

DO ME NEO

WOLFGANG
AMADEUS
MOZART

Es fürchte die Götter
Das Menschengeschlecht!
Sie halten die Herrschaft
In ewigen Händen
Und können sie brauchen,
Wie's ihnen gefällt.

Der fürchte sie doppelt,
Den je sie erheben!
Auf Klippen und Wolken
Sind Stühle bereitet
Um goldene Tische.

Erhebet ein Zwist sich:
So stürzen die Gäste
Geschmäht und geschändet
In nächtliche Tiefen
Und harren vergebens,
Im Finstern gebunden,
Gerechten Gerichtes.

Sie aber, sie bleiben
In ewigen Festen
An goldenen Tischen.
Sie schreiten vom Berge
Zu Bergen hinüber:
Aus Schlünden der Tiefe
Dampft ihnen der Atem
Erstickter Titanen,
Gleich Opfergerüchen,
Ein leichtes Gewölke.

Es wenden die Herrscher
Ihr segnendes Auge
Von ganzen Geschlechtern
Und meiden, im Enkel
Die ehemals geliebten,
Still redenden Züge
Des Ahnherrn zu sehn.

So sangen die Parzen;
Es horcht der Verbannte
In nächtlichen Höhlen,
Der Alte, die Lieder,
Denkt Kinder und Enkel
Und schüttelt das Haupt.

INHALT

HANDLUNG	6
WAS IST EIN MYTHOS?	
von Carsten Schmieder	10
VOM MYTHOS ZUM LIBRETTO	
von Julian Rushton und Don Neville	16
»MUSICK FÜR ALLE GATTUNG LEUTE – AUSGENOMMEN FÜR LANGE OHREN NICHT«	
von Benjamin Wäntig	31
MENSCHENOPFER IN DER ANTIKE?	
von Thomas Grünewald	44
INSZENIERUNGSFOTOS	53
SYNOPSIS	68
“MUSIC FOR ALL KINDS OF PEOPLE – EXCEPT JACKASSES”	
by Benjamin Wäntig	71

Produktionsteam und Premierenbesetzung 81

Impressum 84

IDOMENEO

DRAMMA PER MUSICA IN DREI AKTEN

MUSIK VON Wolfgang Amadeus Mozart

TEXT VON Giambattista Varesco nach Antoine Danchets Libretto
für die Tragédie lyrique »Idoménée« von André Campra

URAUFFÜHRUNG 29. Januar 1781

RESIDENZTHEATER MÜNCHEN

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 3. August 1806

NATIONALTHEATER AM GENDARMENMARKT

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 19. März 2023

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

HANDLUNG

VORGESCHICHTE

6

Auf dem Rückweg vom nach 10-jährigen Krieg zerstörten Troja ins heimatliche Kreta gerät das Schiff des Königs Idomeneo in einen schweren Seesturm. In höchster Not fleht der König den Meeresgott Neptun um Beistand an und verspricht ihm dafür, denjenigen zu opfern, der ihm als erstes nach seiner Ankunft in Kreta begegnen werde. Der Gott lässt das Schiff das Unwetter unbeschadet überstehen.

1. AKT

Bereits vor Idomeneo ist Ilia, die Tochter des gefallenen trojanischen Königs Priamos, als Kriegsgefangene in Kreta eingetroffen. Nicht nur der Verlust von Familie und Heimat stürzt sie in Verzweiflung: Auch hat sie sich in Idomeneos Sohn, den kretischen Prinzen Idamante, der sie aus dem Wasser gerettet hat, verliebt. Ihr Verstand empfindet das als Verrat an ihrem Vaterland; außerdem hält sie die Liebe für aussichtslos, denn sie glaubt, Idamante sei längst für die mykenische Prinzessin Elettra entflammt, die ebenfalls auf der Insel weilt.

Idamante lässt zur Feier von Idomeneos bevorstehender Rückkehr die trojanischen Kriegsgefangenen frei und will die beiden verfeindeten Völker versöhnen. Außerdem gesteht er der überraschten Ilia seine Zuneigung zu ihr. Arbace, Idomeneos Vertrauter, unterbricht die Freuden mit der Nachricht vom Sturm, in dem Idomeneos Schiff wohl gesunken sei. Idamante macht sich sofort auf den Weg zum Strand. Elettra, die Idamantes Bemühen um Ilia durchschaut

hat, ist in Rage, denn ohne Idomeneos Fürsprache rechnet sie sich keine Chancen aus, mit Idamante zusammenzukommen.

Idomeneo erreicht den Strand, worüber er sich wegen seines grausamen Gelübdes, das es nun zu erfüllen gilt, nicht freuen kann. Der erste Mensch, auf den er trifft, ist sein eigener Sohn, den er zunächst nicht wiedererkennt, vor dem er aber dann erschrocken zurückweicht. Idamante, gerade noch übergücklich, bleibt fassungslos zurück. Die Bewohner Kretas feiern die Rückkehr ihres Königs.

7

2. AKT

Idomeneo sucht Rat bei Arbace, der empfiehlt, den Schwur nicht einzuhalten und Idamante außer Landes zu schaffen. Er soll Elettra zurück nach Argos begleiten. Ilia dankt Idomeneo für ihre freundliche Aufnahme. Aus ihren warmen Worten über den Prinzen schließt Idomeneo auf die Liebe der beiden und erkennt, dass sein Schwur nicht nur sein eigenes Schicksal und das seines Sohnes bedroht, sondern auch das von Ilia.

Elettra frohlockt über den Abreiseplan und ist sicher, Idamante in Abwesenheit Ilias endlich für sich gewinnen zu können. Als sie nach knappem Abschied zusammen mit Idamante das Schiff besteigen will, zieht ein neuer Sturm herauf und ein Seeungeheuer schlägt die Kreter in die Flucht. Vergeblich bietet sich Idomeneo selbst als Opfer zur Sühne seines Schwurs dar.

3. AKT

Ilia ist unsicher, ob sie Idamante ihre Gegenliebe gestehen soll. Als er ihr offenbart, dass er im Kampf mit dem Ungeheuer den Tod finden will, kann sie nicht länger schweigen. Die vereinten Liebenden werden von Idomeneo und Elettra

überrascht. Idomeneo schickt seinen Sohn, der noch immer nicht den Grund für die Härte des Vaters kennt, mit ungewissem Ziel fort.

Nach den Verheerungen, die das Ungeheuer angerichtet hat, flehen der Oberpriester des Neptun und das Volk Idomeneo an, endlich das Opfer zu vollziehen. Idomeneo gibt zum Entsetzen aller den Namen des Opfers preis und weist die Vorbereitungen der Zeremonie an.

Idamante kehrt überraschend als Sieger über das Meeresungeheuer heim und hat vom Inhalt des Schwurs erfahren. Er zeigt Verständnis und erklärt sich aus Vaterliebe zur Opferung bereit, die Ilia im letzten Moment vereitelt: Sie, die Tochter der Feinde, sei das wahre Opfer. Als sie vor dem Oberpriester niederkniet, ertönt ein göttlicher Orakelspruch: Die Liebe Ilias und Idamantes habe gesiegt und Idomeneo werde vergeben, wenn er zu ihren Gunsten abdankt. Während alle den Spruch kaum fassen können, lässt die enttäuschte Elettra ihren Rachegefühlen freien Lauf. Idomeneo setzt den göttlichen Auftrag sogleich in die Tat um und überlässt den Thron Idamante. Alle feiern das neue Königspaar.

Lass mich dir sagen, Niemand, wer du warst.
Der Weg nach Troja, unsrer, aus dem Seesturm.
So schüttelte der Meergott unsre Flotte
Mit altem Neid das Schwimmende begehrend
Den Wald, der ihn begeht, nicht sein Gewächs
Mit altem Hunger uns, nicht seine Tiere:
Die Welle hob der Wolke uns entgegen
Aus Wolken schlug der Regen uns zurück
Feindlich den Schiffen war die Nachbarschaft
Mast kürzte Mast, Bord krachte gegen Bord
Als überall der Gott das Steuer nahm
Tödlich das Feste uns zu schnell bewegte
Im Wirbel umgetrieben von der Flut
Getrieben selber von uneinigen Winden
Sichrer als Sichres auf dem Schaum die Wohnung
Zu nah die Küste, uns nicht nah genug sonst.

WAS IST EIN MYTHOS?

TEXT VON
Carsten Schmieder

Die Frage nach dem, was Mythos sei, oder was vielmehr ihn ausmache, verweist zurück an jene Zeit, als das Tier aufgehört hatte, Tier zu sein. Das, was von jenem fortlebte, hatte die Sprache und nannte sich Mensch. In dieser Vorvergangenheit des »status naturalis« ist er – selbst Natur bzw. Teil von ihr – bereits durch das Haben der Sprache in ein neues Verhältnis zur Natur in ihrer Verdopplung eingetreten: Sie stand ihm sowohl als er selbst gegenüber als auch als die andere, fremde, als Absolutes, als »Absolutismus der Wirklichkeit« (Hans Blumenberg). Deren Schönheit und Schrecken ausgesetzt, erfuhr er die Angst, die verlangte, »immer wieder zur Furcht rationalisiert [zu] werden«. Diese Rationalisierung vollzog sich mittels »Supposition des Vertrauten für das Unvertraute, der Erklärung für das Unerklärliche, der Benennung für das Unnennbare.« Jene Angst des Menschen übersetzt sich in Sprache und deren »Ausdruck wird zur Erklärung.« (Horkheimer/Adorno). Aus Namen und dessen Erklärung webt sich eine Geschichte, die, sobald sie erzählt wird, Mythos heißt und später zum Text gerinnt. Bereits im Akt der Benennung und der Erklärung ist Aufklärung angelegt; im Akt des Erzählens, im Mythos, entfaltet sie sich. Mit dem das Unbekannte durchdringenden Mythos wähnt der Mensch sich seiner Angst ledig und legt in eins damit Hand an den jene Angst rationalisierenden Mythos: Die im Mythos herangewachsene und am Mythos erstarkte Aufklärung liefert ihn der Entmyth(olog)-isierung aus. Darin manifestiert sich die Tendenz der Aufklärung, »die das Lebendige mit dem Unlebendigen ineinsetzt wie der Mythos das Unlebendige mit dem Lebendigen. Aufklärung ist die radikal gewordene, mythische Angst« (Horkheimer/Adorno).

Mythos wurzelt in der Angst, sein Ursprung ist der Schrei im Affekt. Er ist der Kern, um den die erzählten Geschichten sich kristallisieren. Der Schrei, lapidar, wird zum Namen des Gottes. Darin behält der Affekt sich auf und ergreift bei seiner Nennung die Hörenden wie den Sagenden

selbst. Dieser erneute Schauer mündet ins kultische Ritual und schlägt so die Brücke zur Religion. Der Religion wie dem Mythos ist als Ausgangspunkt jener den Schauer auslösende Affekt gemein. Dem einer rituellen Handlung Beiwohnenden wie dem der erklärenden Erzählung Lauschenden eignet sie gleichermaßen. Unter diesem Aspekt wird der Affekt als gemeinsames Scharnier zwischen Kult und Mythos deutlich, wie er in Gestalt und Namen des Gottes sich verbildlicht und versprachlicht hat. Hieran lässt schon vorweg das Verhältnis von Anschauung und Begriff sich erahnen, wie die Philosophie es bestimmt, die aus der Verwandlung des Affekts vom Schrecken in Staunen und Verwunderung entstehen wird. Der dabei ausbleibende Schrei macht den Menschen zum historischen, die folgenden Geschichten werden, sich dem Mythos versagend, Historie. Aus dem gebändigten Affekt folgt nüchterne Wissenschaft; für sie wird Mythos zum Material.

Was den Menschen zum historischen macht, ist sein Defekt, »das Vergessen nicht lernen zu können« (Nietzsche). All das, was ihm widerfuhr, sich ihm ereignete, schreibt seinem Gedächtnis sich ein, welches dieser Schreibprozess zugleich konstituiert. Das Überschreiben, auch Interferenz genannt, als Quasi-Vergessen unterstreicht die Irreversibilität dieses Vorgangs und wird damit zur notwendigen Bedingung für die Fortexistenz des Beschriebenen, genannt Mensch. Die Genese der Angst aus dem Schrecken zeugt die Ur-Erinnerung, worin ihre Entstehungssituation sich aufbehält. Deren Erinnerbarkeit bestimmt sich aus der Intensität des Schreckens, welche mittelbar an der Dauerhaftigkeit der Erinnerung sich ablesen lässt. Diese erweist sich somit als *conditio sine qua non* für die Schreck- und Angstprävention.

Widerfahrene Ereignisse in ihrer erinnerten Reihung machen das empirisch greifbar, was in dem Abstraktum Zeit konzipiert ist. Jene einen Zeitabschnitt anfüllenden Ereignisse, im Gedächtnis verwahrt, werden durch ihre

Erzählbarkeit dem die Sprache habenden Menschen verfügbar: Der Mythos ordnet die Zeit, wird zeitliche Ordnung. Sie wird bestimmt durch die Folge der Ereignisse und die Folge der Generationen. »Der Mythos hat ... keinen anderen Zeitbegriff als den des Geschehens der Generationen.« Genealogien sind das Maß. Seine Geschichten sind »selten im Raum, nie in der Zeit lokalisiert« (Blumenberg). Mythos in seiner erzählten ebenso wie erzählenden Darbringung ist, trotz seinem Ordnen der Zeit, grundsätzlich zeitlos. Erst durch die Messung in Jahren ergibt sich ein Scheidepunkt: Geschichten werden Geschichte, Mythos wird Historie. Erinnerungen erhalten ihren Jahresstempel, das Gedächtnis stützt sich auf die Zahl.

Im sogenannten mythischen Zeitalter ist jedes Ereignis a priori dem Vergessen, dem Überschreiben anheimgestellt. Selbst das einem gewaltigen Schrecken verbundene, trotz dessen eminenter Intensität, scheint nicht aufgenommen. Der Name gar, als geronnener Schrei, ist nicht Garant wider den Untergang in der Dauer. Selbst die Geschichte, um Ereignis und Namen gesponnen, bürgt nicht für das Überleben einer Erinnerung. Ihr Fortdauern, ihr Weiterbestehen in der Zeit, verdankt sie ausschließlich dem Akt des Erzählens in seiner Komplexität, welcher das zu Erinnernde wiederbelebt, ihm in seiner Wiederholbarkeit Unvergänglichkeit verheißt. In den Wiederholungen des Erzählaktes konstituiert sich mündliche Erzähltradition, die als formale Bedingung des Erinnerns sich gibt. Das Gebundensein an einen Inhalt, unter diesem formalen Aspekt, erscheint zweitrangig: »Der Mythos ist eine Aussage.«/»Le mythe est une parole.« (Barthes) Diese Form des Erzählens bzw. Mitteilens wie jene Zeit, dadurch, d. h. durch Oralität gekennzeichnet, sind unwiederfindbar verloren. Einzig daraus rekonstruierbar, was Wissenschaft unter der Bezeichnung Literalität als Opposition setzt, haftet untrennbar an diesem Versuch das Spekulative.

Da kam der Geist des HERRN über Jiftach [Jephta] und Jiftach zog durch Gilead und Manasse und er zog nach Mizpa in Gilead und von Mizpa in Gilead zog er gegen die Ammoniter. Jiftach legte dem HERRN ein Gelübde ab und sagte: Wenn du die Ammoniter wirklich in meine Hand gibst und wenn ich wohlbehalten von den Ammonitern zurückkehre, dann soll, was immer mir aus der Tür meines Hauses entgegenkommt, dem HERRN gehören und ich will es als Brandopfer darbringen. Darauf zog Jiftach gegen die Ammoniter in den Kampf und der HERR gab sie in seine Hand. Er schlug sie von Aroër bis dahin, wo man nach Minit kommt, zwanzig Städte, und bis hin nach Abel-Keramim. So mussten sich die Ammoniter vor den Israeliten beugen.

Als Jiftach nach Mizpa zu seinem Haus kam, siehe, da kam ihm seine Tochter entgegen mit Handtrommeln und Reigentänzen. Sie war sein einziges Kind; er hatte weder einen Sohn noch eine andere Tochter. Und es geschah, sobald er sie sah, zerriss er seine Kleider und sagte: Weh, meine Tochter! Du hast mich tief gebeugt und du gehörst zu denen, die mich ins Unglück stürzen. Habe ich doch dem HERRN gegenüber meinen Mund zu weit aufgetan und kann nun nicht mehr zurück.

Sie erwiderte ihm: Mein Vater, du hast dem HERRN gegenüber deinen Mund zu weit aufgetan. Tu mit mir, wie es aus deinem Mund hervorgegangen ist, nachdem dir der HERR Rache an deinen Feinden, den Ammonitern, verschafft hat! Und sie sagte zu ihrem Vater: Nur das eine soll mir gewährt werden: Lass mir noch zwei Monate Zeit, damit ich in die Berge hinabgehe und zusammen mit meinen Freundinnen meine Jungfrauschaft beweine. Er entgegnete: Geh! und ließ sie für zwei Monate fort. Und sie ging mit ihren Freundinnen hin und beweinte in den Bergen ihre Jungfrauschaft.

Und es geschah, als zwei Monate zu Ende waren, kehrte sie zu ihrem Vater zurück und er erfüllte an ihr sein Gelübde, das er gelobt hatte; sie aber hatte noch mit keinem Mann Verkehr gehabt. So wurde es Brauch in Israel, dass Jahr für Jahr die Töchter Israels hingehen und die Tochter des Gileaditers Jiftach besingen, vier Tage lang, jedes Jahr.

VOM MYTHOS ZUM LIBRETTO

TEXT VON
Julian Rushton
und Don Neville

Die Geschichte des Idomeneus finden wir nur selten in Mythologie und Literatur abgebildet. Ihre verhältnismäßig große Popularität im achtzehnten Jahrhundert könnte mit dem Wunsch zu tun haben, indirekt die Geschichte von Jephta auf die Bühne zu bringen – zu einer Zeit, in der biblische Stoffe grundsätzlich vom Theater ausgeschlossen waren. Jephtas Tochter ist wie Idamante (und auch Iphigenie aus einem bekannteren griechischen Sagenteil) gewillt, durch die Hand ihres Vaters zu sterben. In den frühesten Versionen der Geschichten von Jephta, Idomeneus und Agamemnon wird die Opferung auch schließlich vollzogen. Jedoch lässt sich bis hin zu Euripides (»Iphigenie in Aulis«) eine Vermeidung eines derartig tragischen Endes zurückverfolgen; ein unblutiger Schluss wurde auch generell im achtzehnten Jahrhundert bevorzugt, das Euripides nichtsdestotrotz als »extrêmement tragique« ansah.

17

DER ANTIKE IDOMENEUS

Idomeneus war ein griechischer Stammesführer, dessen Königreich Kreta in der Mythologie durch die Legenden von Minos, Theseus, Ariadne und dem Minotaurus und in der Archäologie durch seine sagenumwobenen minoischen Stätten beschrieben wurde, welche den Anstoß für diese Geschichten gegeben haben könnten. Aber sollte Idomeneus tatsächlich existiert haben, dann war er ein Vasall und Verbündeter des großen Königs von Mykene auf dem griechischen Festland. Moderne Versionen seiner Geschichte verlagern Idomeneus' Sitz vom landeinwärts gelegenen Knossos zum Hafen von Kydonia (Sidon). Er gehört der mykenischen Zivilisation an, nicht der früheren minoischen Phase. Auf einer frühzeitlichen Statue ist sein Wappen mit einem Hahn versehen (die vertrauten minoischen Embleme, die Stierhörner, passen also nicht zu »Idomeneo«). Hyginus erwähnt ihn

als einen von Helenas Freiern; Homer schreibt ihm achtzig Schiffe mit schwarzen Segeln zu und schließt ihn in die Reihe von Helden mit ein, die sich freiwillig für den Zweikampf gegen Hektor melden. Apollodor und Lykophron dichten – vielleicht in Analogie zu Agamemnon – Idomeneus' Ehefrau Meda während des Einsatzes ihres Mannes im Trojanischen Krieg einen Ehebruch mit dem Interimsregenten Leucus an.

Keiner der griechischen Autoren erwähnt Idomeneus' fatalen Schwur und die Opferung seines Sohnes. Virgil nennt Idomeneus' Verbannung von Kreta ohne Erklärung; sein Kommentator Servius Honoratus aber beschreibt einen Sturm über dem Meer und das Gelübde an Neptun, wobei allerdings dabei offenbleibt, ob Idomeneus die Opferung auch in die Tat umsetzte.

IDOMENEUS IN DER NEUZEIT

Der Ursprung der modernen Adaptionen des Stoffs ist der didaktische Roman »Les Aventures de Télémaque« (1699) von François de la Mothe-Fénelon (1651–1715), einem Pionier der Aufklärung, den Leopold Mozart so bewunderte, dass er 1766 sein Grab besuchte. Der junge Wolfgang selbst las »Télémaque« 1770. Bereits vor Fénelon wurde angenommen, dass Idomeneus, Deukalions Sohn und folglich Enkel des Minos, Minoer war. Im fünften Buch von Fénelons Roman erfährt die Titelfigur, Odysseus' Sohn Telemachos, dass Kreta – anders als die grausame und dekadente Gesellschaft, die die Theseus-Legende zeichnet – ein irdisches Paradies sei: Wie in homerischen Quellen hielt sich Minos (ein Sohn des Zeus, der Richter in der Unterwelt wurde) an seine eigenen Gesetze und herrschte als Vater des Volkes zum Wohle aller. Als Telemachos an Land kommt, hört er von der Verbannung des Idomeneus. Fénelons Bericht über den Schwur gleicht allen darauffolgenden Adaptionen. Dann wird berichtet,

dass Idomeneus kurz nach seiner Ankunft versucht habe, das Menschenopfer durch ein Tier zu ersetzen, jedoch von der Rachegöttin Nemesis in den Wahnsinn getrieben worden sei und seinen Sohn getötet habe. Im Exil habe Idomeneus ein neues aufgeklärtes Königreich in Salento in Italien gegründet, wo ihn Telemachos später besucht (Buch VIII–XI).

Die direkte Quelle, die Mozarts Librettist Giambattista Varesco als Grundlage nutzte, war eine Tragédie lyrique von Antoine Danchet, die der neoklassischen Verstragödie folgte. Iphigenie, ein anderes Kinderopfer des Trojanischen Krieges, wurde in der französischen Tradition in »Iphigénie en Aulide« porträtiert, einer von Racines bekanntesten Tragödien. In Frankreich erfuhr sie bis 1774 (von Gluck) keine Opernadaptionen, in Italien hingegen lassen sich einige Opern über diesen Stoff finden. Danchets Quelle war allerdings von einem unbedeutenderen Autor als Racine: »Idoménée« (1705) ist das erste Theaterstück von Prosper Jolyot de Crébillon (1674–1762), dessen Inspiration mit einiger Sicherheit Racine war. Der Stoff wurde ebenfalls in einer erfolglosen Tragödie von Antoine-Marie Lemierre (1764) aufgegriffen, der anders als Crébillon Konventionen aus der Oper übernahm, indem er das Stück an verschiedenen Schauplätzen spielen ließ. Außerdem ist bei Lemierre der Sohn (bei Crébillon Idamante genannt) bereits verheiratet. Wie auch bei Crébillon ersticht er sich selbst, um seinen Vater zu verschonen, und der König begibt sich freiwillig ins Exil. Sicher war diese Version Varesco entweder unbekannt oder von keinem Interesse.

Im Mythos bleiben die Charaktere aus Mozarts Oper entweder schemenhaft – wie Idomeneus – oder namenlos wie sein Sohn. Danchet hingegen wertete die beiden Frauenrollen auf, indem er eine Vorgeschichte für sie erfand. Er benannte Ilione (Ilia) nach Ilios (Troja). Kein Autor vor Danchet brachte Elektra, die einzige wirklich mythologische Figur, mit Kreta zusammen. Sie ist bekannt als eines

der Kinder des Agamemnon, das während aller Schicksalsschläge in Argos blieb, die in Klytämnestras Ermordung durch Orest kulminieren. Wenn sie nach dem Mord an Agamemnon ins Exil gegangen wäre, wäre es kurz nach dem Krieg gewesen; sie hätte also vor Ilia und Idomeneus nach Kreta kommen können, um Idamante für sich zu gewinnen. Interessanterweise implizieren Ilia und Elettra selbst (in der Arie »D'Oreste, d'Aiace«), dass sie erst nach dem Mord an Klytämnestra geflohen ist; wörtlich genommen hieße das, dass Idomeneus wie Odysseus viele Jahre für den Heimweg gebraucht hätte. Dahinter steht wahrscheinlich ein kleiner Anachronismus aus Nachlässigkeit.

VON DER TRAGÉDIE LYRIQUE ZUM DRAMMA PER MUSICA

Der Großteil des »Idomeneo«-Librettos besteht aus Giambattista Varescos Übersetzung von Antoine Danchets »Idoménée«, dessen Text von André Campra (1660–1744) vertont und in dieser Form 1712 in Paris aufgeführt wurde. Danchet (1671–1748) hatte seine Zusammenarbeit mit Campra sowie seine Karriere als Theaterdichter mit »Vénus« begonnen, einer Fête galante, die in privatem Rahmen im Januar 1698 aufgeführt wurde. Das Team aus Danchet und Campra brachte zwischen 1698 und 1735 mehrere Pastoralen, Ballette und Opéra-ballets hervor sowie elf Tragédies lyriques wie »Hésione« (1700), »Tancrede« (1702), »Télémaque« (1704) und »Idoménée« (1712). Danchet wurde im Jahr von »Idoménée« zum Mitglied der Académie française, 1727 zu deren Direktor ernannt. Obwohl er auch vier Sprechtragödien verfasste, konnten diese nie denselben Erfolg wie seine Libretti für das Musiktheater erzielen.

Der Trojanische Krieg und der Zorn der Venus, der all jene befahl, die gegen Troja kämpften, bilden die treibende Kraft zur Handlung von Danchets Tragédie. Venus/Aphrodite, die von Paris, dem Sohn des Königs Priamos von Troja, zur schönsten aller Göttinnen gekürt worden war, half diesem, Helena, die Frau des spartanischen Königs Menelaos, zu entführen. Danchet beginnt mit einem Prolog, in dem Venus Aeolos, den Gott der Winde, dazu aufruft, einen Sturm heraufzubeschwören, um Idoménée davon abzuhalten, die Küste Kretas zu erreichen.

In dem Prozess, bei dem Varesco Danchets »livret« in ein Libretto für Mozart umwandelte, eliminierte er diesen Prolog und verkürzte die fünftaktige Tragédie lyrique zu einem dreiaktigen Drame musicale. Sein erster Akt umfasst den Großteil von Danchets ersten zwei Akten, sein zweiter Akt läuft parallel zu Danchets drittem Akt. Varescos dritter Akt folgt im Wesentlichen Danchets viertem Akt bis zu dem Punkt, an dem verkündet wird, dass Idamante das Seeungeheuer erlegt hat, woraufhin die beiden Texte mit ihren unterschiedlichen Schlüssen voneinander abweichen: Bei Danchet will Idoménée zugunsten von Idamante abdanken und gibt sein Einverständnis zur Hochzeit mit Ilione. Electre sucht jedoch noch immer Rache; ihre Gebete werden von den Göttern erhört. Als man die Abdankung feiert, schlägt Nemesis Idoménée mit Wahnsinn, in dem er Idamante tötet. Als er den Verstand wiedererlangt, will er sich sein Leben nehmen, aber Ilione besteht darauf, dass er zur Strafe am Leben bleibt; sie selbst stirbt.

Außerdem entfernte Varesco eine Hinzufügung Danchets, die auf Crébillon zurückgeht, nämlich die Liebesrivalität zwischen Idoménée und Idamante, die beide in Ilia verliebt sind. Außerdem erweiterte er die Erkennungsszene zwischen Vater und Sohn und fügte bei den Vorbereitungen zur Opferung drei Szenen hinzu, um Idomeneo seine Verzögerungen erklären zu lassen.

Durch diese Änderungen verlagerte Varesco die Gewichtungen in zweierlei Hinsicht. Erstens verwandelte er eine französische Tragédie lyrique mit entsprechendem aristotelischem Fundament in ein moralisches Drama nach Metastasio, der Aristoteles' Prinzipien neu interpretiert hatte. Zweitens verringerte er dabei maßgeblich den Einfluss der übernatürlichen Elemente in Danchets Handlung, was ihr größeres dramatisches Gewicht auf der Ebene des Menschlichen verlieh, aber auch gleichzeitig die Motivation der Handlung schwächte. In Danchets Text ist Venus die dominierende Göttin, die sich mit anderen Gottheiten wie Neptun zusammenschließt, um die Herrscherdynastie von Kreta auszulöschen. Mit ihrer Streichung (und auch der von anderen Gottheiten) gehen die Handlungsmomente verloren, die die Geschichte mit dem im Trojanischen Krieg entstandenen Rachekosmos verknüpfen. Nur Neptun bleibt in »Idomeneo« mit dem mehr oder weniger schwachen Motiv eines einzigen unerfüllten Schwurs, der seine Wut erregt.

METASTASIO UND DIE MORAL

Das moralische Drama im Metastasio-Stil konnte die Grundprämisse der griechischen Tragödie so ziemlich zum Einsturz bringen, nämlich dass der Hauptcharakter in direkter Konfrontation mit höheren Mächten zu Fall gebracht wird. Stattdessen schloss Metastasio bewusst solch »Barbarei« aus seinen Dramen aus und betonte, dass die Tugenden eines Herkules oder Theseus nach den alten Schreibern gewöhnlich in gewalttätigem, ungerechten, lasterhaften, voreiligen, blutigen und grausamen Verhalten lagen – ganz und gar nicht gleichbedeutend mit »jenen Veranlagungen der Seele, die wir jetzt einzig der Bezeichnung Tugend für würdig erachten.« Im moralischen Drama meint Handlung eine moralische Handlung, in der die Charaktere menschliche Gefühle zur

Schau stellen, die der Stärke oder Schwäche ihres moralischen Standpunkts entspringen. Die Konflikte sind moralischer Natur: Konsequenzen von Fehlern moralischer Wertungen oder Schwäche beim Verfolgen des Pfads der Tugend. Moral und Vernunft siegen über impulsives Verhalten; und Moral verlangt ihre Belohnung im obligatorischen Happy End, insbesondere wenn der moralische Held einen weniger Starken und Beständigen zu wahrer Moral hin erzieht.

Varesco hatte mit Idamante einen solchen moralischen Helden, der seine Feinde freilässt, Liebe und Pflichten eines Sohns zeigt, sein Leben riskiert und sich sogar als Opfer für das Wohl seines Volkes anbietet. Er befreit Ilia aus ihrem Dilemma, die richtige Entscheidung zu treffen, entbindet den Vater seiner Schuld und gewinnt so die Unterstützung der Götter, selbst König zu werden. Ein tugendhafter Idomeneo wäre daher nicht notwendig. Doch obwohl Varesco den König von Ilias Liebhaber zu ihrer Vaterfigur umwandelte, konnte er ihn noch immer als jemanden behandeln, der – wenn auch nicht als metastasianischer Missetäter – nach einem gravierenden Akt von Torheit in ein moralisches Dilemma gerät (die Götter zu befriedigen oder seinen Sohn zu retten), sich dann verschlimmert (um die Götter zu beruhigen, wäre er bereit, auch Ilia zu opfern), bis sein Geständnis und das finale Urteil zur Absolution führt.

Da »Idomeneo« das Produkt der Umwandlung von einem französischen »livret« zu einer italienischen Oper ist, näherte sich der Inhalt dem metastasianischen moralischen Drama, dem wesentlichen Modell der Opera seria oder des Drame per musica. Trotzdem behielt es auch Eigenschaften seiner französischen Herkunft, sodass weder eine Tragédie lyrique noch zur Gänze eine Opera seria entstand, sondern ein Hybrid aus beiden. Wenn solch eine Kreation klassifiziert werden muss, dann lieferte Mozart selbst die geeignetste Bezeichnung: »grosse Opera«.

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

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

erstaunt, ihn seine Zärtlichkeit nicht erwidern zu sehen; er sieht ihn in Tränen zerfließen.

»Ach, mein Vater«, sagte er zu ihm, »woher diese Traurigkeit? Nach einer so langen Abwesenheit schmerzt es dich, dich wieder in deinem Reich zu erblicken und deinen Sohn glücklich zu machen? Was habe ich verbrochen? Du wendest deine Augen von mir aus Furcht, mich anzusehen.« Der Vater, in Schmerz versunken, antwortet nicht; tiefe Seufzer dringen aus seiner Brust. Endlich ruft er aus: »Ach, Neptun, was hab ich dir gelobt? Um welchen Preis rettetest du mich aus dem Schiffbruch? Gib mich den Wogen und den Felsen zurück, den Felsen, die mein Schiff zerschmettern und meinem jammervollen Leben ein Ende machen sollten! Lass meinen Sohn leben! Verschone das seinige!« Indem er diese Worte sagte, zog er sein Schwert, um sich zu durchbohren; aber alle diejenigen, die ihn umgaben, hielten seine Hand zurück. Der Greis Sophronismus, der Seher, gab ihm die Versicherung, dass er den Gott des Meeres versöhnen könnte, ohne seinen Sohn zu töten. »Dein Gelübde«, sprach er, »war unüberlegt; die Götter wollen nicht durch grausame Handlungen geehrt sein. Hüte dich, Idomeneus, die Strafbarkeit deines Gelübdes dadurch zu vergrößern, dass du es mit Übertreibung der Gesetze der Natur lösest. Opfere dem Neptun hundert weiße Stiere; ihr Blut ströme um seinen mit Blumen gekränzten Altar; lieblicher Weihrauch flamme auf demselben zur Ehre dieses Gottes.«

Mit gesenktem Haupte und ohne zu antworten hörte Idomeneus diese Worte; Wut flammte in seinen Augen, sein bleiches, entstelltes Gesicht änderte jeden Augenblick die Farbe; seine Glieder zitterten. Der Sohn sagte zu ihm: »Hier bin ich, mein Vater, dein Sohn ist bereit zu sterben, um den Gott des Meeres zu versöhnen; lade seinen Zorn nicht auf dich; ich sterbe zufrieden, weil mein Tod dein Leben erhalten wird; stoße zu, mein Vater, fürchte

nicht, in mir einen Sohn zu finden, der deiner unwürdig sei, dem vor dem Tode bange.«

Idomeneus, außer sich und wie von den höllischen Furien zerfleischt, er sieht den Augenblick, sich den Augen seiner Beobachter zu entziehen, und stößt sein Schwert in das Herz seines Sohnes. Dampfend und ganz mit Blute gefärbt, zieht er es wieder heraus, um sich selbst damit zu durchbohren; er wird noch einmal von denen zurückgehalten, die um ihn sind. Der Knabe liegt in seinem Blut; die Schatten des Todes bedecken seine Augen; halb öffnet er sie noch einmal dem Licht; er erblickt es, und fühlt, dass er es nicht mehr ertragen kann. Der quälende Schmerz raubt dem Vater die Besinnung; er weiß nicht, wo er ist, nicht was er tut, noch was er beginnen soll; mit wankenden Schritten geht er der Stadt zu und fragt nach seinem Sohne.

Indessen schreit das Volk, von Mitleid gegen das Kind und von Abscheu vor der unmenschlichen Tat des Vaters ergriffen, aus: »Die gerechten Götter haben ihn in die Gewalt der Furien gegeben.« Die Wut bewaffnet sie; sie ergreifen Prügel und Steine; die Kreter, die weisen Kreter vergessen der Mäßigung, die sie sonst so sehr liebten. Idomeneus' Freunde sehen kein anderes Mittel mehr, ihn zu retten, als ihn zu seinen Schiffen zurückzuführen; sie schiffen sich mit ihm ein; sie überlassen sich den Wogen; sie fliehen. Indessen kommt Idomeneus wieder zu sich; er dankt ihnen, dass sie ihn einem Boden entrissen, den er mit dem Blute seines Sohnes gefärbt und den er nicht mehr hätte bewohnen können. Die Winde trieben sie gegen Hesperien und sie sind im Begriff, ein neues Reich in dem Lande der Salentiner zu gründen.

Du,
sagt der König zu dem Untier,
kannst mir nichts tun,
du bist nicht da,
ich bin stärker,
tausendmal stärker als du.

Aber wer kann so sprechen,
wer hat das Recht,
so zu sprechen,
nachdem er eine Stadt niedergebrannt hat?

Wer kann so sprechen,
nachdem er Abertausende
in den Tod geschickt hat?

Das Menschenopfer hat längst stattgefunden,
findet statt,
die ganze Zeit:
andere sind gestorben,
andere sterben,
und du lebst.

Das Monster lacht:
Menschenfleisch,
wer wüßte besser als Du,
wie totes Fleisch riecht?

Das Untier
verwandelt sich
in eine Biene und in einen Haifisch
und fliegt davon.

SOFFRIR PIÙ
NON SI PUÒ.
PEGGIO È DI
MORTE
SÌ GRAN
DOLORE.
PIÙ FIERA
SORTE,
PENA
MAGGIORE
NISSUN PROVÒ.

MEHR ERTRAGEN
KANN MAN NICHT.
SCHLIMMER
ALS DER TOD
IST SO GROSSER
SCHMERZ.
EIN HÄRTERES
SCHICKSAL,
EINE
SCHWERERE
STRAFE
HAT NIEMAND
ERLITTEN!

»Idomeneo« ist radikal gesellschaftspolitisches Theater aus dem Geist der Musik, Grundmodell aller großen Opern Mozarts. Ungeachtet eines historischen Rahmens werden gegenwartsnahe Konflikte beschrieben: die drohende Selbstentfremdung des Menschen, seine Abhängigkeit von Macht und Gewalt, sein Hang zu extremen Emotionen. Mozart nahm die antike Überlieferung des Menschenopfers zum Anlass für eine auf der Opernbühne seiner Zeit ungewöhnliche Bestandsaufnahme. Er stellte in einer Kunstform, die zwei Jahrhunderte den Herrschenden als symbolische Bestätigung ihrer unumschränkten Macht gedient hatte, aufrüttelnde und gesellschaftsgefährdende Fragen. Warum werden Menschen zu Opfern erniedrigt? Warum sind Gewalt und Terror unausweichliche Folge verdrängter Begierden und unverhohlener Machtgelüste? Bestimmen Götter das Schicksal der Menschen oder sind sie Projektionen menschlichen Machtstrebens? Welcher Verlust an Menschlichkeit, Einfühlung und Mitleid droht Menschen im Umfeld von Macht, Gewalt und Krieg? Mozart richtete unbequeme Fragen direkt an und gegen die Herrschenden.

Wolfgang Willaschek

»MUSICK FÜR ALLE GATTUNG LEUTE — AUSGENOMMEN FÜR LANGE OHREN NICHT«

MOZARTS »IDOMENEO«
ZWISCHEN KÜNSTLERISCHER UND
PRIVATER REVOLUTION

TEXT VON
Benjamin Wäntig

Ende der 1770er Jahre konnte Wolfgang Amadeus Mozart – mit Anfang 20 längst dem Wunderkindalter entwachsen – auf fast ein Dutzend Bühnenwerke zurückblicken, die von kleineren Gelegenheitswerken für seine Heimatstadt Salzburg bis zu großen Opernserien wie »Ascanio in Alba« oder »Lucio Silla« für das Teatro Ducale in Mailand reichten. Trotz teils beachtlicher Erfolge einzelner Aufführungen hatte ihm bislang jedoch keine dieser Opern erhoffte Anstellungen oder zumindest einen dauerhaften Durchbruch im Operngeschäft nördlich oder südlich der Alpen beschert. Stattdessen saß Mozart nach wie vor in Salzburg fest, wo er zunächst den Posten als Konzertmeister der Salzburger Hofkapelle des Fürsterzbischofs Colloredo innehatte. 1777 wagte er einen erneuten Versuch, der kleinstädtischen Enge zu entkommen. Er quittierte seinen Dienst und brach auf eine mehrmonatige Reise auf: zunächst nach Mannheim, denn die dortige Hofkapelle des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz galt als virtuosestes Orchester der Zeit, dann schließlich nach Paris. Um einige Erfahrungen reicher, aber ohne größere Erfolge und Kompositionsaufträge, sah er sich anschließend jedoch genötigt, wieder nach Salzburg zurückzukehren und eine wenig spektakuläre Stelle als Hoforganist anzunehmen.

EIN WILLKOMMENER AUFTRAG

Dass Mozart 1780 den Auftrag erhielt, für München eine Karnevalsoper zur kommenden Saison zu schreiben, muss in ihm schlagartig neuen Ehrgeiz geweckt haben. Zumal die Bedingungen äußerst lukrativ waren und Mozart das Residenztheater bereits kannte: Theaterintendant Graf Joseph Anton von Seeau, der die Aufführung der bereits fünf Jahre zuvor bei Mozart in Auftrag gegebenen »La finta giardiniera« überwacht hatte, war noch immer im Amt. Geändert hatte sich in der Zwischenzeit allerdings der oberste Dienstherr des

höfischen Opernhauses. Nach dem Tod des kinderlos gebliebenen Kurfürsten Max III. Joseph, des letzten bayerischen Wittelsbachers, hatte ein Kurfürst aus der Pfälzer Linie der Wittelsbacher seine Nachfolge angetreten: Karl Theodor, der seinen Regierungssitz von Mannheim nach München verlegt und dabei auch sein Virtuosenorchester mitgenommen hatte. Mozart bot sich also erneut die Chance, mit diesem von ihm bewunderten Klangkörper zusammenzuarbeiten.

Den Stoff zur neuen Oper gab ihm wahrscheinlich der Hof vor: Es sollte eine italienische Opera seria nach Antoine Danchets französischem Libretto »Idoménée« werden, das bereits 1712 von André Campra vertont worden war. Der Stoff war Mozart wie auch seinem Vater wohl bekannt, denn beide kannten die Quelle des Librettos, den Aufklärungsroman »Les Aventures de Télémaque« von François Fénelon, gut. Zum Librettisten wurde – vermutlich auf Betreiben Leopold Mozarts, der auch immer noch für seinen Sohn die Vertragsverhandlungen übernahm – Giambattista Varesco bestimmt, der Salzburger Hofkaplan, der eigentlich über keine Theatererfahrung verfügte, aber für Mozart wahrscheinlich bereits das Metastasio-Libretto »Il re pastore« bearbeitet hatte. Ihm fiel nun die undankbare Aufgabe zu, das französische Libretto in italienische Verse zu übertragen und dabei den die Handlung betreffenden Änderungswünschen Seeaus Rechnung zu tragen. Denn der Intendant hatte in Absprache mit seinem Bühnenbildner Lorenzo Quaglio und seinem Ballettmeister Claudius Le Grand genaue Vorstellungen davon, wie die Oper auszu-sehen habe. Zudem erfüllte Varesco, offenbar mit steigender Indignation, Mozarts eigene Änderungswünsche an dem Libretto, die ihm Vater Leopold überbrachte, nachdem Mozart im November 1780 zu den Vorbereitungen nach München aufgebrochen war. (Der Briefwechsel zwischen Vater und Sohn Mozart von November bis zum Januar des Folgejahrs, als Leopold für die Premiere selbst nach München kam,

liefert trotz seiner eher pragmatisch gehaltenen Natur seltene Einblicke in den Kompositions- und Probenprozess des »Idomeneo«.) In dieser nicht einfachen Konstellation gelang es Varesco, dessen Leistung gerade von der älteren Mozart-Forschung durchweg negativ beurteilt wurde, doch immerhin, den unterschiedlichen Erwartungshaltungen Genüge zu tun, ein literarisch überdurchschnittliches Libretto zu schaffen und überdies eigene Akzente zu setzen. Insbesondere in der Zuspitzung des Konflikts um die Notwendigkeit des Opfers im dritten Akt, wo er die Geschichte als Analogie zu den christlichen Opfergeschichten von Jephta und seiner Tochter sowie von Jesus selbst deutet, verleugnet Varesco nicht seinen Hintergrund als Geistlicher und zeigt seinen eigenen Zugriff.

Musikalisch zog Mozart alle Register seines Könnens und legte als seine Visitenkarte eine unerhört ambitionierte Partitur vor, die nicht nur das Orchester hinsichtlich Virtuosität und Klangfarbenreichtum in ungewohntem Maße forderte, sondern auch die Sängerinnen und Sänger. Dennoch sei Dorothea Wendling, die Darstellerin der Ilia, mit ihrer großen Szene zu Beginn der Oper »Archi: contentissima« (überglücklich) gewesen, wie Mozart seinem Vater mitteilte. Im Gegenzug war Mozart mit den männlichen Hauptrollen – dem beliebten, aber alternden Tenor Anton Raaff als Idomeneo (es sollte seine letzte Opernpartie sein) und dem schauspielerisch offenbar wenig begabten Kastraten Vincenzo dal Prato als Idamante – weit weniger zufrieden. Dessen ungeachtet liefen die Proben gut und der Kurfürst selbst ließ schon nach der ersten Orchesterprobe verlauten: »man sollte nicht meynen, daß in einem so kleinen kopf, so etwas grosses stecke.« Stimmen über die Uraufführung der Oper am 29. Januar 1781, über die wir nur wissen, dass Mozart aufgrund der Überlänge kurzerhand drei Arien strich, sind leider nicht überliefert – außer einer knappen Notiz in den »Münchener Staats-, gelehrten und vermischten Nachrichten«,

die explizit Quaglios Bühnenbilder lobt, aber nicht einmal Mozarts Namen nennt, sondern nur lapidar konstatiert: »Verfassung, Musik und Uebersetzung – sind Geburten von Salzburg.« Anschließend lief »Idomeneo« in der Saison noch weitere vier Male an der Münchner Hofoper.

Mozart hat seinen »Idomeneo«, die erste aus der Reihe der Opern seiner künstlerischen Vollreife, später verschiedentlich als seine ihm liebste Oper bezeichnet, auch wenn die von ihr erhoffte Wirkung ausblieb. Trotz lobender Worte erlangte Mozart durch seinen auswärtigen Aufenthalt weder Stellenangebote noch Folgeaufträge aus München oder anderswo. Dennoch gab er das Werk nicht auf: Noch 1786 arbeitete er seine Oper für eine konzertante Privataufführung im Wiener Palais des Fürsten Auersperg um, bei der Idamante mit einem Tenor statt mit einem Kastraten wie noch in München besetzt wurde. Aber auch dieser Versuch brachte nichts. Größeres Aufsehen in der Fachwelt erregte der »Idomeneo« erst posthum, als der Bonner Verleger Simrock 1805 erstmals die Partitur veröffentlichte. Doch bis heute rangiert »Idomeneo« zusammen mit »La clemenza di Tito«, Mozarts letzter Opera seria, hinsichtlich der Aufführungszahlen weit abgeschlagen hinter den drei Da-Ponte-Opern, der »Entführung aus dem Serail« und der »Zauberflöte«, die allesamt ohne die Errungenschaften des »Idomeneo« nicht denkbar wären.

NEUES SELBSTBEWUSSTSEIN

Auch wenn sich seine Erwartungen an die Wirkung des »Idomeneo« nicht eingestellt haben, sind Mozarts Briefe aus München an seinen Vater vor allem Zeugnis seines gestiegenen kompositorischen Selbstbewusstseins. So berichtet er nicht nur minutiös vom Lob, das ihm während seines Münchner Aufenthaltes widerfuhr, sondern genauso stolz von allen

künstlerischen Kämpfen, die er ausfocht und größtenteils für sich entschied. Beispielsweise konnte er den Tenor Raaff, der sich lieber ganz auf virtuose, wirkungsvolle Arien konzentriert hätte, vom Effekt des für eine Opera seria einzigartigen Quartetts im dritten Akt überzeugen. Die göttliche Stimme, die am Ende das erlösende Urteil spricht, unterstrich Mozart mit der Klangfarbe von zwei Hörnern und drei Posaunen als Überraschungseffekt – da Graf Seeau für diesen einen Auftritt keine Posaunisten engagieren wollte, musste Mozart jedoch die Passage für die Uraufführung uminstrumentieren. Die Liste von Besonder- und Neuheiten der Partitur ließe sich noch weiter verlängern.

Angesichts dieses Experimentierdranges schrieb Leopold Mozart mahnend an seinen Sohn: »Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken, – du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, – vergiss also das so genannte populare nicht, das auch die langen Ohren kitzelt.« Mozart, der in den meisten Fällen den künstlerischen Rat seines Vaters befolgte, verfasste darauf eine leicht renitente Replik: »Wegen dem sogenannten Populare sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musick für alle Gattung leute – ausgenommen für lange ohren nicht.« Auch wenn das Sujet der Oper vermutlich vorgegeben war, so nimmt es nicht wunder, dass sich Mozart auch inhaltlich mit dem alten Stoff über einen Vater-Sohn-Konflikt identifizieren konnte. Der Wunsch, vom Salzburger Eingengtsein loszukommen, verband sich vielleicht auch unbewusst mit dem Drang, vom Einfluss des Vaters loszukommen, der bis dato alle Geschicke des einstigen Wunderkindes Wolfgang (sowie seiner Schwester Anna Maria, genannt Nannerl) mitbestimmt hatte.

Nachdem er sich in der Partitur des »Idomeneo« die ihm wichtigen kompositorischen Freiheiten genommen hatte, war er bereit, diese Kompromisslosigkeit auch für seine

berufliche Existenz einzufordern. Nach Streitigkeiten mit dem Fürsterzbischof über Verletzungen der Dienstpflicht durch ungenehmigten Urlaub und Nebenbeschäftigungen, die mit dem berüchtigten »Fußtritt« des Grafen Arco, des Oberstküchenmeisters, eskalierten, zog Mozart einen endgültigen Schlussstrich und kündigte im Juni 1781 seinen Dienst auf. In Wien begann er ein neues Leben als unabhängiger Komponist. »Ich will nichts mehr von Salzburg wissen – ich hasse den Erzbischof bis zur raserey«, teilte er unbeirrbar seinem vermutlich entsetzten Vater mit, dessen Antworten aus dieser Zeit nicht erhalten sind.

ERNEUERUNG EINER TOTEN GATTUNG

Vorausgegangen war dieser persönlichen Revolution jedoch die künstlerische: Je nach Betrachtungsweise versetzte Mozart mit seinem »Idomeneo« der Opera seria, die ihren Zenit längst überschritten hatte, wahlweise neue, bahnbrechende Impulse oder gar den Todesstoß. In jedem Fall führte seine musikalische Darstellung weg von der passiven, von temporären, stilisierten Affekten beherrschten Figur zu einem ganzheitlich empfindsamen Menschen, dessen musikalische Schilderung bis dato nur in der Opera buffa möglich war.

Die Ouvertüre, die trotz strahlendem D-Dur als Grundtonart durch ständige Eintrübungen nach Moll die düstere Handlung antizipiert, vermittelt mit der nahtlos anschließenden ersten Szene der Ilia einen Eindruck davon: Ein zerklüftetes Orchesterrezitativ schildert auf engstem Raum ihr Leid als Kriegsgefangene, die Trauer um ihre getötete Familie, ihre unglückliche Liebe zu Idamante, die sie obendrein als Verrat empfindet. Mozart komponiert dazu eine Musik der Extreme mit ständigen Tempowechseln und schmerzlichen Dissonanzen (sogleich das erste gesungene

Intervall führt in einen Querstand zum vorigen Orchesterakkord). Auch der Beginn der Arie »Padre, germani, addio« führt die Hörer:innen nicht auf sichereren Boden: Ihr vorsichtig vorantastender Eintritt mit Ilias schluchzenden, pausendurchsetzten Satzketten lässt in den ersten Takten noch unklar, ob wir uns noch im Rezitativ oder schon in der Arie befinden. Da Ilias widersprüchliche Gefühle im Moment keinerlei Synthese zulassen, hat ihre Arie auch keinen Schluss: Sie geht einfach nahtlos in das folgende Rezitativ über.

Hierin zeigt sich ein weiteres Merkmal der »Idomeneo«-Partitur: Mozarts Hang zu größeren Einheiten, zur Durchkomposition ganzer Szenenkomplexe, was auf die großen, aber eigentlich aus vielen kleinen Musiknummern zusammengesetzten Aktfinali seiner letzten Opern, aber auch bis zu Carl Maria von Webers »Freischütz« und »Euryanthe« vorausweist. Die für die Opera seria konstitutiven Formen des Secco- und des Accompagnato-Rezitativs sowie der Da-capo-Arie, die stereotyp angewendet leicht zur Monotonie neigen können, verschränkt Mozart immer wieder zu originellen, überraschenden Lösungen.

So mündet selbst Elettras Arie »Tutte nel cor vi sento«, eine äußerlich konventionelle Rachearie, die jedoch mit Spezialitäten des Mannheimer-Münchener Orchesters wie harschen dynamischen Kontrasten und crescendo-Effekten gespickt ist, ohne Zäsur in den folgenden Sturmchor, der mit geteiltem Herrenchor in unterschiedlicher Entfernung veritable Stereoeffekte einsetzt. Auch wenn der Einsatz übernatürlicher Kräfte in Varescos Libretto vermindert wurde, so suggeriert doch Mozarts Musikfolge, dass Elettra den Sturm mit ihrer Anrufung der Furien erst entfesselt; in jedem Fall verdeutlicht er die Übereinstimmung von stürmischer Außen- und Innenwelt der Figuren. Überhaupt kommen Orchester und Chor, dessen Anteil überaus groß ist, am eindrucksvollsten in den Nummern zusammen, die musikalisch die Naturgewalten schildern, beispielsweise

im Finalchor des zweiten Aktes, der nach einer weiteren tumultartigen Sturmsequenz leise schließt – nur die Ruhe vor dem nächsten Sturm.

Auch wenn die Form der Da-capo-Arie »Idomeneo« den Gattungskonventionen entsprechend dominiert, wird die fortlaufende Arienkette nicht nur durch die Chornummern, sondern auch durch zwei Ensembles durchbrochen: vor dem Finale des zweiten Aktes durch das Terzett »Pria di partir« von Idomeneo, Idamante und Elettra (das das Terzett »Soll ich dich Teurer nicht mehr sehn« aus der »Zauberflöte« vorwegnimmt) sowie im dritten Akt durch das Quartett »Andrò ramingo e solo«. Hier verbinden sich zum ersten Mal die Stimmen der vier Protagonisten zu einer gemeinsamen musikalischen Schilderung ihres Leidens, das sie trotz unterschiedlicher Ursachen, Absichten und Wünsche für einen Moment lang zusammenbringt – ein utopischer Moment der Vereinigung am absoluten Tiefpunkt der Handlung. Die Ausweglosigkeit der Situation versinnbildlicht eine am Beginn und unverändert am Ende stehende Kantilene des Idamante, die beide Male einfach ins Nichts führt und nur von fahlen Seufzern des Orchesters zurück in die Grundtonart Es-Dur gelenkt wird. Mit seinen lichten Momenten einerseits und ständigen Molleintrübungen andererseits ist dieses Quartett eine revolutionäre Musik, ein Stück Seelenmusik, das Mozart von allen Stücken aus »Idomeneo« am meisten schätzte. Dabei vollbringt Mozart das Kunststück, innerhalb der vier Stimmen jene von Idamante und Ilia, des Paares, das eben erst zueinander gefunden hat, gesondert zu behandeln und eng aufeinander zu beziehen. So zeigt das dunkle Stück den einzigen Ausweg aus der fatalen Situation aus Schuld und Sühne auf: »Ha vinto amore«, »die Liebe hat gesiegt« – das verkündet der finale Orakelspruch. Die vollständige Beglaubigung dessen ist vielleicht die revolutionärste Eigenschaft von Mozarts Musik und ihrem Menschenbild.

Munic ce 30 decembre 1780.

Mon très cher Père!

Glückseeliges Neues-Jahr! – verzeihen sie, wen ich ihnen dermalen sehr wenig schreibe, – denn, ich stecke nun über Hals und kopf in Arbeit – ich bin noch nicht ganz fertig mit dem dritten Ackt – und habe alsdann – weil kein extra Ballet, sondern nur ein zur Opera gehöriges Divertissement ist, auch die Ehre die Musick dazu zu machen. – mir ist es aber sehr lieb, denn so ist doch die Musick von einem Meister. der dritte Ackt wird wenigstens so gut ausfallen als die Beÿden Ersten – ich glaube aber unendlichmal besser – und daß man mit recht sagen könne; finis Coronat Opus. – der Churfürst war lezthin beÿ der Probe so zufrieden, daß er wie ich ihnen lezthin geschrieben Morgens beÿm Cercle meine opera sehr gelobt – und dann abends beÿ der Cour wieder. – und dann weis ich es von einer sehr sichern Hand, daß er den neemlichen Abend nach der Prob allen, Jederman der zu ihm gekommen ist, von meiner Musick geredet hat, mit diesem aus-druck. – ich war ganz surprenirt – noch hat mir keine Musick den Effect gemacht; – das ist eine Magnifique Musick. – vorgestern haben wir eine Recitativ Probe beÿ der Wendling gemacht – und das Quartett zusammen Probirt – wir haben es 6 mal Repetirt – izt geht es endlich. – der Stein des Anstosses war der Del Prato; – der Bub kann doch gar nichts. – seine stimme wäre nicht so übel, wenn er sie nicht in den hals und in die Gurgel nehmete – übrigens hat er aber gar keine Intonation – keine Methode – keine Empfindung – [...]

Nun muß ich schliessen, denn ich muß über hals und kopf schreiben – komponirt ist schon alles – aber geschrieben noch nicht – [...]
Adieu, ich küsse ihnen 1000mal die hände und meine schwester umarme von ganzen herzen und bin Ewig dero

gehorsamst Sohn
Wolfgang Amadè Mozart mp
[manu propria, eigenhändig]

AGAMEMNON

42

Der Hoffnung süße Göttin riß, wie dich,
die Liebestrunkenen dahin. So führe
sie denn zum Krieg nach Troja diese Helfer!
Es kommt ein Tag, schon seh' ich ihn, wo euch
des nichtigen, gewaltsam ausgepreßten
Gelübdes schwer gereuen wird. Ich werde
nicht Mörder seyn an meinen eignen Kindern.
Tret' immerhin, wie deine Leidenschaft es heischt,
Gerechtigkeit und Billigkeit mit Füßen,
der Rächer einer Elenden zu seyn.
Doch mit verruchten Mörderhänden gegen
mein theures Kind, mein eigen Blut zu rasen –
Abscheulich! Nein! Das würde Nacht und Tag
in heißen Thränenfluten mich verzehren.
Hier meine Meinung, kurz und klar und faßlich.
Wenn du Vernunft nicht hören willst, so werd'
ich meine Rechte wissen zu bewahren.

Euripides, IPHIGENIE IN AULIS

IPHIGENIE

43

Uns're Göttin tadle ich ob des Widersinns:
Sie, die den Mann, der eines andren Blut vergoss,
Der Leichen anrührt, oder eine Wöchnerin,
Als unrein und befleckt von ihrem Haus fernhält,
Sie labt an blut'gen Menschenopfern sich, an Mord!
Nein, nein! Ein Wesen solchen Widersinns gebär
Des Zeus Geliebte, Leto, nicht. Drum acht ich auch
Als eitle Fabel jenes Mahl des Tantalos,
Wo sich die Götter labten an des Sohnes Fleisch.
So schiebt auch dieses Volk hier, scheint mir, weil es selbst
Nach Blute giert, die eigne Schuld der Gottheit zu;
Denn ein unsterblich Wesen kann nicht böse sein.

Euripides, IPHIGENIE BEI DEN TAURERN

MENSCHEN- OPFER IN DER ANTIKE?

TEXT VON
Thomas Grünewald

Ein verheerendes Erdbeben, das um 1700 v. Chr. mit einem Teil der älteren Paläste Kretas auch einen Tempel bei Anemospilia einstürzen ließ, hat unter den Trümmern des Bauwerkes eine dramatische Szene eingefroren, die erst 1979 durch Ausgrabung ans Licht kam. In einem Raum des besagten Tempels fanden sich drei menschliche Skelette, zwei männliche und ein weibliches. Die Frau, etwa 28 Jahre alt, stürzte, mit dem Gesicht nach vorn, zu Boden, als sie von der herabfallenden Decke erschlagen wurde. Einer der beiden Männer, etwa 38 Jahre alt, lag ebenfalls am Boden, dicht neben einem tischhohen, steinernen Podium. Darauf das dritte Skelett, von einem etwa 18-jährigen jungen Mann, nach rechts liegend, an den Füßen gefesselt. Auf seinen Überresten, in der Bauchgegend, fand sich ein etwa 40 cm langer Dolch. Yannis Sakellarakis und Efi Sapouna-Sakellarakis, die Ausgräber und Bearbeiter des Fundes, haben in der Fachwelt viel Aufsehen mit ihrer Deutung erregt, dass der ältere, am Boden liegende Mann ein Opferpriester sei, die Frau eine Opferdienerin, der junge Mann aber, der auf dem als Altar gedeuteten Podium lag, eine menschliche Opfergabe. Ein Menschenopfer, dargebracht, um den Zorn der Götter zu besänftigen, um die drohende Erdbebenkatastrophe im letzten Augenblick noch zu verhindern, vergeblich dargebracht in dem Augenblick, als der Tempel einstürzte.

Schauerlich-schrecklich mutet die antike Szenerie an, die da vermeintlich eingefangen ist, aber auch unglaublich, angesichts unserer sympathischen Vorstellung von der hochzivilisierten Kultur des minoischen Kreta. Menschenopfer passen da nicht hinein – wird denken, wer in den Handbüchern zur griechischen Geschichte über die prunkvollen Paläste gelesen hat, mit ihrer von uns friedlich und heiter gedachten Atmosphäre. Das aber ist nur, ist teils immer noch, die moderne, romantische Vorstellung vom antiken Griechenland, dem, getreu Winckelmanns Ausdruck »edle Einfalt, stille Größe« alles Schöne, alles Edle und alles Klas-

sische zugeordnet und bei dem das Unschöne, das Dunkle, das Grausame bestritten oder als Fremdeinfluss gewertet wird.

Der aufsehenerregende Fund aus dem minoischen Kreta hat jüngst, nach langer Ruhe, eine Welle intensiver Beschäftigung mit der Frage nach der Geschichtlichkeit und der Bedeutung von Menschenopfern bei den Griechen ausgelöst, obschon der kretische Ausgrabungsbefund, was auch immer er in Wahrheit zu bedeuten hat, jedenfalls kein griechisches Menschenopfer bezeugt, sondern ein minoisches? Die Forschung des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts hielt es zunächst für ausgeschlossen, dass die edlen Götter der Griechen so grausame Riten wie Menschenopfer gefordert haben sollen. Den Anstoß zum Wandel der Auffassungen gab Friedrich Schwenn in seiner Rostocker Dissertation »Die Menschenopfer bei den Griechen und Römern« (1915), eine, zumal in ihrer Zeit, bemerkenswert nüchterne Studie. Schwenn erachtete Menschenopfer, unabhängig von einer bestimmten Kultur, als konstantes Merkmal einer bestimmten Stufe der zivilisatorischen Entwicklung des Menschen. Der neuere Forschungsstand kann auf eine ebenso bündige Formel gebracht werden wie der alte. Hatte die ältere Auffassung gelaute: »Die Griechen sind von dieser Grausamkeit nicht freizusprechen«, so ist an die Stelle dieser Aussage nun eine neue getreten: Menschenopfer hat es bei den Griechen nie wirklich, sondern nur als symbolische Handlung gegeben.

Um diese These zu beweisen, mussten zahlreiche Zeugnisse entkräftet werden, welche die Griechen mit Menschenopfern in Verbindung bringen: Mythen, Rituale, historiographische Notizen und archäologische Befunde. Einmal vorausgesetzt, der Beweis wäre erbracht – dann bliebe vom Menschenopfer nur die Idee, die bloße Vorstellung, und es entstünden neue Fragen: Wann und wie entstand bei den antiken Griechen die Idee des Menschenopfers? Und was war die Funktion dieser Idee? Ist denkbar, dass ein so konkreter Vorgang wie die rituelle Tötung eines Menschen als reines

Symbol, ohne reale Entsprechung, gedacht werden konnte? Und weiter: Wie steht es mit den Menschenopfern bei anderen antiken Kulturen? Sind die von Karthagern und Phönikern, von Kelten und Germanen, von Skythen, Thrakern und Ägyptern behaupteten Menschenopfer bloß das Produkt übler Nachrede der Griechen? Sind die Griechen tatsächlich die große Ausnahme gewesen?

»Iphigenie in Aulis«, das späteste Werk des Euripides, entstand um das Jahr 406 v. Chr., also in der letzten Phase des Peloponnesischen Krieges, als die Katastrophe Athens schon greifbar nah war. In dieser Notsituation, unter den Wirkungen des Verfalls aller Werte, den Thukydides als die Pathologie des Krieges geschildert hat, wurde vielleicht das Menschenopfer wieder aktuell, ein Thema, das dem zivilisierten Athen der perikleischen Zeit unendlich fern gelegen hatte. Angesichts ihrer drohenden Katastrophe jedoch könnten die Athener durchaus auf das Menschenopfer zurückgekommen sein, weil dieses drastischste aller Sühnemittel in der mythischen Vergangenheit immer wieder geholfen hatte. Daraus ließe sich auch die Aktualität des literarischen Themas Iphigenie just zu dieser Zeit erklären. Meine These ist, dass die Not des Peloponnesischen Krieges die Forderung der Athener nach dem sühnenden Menschenopfer zur Folge hatte. In der erwähnten Pathologie, die Thukydides vom allgemeinen Verfall dieser Zeit gibt, heißt es vielsagend: »Aber der Krieg, der das leichte Leben des Alltags aufhebt, ist ein gewalttätiger Lehrer und stimmt die Leidenschaften der Menge nach dem Augenblick.« Bei der Opferung der Iphigenie werden gerade die nach dem Augenblick gestimmten Leidenschaften der Menge eine entscheidende Rolle spielen.

Iphigenie, die Tochter des Mykenerkönigs Agamemnon [und Schwester von Elektra], soll der Artemis als menschliche Opfergabe dargebracht werden. Die Göttin zürnt nämlich dem Agamemnon wegen eines Frevels und hat zur Strafe eine vollkommene Windstille gesandt, wel-

che die Ausfahrt der Hellenen in den Trojanischen Krieg hindert. Das Heer der Griechen liegt in Aulis, an der Ostküste Boiotiens. Kalchas, der Seher, wird nach dem Grund der Windstille befragt. Sein Spruch lautet, dass die Ausfahrt und der Sieg über Troja nur gelingen können, wenn Agamemnon der Artemis seine Tochter opfert. Agamemnon ist schockiert und weigert sich zunächst, dem Opfer zuzustimmen. Die Menschlichkeit scheint über den Rachegeanken zu siegen – freilich ein schmerzlicher Trug: Am Ende dann das Opfer. Die vorgeschriebenen Riten leiten es ein: das Umschreiten des Altars, das Verbrennen von Gerstenkörnern, das Bekränzen des Opfers mit Blumenschmuck. Dann, als der Opferpriester mit dem Dolch zustossen will, um den Altar mit dem Blut Iphigenies zu benetzen, geschieht das Wunder: In letzter Sekunde wird Iphigenie der Opferszene entrückt, und statt ihrer legt Artemis ein Hirschkalb, das ihr heilige Tier, auf den Altar. Die Göttin hat sich somit im letzten Augenblick besonnen und den Menschen gezeigt, dass sie das Menschenopfer ablehnt, so wie Abraham im letzten Moment statt seines Sohnes Isaak einen Widder opfern darf. Die Göttin zeigt, dass sie keine menschliche Opfergabe wünscht. Dass ihr dennoch Menschenopfer dargebracht werden, so darf und soll man wohl folgern, beruht auf einem Missverständnis der Menschen, beruht insbesondere auf der Unfähigkeit der Seher, den Götterwillen zutreffend zu deuten.

Am Beispiel der Tragödie »Iphigenie in Aulis« ging es mir hauptsächlich darum, folgende Gesichtspunkte als die Aussageabsicht einer zeitkritischen Tragödie herauszuarbeiten: Der erste Gesichtspunkt ist die Ablehnung des Menschenopfers durch Personen, die im Besitz der Vernunft sind. Als reinster Vertreter dieser Haltung erscheint in der Aulischen Iphigenie die Figur des Achill, der für die Rettung der Iphigenie sein Leben hingeben würde, und dies nicht aus Zuneigung, sondern aus Vernunft.

Die Hingabe des Lebens für das Wohl anderer ist der zweite und sicher der wichtigste Gesichtspunkt, den Euripides besonders herausstellen wollte. Das Ideal der persönlichen Opferbereitschaft verkörpern Achill – und natürlich Iphigenie selbst, deren Bereitschaft, ihr Leben für die Gemeinschaft der Hellenen zu opfern, gleichsam die ethische Mitte der Tragödie bildet. Als historische Parallele für ihre hohe Gesinnung konnten sich die Zeitgenossen des Euripides das Beispiel des Leonidas an den Thermopylen vor Augen halten. Der freiwillige Opfertod des Leonidas könnte durchaus das historische Vorbild gewesen sein, dem Euripides seine Iphigenie in diesem Punkt nachempfunden hat. Zwischen den Thermopylen und der Situationen am Ende des Peloponnesischen Krieges liegt freilich ein wesentlicher Unterschied. Leonidas gab sein Leben für ein sinnvolles Ziel: die Freiheit der Griechen. Hingegen nimmt sich der freiwillige Opfertod der Iphigenie, wenn er als Exemplum auf die perspektivlose Situation des Peloponnesischen Krieges bezogen wird, wie absurder Heroismus aus.

Das dritte Anliegen des Euripides ist eine erbitterte Anklage gegen die affektive Irrationalität und den willkürlichen Egoismus des Volkes: Im Gegensatz zu dem Aristokraten Achill ist das Volk nicht im Besitz von Vernunft. Dies beweist die Forderung nach dem Menschenopfer als der Preisgabe fremden Lebens für das eigene Wohlergehen. Zu solchem Irrtum verführt wird das Volk von gewissenlosen Demagogen wie Odysseus. Auf die Zeit der Aulischen Iphigenie bezogen, entschlüsselt sich der Komplex »Volk« als Kritik an der von Demagogen fehlgeleiteten athenischen Demokratie, die für manche Unmenschlichkeit des Peloponnesischen Krieges verantwortlich gemacht wurde.

Wenn meine Kombinationen zutreffen, dann liegen für das Athen des fünften Jahrhunderts v. Chr. zwei Situationen vor, in denen die Bevölkerung angesichts einer bedrohlichen Krise zum Menschenopfer Zuflucht nahm oder

nehmen wollte, weil dieses radikale Sühnemittel sich dem Volksglauben aufgrund seiner Bewährung im Mythos empfahl. Wenn uns dies unglaublich erscheint, weil wir gerade von dem als aufgeklärt geltenden Zeitalter der griechischen Klassik vermuten möchten, dass vorzeitliche Riten darin keinen Platz fanden, so möchte ich diese Vermutung abschließend zu entkräften versuchen mit dem Hinweis auf die andere antike Hochkultur, von der die Praxis des Menschenopfers sicher bezeugt ist, Rom. Dass mindestens in republikanischer Zeit Menschenopfer vollbracht worden sind, unterliegt, im Gegensatz zu Griechenland, keinen Zweifeln. Das Zutrauen zu diesem archaisch anmutenden Sühnemittel scheint in Rom so groß gewesen zu sein, dass seine Anwendung gesetzlich untersagt werden musste; dies geschah im Jahr 97 v. Chr. durch ein *Senatusconsultum*. Noch Plinius und Plutarch, also kaiserzeitliche Autoren, behaupten, selbst Menschenopfer erlebt zu haben. Die Römer, deren Zivilisation von der griechischen Kultur stark beeinflusst war, haben das Menschenopfer gekannt und es noch in historisch lichter Zeit angewendet. Auch in Anbetracht dessen scheint es mir plausibel, dass das Menschenopfer – das äußerste Sühnemittel für Fälle größter Not – ein konstantes Phänomen antiker Gesellschaften war. Sollten die Griechen, obwohl sie sich literarisch am intensivsten mit der Idee des Menschenopfers auseinandergesetzt und uns mit Abstand die meisten antiken Zeugnisse über Menschenopfer überliefert haben, keine Menschenopfer praktiziert haben, so wären sie tatsächlich die große Ausnahme unter den antiken Kulturen gewesen.

Menschenopfer gab es in vielen Kulturen, sie sollten auf blutige Art den Zorn der Götter besänftigen. Offenbar hatten die ritualisierten Tötungen aber auch einen anderen, weltlicheren Effekt: Sie halfen, archaische Stammesvölker in höher entwickelte Gesellschaften zu verwandeln. Das zumindest legt ein Aufsatz von Forschern der Universität Auckland in der Fachzeitschrift »Nature« nahe. Demnach trug das religiös begründete Morden in vielen Fällen dazu bei, dass sich Hierarchien und Herrschaftsstrukturen verfestigten – eine Voraussetzung für die Entwicklung zu komplexeren Gemeinschaften.

Wissenschaftler um den Psychologen Joseph Watts haben 93 Kulturen aus dem austronesischen Sprachraum untersucht. Dieser umfasst Taiwan, große Teile Südostasiens, Neuseeland, die Südsee, Madagaskar und Hawaii. Aus diesen Gegenden wissen Forscher relativ sicher, dass es tatsächlich Menschenopfer gab. In ihrer Studie stellten die Forscher fest, dass in Gesellschaften, wo mehr oder weniger Gleichheit innerhalb der Bevölkerung herrschte, Menschenopfer eher selten vorkamen.

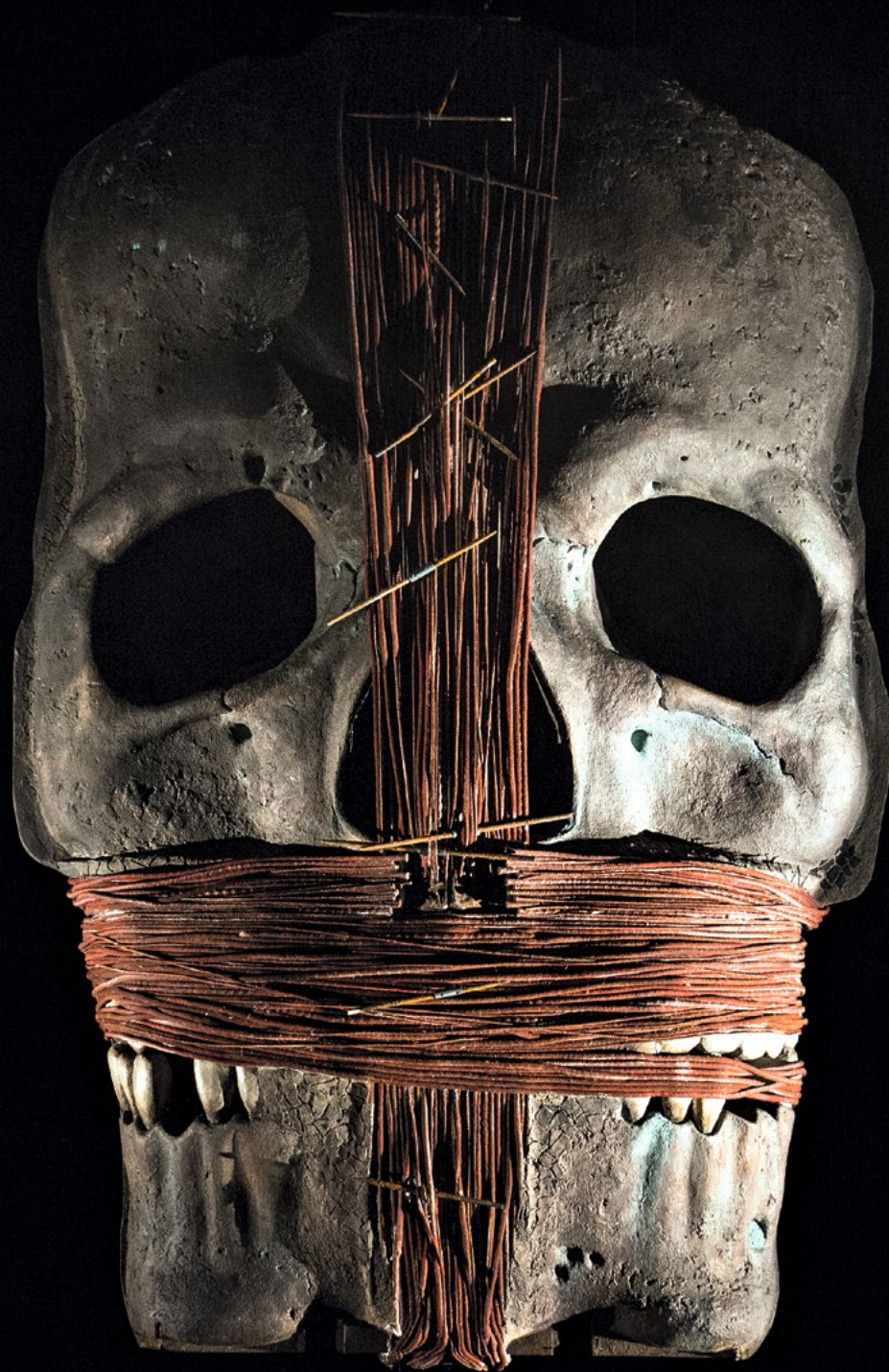
Je ausgeprägter hierarchische Strukturen waren, desto häufiger wurden Menschen rituell getötet. In der Regel handelte es sich dabei um Angehörige niederer Ränge wie Sklaven. »Unsere Ergebnisse legen nahe, dass rituelle Tötungen der Menschheit beim Übergang halfen von den kleinen, gleichberechtigten Gruppen unserer Vorfahren zu den großen, hierarchischen Gesellschaften, in denen wir heute leben«, schreiben die Forscher. Menschenopfer waren demnach ein grausames Instrument der Machtausübung – und eine blutige Gebühr für den Weg zu modernen Zivilisationen.

Das Heilige gilt einerseits als Quelle des Heils, ist aber andererseits mit Gewalt verbunden. Die Gemeinschaft hat vom Heiligen alles zu befürchten, verdankt ihm aber zugleich alles. Das Heilige weckt Befürchtungen und Hoffnungen, ist Quelle des Segens und Herd des Unheils. Vom Heiligen erwartet der Gläubige in der Tat Hilfe und Erfolg jeder Art. Der Respekt, den er ihm zollt, beruht auf Schrecken und Vertrauen zugleich.

Die Möglichkeit, das plötzliche Opfer kollektiver Gewalt zu werden, erklärt die in archaischen Gottesvorstellungen häufig anzutreffende Raubtiersymbolik. Die Gewalt, sobald die Gemeinschaft die Kontrolle über sie verliert, erscheint als plötzlich zuschlagende, todbringende Gefahr und ähnelt daher der Auslieferung des Menschen an elementare Urgewalten. Diese Erfahrung hat ihren Eingang in die ältesten Gottessymbole gefunden. So bildet die Verehrung der Gewalt als das Heilige das Zentrum archaischer Religionen.

Dabei trifft sich diese Identifizierung des Heiligen mit der Gewalt in einem wichtigen Aspekt mit der von Marcel Mauss entwickelten Theorie der Gabe. Mauss zufolge konstituiert die Gabe einen gesellschaftlichen Zwang, Geschenke zu geben, anzunehmen und zu erwidern. Nicht nur Dingwerte können gehandelt werden, sondern ebenfalls symbolische Werte wie Freundschaft, Liebe oder Ehre. Aber auch die Gewalt hat einen Gabencharakter und kann ins soziale System eingespeist werden. Das Verhängnis liegt darin, dass die Gabe der Gewalt gewissermaßen den allerstärksten Zwang zur Gegengabe, also zur Gegengewalt, mobilisiert. Auch Zyklen der sich entgrenzenden Gewalt beruhen auf reziproken Handlungen, die einen direkten Tausch von Schädigungen auslösen und fernerhin einen generalisierten Charakter der Rache annehmen können.

Thomas Vollmer

















SYNOPSIS

PRIOR STORY

68

Returning back home to Crete from Troy, destroyed after ten years of war, King Idomeneo's ship gets caught in a heavy storm at sea. In a dire situation, the king begs the god of the sea Neptune for assistance and promises in return to sacrifice the first person he encounters upon arrival in Crete. The god allows the ship to survive the storm undamaged.

ACT ONE

Ilia, the daughter of the fallen Trojan king Priam, has preceded Idomeneo, arriving in Crete as a prisoner of war. Not only the loss of family and home has driven her to despair, she has also fallen in love with Idomeneo's son, the Cretan prince Idamante who saved her from the water. Not only does she think this a betrayal of her fatherland, she considers the love hopeless, for she believes Idamante has long since fallen in love with the Mycenaean Princess Elettra, who is also spending time on the island.

To celebrate Idomeneo's immanent return, Idamante frees the Trojan prisoners of war and wants to reconcile the two enemy peoples with one another. In addition, he admits to the surprised Ilia that he is fond of her. Arbace, Idomeneo's close advisor, interrupts the celebration with news of the frightful storm that probably sank Idomeneo's ship. Idamante immediately sets off for the shore. Elettra, who has seen through Idamante's efforts around Ilia, is in rage, for without Idomeneo's advocacy she sees no chance of coming together with Idamante.

Idomeneo reaches the shore, but he cannot be happy about this due to his gruesome promise that he now had to fulfill. The first person he meets is his own son, whom he at first does not recognize, but then turns away from him, horrified. Idamante, just overflowing with happiness, is left speechless. The residents of Crete celebrate the return of their king.

69

ACT TWO

Idomeneo seeks advice from Arbace, who suggests not keeping the promise and getting Idamante out of the country instead: he should accompany Elettra back to Argos. Ilia thanks Idomeneo for her friendly welcome. From her warm words about the prince, Idomeneo deduces the love between the two and realizes that his oath not only threatens his own fate and that of his son, but that of Ilia as well.

Elettra rejoices over the travel plans and is sure that she will finally win over Idamante with Ilia's absence. When after a brief farewell she wants to board the ship with Idamante, a new storm arrives and a sea monster causes the Cretans to flee. Hopelessly, Idomeneo offers himself as the sacrifice to reconcile his oath.

ACT THREE

Ilia is unsure whether to admit that she returns Idamante's feelings. When he reveals to her that he wants to lose his life in a struggle with the monster, she can no longer be silent. The lovers are then surprised by Idomeneo and Elettra. Idomeneo sends his son, who still does not know the reason for his father's harshness, on an unsure mission.

After the destruction caused by the monster, the high priest of Neptune and the people beg Idomeneo to finally carry out his sacrifice. Idomeneo, to the horror of all, announces the name of the victim and begins preparations for the ceremony.

Idamante returns unexpectedly victorious over the sea monster and has learned the content of the oath. He shows filial understanding, and declares himself prepared to make the sacrifice, which Ilia prevents at the last moment. She, the daughter of the enemies, claims to be the real sacrifice. When she kneels before the high priest, a divine oracle pronouncement is sounded. The love of Ilia and Idamante has been victorious, and Idomeneo will be forgiven if he abdicates in their favor. While most can hardly believe the final word, Elettra lets her feelings of revenge run wild. Idomeneo carries out the divine command immediately and abdicates in favor of Idamante. All celebrate the new king and queen.

“MUSIC FOR ALL KINDS OF PEOPLE – EXCEPT JACKASSES”

MOZART’S “IDOMENEO”: BETWEEN AN ARTISTIC
AND A PERSONAL REVOLUTION

TEXT BY Benjamin Wäntig

In the late 1770s, Wolfgang Amadeus Mozart, now long past the age of the “Wunderkind” in his early twenties, could look back at nearly a dozen works for the stage, ranging from smaller pieces composed for events in his hometown of Salzburg to large-scale opere serie like “Ascanio in Alba” or “Lucio Silla” for Milan’s Teatro Ducale. Despite the impressive success of these individual performances, none of these operas resulted in permanent employment or at least an enduring breakthrough in opera business. Instead, Mozart remained stuck in Salzburg, where he initially held the position of concertmaster at the Salzburg court orchestra of Prince-Archbishop Colloredo. In 1777, he tried once again to escape the confines of the small town. He resigned from his position and began several months of travel, first to Mannheim, for the court orchestra of Prince-Elector and Count Palatine Karl Theodor was considered the most virtuosic orchestra of the period, and finally to Paris. Now having gained vital experience, but with no outstanding successes or compositional commissions, he saw himself forced to return to Salzburg to take an even less spectacular position as court organist.

In 1780, Mozart was awarded a commission to write a carnival opera for the upcoming season in Munich. This suddenly must have awakened a new ambition in the composer, for the conditions were highly lucrative and Mozart was already familiar with the Residenztheater: Count Joseph Anton von Seeau, who had already supervised the production of “*La finta giardiniera*” five years earlier, another Mozart commission, was still in office as the theatre’s director. What had changed in the interim, however, was the opera house’s patron. After the death of the childless elector Max III Joseph, the last of the Bavarian Wittelsbachers, an elector from the Palatinate line of Wittelsbachers became his successor: none other than Karl Theodor, who moved his seat of government from Mannheim to Munich and thus brought along his virtuosic orchestra. Mozart was thus once again offered an opportunity to work with this ensemble that he so greatly admired.

The subject of the new opera was probably prescribed by the court: it was to be an Italian opera seria based on Antoine Danchet’s French libretto “*Idoménée*” that had already been set to music by André Campra in 1712. The plot was well-known to Mozart and to his father, for both knew the source of the libretto, the didactic novel “*Les Aventures de Télémaque*” by François Fénelon. Giambattista Varesco, the Salzburg court chaplain, was chosen as librettist, probably at the initiative of Leopold Mozart, who still managed contract negotiations for his son. The chaplain actually had no experience in the theatre, but had probably already reworked the Metastasio libretto “*Il re pastore*” for Mozart. He now was given the thankless task of translating the French libretto to Italian verse while keeping in mind the changes that Seeau wanted to make to the plot. For the opera director, in close consultation with his set designer Lorenzo Quaglio and his ballet master Claudius Le Grand, had very precise ideas of how the

opera should look. In addition, Varesco, clearly with increasing indignation, also found himself forced to comply with Mozart’s own desired changes to the libretto, alterations that his father Leopold brought him after Mozart had departed for preparations to Munich in November 1780. (Despite its rather pragmatic nature, the correspondence between father and son Mozart from November to January of the next year, when Leopold himself came to the premiere in Munich, provides rare insights into the process of composing and rehearsing “*Idomeneo*”). In this not so simple constellation, Varesco, who has generally been evaluated negatively in the literature on Mozart, did at least succeed in doing justice to the different expectations, creating a libretto that was above average in terms of literary quality and was also able to set accents of his own. This is especially true at the climax of the conflict in the third act when it comes to the necessity of sacrifice, where he interprets the story as an analogy to Judeo-Christian stories of sacrifice, as in Jephtha and his daughter or the story of Jesus himself. Here, Varesco does not hide his own background as a cleric and shows his own touch.

Musically speaking, Mozart drew all the registers of his faculties and presented an amazingly ambitious score that demanded an unusual degree of virtuosity and a wealth of timbre not only from the orchestra, but also from the singers. All the same, Dorothea Wendling, who played Ilia, was “*arci: contentissima*” or “very pleased” with her big scene at the start of the opera, as Mozart reported to his father. In contrast, Mozart was much less satisfied with the singers playing the male roles, with the popular but aging tenor Anton Raaff as Idomeneo (it would be his last opera role) and the less talented castrato Vincenzo del Prato as Idamante. All the same, the rehearsals ran well and after the first orchestra rehearsals the Elector himself announced, “one wouldn’t think that something so great could come forth from such a small head”. There are no extant responses to the premiere of the opera

on January 29, 1781: we only know that Mozart cut three arias due to the opera's length. In the "Münchner Staats-, gelehrten und vermischten Nachrichten," there was just a brief notice that explicitly praises Quaglio's stage sets, but doesn't even mention Mozart's name, simply stating tersely that "text, music, and translation are from Salzburg." "Idomeneo" then was performed four more times at Munich's court opera.

Mozart later frequently called "Idomeneo," the first of the operas of his artistic maturity, his favorite, even if it failed to achieve the effects he had hoped for. Despite words of praise, Mozart's stay abroad failed to bring in job offers or additional commissions, from Munich or anywhere else. All the same, he did not give up the work: in 1786 he reworked the opera for a concertante private performance at the Vienna palace of Prince Auersperg, where the role of Idamante was sung by a tenor instead of a castrato as in Munich. But even this attempt brought nothing. "Idomeneo" only attracted expert attention posthumously, when the Bonn publisher Simrock published the score for the first time in 1805. But until today, "Idomeneo," together with "La clemenza di Tito," Mozart's last opera seria, is much less frequently performed than the three Da Ponte operas, "The Abduction from the Seraglio" and "The Magic Flute," which all would have been unthinkable without the achievements of "Idomeneo."

NEW SELF-CONFIDENCE

Even if his expectations on the impact of "Idomeneo" did not come to fruition, Mozart's letters to his father testify to a new level of self-confidence in regard to composing. He not only reports in detail of the praise he experienced during his stay in Munich, but just as proudly tells of the artistic struggles that he fought and largely won. For example, he was able to convince the tenor Raaff, who preferred to concentrate on

strikingly virtuosic arias, of the powerful impact of a quartet in the third act, unique for an opera seria. The divine voice that pronounces the redeeming words at the end of the opera was underscored by Mozart with the timbre of two horns and three trombones as a surprise effect: but since Count Seeau did not want to hire trombonists for just one piece, Mozart was forced to choose a different instrumentation for the premiere. The list of the innovations and special features in the score could be continued.

In light of this drive to experimentation, Leopold Mozart warned his son: "I suggest that you do not only think of the musical audience in your work, but also keep in mind the non-musical audience: you know there are 100 unknowing listeners to 10 true cognoscenti, so don't forget the so-called popular element, so the jackasses are tickled as well." Mozart, who usually took the artistic advice of his father, responded in this case in a slightly recalcitrant tone: "When it comes to the so-called popular have no worries, in my opera there is music for all kinds of people – except jackasses." Even if the opera's subject had probably been selected by the court, it is not surprising that Mozart could identify with the old theme of a father-son conflict thematically as well. The desire to be free of Salzburg's confinement was perhaps unconsciously linked to a desire to come free of the influence of his father, who until then still helped to manage the affairs of the former "Wunderkind" Wolfgang and his sister Anna Maria, nicknamed Nannerl.

After taking the compositional liberties that he held to be most important in composing the score for "Idomeneo," he was now ready to pursue the same uncompromising attitude in his profession more generally. After quarrels with the Prince-Archbishop over violations of his duties relating to unpermitted leave and taking on additional employment, culminating in the infamous "kick" of Count Arco, the Prince-Archbishop's steward, Mozart made a clear cut and

RENEWING A DYING GENRE

definitively resigned from service in June 1781. In Vienna, he began a new life as an autonomous composer, "I want to know nothing more of Salzburg. I hate the archbishop to the point of madness," he wrote in unwavering terms his father, who was probably horrified: there are no extant replies from this period.

This personal revolution was preceded by an artistic one: depending on one's point of view, with "Idomeneo," Mozart either gave the opera seria, which had long passed its zenith, new, pioneering impulses or its final blow. In any case, his musical depiction led away from the passive figure dominated by temporary, stylized affects to a whole, sensitive human being, which could previously only be represented in opera buffa.

The overture, which despite its brilliant D major as tonic anticipates the darker plot with constant turns toward the minor key, generates an impression of this, along with Ilia's subsequent scene that follows seamlessly thereafter. A jagged orchestral recitative describes very succinctly her suffering as a prisoner of war, her sorrow for her killed family, and her unhappy love of Idamante, which she considers an act of betrayal. For this, Mozart composed a music of extremes with constant changes in tempo and painful dissonances (the very first sung interval leads jars dramatically with the previous orchestral chord). The beginning of the subsequent aria "Padre, germani, addio" does not lead the listeners to securer ground: its cautiously beginning opening with Ilia's sobbing, pause-filled fragments leaves it unclear in the very first measures whether we still find ourselves in recitative or already in the aria. Since Ilia's contradictory feelings at the moment allow for no synthesis, the aria has no conclusion: it

continues without interruption for a transition to the following recitative.

This reveals another characteristic of the "Idomeneo" score: Mozart's tendency to work in larger units, through-composing entire scenic complexes in way that anticipates not only large act finales of his final operas, which actually consist of many smaller musical numbers, but also Carl Maria von Weber's "Freischütz" and "Euryanthe". Mozart combines the forms of the secco and accompagnato recitative constitutive of opera seria, which when used stereotypically could easily lead to monotony, with original, surprising solutions.

For example, Elettra's aria "Tutte nel cor vi sento," a highly conventional revenge aria, but one featuring specialties of the Mannheim-Munich orchestra like harsh dynamic contrasts and crescendo effects, leads without interruption into the following storm chorus that with a divided men's chorus at different distances uses veritable stereo effects. Even if the role of supernatural forces was reduced in Varesco's libretto, Mozart's musical sequence suggests that Elettra triggers the storm by summoning the Furies: in every case, this clarifies the stormy outer and inner worlds of the figures. In general, the orchestra and the chorus, which plays a relatively large role, combine most impressively in the numbers that musically depict the forces of nature, for example in the final chorus of the second act, which closes quietly after an additional tumultuous storm sequence, just the calm before the next storm.

Although the form of the da capo aria dominates "Idomeneo," following the conventions of the genre, the continuous chain of arias is not just interrupted by choral numbers, but also by two ensembles: before the finale of the second act with the trio "Pria di partir" sung by Idomeneo, Idamante, and Elettra (anticipating the trio "Soll ich dich Teurer nicht mehr sehn" from "Magic Flute"), as well as in the third act though the quartet "Andrò ramingo e solo."

Here, for the first time the voices of the four protagonists combine to present a joint musical depiction of their suffering, which unites them for a moment despite their different causes, intentions, and desires, a utopian moment of togetherness at the plot's absolute nadir. The helplessness of the situation is emblemized by a cantilena sung by Idamante at the start and unchanged at the end, which both times leads to nothing and is only directed back to the tonic of E flat major by limp sighs from the orchestra. Combining brighter moments on the one hand with constant shifts to minor, this quartet is also a revolutionary piece of music, a soul-filled piece that Mozart treasured most from all the numbers in "Idomeneo." Mozart's accomplishment is that among the four voices he is able to treat the parts of Idamante and Ilia, the couple that just found their way to one another, in a special way, highlighting them and relating them to one another. The dark piece thus shows the one exit from the fatal situation of crime and punishment: "Ha vinto amore," love has won out, as the final oracle statement announces. The complete confirmation of this is perhaps the most revolutionary aspect of Mozart's music and its vision of humanity.

TRANSLATED BY Brian Currid

TORNA LA
PACE AL CORE,
TORNA LO
SPENTO
ARDORE;
FIORISCE IN
ME L'ETÀ.

DER FRIEDEN KEHRT INS HERZ ZURÜCK, DER LEBENSWILLE ERWACHT WIEDER; IN MIR ERBLÜHT DAS ALTER NEU.

IDOMENEO, Arie Nr. 30a

PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG..... Simon Rattle
INSZENIERUNG..... David McVicar
BÜHNENBILD Vicki Mortimer
KOSTÜME..... Gabrielle Dalton
LICHT..... Paule Constable
CHOREOGRAPHIE Colm Seery
EINSTUDIERUNG CHOR..... Martin Wright
DRAMATURGIE..... Benjamin Wäntig, Elisabeth Kühne

81

PREMIERENBESETZUNG

IDOMENEO..... Andrew Staples
IDAMANTE..... Magdalena Kožená
ILIA Anna Prohaska
ELETTRA Olga Peretyatko
ARBACE Linard Vrielink
OBERPRIESTER DES NEPTUN Florian Hoffmann
DIE STIMME Jan Martinik
KRETERINNEN, TROJANER .. { Marie Sofie Jacob,
Ekaterina Chayka-Rubinstein,
Johan Krogius, Friedrich Hamel
MOVEMENT GROUP { Alexis Akrovatakis, Alberto Aymar,
Michael Belilov, Martin Buczkó,
Moritz Haase, Ole Lehmkuhl,
Lucas Roque Machado, Filippo Serra,
Andrea Spartà, Victor Villarreal,
Po-Nien Wang

STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Benjamin Wäntig, Elisabeth Kühne

Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

Diese PDF-Version der Programmbroschur entspricht aus rechtlichen Gründen (Abbildungen betreffend) nicht der gedruckten Fassung.

TEXTNACHWEISE Der Text von Benjamin Wäntig ist ein Originalbeitrag für dieses Programmbuch. Die Übersetzungen ins Englische stammen von Brian Currid. Den Text von Julian Rushton übersetzte Nada Zimmermann ins Deutsche. Die übrigen Texte und Zitate sind entnommen aus: Heiner Müller: Werke. Die Stücke 3, Frankfurt am Main 2002. Carsten Schmieder: Mythos, edoc HU Berlin 2005. Julian Rushton und Don Neville: W. A. Mozart. Idomeneo, Cambridge 1993. François Fénelon: Les Aventures de Télémaque, anonyme deutsche Übersetzung, Ludwigsburg 1829. Wolfgang Willaschek: Mozarttheater. Vom »Idomeneo« bis zur »Zauberflöte«, Stuttgart 1995. Roland Schimmelpfennig: Der goldene Drache. Stücke 2004–2011, Frankfurt am Main 2011. Mozart-Brief zit. nach Originalmanuskript/Digital Mozart Edition auf dme.mozarteum.at. Euripides: Iphigenie in Aulis, übers. v. Friedrich Schiller, Leipzig 1788. Euripides: Iphigenie bei den Taurern, übers. v. J. J. C. Donner und Curt Woyte, Stuttgart 1952. Thomas Grünewald: Menschenopfer im klassischen Athen? Zeitkritik in der Tragödie Iphigenie in Aulis, in: Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 83 Heft 1, 2001. Christian Endt: Morden für die Macht, Süddeutsche Zeitung vom 5. April 2016. Thomas Vollmer: Das Heilige und das Opfer, Wiesbaden 2009.

BILDNACHWEISE Seite 1: Courtesy of Luke Shadbolt and available through michaelreid.com.au

FOTOS von den Klavierhauptproben am 3. und 5. März 2020 von Bernd Uhlig
Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

REDAKTIONSSCHLUSS 11. März 2020 (2. März 2023)

GESTALTUNG Herburg Weiland, München



HILTI The
Found
ation.

**FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN**



STAATS OPER UNTER DEN LINDEN