröffentlicht hat, nimmt an, daß diese Körperschaft der Nation sich heute auf die Arbeiter & Landleute beschränkt. Führen wir seine eigenen Reflexionen über diesen Gegenstand an, zumal sie so reich an anschaulichen Bildern sind, die dazu dienen, seine Theorie zu beweisen.

Die Rechtsgelehrten, sagt er, kamen aus der Klasse des *Volkes* & erwarben ohne Hilfe des Schwertes den Adel. Die Literaten hielten nach dem Beispiel des Horaz das *Volk* für ungebildet. Es schicke sich nicht, meinten sie, diejenigen, die die schönen Künste pflegen, *Volk* zu nennen & in der Klasse des *Volkes* jene Art von Handwerkern oder, besser gesagt, jene Art von Kunsthandwerkern zu belassen, die für den Luxus arbeiten; Hände, die einen Wagen so »göttlich« lackieren, einen Diamanten so »vollendet« einfassen, ein modisches Kleidungsstück so »vortrefflich« anpassen, glichen nicht den Händen des *Volkes*. Hüten wir uns auch, die Kaufleute mit dem *Volk* zu vermengen, seitdem man durch den Handel das Adelsprädikat erwerben kann. Die Finanzleute haben einen so steilen Aufstieg genommen, daß sie nun auf gleicher Stufe mit den Großen des Königreichs stehen. Sie verkehren mit ihnen, verschmelzen mit ihnen; sie sind mit den Adligen liiert, denen sie Pensionen verschaffen, die sie erhalten & vor dem Elend bewahren. Aber um noch besser beurteilen zu können, wie absurd es wäre, sie mit dem *Volk* zu vermengen, braucht man nur einen Augenblick das Leben der Männer von solchem Rang & das Leben des *Volkes* zu betrachten.

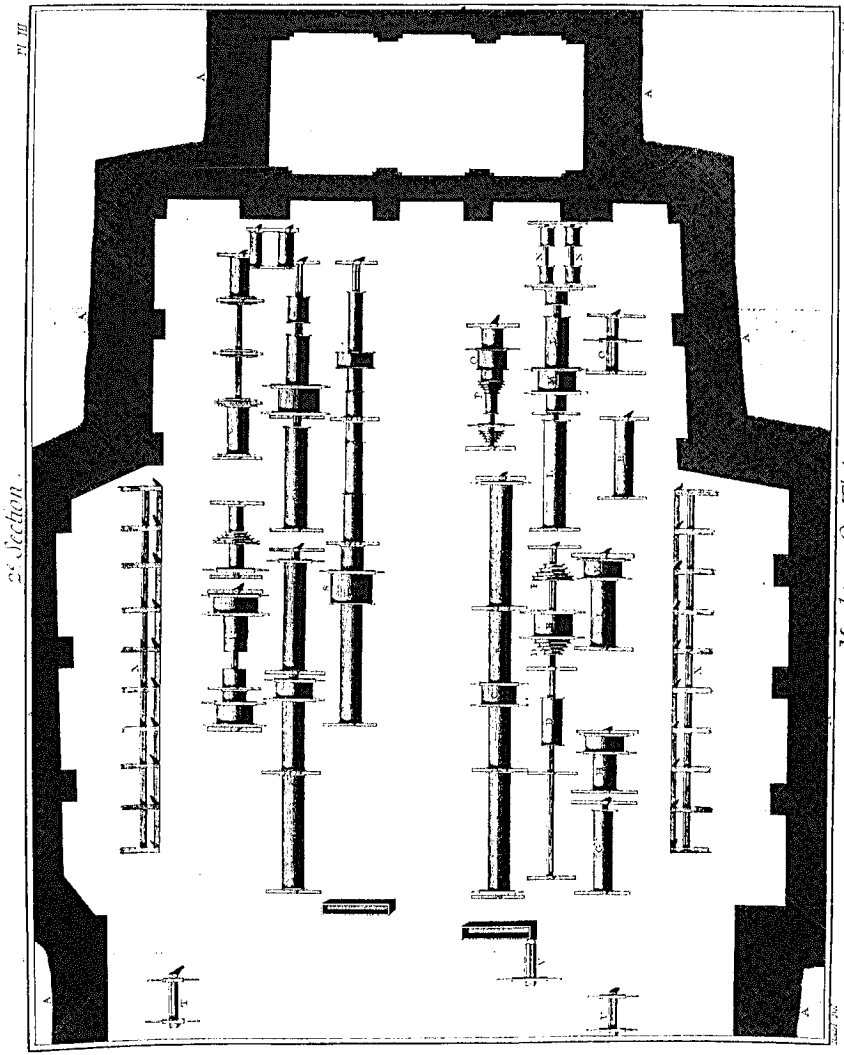
Die Finanzleute wohnen in prachtvollen Häusern; sie verlangen goldene & seidene Tressen für ihre Kleider; sie atmen Wohlgerüche ein, suchen den Appetit in der Kunst ihrer Köche; & wenn auf den Müßiggang die Ruhe folgt, schlafen sie behaglich auf Daunen ein. Nichts entgeht diesen reichen neugierigen Männern: weder die Blumen aus Italien noch die Papageien aus Brasilien, weder die bunten Tücher aus Masulipatan noch die Porzellanfiguren aus China, das Porzellan aus Sachsen, Sèvres & Japan. Sehen Sie ihr Palais in der Stadt & auf dem Lande, ihre geschmackvolle Kleidung, ihre eleganten Möbel, ihre leichten Wagen? Hat all das etwas mit dem *Volk* zu tun? Jener Mann, der es verstanden hat, ein Vermögen auf dem Finanzwege an sich zu raffen, ißt höchst vornehm bei einer einzigen Mahlzeit soviel wie hundert Familien des *Volkes*, wechselt unaufhörlich seine Vergnügungen, verbessert mit Hilfe der Gewerbetreibenden einen Firnis oder Lack, veranstaltet ein Fest & gibt seinen Wagen neue Namen. Sein Sohn überläßt sich heute einem ungestümen Kutscher, um die Fußgänger zu erschrecken, & ist morgen selber Kutscher, um sie zum Lachen zu bringen.

So bleiben in der Masse des *Volkes* nur die Arbeiter & die Landleute. Mit Interesse betrachte ich ihre Lebensweise; ich beobachte, daß jener Arbeiter entweder unter einem Strohdach oder in irgendeinem Schuppen wohnt, den ihm unsere Stadtverwaltung nur deshalb überläßt, weil sie seiner Kraft bedarf. Er steht mit der Sonne auf & zieht, ohne nach dem Glück zu fragen, das ihn auslacht, seine Sommer- & Winterkleidung an; er wühlt in unseren Bergwerken & Steinbrüchen, er legt unsere Sümpfe trocken, er kehrt unsere Straßen, er baut unsere Häuser, er zimmert unsere Möbel; er bekommt Hunger, & alles schmeckt ihm; der Tag geht zu Ende, & er schläft unbehaglich in den Armen der Müdigkeit.

Der Bauer, ein anderer Mann aus dem *Volk*, ist schon vor Sonnenaufgang damit



Bühnenmaschinerie



2e Section

Pl. III

2000 mm

Machines de Théâtres.
Plans de tous les tambours simples et doubles et des Trains employés au service des Machines de Scène.

Bühnenmaschinerie

beschäftigt, die Saat in unseren Grund & Boden zu legen, unsere Felder zu bestellen, unsere Gärten zu begießen. Er leidet unter Hitze & Kälte, unter dem Hochmut der Großen, der Unverschämtheit der Reichen, der Erpressung durch die Steuerpächter, der Ausplünderung durch die Beamten & sogar unter der Verwüstung seiner Felder durch wilde Tiere, die er aus Respekt vor den Vergnügen der Mächtigen nicht von seinen Ernten fernzuhalten wagt. Er ist genügsam, rechtschaffen, treu, fromm, ohne zu fragen, was ihm das einbringt. Hans heiratet Grete, weil er sie liebt, & Grete stillt ihre Kinder, ohne den Wert der Jugendlichkeit & der Erholung zu kennen. Sie ziehen ihre Kinder groß, & Hans, der vor ihren Augen den Acker pflügt, lehrt sie, ihn zu bestellen. Der Vater stirbt & überläßt es den Söhnen, sein Feld unter sich aufzuteilen; & wenn Hans kein Mann aus dem *Volke* wäre, so überließe er das ganze Feld dem ältesten seiner Söhne. So sehen die Menschen aus, die das bilden, was wir *Volke* nennen, & die immer den größten & notwendigsten Teil der Nation darstellen.

Wer würde wohl glauben, daß man in unserer Zeit gewagt hat, jenen Grundsatz einer verwerflichen Politik aufzustellen, nach dem solche Menschen nicht angenehm leben dürfen, wenn sie fleißig & gehorsam sein sollen? Würden jene angebliehen Politiker, jene großen Geister voller Menschlichkeit, ein wenig reisen, so würden sie sehen, daß der Fleiß nirgendwo so rege ist wie in den Ländern, in denen es dem niedrigen *Volke* gutgeht, & daß auch nirgendwo jede Arbeit so vollendet ausgeführt wird wie gerade in diesen Ländern.

Was den Gehorsam betrifft, so ist es eine Ungerechtigkeit, eine Unmenge Unschuldiger so niederträchtig zu verleumden; denn die Könige haben keine treueren Untertanen & auch, wenn ich so sagen darf, keine besseren Freunde. In jenem Stand gibt es vielleicht mehr Vaterlandsliebe als in allen anderen Ständen, nicht weil er arm ist, sondern weil er trotz seiner Unwissenheit sehr wohl weiß, daß die Autorität & der Schutz des Fürsten das einzige Unterpfeiler für seine Sicherheit & sein Wohl sind, weil schließlich die Kleinen eine natürliche Achtung gegenüber den Großen haben & weil unserer Nation die Anhänglichkeit an ihre Könige eigen ist & sie daher keine weiteren Güter erhofft. In keinem Geschichtsbuch findet man auch nur eine einzige Zeile, die bewiese, daß der auf Arbeit begründete Wohlstand des *Volkes* seinen Gehorsam beeinträchtigt.

Ziehen wir also die Schlußfolgerung, daß Heinrich IV. recht hatte, als er wünschte, sein *Volke* möge im Wohlstand leben, & als er ihm versicherte, er würde alles daransetzen, um jedem Landmann die Mittel zu verschaffen, in seinem Topf eine fette Gans zu haben. Lassen Sie viel Geld in die Hände des *Volkes* fließen, so fließt aus ihnen notwendigerweise in den Staatsschatz eine entsprechende Menge Geld zurück, die niemand vermissen wird; aber dem *Volke* mit Gewalt das Geld entreißen, das ihm seine Arbeit & sein Fleiß eingebracht haben, heißt dem Staat seinen Reichtum & seine Einnahmequellen rauben. (Jaucourt)

Das Auge der Macht

Gespräch mit Jean-Pierre Barou und Michelle Perrot

Michel Foucault

J.-P. Barou: *Das Panopticon* von Jeremy Bentham, ein Ende des 18. Jahrhunderts herausgegebenes und unbekannt gebliebenes Werk; dennoch hast du darüber so erstaunliche Sätze geäußert wie diese hier: »Ein Ereignis in der Geschichte des menschlichen Geistes«, »Eine Art Ei des Columbus in der Ordnung der Politik«. Was seinen Autor betrifft, Jeremy Bentham, ein englischer Jurist, hast du ihn als den »Fourier einer Polizeigesellschaft« vorgestellt. Wir stecken mitten im Geheimnisvollen. Doch wie hast du selbst *Das Panopticon* entdeckt?

M. Foucault: Das geschah, als ich die Anfänge der klinischen Medizin untersuchte; ich hatte daran gedacht, eine Untersuchung über die Krankenhausarchitektur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in jener Zeit, in der sich die große Reformbewegung der medizinischen Institutionen entwickelte, durchzuführen. Ich wollte wissen, wie der ärztliche Blick institutionalisiert worden war, wie er effektiv in den sozialen Raum eingeschrieben worden war, wie die neue Form des Krankenhauses sowohl Wirkung als auch Träger einer neuen Art Blick war. Und als ich die verschiedenen architektonischen Entwürfe durchsah, die auf den zweiten Brand des Hôtel-Dieu im Jahre 1772 folgten, ist mir klar geworden, in welchem Maße das Problem der völligen Sichtbarkeit der Körper, der Individuen und der Dinge unter einem zentralisierten Blick eines der beständigsten Leitprinzipien war. Im Fall der Krankenhäuser stellte dieses Problem eine zusätzliche Schwierigkeit dar: Es galt, Berührungen, Ansteckungen, Nähebereiche und Haufenbildungen zu vermeiden und dennoch zugleich die Luftzufuhr und die Luftzirkulation zu sichern: zugleich den Raum zu teilen und ihn offen zu lassen, eine Überwachung sicherzustellen, die umfassend und individualisierend zugleich ist, und dabei wiederum die zu überwachenden Individuen sorgfältig zu trennen. Lange Zeit habe ich geglaubt, es handle sich dabei um Probleme, die für die Medizin des 18. Jahrhunderts und für ihre Überzeugungen eigentümlich wären.

Im Weiteren habe ich bei der Untersuchung der Probleme des Strafwesens festgestellt, dass alle großen Projekte einer Umgestaltung der Gefängnisse (sie stammen übrigens aus einer etwas späteren Zeit, der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) dasselbe Thema aufgriffen, dieses Mal jedoch unter dem Signum, dass man fast immer an Bentham erinnerte. Es gab kaum Texte, kaum Projekte, die Gefängnisse betreffend, in denen sich nicht das Bentham'sche »Dingsda« wiederfand. Eben das Panopticon.

Das Prinzip dabei ist: an der Peripherie ein ringförmiges Gebäude; im Zentrum

ein Turm; dieser wird von großen Fenstern durchbrochen, die auf die Innenseite des Ringes hinausgehen. Das Gebäude der Peripherie ist in Zellen unterteilt, wobei jede die gesamte Tiefe des Gebäudes durchzieht. Diese Zellen haben zwei Fenster: das eine, das nach innen geht, korrespondiert den Fenstern des Turms; das andere, das nach außen geht, gestattet dem Licht das Ausleuchten der Zelle vom einen zum anderen Ende. Man braucht jetzt nur noch einen Überwacher in den Zentralurm zu setzen und in jede Zelle einen Wahnsinnigen, einen Kranken, einen Verurteilten, einen Arbeiter oder einen Schüler einzuschließen. Durch den Gegenlichteffekt kann man vom Turm aus die sich im Licht abhebenden, in den Zellen der Peripherie eingefangenen kleinen Silhouetten erfassen. Alles in allem kehrt man das Prinzip des Verlieses um; das volle Licht und der Blick eines Überwachers fangen besser ein als das Dunkel, das letztlich schützen würde.

Bereits zuvor, wie sich überraschenderweise feststellen lässt, schon vor Bentham war dasselbe Anliegen auszumachen. Es scheint, dass eines der ersten Modelle dieser isolierenden Sichtbarkeit an der *École militaire de Paris* 1751 für die Schlafräume ins Werk gesetzt wurde. Jeder der Schüler sollte über eine verglaste Zelle verfügen, in der er die ganze Nacht gesehen werden konnte, ohne irgendeinen Kontakt zu seinen Mitschülern oder zu den Hausangestellten zu haben. Es gab außerdem einen sehr komplizierten Mechanismus allein zu dem Zweck, dass der Friseur jeden der Internatsschüler kämmen konnte, ohne ihn physisch zu berühren: Der Kopf des Schülers ragte durch eine bestimmte Luke heraus, während der Körper auf der anderen Seite eines verglasten Verschlages blieb, was es gestattete, alles zu sehen, was vor sich ging. Wie Bentham berichtet, sei seinem Bruder bei einem Besuch der *École militaire* die Idee zum *Panopticon* gekommen. [...] Und in der Tat, das, was die Ärzte, die Strafpraktiker, die Industriellen, die Erzieher suchten, legt ihnen Bentham vor: Er hat eine Machttechnologie gefunden, die geeignet ist, die Überwachungsprobleme zu lösen. Eine wichtige Sache ist festzuhalten: Bentham hat gedacht und gesagt, dass sein optisches Verfahren *die* große Innovation für eine gute und leichte Ausübung der Macht sei. De facto ist sie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts weit hin in Gebrauch gewesen. Doch die in den modernen Gesellschaften ins Werk gesetzten Machtprozeduren sind sicher zahlreicher, verschiedenartiger und reichhaltiger. Es wäre falsch zu behaupten, das Sichtbarkeitsprinzip beherrsche die gesamte Technologie der Macht seit dem 18. Jahrhundert.

M. Perrot: Und das mittels Architektur! Was ist im Übrigen von der Architektur als einem politischen Organisationsmodus zu halten? Denn letztlich ist alles nicht nur mental, sondern auch materiell räumlich in diesem Denken des 18. Jahrhunderts.

M. Foucault: Wie mir scheint, bekommt es die Architektur am Ende des 18. Jahrhunderts erstmals mit den Problemen der Bevölkerung, der Gesundheit und des städtischen Lebens zu tun. Einst entsprach die Baukunst vor allem dem Bedürfnis, die Macht, die Göttlichkeit und die Kraft zu zeigen. Der Palast und die Kirche bildeten die großen Formen, zu denen man die Festungen hinzuzählen muss; man brach-

te seine Macht zum Ausdruck, man brachte den Souverän zum Ausdruck, man brachte Gott zum Ausdruck. Die Architektur hat sich lange Zeit im Umkreis dieser Anforderungen entwickelt. Ende des 18. Jahrhunderts tauchen nun allerdings neue Probleme auf: Es geht darum, sich der Gestaltung des Raumes zu ökonomisch-politischen Zwecken zu bedienen.

Eine spezifische Architektur nimmt Gestalt an. Philippe Ariès hat einiges, was mir sehr wichtig erscheint, über die Tatsache geschrieben, dass bis zum 18. Jahrhundert das Haus ein undifferenzierter Raum bleibt. Es gibt Zimmer: Man schläft darin, man isst darin, man empfängt darin, es macht keinen Unterschied. Danach dann spezifiziert sich, Schritt für Schritt, der Raum und wird funktional. Wir haben die entsprechende Veranschaulichung mit der Errichtung der Arbeiterstädte der Jahre 1830-1870. Man wird die Arbeiterfamilie festlegen; man wird ihr eine Art Sittlichkeit vorschreiben, indem man ihr einen Raum zum Leben mit einem Zimmer, das Küche und Esszimmer zusammenfasst, einem Zimmer für die Eltern, welches der Ort für die Zeugung ist, und dem Zimmer für die Kinder zuweist. Mitunter, in den günstigsten Fällen, hat man ein Zimmer für die Mädchen und eines für die Jungen. Man müsste eine ganze Geschichte der Räume schreiben – die zugleich eine Geschichte der Mächte wäre –, von den großen Strategien der Geopolitik bis zu kleinen Taktiken des Wohnens, der institutionellen Architektur, dem Klassenzimmer oder der Krankenhausorganisation und dazwischen den ökonomisch-politischen Einpflanzungen. [...]

M. Perrot: Immer noch zur Architektur: Stellt es sich Ihnen nicht so dar, dass Leute wie die Ärzte, deren Beteiligung an der Gesellschaft Ende des 18. Jahrhunderts beträchtlich ist, eine Rolle gewissermaßen als Gestalter des Raumes gespielt haben? Damals entsteht die soziale Hygiene; im Namen der Sauberkeit, der Gesundheit kontrolliert man die Plätze der einen wie der anderen. Und mit der Wiedergeburt der hippokratischen Medizin gehören die Ärzte zu denen mit der größten Sensibilität für das Problem der Umwelt, des Ortes und der Temperatur – Gegebenheiten, die wir in der Untersuchung von Howard über die Gefängnisse wieder finden¹.

M. Foucault: Die Ärzte waren damals zu einem Teil Spezialisten des Raumes. Sie stellten vier Grundprobleme: das der Plätze (regionale Klimata, Beschaffenheit der Böden, Feuchtigkeit und Trockenheit: Unter dem Namen »Konstitution« untersuchten sie diese Kombination lokaler Determinanten und jahreszeitlicher Variationen, die zu einem gegebenen Zeitpunkt etwa eine Krankheitsart begünstigt); das der Coexistenzen (entweder der Menschen untereinander: die Frage der Dichte und der Nähe; oder der Menschen und der Dinge: die Frage der Wasserquellen, der Abwässer und der Belüftung; oder der Menschen und der Tiere: die Frage der Schlachthöfe

¹ [John Howard macht die Ergebnisse seiner Untersuchung in seinem Werk *The State of the Prisons in England and Wales, with Preliminary Observations and an Account of Some Foreign Prisons and Hospitals* (1777) öffentlich.]

und der Stallungen; oder der Menschen und der Toten: die Frage der Friedhöfe); das der Wohnstätten (Wohnung, städtisches Leben), und das der Ortsveränderungen (Wanderungen von Menschen, Verbreitung von Krankheiten). Zusammen mit den Militärs sind sie die ersten Verwalter des kollektiven Raumes gewesen. Die Militärs jedoch dachten vor allem den Raum der »Feldzüge« (also der »Durchbrüche«) und den der Festungen; die Ärzte indes haben vor allem den Raum der Wohnstätten und den der Städte gedacht. [...]

Tatsächlich war das Eingreifen der Ärzte zu jener Zeit deshalb so bedeutend, weil es durch eine ganze Menge an neuen politischen und ökonomischen Problemen hervorgerufen wird: die Bedeutung *der Tatsachen* der Bevölkerung.

M. Perrot: Man ist im Übrigen verblüfft über die Frage der Zahl der Leute in Benthams Überlegung. Mehrfach behauptet er, die Disziplinprobleme gelöst zu haben, die durch eine große Menge Personen in der Hand einer kleinen Zahl aufgeworfen werden.

M. Foucault: Wie seine Zeitgenossen ist auch er auf das Problem der Akkumulation der Menschen gestoßen. Doch während die Ökonomen das Problem in einer Reichtumsterminologie (Bevölkerung als Reichtum, weil Arbeitskraft, Quelle ökonomischer Aktivität, Konsumtion, und Bevölkerung als Armut, weil überschüssig oder müßiggängerisch) stellten, stellt er die Frage in einer Terminologie von Macht: die Bevölkerung als Zielscheibe für Herrschaftsbeziehungen. Ich glaube, man kann sagen, dass die Machtmechanismen, die eben in einer so entwickelten administrativen Monarchie wie der französischen Monarchie funktionierten, recht weite Maschen sichtbar werden ließen: ein lückenhaftes, aleatorisches, pauschales System, das kaum ins Detail geht und über in sich geeinte Gruppen ausgeübt wird oder die Methode des statuierten Exempels praktiziert (wie man das am Steuerwesen oder an der Kriminaljustiz sehen kann), denn die Macht hatte ein schwaches »Auflösungs«vermögen, wie man in der Sprache der Photographie sagen könnte; sie war nicht imstande, eine individualisierende und erschöpfende Analyse des Gesellschaftskörpers durchzuführen. Nun machten es aber die ökonomischen Veränderungen des 18. Jahrhunderts notwendig, die Wirkungen der Macht durch immer feinere Kanäle bis hin zu den Individuen selbst, bis hin zu ihren Körpern, bis hin zu ihren Gesten, bis hin zu einer jeden ihrer alltäglichen Verrichtungen zirkulieren zu lassen. Damit die Macht selbst bei einer Vielfalt zu regierender Menschen genauso wirksam ist, als wenn sie über einen einzigen ausgeübt würde.

M. Perrot: Die demographischen Schübe des 18. Jahrhunderts haben gewiss zur Entwicklung einer solchen Macht beigetragen.

J.-P. Barou: Ist es nicht erstaunlich zu erfahren, dass die Französische Revolution in der Gestalt von Leuten wie La Fayette das Projekt des Panopticons günstig aufgenommen hat? Bekanntlich ist Bentham auf sein Betreiben hin 1791 zum »französischen Staatsbürger« gemacht worden.

M. Foucault: Ich möchte behaupten, dass Bentham das ergänzende Gegenstück

zu Rousseau ist. Denn wie sieht tatsächlich der rousseauistische Traum aus, der so manchen Revolutionär beseelte? Es war der Traum einer transparenten, in jedem ihrer Teile sowohl sichtbaren als auch lesbaren Gesellschaft; es sollte keine Dunkelzonen, keine durch die Privilegien der königlichen Macht oder durch die Prärogativen dieser oder jener Körperschaft oder auch durch die Ordnungslosigkeit gestalteten Zonen geben; jeder sollte von der Stelle aus, die er innehat, das Ganze der Gesellschaft sehen können; die Herzen sollen miteinander kommunizieren, die Blicke auf keinerlei Hindernisse mehr stoßen, und es soll die Meinung regieren, die eines jeden über jeden. [...]

Bentham ist sowohl das als auch das ganze Gegenteil davon. Er stellt das Problem der Sichtbarkeit, aber er denkt dabei an eine ganz und gar um einen herrschenden und überwachenden Blick herum organisierte Sichtbarkeit. Er lässt das Projekt einer universalen Sichtbarkeit in Funktion treten, das zugunsten einer strengen und peinlich genauen Macht arbeiten würde. So schließt sich an das große rousseauistische Thema – das gewissermaßen die Lyrik der Revolution ist – die technische Idee der Ausübung einer »alles erblickenden« Macht an, welches die Obsession Benthams ist; beide schließen sich zusammen, und das Ganze funktioniert: die Lyrik Rousseaus und die Obsession Benthams.

M. Perrot: Es gibt diesen Satz aus dem *Panopticon*: »Jeder Kamerad wird zu einem Überwacher.«

M. Foucault: Rousseau hätte es sicherlich umgekehrt gesagt: dass jeder Überwacher ein Kamerad sei. Sehen Sie sich den *Émile* an: Émiles Hauslehrer ist ein Überwacher; er muss aber auch ein Kamerad sein.

J.-P. Barou: Es ist nicht nur so, dass die Französische Revolution das nicht so liest, wie wir das heute tun, sondern sie findet an Benthams Projekt sogar noch humanitäre Absichten.

M. Foucault: Eben wenn die Revolution sich die Frage nach einer neuen Justiz stellt, was muss dann für sie die Triebfeder dafür sein? Die Meinung. Nochmals, ihr Problem war nicht, dafür zu sorgen, dass die Leute bestraft wurden, sondern dass sie noch nicht einmal schlecht handeln konnten, solange sie sich in ein Feld vollkommener Sichtbarkeit eingetaucht und eingehüllt fühlten, in dem die Meinung der anderen, der Blick der anderen, der Diskurs der anderen sie davon abhielten, das Schlechte oder das Schädliche zu tun. Das ist in den Texten der Revolution ständig gegenwärtig.

M. Perrot: Der unmittelbare Kontext hat ebenfalls seine Rolle in der Übernahme des *Panopticons* durch die Revolution gespielt: Zu jener Zeit steht das Problem der Gefängnisse auf der Tagesordnung. Seit den 1770er Jahren herrscht in England wie in Frankreich diesbezüglich eine sehr große Beunruhigung; durch Howards Untersuchung über die Gefängnisse, die 1788 ins Französische übersetzt wurde, kann man das erkennen. Spitäler und Gefängnisse sind zwei große Diskussionsthemen in den Pariser Salons und in den aufgeklärten Kreisen. Es ist zum Skandal gewor-

den, dass die Gefängnisse das sind, was sie sind: eine Schule des Lasters und des Verbrechens, und Orte, an denen es so sehr an Hygiene mangelt, dass man dort stirbt. Ärzte beginnen zu sagen, wie sehr der Körper an derartigen Orten zugrunde geht, vergeudet wird. Nachdem es zur Französischen Revolution gekommen war, unternimmt diese ihrerseits eine sich auf ganz Europa erstreckende Untersuchung. Ein gewisser Duquesnoy wird beauftragt, einen Bericht über die so genannten Einrichtungen der »Menschlichkeit« – eine Vokabel, die die Spitäler und die Gefängnisse abdeckt – zu erstellen.

M. Foucault: Eine Befürchtung hat die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts gepeiniget: und das ist der dunkle Raum, der Schirm der Düsternis, der die vollständige Sichtbarkeit der Dinge, der Leute und der Wahrheiten verhindert. Die Fragmente an Nacht aufzulösen, die sich dem Licht entgegenstellen, dafür zu sorgen, dass es in der Gesellschaft keinen düsteren Raum mehr gibt, und diese dunklen Kammern zu zerschlagen, in denen politische Willkür, Launen des Monarchen, religiöser Aberglauben, Verschwörungen der Tyrannen und der Priester, Illusionen der Unwissenheit und Epidemien gärten. Die Schlösser, die Spitäler, die Beinhäuser, die Zwangshäuser und die Klöster haben bereits vor der Revolution ein Misstrauen oder einen Hass hervorgerufen, die nicht frei waren von einer Überbewertung; die neue politische und moralische Ordnung lässt sich ohne ihre Auslöschung nicht errichten. Die Schauerromane aus der Revolutionszeit entwickeln eine ganze Phantastik des Mauerwerks, des Schattens, des Schlupfwinkels und des Verlieses, die in einer viel sagenden Komplizenschaft Räuber und Aristokraten, Mönche und Verräter beherbergen: Die Landschaften einer Ann Radcliffe, das sind die Gebirge, Wälder, Höhlen, zu Ruinen zerfallenen Schlösser und Klöster, deren Düsternis und Schweigen Furcht verbreiten. Nun sind diese imaginären Räume gleichsam die »Gegenfigur« zu den Transparenzen und zu den Sichtbarkeiten, die man zu errichten versucht. Dieses Reich der »Meinung«, auf die man sich zu jener Zeit so oft beruft, ist eine Funktionsweise, in der man die Macht allein aufgrund der Tatsache wird ausüben können, dass die Dinge gewusst werden und dass die Leute durch eine Art unmittelbaren, kollektiven und anonymen Blick gesehen werden. Eine Macht, deren Haupttriebfeder die Meinung wäre, könnte eine Schattenregion nicht tolerieren. Man hat sich für Benthams Projekt interessiert, weil er die auf recht viele verschiedene Bereiche anwendbare Formel einer »Macht durch Transparenz«, einer Unterwerfung durch ein »Ans-Licht-Bringen« ausgab. *Das Panopticon* ist ein wenig die Verwendung der Form »Schloss« (ein von Mauerwerk umgebener Wachturm), um paradoxerweise einen Raum detaillierter Lesbarkeit zu erschaffen.

J.-P. Barou: Damit sind ganz genauso auch die dunklen Stellen im Menschen gemeint, deren Verschwinden jenes Jahrhundert der Aufklärung zu sehen wünscht.

M. Foucault: Ganz genau.

M. Perrot: Man ist gleichzeitig sehr überrascht über die Machttechniken innerhalb des *Panopticons*. Da ist im Wesentlichen der Blick; da ist auch das Sprechen,

denn es gibt diese berühmten Röhren aus Stahl – eine außerordentliche Erfindung –, die den Hauptinspektor mit jeder der Zellen verbinden, in denen sich, wie uns Bentham mitteilt, nicht ein Gefangener, sondern kleine Gruppen von Gefangenen befinden. Da ist zu guter Letzt die Wichtigkeit der Abschreckung, die im Text von Bentham sehr stark betont wird: »Man muss«, sagt er, »unaufhörlich unter den Augen eines Inspektors sein; man verliert dann nämlich die Fähigkeit, das Böse zu tun, und beinahe das Denken und das Wollen«; wir befinden uns voll und ganz in den Anliegen der Revolution: Man hindert die Leute daran, Böses zu tun, man nimmt ihnen die Lust, es zu begehen; das Ganze lässt sich so zusammenfassen: Man kann nicht und man will nicht.

M. Foucault: Da sprechen wir von zweierlei: dem Blick und der Verinnerlichung, und ist das, im Grunde, nicht das Problem der Kosten der Macht? Die Macht wird nämlich nicht ausgeübt, ohne dass dies etwas kostet. Es gibt offensichtlich ökonomische Kosten, und Bentham spricht davon: Wie viele Überwacher wird man brauchen? Wie viel wird infolgedessen die Maschine kosten? Aber da sind noch die im eigentlichen Sinne politischen Kosten. Wenn man sehr viel Gewalt anwendet, läuft man Gefahr, Revolten hervorzurufen; oder wenn man zu diskontinuierlich eingreift, so läuft man Gefahr, dass sich in den Intervallen Phänomene von Widerstand und Ungehorsam mit erhöhten politischen Kosten entwickeln können. So funktionierte die monarchische Macht. Beispielsweise nahm die Justiz nur einen lächerlich kleinen Teil der Kriminellen in Haft; sie machte die Tatsache zum Argument und kam so zu dem Schluss: Die Bestrafung muss Aufsehen erregend sein, damit die anderen Angst haben. Also eine gewalttätige Macht und eine, die kraft des statuierten Exempels die Funktion einer Kontinuität sichern sollte. Worauf die neuen Theoretiker des 18. Jahrhunderts erwidern sollten: Das ist eine zu kostspielige Macht, zudem mit zu geringen Ergebnissen. Man wendet zu enormen Kosten eine Gewalt an, die letztlich nicht den Wert eines Exempels hat; man ist sogar genötigt, die Gewalttätigkeiten zu vervielfachen, und vervielfacht dadurch die Revolten.

M. Perrot: Wie das bei den Schafottkrawallen geschehen ist.

M. Foucault: Umgekehrt hat man den Blick, der wiederum sehr geringe Aufwendungen erfordert. Man braucht keine Waffen, keine physischen Gewaltmaßnahmen, keine materiellen Zwänge. Sondern einen Blick. Einen Blick, der überwacht, und den jeder, indem er ihn auf sich ruhen spürt, am Ende so verinnerlichen wird, dass er sich selbst beobachtet; jeder wird so diese Überwachung über und gegen sich selbst ausüben. Eine wunderbare Formel: eine kontinuierliche Macht, und zu letzten Endes lächerlichen Kosten! Als Bentham den Eindruck hat, sie gefunden zu haben, glaubt er, es sei das Ei des Columbus im Bereich des Politischen, eine Formel, genau umgekehrt zu der der monarchischen Macht. Tatsächlich hat innerhalb der in der modernen Epoche entwickelten Machttechniken der Blick eine große Bedeutung gehabt, doch, wie ich gerade gesagt habe, ist er weit davon entfernt, weder die einzige noch überhaupt die wesentlichste ins Werk gesetzte Instrumentierung zu sein.

M. Perrot: Es scheint so, was das betrifft, dass Bentham sich das Problem der Macht mit Bezug auf kleine Gruppen stellt. Warum? Sagt er sich: Der Teil, das ist bereits das Ganze; hat man Erfolg auf der Ebene der Gruppe, so wird man das auf das gesellschaftliche Ganze ausdehnen können? Oder sind das gesellschaftliche Ganze, die Macht auf der Ebene des gesellschaftlichen Ganzen Gegebenheiten, die sich damit nicht wirklich begreifen lassen? Doch warum?

M. Foucault: Das ist das ganze Problem, diese Widerlager, diese Unterbrechungen zu vermeiden; wie im Übrigen auch die Hindernisse, die im Ancien Régime die konstituierten Körperschaften, die Privilegien bestimmter Kategorien, vom Klerus bis zu den Zünften, darunter das Corps der Richter, für die Entscheidungen der Macht darstellten. Die Bourgeoisie begreift vollkommen, dass eine neue Gesetzgebung oder eine neue Verfassung ihr nicht genügen werden, ihre Hegemonie zu gewährleisten; sie begreift, dass sie eine neue Technologie erfinden muss, die im gesamten Gesellschaftskörper und bis in seine feinsten Poren hinein die Berieselung mit Machteffekten sichert. Und damit hat die Bourgeoisie nicht nur eine politische Revolution durchgeführt, sondern hat auch eine soziale Hegemonie einzurichten gewusst, auf die sie seitdem niemals wieder zurückgekommen ist. Und genau deshalb sind alle diese Erfindungen so wichtig und ist Bentham zweifellos einer der beispielhaftesten von allen diesen Erfindern einer Machttechnologie gewesen.

J.-P. Barou: Nichtsdestoweniger nimmt man nicht wahr, ob der so organisierte Raum, wie Bentham es empfiehlt, irgendwem einen Nutzen zu bringen vermag, und wäre es nur für diejenigen, die im Zentralturm sitzen oder die diesen gelegentlich aufsuchen. Man hat das Gefühl, einer infernalischen Welt gegenüberzustehen, der niemand entkommen kann, ebenso wenig diejenigen, die erblickt werden, wie diejenigen, die erblicken.

Wolfgang Amadeus Mozart

Idomeneo

Dramma per musica in tre atti
Text von Giambattista Varesco
Wörtliche Neuübersetzung
von Katrin Raetzel

Personen

Idomeneo, König von Kreta	<i>Tenor</i>
Idamante, sein Sohn	<i>Tenor</i>
Ilia, trojanische Prinzessin, Tochter Priamus'	<i>Sopran</i>
Elettra, Prinzessin, Tochter Agamemnons	<i>Sopran</i>
Arbace, Vertrauter des Königs	<i>Tenor</i>
Oberpriester des Neptuns	<i>Tenor</i>
Die Stimme	<i>Bass</i>

Chor: Trojaner, Kreter,
Krieger aus Argos und Kreta,
Schiffsleute, Priester, Volk

[*Striche und Veränderungen der Stuttgarter Fassung

Erster Akt

Ilias Gemächer im Königspalast, im Hintergrund eine Galerie.

Erste Szene

Ilia allein.

Rezitativ

ILIA

Wann enden meine bitteren Leiden?
Unglückliche Ilia! Dem grausamen Sturm
armselig entkommen, meines Vaters und
meiner Brüder beraubt, der grausamen
Feinde Blut mit dem der edlen Opfer ver-
mischt, welches noch schlimmere Schicksal
sehen die Götter für mich vor? ... Rächtet ihr
Priamus' und Trojas Zerstörung und Schan-
de? Die griechische Flotte ging unter, und
Idomeneo fiel vielleicht dem gierigen Wal
zum Fraß... doch was nützt mir das, oh Him-
mel! Wenn ich beim ersten Anblick des tap-
feren Idamantes, der mich den Fluten ent-
riss, den Hass vergaß, und mein Herz ver-
sklavt wurde, noch bevor ich merkte, dass
ich eine Gefangene war. Ach welchen Wider-
streit, oh Götter, gegensätzlicher Gefühle
erwecken in meiner Brust Hass und Liebe!
Ich schulde Rache dem, der mir das Leben
schenkte und Dankbarkeit dem, der es mir
wiedergab... oh Ilia! Oh Vater! Oh Prinz! Oh
Schicksal! Oh elendes Leben! Oh süßer Tod!
Doch wie? Liebt mich Idamante?... ach nein;
der Undankbare schmachtet nach Elettra,
und diese unglückliche Prinzessin Elettra,
verbannt aus Argos, auf der Flucht vor den
Leiden Orests in diese Gefilde irrend, ist
meine Rivalin. Wieviele grausame Henker
sind in mir? Wohldenn zerfleischt Rache,
Eifersucht, Hass und Liebe, ja zerfleischt
dieses unglückliche Herz!

Arie

ILIA

Vater, Geschwister, lebt wohl!
Ihr seid dahin, ich habe euch verloren.
Griechenland, du bist der Grund.
Und einen Griechen sollt ich lieben?

Dass ich des Verrats an meinem Blut
schuldig wäre weiß ich,
doch dieses Antlitz, oh Götter!
kann ich noch nicht hassen.

Rezitativ

ILIA

Dort, Idamante, weh mir! Er kommt. Armes
Herz, wie du pochst und zagst. Ach lasst
einen Augenblick nach, meine Leiden!

Zweite Szene

Idamante. Ilia. Idamantes Gefolge.

Rezitativ

IDAMANTE

zum Gefolge

Geht, versammelt die Trojaner, der Hof halte
sich zur Feier des heutigen Tags bereit.

zu Ilia

Ein Hoffungsstrahl mindert meinen
Schmerz. Minerva, die Beschützerin Grie-
chenlands, entriß meinen Vater den toben-
den Wellen, nicht weit von hier sah man sei-
ne Schiffe; Arbace erkundet die Stelle, die
uns seines erhabenen Anblicks beraubt.

ILIA

ironisch

Fürchte nichts: Minerva schützt Griechen-
land, und über die Trojaner brach der ganze
Zorn der Götter herein.

IDAMANTE

Klage nicht mehr über das Schicksal der
Tojaner. [Der Sohn wird für sie tun, was
auch der Vater täte und jeder andere edle
Bezwinger.] Sieh Prinzessin: Ihre Leiden sol-
len enden: Ich gebe ihnen die Freiheit, und
hier unter uns sei nur ein Gefangener, den
deine Schönheit in teure Fesseln legte.

ILIA

Herr, was höre ich? Ist dem Hass und Zorn
der unerbittlichen Götter nicht schon genü-
ge getan durch die einst herrlichen und nun
eingerissenen Mauern Trojas, ach keine
Mauern mehr, nur mehr öde ebene Fläche?
Sind denn unsere kranken Augen zu ewigen
Tränen verdammt?

IDAMANTE

Venus hat uns bestraft, sie triumphiert über
uns. Wieviel litt der Vater, oh schreckliche

Erinnerung, in den Fluten? Agamemnon, der schließlich in Argos zum Opfer wurde, erkaufte sich seine Trophäen für einen hohen Preis, und die feindliche Göttin, nicht zufrieden mit all dem Gemetzel, was tat sie? Sie durchbohrte mein Herz, Ilia, mit deinen schönen Augen, die noch mächtiger als die ihren sind, und rächt durch mich nun deine Leiden.

ILIA

Was sagst du?

IDAMANTE

Ja, Kytheres Sohn senkte ungekannte glühende Qualen in meine Brust; dir brachte Mars Tränen und Verwirrung; Amor versucht durch mich dein Unglück zu rächen, er bedient sich deines lieblichen Augenlichts und deines Zaubers... | doch meine Liebe lässt dich erröten und entfacht deinen Zorn?

ILIA

Mir missfällt die Kühnheit deiner Worte, weh, denke daran, denke daran Idamante, oh Gott! wer dein Vater ist, wer meiner war!

Arie

IDAMANTE

Ich bin schuldlos, und du verdammst mich meine Angebetete, weil ich dich liebe. Ihr seid schuld, oh tyrannische Götter, und vor Qual sterbe ich, für ein Vergehen, das ich nicht beging.

Wenn du es wünschst, werde ich auf deinen Befehl diese Brust durchstoßen, in deinen Augen lese ich, du willst es, doch es sollen mir auch deine Lippen sagen, weiter verlange ich nichts.

Rezitativ

ILIA

sieht, wie die Gefangenen gebracht werden
Sieh, den kläglichen Rest der Trojaner, sicher vor feindlichem Wüten.

IDAMANTE

Nun zerreiß ich ihre Fesseln und will sie trösten.

für sich

Weh mir, warum kann ich das nicht auch für mich tun!

Dritte Szene

Idamante. Ilia. Gefangene Trojaner. Kretische Männer und Frauen.

Rezitativ

IDAMANTE

Löst die Ketten!

Man nimmt den Gefangenen die Ketten ab, diese erweisen ihre Dankbarkeit.

Heute sehe die Welt, oh treue Untertanen Kretas, zwei glorreiche Völker durch ein süßes Band miteinander verknüpft und vereint in vollkommener Freundschaft. Helena bewaffnete Griechenland und Asien und nun entwaffnet und wiedervereint Asien und Griechenland eine neue Heldin: die bezaubernde und schönste Prinzessin.

CHOR

Genießen wir den Frieden,
es triumphiere die Liebe:
Heute juble jedes Herz.

ZWEI KRETER

Dank dem, der die Kriegsflagel erstickte:
Nun findet die Erde Ruhe.

CHOR

Genießen wir den Frieden,
es triumphiere die Liebe:
Heute juble jedes Herz.

ZWEI TROJANER

Euch, ihr gnädigen Götter,
und diesen schönen Augen
verdanken wir die Freiheit.

CHOR

Genießen wir den Frieden,
es triumphiere die Liebe:
Heute juble jedes Herz.

Vierte Szene

Elettra und vorige.

Rezitativ

ELETTRA

aufgewühlt von Eifersucht

Prinz, Herr, du beleidigst ganz Griechenland; du beschützt den Feind.

IDAMANTE

Es genüge Griechenland den Feind besiegt zu sehen. Ein meiner würdigeres Werk möge es bewundern, oh Prinzessin: Den

Besiegten glücklich zu sehen!
sieht Arbace kommen
Arbace kommt.

Fünfte Szene

Arbace und vorige. Arbace ist traurig.

IDAMANTE

ängstlich

Doch was bedeuten seine Tränen?

ARBACE

Mein Herr, das schrecklichste Unglück...

IDAMANTE

besorgt

Der Vater lebt nicht mehr?

ARBACE

So ist es: Das, was Mars bisher nicht vermochte, vollbrachte Neptun, der Unerbittliche, gerade habe ich erfahren, dass der Würdigste der Helden, an einer fremden Küste ertrank und starb!

IDAMANTE

Iliä, sieh hier den Elendsten unter den Lebenden. Jetzt hast du vom Himmel deine Genugtuung... grausames Schicksal! Eilt zum Strand... Weh mir! Ich bin verzweifelt.

Sechste Szene

Elettra allein.

Rezitativ

ELETTRA

Idomeneo ist tot? Der Himmel hat sich gegen mich verschworen! Idamante kann nach Belieben über sein Reich und sein Herz verfügen und mir bleibt kein Funken Hoffnung? Mir zum Hohn, weh mir, sehe ich, sieht ganz Griechenland, zu seiner Schande, wie eine trojanische Sklavin dessen Thron und dieses Ehebett teilt... vergebens liebt Elettra den Undankbaren... und eine Königstochter mit königlichen Vasallen soll erdulden, dass eine gemeine Sklavin nach solchem Gut strebt? Oh Schande! Oh Wut! Oh Schmerz! ... Ich kann nicht mehr.

Arie

ELETTRA

Euch alle fühle ich im Herzen,
euch Furien der grausamen Unterwelt.
Fern von solchen Qualen
sind Liebe, Gnade und Mitleid.
Sie, die sein Herz mir raubte,
ihn, der das meine verriet,
treffe mein Wüten,
meine Rache, meine Grausamkeit.

*Küste mit Klippen, noch aufgewühltes Meer.
Schiffstrümmern am Strand.*

Siebte Szene

CHOR IN DER NÄHE

Gnade, Götter, Gnade!
Helft oh gerechte Götter!
Wendet uns euren Blick zu!

CHOR IN DER FERNE

Gnade, Götter, Gnade!
Himmel, Meer und Wind
erdrücken uns mit Schrecken...

CHOR IN DER NÄHE

Gnade, Götter, Gnade!
In den grausamen Tod
treibt uns das unerbittliche Schicksal...

Achte Szene

[Pantomime]

Neptun erscheint auf dem Meer. Er macht den Winden Zeichen sich zurück zu ziehen. Nach und nach beruhigt sich das Meer. Idomeneo sieht den Meeresgott und fleht ihn um Hilfe an. Neptun mustert ihn finster und bedrohlich, stürzt sich ins Meer und verschwindet.

IDOMENEEO

Endlich in Sicherheit.

Neunte Szene

Idomeneo mit Gefolge.

Rezitativ

IDOMENEO

zu seinem Gefolge

Ihr, die ihr mir durch Mars' und Neptuns Rasereien, durch Siege und Mühsalen treu gefolgt seid, lasst mich hier ein wenig allein durchatmen und dem heimatlichen Himmel meine vergangenen Leiden anvertrauen.

Das Gefolge zieht sich zurück. Idomeneo schreitet alleine, in Betrachtung versunken, den Strand entlang.

Das Meer ist still, sanfter Wind haucht süße Ruhe und die Sonne vergoldet das Ufer, wo ich auch hinsehe, überall herrscht Frieden und Ruhe. Ich allein, ich allein kann auf diesem dürren Strand, entkräftet durch Leiden und Qualen, oh Neptun, in mir diese Ruhe nicht finden, die ich in deinem Reich erflachte. Oh irrsinniges, Gelübde, grausamer, fürchterlicher Eid! Ach welcher Gott hält mich noch im Leben? Welcher von euch hilft mir?

Arie

IDOMENEO

Schon sehe ich um mich
den leidenden Schatten,
der mir Tag und Nacht
»ich bin unschuldig«
zuruft.

Die durchbohrte Brust,
sein blutleerer Körper,
das vergossene Blut
werden mir mein Verbrechen vorhalten.

Welch Entsetzen,
welcher Schmerz!
Wie oft wird dies Herz
noch vor Qualen sterben!

Rezitativ

IDOMENEO

Himmel, was sehe ich? | Da, das unglückselige Opfer, weh mir, es nähert sich. Und diese Hände werden die Vollstrecker sein? Verfluchte Hände! Grausame, ungerechte Götter! Schändliche Altäre!

Zehnte Szene

Idomeneo. Abseits Idamante.

IDAMANTE

Ihr einsamen Strände und ihr steilen Felsen seid Zeugen meines Schmerzes, und schenkt einem aufgewühltem Herz freundlich Herberge... Ihr offenbart mir meines rauhen Schicksals einsame Schrecken! Ich sehe zwischen den Überresten von gekenterten Schiffen am Strand einen unbekanntenen Krieger... Ich will ihn anhören, ihn trösten und in Freude seinen Schmerz verwandeln.

Er nähert sich Idomeneo und spricht ihn an.

Krieger, wer du auch seist, fürchte dich nicht! Schau hier bereit zu deiner Hilfe denjenigen, der dir hier am besten dienen kann.

IDOMENEO

für sich

Je länger ich ihn ansehe, desto mehr verzehrt mich der Schmerz.

zu Idamante

Ich verdanke dir mein Leben, welchen Lohn wirst du erhalten?

IDAMANTE

Meinem Herzen wird es Lohn genug sein, dich aufgerichtet und beschützt zu haben: Ach Freund, allzu viel habe ich aus meinem eigenen Unglück gelernt, als dass mich nicht fremdes Leid erweichte.

IDOMENEO

für sich

Diese Stimme, diese Anteilnahme zermartert mein Herz!

zu Idamante

Du unglücklich? Was sagst du? Ist dir das Ausmaß deines Unglücks bewusst?

IDAMANTE

Der, den ich am meisten liebte, Himmel, der Held Idomeneo, liegt tot in diese Abgründe gerissen. Doch du seufzt und weinst? Kennst du Idomeneo?

IDOMENEO

Es gibt niemand bedauernswerteren als ihn, niemand könnte sein hartes Schicksal mildern.

IDAMANTE

Was sagst du? Lebt er noch?

für sich

Oh Götter! Ich beginne zu hoffen.

zu Idomeneo

Ach sag mir, Freund, sag, wo ist er? Wo wird sein lieblicher Anblick mir mein Leben wiedergeben?

IDOMENEO

Woher kommt es, dass du zärtliche Liebe für ihn hegst?

IDAMANTE

bewegt, mit Nachdruck

Ach, er ist der Vater ...

IDOMENEO

ihn ungeduldig unterbrechend

Oh Gott! Sprich: Wessen Vater ist er?

IDAMANTE

Er ist mein Vater!

IDOMENEO

für sich

Grausamste Götter!

IDAMANTE

Beklagst du mit mir des Vaters Los?

IDOMENEO

betrübt

Ach Sohn!...

IDAMANTE

jubilnd

Oh Vater!... Oh Götter! Wo bin ich?... Welche Freude!... Dulde, geliebter Vater, dass ich an deiner Brust...

will ihn umarmen

dass ich dich umarme...

der Vater entzieht sich ihm bestürzt

Weh mir! Warum wirst du ungehalten? Warum fliehst du verzweifelt?... Ach wohin, ach wohin?

IDOMENEO

Folge mir nicht, ich verbiete es dir: Es wäre besser für dich, du hättest mich jetzt hier nicht gesehen; fürchte das Wiedersehen!

geht eilig ab

IDAMANTE

Ach welch eisiges Grauen beklemmt meine Sinne!... Kaum sehe ich ihn, erkenne ihn, und schon entzieht er sich meinen zärtlichen Worten. Ich Armer! Womit habe ich ihn beleidigt? Womit verdiene ich seinen Zorn und seine Drohungen? Ich will ihm folgen

und ihn sehen, oh hartes Geschick, welch noch ärgeres Unglück steht mir bevor.

Arie

IDAMANTE

Den geliebten Vater finde ich und verliere ihn. Er flieht vor mir erzürnt, schauernd vor Entsetzen.

Ich glaubte zu sterben vor Freude und Liebe: Jetzt, grausame Götter, tötet mich der Schmerz.

geht schmerz erfüllt ab

Ende des ersten Aktes

Intermezzo

Das Meer ist ruhig. Die kretischen Truppen, die mit Idomeneo angekommen sind gehen an Land. Die Krieger singen den folgenden Chor zu Ehren Neptuns. Die kretischen Frauen laufen herbei um ihre Ankömmlinge freudig zu umarmen. Die gegenseitige Freude findet Ausdruck in einem allgemeinen Tanz und endet mit einem Chor. Während der Landung ertönt ein Kriegsmarsch.

[Marsch]

[Tanz der kretischen Frauen]

[Chor der an Land gegangenen Krieger]

ALLE

Neptun sei Ehre!
Sein Name erschalle,
er werde verehrt,
der Herrscher des Meeres.
Mit Tanz und Gesang
soll gefeiert werden.

SOLO

Von Ferne sieht er,
den Zorn Jupiters,
und schon
eilt er in die Ägäis.
Von seinem Herrscherthron aus,
bereitet er sogleich alles,
lässt er die edlen

schuppigen Streitrosse
einspannen.
Aus den Wogen heraus
erschallen laut
die Kriegstrompeten
der kühnen und kräftigen
tritonischen Herolde.
Und schon bei Tagesanbruch,
hat der großartige Dreizack
das wütende Meer
wieder besänftigt.

ALLE

Neptun sei Ehre!
Sein Name erschalle,
er werde verehrt,
der Herrscher des Meeres.
Mit Tanz und Gesang
soll gefeiert werden.

SOLO

Auf goldener Muschel
strahlt Neptun
königliche Würde aus.
Es scherzt Portunus,
noch ein Knabe,
mit seinem Delphin,
mit Amphitrite;
Jetzt lässt er uns
über den Unterweltsgott triumphieren.
Liebliche, verehrte
Nereidennymphen,
die ihr mit Galatea,
der Hofstaat der großen Göttin seid,
ach dankt für uns
den Göttern
die unsere
Tränen trockneten.

ALLE

Neptun sei Ehre!
Sein Name erschalle,
er werde verehrt,
der Herrscher des Meeres.
Mit Tanz und Gesang
soll gefeiert werden.
Lasst Trompeten erschallen.
Gehen wir
feierlich das Opfer zu bereiten.

Ende des Intermezzos

Zweiter Akt

Königliche Gemächer.

Erste Szene

Idomeneo. Arbace.

Die erste Szene
folgt nach der
vierten Szene.

ARBACE

Ich weiß alles.

IDOMENEO

Dem von seinen Heldentaten Stolzgeschwell-
ten lauerte der zürnende Neptun bei der
Überfahrt auf.

ARBACE

Ich weiß, um dir zu schaden wühlte er mit
Äolus und Jupiter vereint sein Reich auf...

IDOMENEO

So heftig, daß er mir ein Menschenopfer
abnötigte.

ARBACE

Wen?

IDOMENEO

Den ersten, der sich mir am Strand unvor-
sichtig nähern sollte.

ARBACE

Nun sag mir: Wen trafst du als ersten?

IDOMENEO

Schaudere: Mein Sohn...

ARBACE

Idamante!

hoffnungslos

Mir schwinden die Sinne.

IDOMENEO

Gib mir Rat Arbace! Rette, um Himmels
Willen, rette meinen Sohn!

ARBACE

denkt nach, dann entschlossen

Er soll in einer anderen Gegend Zuflucht
finden. Nur dem Volke sei es verheimlicht.
Neptun soll durch ein anderes Mittel be-
schwichtigt werden, ein anderer Gott wird
sich um ihn kümmern.

IDOMENEO

Gut, so ist es richtig.

[*sieht Ilia kommen*

Ilia kommt, weh mir!

nachdenklich, dann entschlossen

Er soll nach Argos gehen und Elettra wieder auf dem väterlichen Thron einsetzen. Nun geh zu ihr und zu meinem Sohn, sie sollen sich vorbereiten. Ordne alles rasch an. Hüte das Geheimnis. Ich vertraue dir. Dir, treuer Arbace, werden der Sohn sein Leben und der Vater den Frieden verdanken.

Arie

ARBACE

Wenn dein Schmerz und mein Wunsch gleichen Schritt hielten, dann flöhe der Schmerz ebenso schnell, als ich bereit bin, dir zu dienen.

Wer Gefährte am Thron sein will,
der sehe und lerne jetzt:
Er bleibe fern, oder klage nicht,
wenn er nichts als Martern findet.

er geht ab

Zweite Szene

Ilia. Idamante.

ILIA

Genug. Ich habe alles gehört, alles verstanden. Elettras und Idamantes Liebe ist bekannt, du mußt deiner teuren Verpflichtung nachkommen, geh, vergiss mich, gib dich ihr hin!

IDAMANTE

Ich soll dich vergessen? Mich ihr zu geben, kannst du mir raten? Und du willst noch, dass ich lebe?

ILIA

Nein, mein Leben, verschwör dich nicht gegen meine Standhaftigkeit! Der schreckliche Schlag vernichtet mich schon genug!

IDAMANTE

Ach nein, mein Leben wäre schlimmer als der Tod! Du warst meine erste Liebe und wirst meine letzte sein. Der Tod komme nur, ich erwarte ihn furchtlos! Doch, dass ich mich an einer anderen Flamme verzehre, dass ich eine andere liebte, wie könnte ich? Der Schmerz würde mich töten.

Rondo

IDAMANTE

Fürchte dich nicht, meine Geliebte,
immer wird mein Herz für dich schlagen.
Schon ertrag ich nicht mehr all die Qualen,
mir schwinden die Sinne.

Du seufzst? Oh bitterer Schmerz!
Denke nur, welcher Moment dies ist!
Ich kann mich, oh Gott, nicht erklären.

Fürchte dich nicht, meine Geliebte,
immer wird mein Herz für dich schlagen.

Grausame Sterne, erbarmungslose Sterne,
Warum nur so unerbittlich?
Ihr freundlichen Seelen, seht
meine Qual in diesem Moment,
und sagt, ob so ein Leiden
ein treues Herz ertragen kann.

er geht ab

Dritte Szene

Idomeneo. Ilia.

ILIA

Wenn jemals der Gott von Delos prunkvoll an Argos' Horizont erschien, dann heute, oh Herr, da deine erlauchte Gegenwart deine teuren Untertanen wieder zu Leben erweckt und ihre Augen, die dich schon als tot beweihten, erheitert.

IDOMENEIO

Freundliche Prinzessin, die Freude kehre auch in deinen Blick zurück, der lange Schmerz soll weichen. Ilia, verfüge über mich, über meine Schätze und du sollst eindeutige Beweise meiner Freundschaft erhalten.

ILIA

Ich weiß, ein Zweifel daran würde mich schuldigen machen.

Arie

ILIA

Wenn ich den Vater verlor,
die Heimat und den Frieden,
zu *Idomeneo*
so bist du mir nun Vater,

lieblicher Aufenthalt
ist mir Kreta.

Jetzt sind Schmerzen
und Leiden vergessen,
mit Freude und Zufriedenheit
entschädigt mich der Himmel
für meine Leiden.

sie geht ab

Vierte Szene

Idomeneo allein.

IDOMENEO

Welch eine zweideutige Rede verwirrt mich?
In ihrer Situation, welch plötzliche unzeitige
Freude zeigt die phrygische Prinzessin? Die
zärtlichen Gefühle für den Prinzen, sind viel-
leicht... weh mir! Liebesgefühle, freudige
Hoffnung?... Nein, ich irre mich nicht, gegen-
seitig ist die Liebe! Idamante, allzu eifrig hast
du diese Ketten gelöst! Das ist das Verbre-
chen, dass der Himmel in dir straft. Ja, ja, der
Sohn, der Vater und Ilia, drei Opfer auf Nep-
tuns Altar, von gleichem Leid betroffen, einer
durchs Schwert, zwei durch den Schmerz
getötet.

Arie

IDOMENEO

Dem Meer entronnen, trage ich ein Meer in
der Brust,
das noch vernichtender, als das erste ist.
Und Neptun hört niemals auf,
mich auch darin zu bedrohen.

Erboster Gott, sag mir wenigstens:
Wenn mein Herz dem Schiffbruch so nahe
ist,
welches grausame Schicksal
verbietet ihm den sofortigen Untergang?

Rezitativ

IDOMENEO

Eilig und jubelnd kommt Elettra. Ich gehe.
geht ab

Fünfte Szene

Elettra allein.

ELETTRA

Wer fühlte je eine süßere Wonne als ich? Ich
gehe fort, und der einzige, den ich liebe und
anbete, oh Götter, kommt mit mir? Ach allzu
eng ist mein Herz für soviel Freude! Fern
von der Rivalin, werde ich durch Zärtlichkei-
ten und durch schmeicheln erreichen, dass
sein Feuer, das ich bisher nicht löschen
konnte, für ihre Augen er stirbt, und sich
durch meines neu entfacht.

Arie

ELETTRA

Mein Abgott, wenn du mich wegen einer
anderen Geliebten abweist, so beleidigt mich
diese Strenge nicht, sondern reizt mich
umso mehr.

Das nahe Feuer wird die ferne Glut
aus deinem Herzen vertreiben.

Die Hand Amors ist umso mächtiger, je näher
das liebende Herz ist.

Man hört von Ferne einen klangvollen Marsch.

Rezitativ

ELETTRA

Ich höre von Ferne süßen Schall, der mich
zur Einschiffung ruft. Auf denn, ich gehe.
geht eilig ab

Sechste Szene

Der Hafen Kretas mit Schiffen am Strand.

Elettra. Truppen aus Argos und Kreta. Seefahrer.

ELETTRA

Kretas Ufer, die ihr mich mit Tränen,
Schmerz und feindlicher Liebe hart auf-
nimmt, jetzt da ein milderer Stern mich von
euch fortzieht, verzeihe ich euch, und
schließlich verlasse ich euch glücklich und in
Frieden und sage euch das letzte Lebewohl!

CHOR

Das Meer ist still, gehen wir,
alles ermutigt uns.
Wir werden Glück haben,
auf, lasst uns nun abreisen.

ELETTRA

Süße Zephyre, haucht ihr allein,
beschwichtigt den Zorn des kalten Nord-
winds.
Milde Lüfte, seid so freundlich,
dass sich durch euch überall Liebe verbreite.

CHOR

Das Meer ist still, gehen wir,
alles ermutigt uns.
Wir werden Glück haben,
auf, lasst uns nun abreisen.

Siebte Szene

Idomeneo. Idamante. Gefolge des Königs.

IDOMENEO

Geh Prinz!

IDAMANTE

Oh Himmel!

IDOMENEO

Du säumst zu lang. Geh, und der Ruhm tau-
sender Heldentaten möge dir bei deiner
Rückkehr vorausseilen. Willst du die Kunst
des Herrschens erlernen, so beginne jetzt
damit den Unglücklichen eine Stütze zu sein,
das ist für den Vater und für dich der würdig-
ste Ruhm.

Terzett

IDOMENEO

Vor der Abreise, oh Gott,
erdulde nur einen Kuss
auf der väterlichen Hand.

ELETTRA

Dulde, dass sich das Herz
durch ein dankbares Lebewohl meiner Lip-
pen ausdrücke:
Lebe wohl würdiger Herrscher.

IDOMENEO

zu Elettra

Geh, du wirst glücklich sein,
zu Idamante

Sohn, dies ist dein Schicksal.
Himmel, unterstütze die Wünsche.

ELETTRA

Wie sehr darf ich hoffen!

IDAMANTE

Ich gehe!

für sich

Doch mein Herz bleibt hier.

IDOMENEO

Leb wohl!

IDAMANTE

Leb wohl!

ELETTRA

Leb wohl!

ELETTRA, IDAMANTE, IDOMENEO

Leb wohl!

IDAMANTE, IDOMENEO

für sich

Grausames Schicksal!

IDAMANTE

für sich

Oh Ilia!

IDOMENEO

für sich

Oh Sohn!

IDAMANTE

Oh Vater, oh Abreise!

ELETTRA

Oh Götter! Was wird geschehen?

ELETTRA, IDAMANTE, IDOMENEO

Ach, es ende die Verwirrung!
Vom Himmel reiche uns die Gnade
ihre Hand.

*Sie gehen in die Richtung der Schiffe.
Während sie zu den Schiffen gehen, kommt
unvermutet ein Sturm auf.*

CHOR

Welch neuer Schrecken!
Welch rauhes Grollen!
Der Götter Zorn
lässt das Meer wüten,
Neptun, Gnade!

*Der Sturm wird stärker, das Meer schwillt an,
vom Himmel donnert und blitzt es. Die vielen
Blitze setzen die Schiffe in Brand. Ein mächtiges
Ungeheuer erscheint auf den Wellen.*

Welchen Hass, welchen Zorn,
zeigt uns Neptun!
Der Himmel ist erzürnt,
doch welche Schuld haben wir?
Wer ist der Schuldige?

IDOMENEO

Sieh in mir, grausamer Gott, den Schuldigen!
Nur ich irrte, nur mich strafe, auf mich falle

dein Zorn! Mein Tod soll dir genügen. Doch wenn du ein anderes Opfer für mein Vergehen forderst..., ein unschuldiges kann ich dir nicht geben. Und willst du es dennoch... so bist du ungerecht, du kannst das nicht verlangen.

Das Unwetter geht weiter. Die Kreter fliehen entsetzt und drücken im folgenden Chor durch ihren Gesang und durch eine Pantomime ihre Angst aus, alle führen ähnliche Gesten aus und der Akt schließt mit dem üblichen Divertimento.

CHOR

Lauft, flieht
vor dem schrecklichem Ungeheuer!
Lauf, flieht,
ach, schon sind wir seine Beute!
Wer, heimtückisches Schicksal,
ist grausamer als du?

abgehend

Lauf, flieht!

Ende des zweiten Aktes

Dritter Akt

Königlicher Garten.

Erste Szene

Ilia allein.

ILIA

Freundliche Einsamkeit, liebliche Lüfte,
blühende Pflanzen und anmutige Blumen,
hört die Klagen einer unglücklich Liebenden,
die ich euch niedergeschlagen anvertraue.
Wie schwer fällt dem traurigen Herz das
Schweigen vor seinem Bezwingen, wie
schwer fällt die Verstellung!

Arie

ILIA

Schmeichelnde Zephyre,
ach fliegt zu meinem Schatz:
Sagt ihm, dass ich ihn liebe,
und dass er mir treu bleibe.

Und ihr ehrlichen Pflanzen und Blumen,
durch meine bitteren Tränen benetzt,
sagt ihm, dass solch kostbare Liebe
ihr niemals unter dem Himmel saht.

Rezitativ

ILIA

Er kommt... oh Götter! Gestehe oder schweig
ich? Bleibe ich... geh ich... oder verberge ich
mich? Ach ich kann es nicht entscheiden, ach
ich bin verwirrt!

Zweite Szene

Ilia. Idamante.

IDAMANTE

Prinzessin, wenn ich es noch wage dir unter
die Augen zu treten, dann leitet mich nicht
mehr Kühnheit. Ich will nichts anderes als
dir zur Genutung sterben.

ILIA

Sterben? Du Prinz?

IDAMANTE

Je länger ich bei dir bin, desto mehr entflamme
ich für dich, und desto schwerer wird
meine Schuld, warum also die Strafe noch
länger aufschieben?

ILIA

Aber warum willst du den Tod suchen?

IDAMANTE

Voll Wut und Raserei schaut mich der Vater
finster an, flieht, und verheimlicht mir den
Grund. Durch deine Ketten gebunden, setzt
deine Strenge mich neuen Leiden aus.

Ein wildes Ungeheuer richtet überall verhee-
rende Zerstörungen an. Nun gehe ich, gegen
es zu kämpfen und will versuchen, es zu
besiegen, oder der Tod soll meine Qualen
enden.

ILIA

Besänftige, oh Prinz, eine solch tödliche Lei-
denschaft: Denke daran, dass du die einzige
Hoffnung eines großen Reiches bist.

IDAMANTE

Ohne deine Liebe, ohne dich, Ilia, liegt mir
nichts daran.

ILIA

Ich Arme! Ach, bewahre deine Tage!

IDAMANTE

Ich muss meinem grausamen Schicksal
folgen.

ILIA

Lebe... Ilia bittet dich darum.

IDAMANTE

Oh Götter! Was höre ich? Geliebte Prinzessin!

ILIA

Mein verwirrtes Herz konnte ich dir aus Schwäche kaum verbergen: Zuviel Liebe und Angst sind in meiner Brust vereint.

IDAMANTE

Höre ich? Oder gaukelt mir mein Gehör nur das Ersehnte vor? Oder verwirrt die große Glut meine Sinne und ein süßer Traum betört das bedrückte Herz?

ILIA

Ach, warum nur wagte ich nicht schon früher, dir meine Glut zu zeigen? Tausend Gewissensbisse fühl ich in meiner Brust! Meine heilige Pflicht, meine Ehre, das Vaterland, das noch dampfende Blut der Meinigen, oh wie sehr werfen sie meinem Herzen meine rebellische Liebe vor! ... Doch was soll ich tun? Da ich dich in größter Gefahr sehe, oh Geliebter, und nur ich dich retten kann, höre mich an, ich sage es dir noch einmal: Ich liebe dich, ich bete dich an, und wenn du sterben willst, so kannst du es erst, wenn der Schmerz mich getötet hat.

Duett

IDAMANTE

Wenn ich bei diesen Worten nicht sterbe, so ist's nicht wahr, dass Liebe tötet, dass die Freude das Herz erdrückt.

ILIA

Kein Schmerz, keine Klagen mehr, ich bin beständig und treu: Du bist mein einziges Gut.

IDAMANTE

Du wirst...

ILIA

Was du willst.

IDAMANTE

Meine Braut...

ILIA

Mein Bräutigam wirst du,

IDAMANTE, ILIA

So spricht die Liebe.

Ach, die Freude überwältigt in uns

die grausame erlittene Qual:
Alles bezwingt unsere Glut.

Dritte Szene

Idomeneo. Elettra und vorige.

IDOMENEIO

für sich

Himmel! Was sehe ich?

ILIA

zu Idamante

Ach, wir sind entdeckt, oh Geliebter.

IDAMANTE

zu Ilia

Keine Angst, meine Angebetete.

ELETTRA

für sich

Da der Undankbare.

IDOMENEIO

für sich

Ich habe es geahnt. Oh, grausames Schicksal!

IDAMANTE

Herr, schon wage ich es nicht mehr dich Vater zu nennen, gewähre einem unglücklichen Untertanen, wehe, nur eine einzige Gnade.

IDOMENEIO

Rede.

ELETTRA

für sich

Was wird er sagen?

IDAMANTE

Womit habe ich dich beleidigt? Warum fliehst du vor mir?...Du hasst und verabscheust mich?

ILIA

für sich

Ich zittere.

ELETTRA

für sich

Ich würde es dir sagen.

IDOMENEIO

Sohn: Neptun hat sein Herz gegen mich aufgebracht, jede deiner Zärtlichkeiten verdoppelt meine Qualen, dein ganzer Schmerz beschwert mein Herz, ich kann dich nicht ohne Abscheu und Schauder ansehen.

ILIA

für sich

Oh Gott!

IDAMANTE

Vielleicht ist Neptun durch meine Schuld
erbozt? Doch worin besteht die Schuld?

IDOMENEO

Ach könnte ich ihn ohne dich besänftigen!

ELETTRA

für sich

Ach könnte ich meine Qualen nur rächen!

IDOMENEO

zu *Idamante*

Geh, ich befehle es dir, meide den väterlichen
Strand und suche woanders sichere Zuflucht.

ILIA

zu *Elettra*

Weh mir! Mitleidige Prinzessin, ach tröste
mich!

ELETTRA

Ich sollte dich trösten? Und wie?

für sich

Die Unwürdige verhöhnt mich noch!

IDAMANTE

Ich gehe also! Doch wohin? Oh Ilia, oh Vater!

ILIA

entschlossen

Ich will dir folgen oder sterben, Geliebter!

IDAMANTE

Wehe, bleibe hier, Liebste, und lebe in
Frieden. Leb wohl!

Quartett

IDAMANTE

Ich gehe verloren und allein,
den Tod woanders suchend
bis ich ihn gefunden habe.

ILIA

Ich bin dir Gefährtin im Schmerz,
dort, wo du sein und sterben wirst,
da werde auch ich sterben.

IDAMANTE

Ach, nein...

IDOMENEO

Gnadenloser Neptun!
Wer erbarmt sich und tötet mich?

ELETTRA

für sich

Wann werde ich gerächt?

IDAMANTE, ILIA

zu *Idomeneo*

Erheite deinen zornigen Blick.

ILIA, IDAMANTE, IDOMENEO

Ach, es zerreißt mein Herz!

ILIA, ELETTRA, IDAMANTE, IDOMENEO

Es ist nicht mehr zu ertragen.

Schlimmer als der Tod
ist dieser große Schmerz.

Ein härteres Los,
und schlimmere Qualen
hat niemand erlebt!

IDAMANTE

Ich gehe verloren und allein.
er geht betrübt ab

Vierte Szene

Arbace. Idomeneo. Ilia. Elettra.

ARBACE

Herr, vor deinem Palast hat sich eine gewal-
tige Volksmenge angesammelt, und verlangt
laut dich zu sprechen.

ILIA

für sich

Bereite dich auf neue Qualen vor, mein Herz.

IDOMENEO

für sich

Der Sohn ist verloren.

ARBACE

Der Oberpriester des Meeresherrn führt sie
an.

IDOMENEO

für sich

Ach, allzu verzweifelt ist die Lage.

zu *Arbace*

Ich habe verstanden, Arbace.

ELETTRA

für sich

Welch neues Unglück?

ILIA

Das Volk in Aufruhr...

IDOMENEO

Ich gehe und höre sie an.

geht verwirrt ab

ELETTRA

Ich folge dir!

geht ab

ILIA

Ich will dir auch folgen.
geht ab

Fünfte Szene

Arbace allein.

ARBACE

Unglückliches Kreta! In dir sehe ich nur Tod, Zerstörung und schauriges Entsetzen. Ach Kreta, du bist nicht mehr, du bist die Stätte der Tränen, und dies ist der Palast des Schmerzes. Also hat der Himmel gar kein Mitleid mehr mit uns?... Wer weiß?... Ich hoffe noch, dass ein freundlicher Gott durch soviel Blut befähigt wird. Nur ein Gott kann noch alle bezwingen... die Härte wird der Milde weichen... doch noch sehe ich nicht, wer sich uns mitleidig erweisen würde. Ach, der Himmel ist taub! Ach, ich sehe Kretas Ruhm unter hohen Ruinen enden! Nein, sein Leiden wird nicht eher beendet sein.

Arie

ARBACE

Wenn es so das Schicksal vorschreibt,
dann falle nun Kreta, wenn es schuldig ist.
Es büße für sein Vergehen,
doch rettet den Prinzen und den König.

Ach, wenn euch das Blut eines Einzelnen
genügt,
dann nehmt meines, wenn es euch beliebt,
und das schöne Reich, das schon so leidet
gerechte Götter, verschont es.

geht ab

Sechste Szene

Großer Platz mit Statuen vor dem Palast, von dem man die Front seitlich sieht. Idomeneo kommt begleitet von Arbace und königlichem Gefolge. Der König, geleitet von Arbace, lässt sich auf dem Thron nieder, der für öffentliche Audienzen bestimmt ist. Der Oberpriester und die Volksmenge.

OBERPRIESTER

Schaue dich um, oh Herrscher, und sieh, welche entsetzliche Verheerung das schreckliche Ungeheuer in deinem erhabenen Reich anrichtet. Ach, sieh die Straßen von Blut überschwemmt. Bei jedem Schritt, siehst du jemanden stöhnen, dessen Seele gebläht von unheilvollen Gift dem Körper entflieht. Abertausende sah ich, wie sie in diesem riesigen abscheulichen Bauch lebendig begraben untergingen. Immer ist dieser Rachen blutbesudelt, und immer gefräßig. Von dir allein hängt die Rettung ab, dem Tod kannst du den Rest deines Volkes entreißen, der verzweifelt aufschreit und dich um Hilfe anfleht, und du zögerst noch? Zum Tempel, König, zum Tempel! Wer ist es? Wo ist das Opfer? Gib Neptun das Seine.

IDOMENEIO

Genug... heiliger Minister, ihr Völker, hört: Das Opfer ist Idamante. Und nun werdet ihr sehen, ach Götter, – und mit welcher Miene – wie der Vater den eigenen Sohn tötet.

geht verstört ab

CHOR

Oh entsetzlicher Eid!
Schreckliches Schauspiel!
Schon regiert der Tod,
und reißt die Pforten
des Abgrunds weit auf.

OBERPRIESTER

Oh gütiger Himmel!
Der Sohn ist unschuldig.
Das Gelübde ist unmenschlich,
Halte die Hand
des getreuen Vaters auf.

CHOR

Oh entsetzlicher Eid!
Schreckliches Schauspiel!
Schon regiert der Tod,
und reißt die Pforten
des Abgrunds weit auf.
alle gehen betrübt ab

Siebte Szene

Außenansicht des großartigen Neptuntempels, umgeben von einer weitläufigen Vorhalle, durch diese kann man in der Ferne das Meeresufer

sehen. Die Vorhalle und die Galerien des Tempels sind mit der Volksmenge angefüllt. Die Priester bereiten alles für das Opfer vor.

[Marsch]

Idomeneo kommt, begleitet von einem zahlreichen und pompösen Gefolge.

Kavatine mit Chor

IDOMENEO

Erhöre unser Flehen, oh Herrscher des Meeres, besänftige deinen Zorn und deine Strenge!

PRIESTER

Erhöre unser Flehen, oh Herrscher des Meeres, besänftige deinen Zorn und deine Strenge!

IDOMENEO

Süd- und Ostwinde sollen in ihre Höhlen zurückkehren, der Westwind herrsche wieder über das Meer, das Wüten habe ein Ende. Nimm die Reue und das Herz deiner treu Ergebenen an und gewähre uns deine Gunst!

PRIESTER

Erhöre unser Flehen, oh Herrscher des Meeres, besänftige deinen Zorn und deine Strenge!

CHOR

hinter der Szene

Herrlicher Sieg!
Ewig sei dein Ruhm,
triumphiere, oh Herr!

IDOMENEO

Was erschallt hier Siegesjubil ringsumher?

Achte Szene

Arbace tritt eilig auf und vorige.

ARBACE

Herr, der Prinz, der Held Idamante, der verzweifelt dem Tod nachjagte, errang einen glänzenden Sieg. Er stürzte sich ungestüm auf das ruchlose Ungeheuer, besiegte und tötete es. Endlich sind wir in Sicherheit.

IDOMENEO

Weh mir! Neptun wird von neuem Zorn gegen uns entbrennen. | Nun, Arbace, wirst

du mit Schmerzen sehen, dass Idamante fand, was er suchte, und wie über ihn selbst der Tod triumphiert.

ARBACE

sieht, wie Idamante herbeigeführt wird.

Was sehe ich? Oh Götter!

Neunte Szene

Idamante in weißer Kleidung, mit Blumenkränzen auf dem Kopf, umgeben von Wachen und Priestern. Eine Menge aus traurigem Volk und Untertanen.

Accompagnato Rezitativ

IDAMANTE

Vater, mein lieber Vater, oh süßer Name! Sieh mich zu deinen Füßen, in dieser letzten tödlichen Zeit, nimm die letzten Küsse auf deiner Hand an, die dein Blut, das in meinen Adern fließt, vergießen muss. Jetzt verstehe ich, dass deine Verwirrung nicht Zorn sondern väterliche Liebe war. Oh tausendfach glücklicher Idamante, wenn der, der dir das Leben gab, es dir wieder nimmt, und es dadurch dem Himmel zurück gibt, und vom Himmel dafür zum Tausch das Seine erhält, und dauerhaften Frieden für die Seinen und die heilige und wahre Liebe der Götter.

IDOMENEO

Oh Sohn! Oh lieber Sohn! Verzeih mir, diese grausame Pflicht ist nicht meine Wahl, es ist die Strafe des Schicksals... abscheuliches, ungerechtes Schicksal! Ach nein, ich kann nicht gegen den unschuldigen Sohn das Beil erheben... Die Kraft entflieht mir aus jeder Faser, und meine Augen umgibt finstere Nacht. Oh Sohn!

IDAMANTE

erst weich, dann entschlossen

Oh Vater! Ach, unnützes Mitleid soll dich nicht aufhalten und zärtliche Liebe soll dich nicht vergeblich verlocken. Ach, versetze den Schlag, der uns beide von den Qualen erlöst.

IDOMENEO

Ach, wie sich die Natur mir widersetzt, mir widerstrebt.

IDAMANTE

Die Natur weiche ihrem Schöpfer. Das ist Jupiters hoher Wille. Denk nur an deine Pflicht. Du verlierst einen Sohn und gewinnst dafür hundert Götter zu Freunden. Deine Kinder sind das Volk. Doch willst du statt meiner jemanden an deiner Seite, der dir gehorcht, der dich liebt, der dir zur Seite steht und deine Sorgen mit dir teilt, so empfehle ich dir Ilia. Ach, erhöre einen Sohn, der dich sterbend anfleht und dir rät: Wenn sie meine Braut nicht ist, ach, so soll sie deine Tochter sein. Doch was zögerst du? Sieh mich bereit, vollziehe das Opfer, erfülle das Gelübde.

IDOMENEO

Oh welche ungewohnte Kraft fühl ich in meinen Adern? Nun bin ich entschlossen. Empfange die letzte Umarmung und sterbe.

IDAMANTE

Oh Vater!

IDOMENEO

Oh Sohn!

IDAMANTE, IDOMENEO

Oh Gott!

IDAMANTE

für sich

Oh Ilia... weh mir!

zu Idomeneo

Lebe glücklich, leb wohl!

IDOMENEO

Leb wohl.

Als der Schlag fallen soll, tritt Ilia dazwischen und verhindert ihn.

Zehnte Szene

Ilia tritt eilig auf. Elettra und vorige.

ILIA

rennt, um Idomeneo in den Arm zu fallen

Halte ein, oh Herrscher, was tust du?

IDOMENEO

Ich bringe das Opfer, das ich Neptun versprach.

IDAMANTE

Ilia, beruhige dich.

OBERPRIESTER

zu Ilia

Wehe, störe nicht das Opfer!

ILIA

Vergebens versucht dieses Beil eine andere Brust zu verletzen. Hier ist die meine, Herr, das Opfer bin ich.

ELETTRA

für sich

Welch ein Streit!

ILIA

zu Idomeneo

Idamante ist unschuldig. Er ist dein Sohn und des Reiches Hoffnung. Die Götter sind keine Tyrannen, ihr alle habt den göttlichen Willen missverstanden. Der Himmel will Griechenland frei von Feinden, und nicht von Söhnen. Zwar bin auch ich schuldlos und nun eure Freundin, doch bin ich Priamus' Tochter und phrygisch geboren, also die natürliche Feindin Griechenlands. Auf, tötet mich!

Sie kniet vor dem Oberpriester nieder.

Man hört lautes unterirdisches Getöse, die Statue Neptuns gerät ins Wanken. Der Oberpriester steht in Extase vor dem Altar. Alle sind betroffen und versteinert vor Schrecken. Eine volle und tiefe Stimme spricht den folgenden Ratschluß des Himmels.

DIE STIMME

Idomeneo sei nicht länger König. König sei Idamante und Ilia seine Braut.

IDOMENEO

Oh gütiger Himmel!

IDAMANTE

Ilia.

ILIA

Idamante, hast du gehört?

ARBACE

Oh Freude, oh Liebe, oh Götter!

ELETTRA

Oh Wut, oh Raserei, oh verzweifelte Elettra!

Leb wohl Liebe, leb wohl Hoffnung! Ach schon glühen erbarmungslose Eumeniden in meiner Brust. Ich Unglückselige, warum bleibe ich noch? Soll ich etwa Zeugin dieses Freudentaumels werden? Soll ich Idamante in den Armen der Rivalin sehen und dulden, dass beide mich verspotten? Oh nein, dem

Bruder Orest will ich in die finsternen Abgründe folgen. Unseliger Schatten nimm meinen Geist auf, nun bin ich dir dort in der Hölle Gefährtin, im ewigen Leid, in ewigen Tränen.

Arie

ELETTRA

Orests und Ajax'
Qualen sind in meiner Brust.
Schon bringt mir
Alektos Fackel den Tod.

Zerfleischt mein Herz
ihr Schlangen und Vipern,
oder das Schwert
soll meine Schmerzen enden.

geht wütend ab

Letzte Szene

Idomeneo, Idamante, Ilia, Arbace, Gefolge von Idomeneo, Idamante und Ilia, Volk.

IDOMENEO

Volk, den letzten Befehl als euer König gebe ich euch. Ich verkünde euch Frieden. Das Opfer ist gebracht, das Gelübde ist eingelöst. Neptun und alle Götter sind diesem Reich Freunde. Bleibt nur noch, dass Idomeneo nun ihren Wink befolgt. Und wie lieb, oh höchste Götter, ist mir dieser Befehl. Hier habt ihr einen anderen König, mein anderes ich: Idamante, meinem Sohn, meinem lieben Sohn, übertrage ich alle Macht und den Thron Kretas. Achtet seine Befehle und führt sie gehorsam aus, wie ihr meine ausgeführt und geachtet habt, wofür ich euch danke. Das ist das Gesetz. Hier ist die königliche Braut. Seht in diesem schönen Paar ein Geschenk, das euch der Himmel vorbehalten hat. Wie könnt ihr hoffen! Oh glückliches Kreta! Oh ich glücklicher!

Es folgt die Krönung Idamantes in einer Pantomime. Der Chor singt während der Krönung. Tanz.

CHOR

Steig herab Amor und steigt herab
Hymenäus und Juno zum Königspaar.
Seligen Frieden schenke ihnen die Göttin
der Ehe.

Ende der Oper

NACHWEISE

Texte

Handlung: Juliane Votteler, Katrin Rætzel und Kathrin Barthels, für dieses Programmheft. – Kurt Kramer: *Das Libretto zu Mozarts Idomeneo. Quellen und Umgestaltung der Fabel*. In: Wolfgang Amadeus Mozart: *Idomeneo. 1781-1981*. Essays-Forschungsberichte-Katalog, München-Zürich 1981, S. 7-43. – W.A. Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert v. Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. III: 1780-1786, Kassel 1963. – Karl Böhmer: *Idomeneo – eine Oper im Wandel des Münchner Operngeschmacks*. Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Lothar Zagrosek, Robin Engelen, Jean Jourdeuil, Mark Lammert und Jörg Behr im Gespräch mit Juliane Votteler: *Etwas wie eine Kontinentalverschiebung*, das Gespräch wurde am 10.06.2005 geführt. – Enzyklopädie aus: *Die Welt der Encyclopédie*, ediert von Anette Selg und Rainer Wieland. Die andere Bibliothek, hrsg. von Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt a. M. 2001. – Michel Foucault: *Das Auge der Macht*. »L'œil du pouvoir« (Gespräch mit J.-P. Barou und M. Perrot), in: J. Bentham: *Le panoptique*, Paris 1977, S. 9-31. In: Michel Foucault: *Dits et Ecrits. Schriften*, hrsg. von Daniel Denfert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Bd. III: 1976-1979, Frankfurt a. M. 2003, S. 250-271. – Giambattista Varesco: *Idomeneo*, wörtliche Neuübersetzung von Katrin Rætzel. Originalbeitrag für dieses Programmheft.

Abbildungen

Titelkupfer zu Danchets »Idoménee« von David Coster, Stich zu »Idoménee« des Crébillon père, Paris 1818 von Jean-Michel Moreau le Jeun und Titelblatt zur Uraufführung in München 1781. In: *Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo. 1781-1981*. Essays-Forschungsberichte-Katalog, München-Zürich 1981. – Zeichnung von Wolfgang Amadeus Mozart. In: W.A. Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert v. Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. III: 1780-1786, Kassel 1963. – *L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres*, hrsg. von Denis Diderot und Jean le Rond d'Alembert, Paris 1751-1780. – Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon: *Histoire Naturelle*, Paris 1749-1804.

Bilder

A. T. Schaefer fotografierte auf der Klavierhauptprobe am 21. Juni 2005.

Bildlegende gelesen von links nach rechts:

S. 40: Alexandra Reinprecht

S. 41: Damen des Staatsopernchors Stuttgart

S. 42: Norman Shankle

S. 43: Johan Weigel

S. 43: Johan Weigel, Norman Shankle

S. 44: Alexandra Reinprecht, Norman Shankle

S. 45: Alexandra Reinprecht

S. 46: Karine Babajanian, Johan Weigel, Norman Shankle

S. 46: Norman Shankle, Johan Weigel, Karine Babajanian, Staatsopernchor Stuttgart

S. 47: Karine Babajanian, Norman Shankle, Johan Weigel

S. 47: Karine Babajanian, Norman Shankle, Johan Weigel, Staatsopernchor Stuttgart

S. 48: Karine Babajanian, Staatsopernchor Stuttgart

S. 49: Daniel Ohlmann, Mitglied des Staatsopernchors Stuttgart

S. 50: Norman Shankle, Johan Weigel, Staatsopernchor Stuttgart

S. 51: Karine Babajanian, Staatsopernchor Stuttgart

S. 51: Karine Babajanian, Staatsopernchor Stuttgart

S. 52: Alexandra Reinprecht, Johan Weigel, Staatsopernchor Stuttgart

S. 53: Johan Weigel, Alexandra Reinprecht, Karine Babajanian

Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 2004/2005

Wolfgang Amadeus Mozart, Idomeneo

Premiere: 2. Juli 2005

Musikalische Leitung: Lothar Zagrosek. Inszenierung: Jean Jourdheuil. Co-Regie: Jörg Behr.

Bühnenraum und Kostüme: Mark Lammert. Licht: Lothar Baumgarte. Dramaturgie: Juliane Votteler.

Herausgeber: Staatsoper Stuttgart

Intendant: Klaus Zehelein

Spielzeit 2004/2005, Heft 89

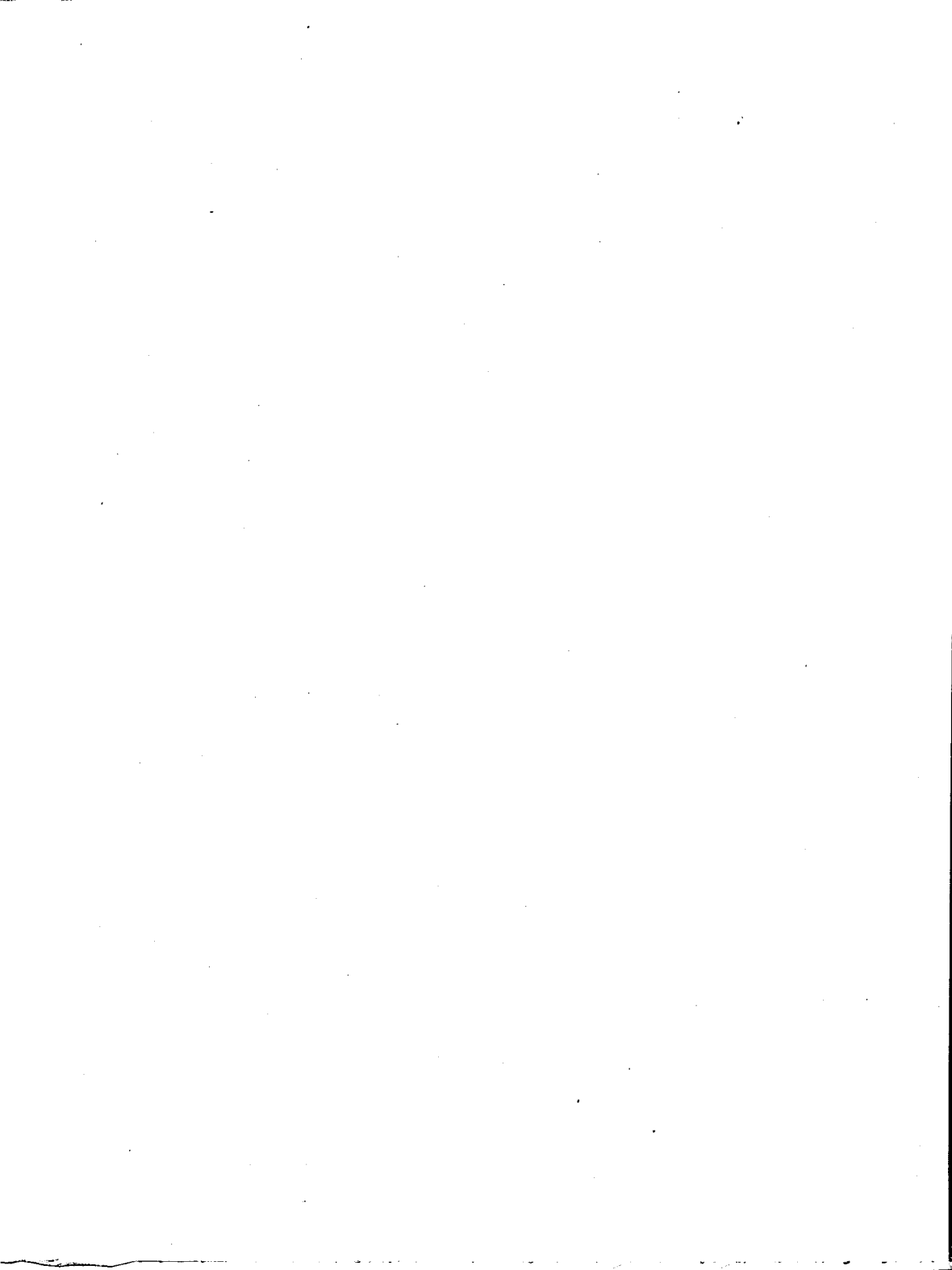
Verantwortlich für dieses Heft: Juliane Votteler, Kathrin Barthels

Mitarbeit: Katrin Raetzel

Gestaltung: Wolf-Dieter Gericke

Layout: Elke Bock

Druck: Druckhaus Münster, Kornwestheim



Staatsoper Stuttgart