

IDOMENEO

Komponist **Wolfgang A. Mozart** (1756-1791)

Libretto **Giambattista Varesco**

Originalsprache **Italienisch**

UA **29. Januar 1781 München**

Spieldauer **ca. 3.30 Stunden**

Personen

Idomeneo König von Kreta (Tenor)

Idamante sein Sohn (Sopran)

Elektra Tochter des Agamemnon (Sopran)

Ilia Tochter des Priamos (Sopran)

Arbace Freund des Idomeneo (Tenor)

Oberpriester Poseidons (Tenor)

Stimme des Orakels (Bass)

Handlung

In Kreta, nach dem Trojanischen Krieg.

Erster Akt. In Kreta wird der aus dem Krieg heimkehrende Idomeneo erwartet. Idamante liebt Ilia, die ebenso wie Elektra auf der Insel Zuflucht gefunden hat, wird aber zurückgewiesen (Arie »Non ho colpa« / »Schuldlos bin ich«). Idamante will allen trojanischen Gefangenen zur Feier der bevorstehenden Heimkehr des Vaters die Freiheit schenken, weshalb ihm Elektra Vorwürfe macht. Arbace bringt die Nachricht, dass Idomeneos Schiff gestrandet sei. Idomeneo hat sich gerettet und gelobt dem Meeresgott Poseidon, ihm den ersten Menschen, der ihm entgegenkomme, zu opfern. Zu seinem Schrecken ist es Idamante. Idomeneo wehrt den Sohn ab, was dieser nicht verstehen kann.

Zweiter Akt. Um der Rache Poseidons zu entgehen, will Idomeneo seinen Sohn mit Elektra nach Argos schicken (Arie »Fuor del mar« / »Dem Meer entronnen«). Elektra triumphiert über die betrübte Ilia (Arie »Idol mio« / »Mein Geliebter«), doch im Hafen erhebt sich durch Poseidons Macht ein Sturm. Ein Ungeheuer entsteigt dem Meer, das Schiff kann nicht auslaufen. Idomeneo bietet sich anstatt Idamante Poseidon an.

Dritter Akt. Ilia klagt der Natur ihr Leid (Arie »Zeffiretti lusinghieri« / »Schmeichelnde Lüfte«). Idamante, der sich nicht von Ilia trennen will und über den Befehl seines Vaters, das Land zu verlassen, untröstlich ist, will im Kampf mit dem Ungeheuer den Tod suchen. Es gelingt ihm aber, das Untier zu erlegen. Nun muss Idomeneo den Sohn opfern. Da erklärt sich Ilia bereit, für den Geliebten zu sterben. Poseidon ist besänftigt. Er verkündet durch den Priester, dass Idomeneo dem Thron entsagen, Idamante krönen und mit Ilia vereinen solle. Mit Tänzen huldigt das Volk dem neuen König.

Über das Werk

Entstehung. Auf ihrer grossen Paris-Reise hatten Mozart und seine Mutter im Winter 1777/78 für fünf Monate Station in Mannheim gemacht. Mozart lernte hier die seinerzeit für ganz Europa stilbildende Hofkapelle des pfälzischen Kurfürsten kennen und gewann Freunde unter den Musikern. Auch als Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz 1778 das Erbe der Wittelsbacher angetreten und als Herzog von Bayern seine Hofhaltung nach München verlegt hatte, hielt Mozart engen Kontakt. So erhielt er den Kompositionsauftrag für die große Karnivalsoper des Jahres 1781. Mit der Hofkapelle war auch Carl Theodors berühmtes Opernensemble nach München umgezogen, wo es den in Mannheim eingeführten Stil weiter pflegte. Wie es scheint, kam dieser Stil Mozarts Bedürfnis nach einer Weiterentwicklung der musikdramatischen Form (wie sie kurz zuvor in »La finta giardiniera« zutage getreten war) sehr entgegen; andernfalls wäre kaum zu erklären, dass er gleich beim ersten (und einzigen) Versuch diesen spezifischen Münchener Stil in eine definitive, nicht mehr übertroffene Form brachte.

Zur Musik. Am Münchener Hof war es üblich, die französische Tragédie lyrique und die italienische Opera seria zu vermischen. Dazu wurde zunächst ein französisches Libretto ins Italienische übersetzt. Die auf ununterbrochenen Fortgang der Handlung zielende Dramaturgie wurde dabei so weit verändert, dass sich in einigen herausgehobenen Momenten die Möglichkeit ergab, große Arien italienischen Typs einzufügen. Die für die italienische Oper so charakteristischen reinen Secco-Rezitative hingegen wichen einem Verbund rezitativer und arioser Partien, wie es französischem Brauch entsprach. Der Schluss entsprach jedoch in der Regel dem italienischen Typus des »lieto fine« (glückliches Ende).

Der Vorzug dieser Mixtur liegt auf der Hand: Sie erlaubte es, den Affektgehalt und den vokalen Glanz der italienischen Oper mit der dramatischen Stringenz der französischen Musiktragödie zusammenzubringen. Doch die Vereinigung zweier so gegensätzlicher Konzeptionen von Musiktheater warf auch große Probleme auf. So ist die Rolle der Elektra für das Drama eigentlich überflüssig, für die Disposition der Affekte hingegen unerlässlich. Umgekehrt rang Mozart bis kurz vor der Premiere mit der Notwendigkeit dramatischer Straffung und strich im letzten Moment nicht weniger als drei Arien im dritten Akt - was eine zwar dramatisch stringente, musikalisch aber unbefriedigende Rezitativpassage von über 200 Takten Länge zur Folge hatte. Für eine Wiener Aufführung 1781 (die nicht zustande kam) plante er die Streichung weiterer Arien und zusätzliche Umarbeitungen, die »Idomeneo« vollends in Konkurrenz zu den musikalischen Tragödien Christoph Willibald Glucks gebracht hätten. Letztlich blieb der Konflikt zwischen dem Prinzip einer unaufhaltsam fortschreitenden Handlung

und dem Stillstand affektgeladener Situationen ungelöst.

Daraus erwuchs schließlich eine gewisse dramaturgische und stilistische Uneinheitlichkeit: Indem nämlich die Affektgestaltung durch die Notwendigkeit zu dramatischer Knappheit gewissermaßen komprimiert wird, gewinnt die Musik - besonders in der Partie der Elektra - eine unerhörte expressive Dichte, die durchaus neuartig gewirkt haben muss. Die stilistische Zwiespältigkeit des Werks wird so in eine außergewöhnliche musikdramatische Qualität umgemünzt. Diese Erfahrung war Voraussetzung für die fließende Natürlichkeit der szenisch-musikalischen Abläufe, die Mozart später, in der Zusammenarbeit mit dem Librettisten Lorenzo Da Ponte, erzielte.

Wirkung. Der Uraufführung und ihren Nachfolgevorstellungen schloss sich zu Mozarts Lebzeiten lediglich eine konzertante Aufführung an, die 1786 im Wiener Palais des Fürsten Auersperg stattfand. Mozart hatte für diese Gelegenheit u. a. die Partie des Idamante für einen Tenor umgeschrieben, eine Praxis, die auch später bisweilen befolgt wurde. 1802 kam »Idomeneo« in Kassel auf die Bühne, und den zeitgenössischen Kommentaren lässt sich entnehmen, dass das Werk als schwierig, seine Aufführung als großes Wagnis galt.

In der Folge wurde die Oper zumeist in Bearbeitungen gespielt – übersetzt, stark gekürzt, mit gesprochenem Dialog oder gänzlich neuem Libretto versehen. Bis ins 20. Jahrhundert war die Aufführungspraxis von dem Vorsatz bestimmt, »die Merkmale der alten Opera seria soweit als möglich zu entfernen« (E. Lewicki im Vorwort zu seiner Bearbeitung, 1917). Auch Richard Strauss und Ermanno Wolf-Ferrari verfahren in ihren Fassungen (beide 1931) ziemlich selbstherrlich: Es wurde gekürzt und umgestellt, Wolf-Ferrari komponierte gar eine »Vision Idomeneos« hinzu.

Die Willkür fand erst 1972 ein Ende, als »Idomeneo« im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe erschien. Seither werden den Aufführungen die verschiedenen authentischen Fassungen (1781, 1786) zugrunde gelegt. Herausragend in der jüngeren Aufführungsgeschichte war die Produktion 1980 im Rahmen des Zürcher Mozart-Zyklus (Regie: Jean-Pierre Ponnelle, Dirigent: Nikolaus Harnoncourt). Aus den letzten Jahren seien die Aufführungen 1999 in Bonn und Antwerpen erwähnt. Erstere, inszeniert von Christof Loy, suchte die »statische Reihung der Idomeneo-Szenen in ein psychologisches Kammerpiel aufzulösen« (Klaus Kirchberg), in einer Art, die »von Lessing hätte stammen können«. Die Antwerpener Aufführung (Regie: David McVicar) wurde vom Dirigenten Marc Minkowski geprägt, die die »herzerreißende, wilde Erregtheit von Mozarts Musik« (»Opernwelt«) demonstrierte.

[Harenberg Opernführer, 2. Aufl., Dortmund 2001, S. 564 ff.]