

Idomeneos »Sprache«
Zum Umfeld einer umstrittenen Oper

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophisch-Pädagogischen Fakultät
der
Katholischen Universität Eichstätt
vorgelegt von
Iris Winkler, Bochum

(1996)



Referent: Prof. Dr. Karlheinz Schlager

Korreferent: Prof. Dr. Gernot Gruber

Tag der mündlichen Prüfung: 22.12.1995

(gemäß § 14, Abs. 1)

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung	
Zum Forschungsstand	8
Der musikalische »Schatz« Idomeneo	20
Handlungsplan und Textvorlage:	
Zur Bedeutung des Librettos	24
Französische Textvorlage - italienische Übertragung	26
I. Das »Idomeneus«-Thema:	
Ein Abriß zu Stoff- und Motivgeschichte	31
Zur Salzburger Tradition des Schuldramas	33
Zum Iphigenie-Stoff: <i>Iphigenie in Aulis</i>	34
Zu verwandten christlichen Themen/Motiven: Stichpunkte zu Jephtas Tochter und Isaak sowie zur Bedeutung des Schiff- bruchs	36
Idomeneus-Tragödien und -Opern: Vorlagen und Vorgaben	41
II. Mozart und Metastasio. Kriterien für eine traditionelle Dramaturgie der ersten italienischen Oper (Metastasio) auf der Grundlage ge- lehrter poetisch-literarischer Tradition (Horaz)	51
II.1. Metastasio-Pflege in München und Mannheim	51
II.1.a) Zur Tradition der drammi Metastasio in München	51
II.1.b) Zur Tradition der drammi Metastasio in Mannheim	56
II.2. Ein junger Komponist - ein bewährter Librettist auf dem Feld der ersten italienischen Oper: Mozarts Berührung mit Metastasio Dichtung	61
II.3. Eine Voraussetzung: Die Poetik des Horaz, Orientierungs- punkt im Bildungskanon des 18. Jahrhunderts - autoritativer Wegbereiter einer Opernpoetik	70
II.3.a) Definition der Oper, Einrichtung, Anlage (Plan) des Stücks nach Mizlers Horaz-Übertragung	77
II.3.b) Charakterzeichnung der Personen nach Mizlers Horaz-Übertragung	79
II.3.c) <i>Idomeneo</i> - Wiederentdeckung eines <i>dramma per musica</i> vor dem Hintergrund der im 18. Jahrhundert	

allzeit präsenten Poetik des Horaz	83
II.4. Metastasio drammi per musica in der von Hiller übersetzten Interpretation Calzabigis: Die Gewinnung einer Opernpoetik Metastasio aus der Sicht des 18. Jahrhunderts	87
II.4.a) Einrichtung, Anlage (Plan) des Stücks	88
II.4.b) Adaption französischer Tragödien	95
II.4.c) Der fehlerfreie Zeichner Metastasio - seine Dichtung eine fehlerlose Vorzeichnung für den Komponisten	97
II.4.d) Charakterisierung der Personen	100
II.5. Metastasio Spuren im <i>Idomeneo</i> -Text	102
II.5.a) Calzabigis Metastasio-Interpretation als wegweisend für ein Verständnis der literarischen Konzeption des <i>Idomeneo</i>	102
Zum Kriterium der »Wahrscheinlichkeit«	108
Handlungsverlauf/Szenenwechsel	120
Anlage zur Komposition (Ensemble/Soloszenen), Varescos Szenenkonzeption vor dem Hintergrund der Metastasio-Rezeption	123
II.5.b) Überlegungen zu Varescos anfänglicher Textkonzeption anhand des <i>argomento</i>	128
III. Kriterien für eine innovative Dramaturgie der ersten italienischen Oper	134
III.1. Voraussetzung: Einflüsse der Schauspielkunst und -theorie auf das »Ernsthafte Singe=Schauspiel«: Schauspieler und Sänger, »Explosion« wider »den Alten schlendrian«	134
III.2. Libretto-Dichtung als literarische Übersetzung: Eine Grundlage für Innovationen	167
Exkurs: Operntexte als offizielle Interpretationen, vom Hof in Auftrag gegebene Extrakte eines bekannten Fürstenspiegels? - München, Karneval 1780/81	170
III.2.a) Zwei Texteinrichtungen in Gegenüberstellung: <i>Mitridate</i> - <i>Idomeneo</i>	176
III.2.b) <i>Idomeneo</i> - <i>Idoménée</i> : Konfrontation des italienischen Librettos mit seiner primären französischen Vor-	

lage hinsichtlich der Szenenkonzeption: die literarische Übersetzung als konkrete Vorstellung einer neuen szenischen Einrichtung	200
Varescos Vorgehensweise auf der Spur: Zu einzelnen Übertragungen und Adaptionen (<i>Idomeneo</i> , 1. Akt und die Szenen 1 und 2 des 2. Aktes) .	209
Einzelne Schlaglichter auf Umdeutungen und Eigenschöpfungen des italienischen Librettisten	232
IV. Schlaglichter auf die musikalische Gestaltung, Gestaltwerdung des <i>Idomeneo</i>	235
IV.1. Rezeptionshaltungen und Kompositionsweise: das »musikalische« und »ohnmusikalische« Publikum«	235
Zur Rezeption des <i>Idomeneo</i> Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts	244
IV.2. Das Rezitativ im zeitgenössischen deutschsprachigen Musikschritttum (in Auswahl) und sein Vorkommen im <i>Idomeneo</i> , exemplarisch beleuchtet	248
Exkurs: Der verborgene Musikschritttsteller Mozart - »nicht unter meinem Namen« - und sein Vorhaben einer »kleinen Musicalischen kritick mit Exemplen« . . .	258
IV.2.a) Zur Bestimmung des Begriffs Rezitativ . . .	265
IV.2.b) »Eigenschaften eines vollkommen gesetzten Recitativs« und der Versuch einer partiellen Anwendung einiger dieser »Eigenschaften« auf Rezitative im <i>Idomeneo</i>	267
Zur Gestaltung von Fragen	277
Ein Fragezeichen in Mozarts Autograph im Rezitativ der Ilia (1. Akt, 1. Szene)	278
Mozarts »à parte reden« »im Dialogue« als Ausgangspunkt einer sich entwickelnden Szenenkonzeption	281
IV.2.c) Mozarts Kürzungs- und Änderungsvorgehen, studiert am Einzelfall: Idomeneos Darstellung im Rezitativ (1. Akt, 9. Szene)	284
IV.2.d) Zur Rezeption einiger der <i>Idomeneo</i> -Rezitative im	

Musikschritttum des 19. Jahrhunderts	291
Johann Baptist Lasser	291
Johann Christian Lobe	293
IV.3. Zur allgemeinen Arientypologie im zeitgenössischen Mu- sikschrifttum (in Auswahl) und im <i>Idomeneo</i>	297
Zu Verteilung der Arien im <i>Idomeneo</i> : eine Über- sicht	302
Schluß	306
Literaturverzeichnis	309

Vorwort

Herrn Professor Dr. Karlheinz Schlager danke ich sehr für seine geduldige Betreuung der Arbeit. Für vielfältige Anregungen und Hinweise danke ich Herrn Münsterpfarrer Isidor Vollnhals und Herrn Dr. Franz Hauk.

Besonderen Dank gilt meiner Patin Hildegard Blecke, ohne ihre Unterstützung hätte diese Arbeit nicht entstehen können.

Der Biblioteca Jagellonska, Kraków danke ich für die gewährte Einsichtnahme in die autographe Partitur des *Idomeneo* (Akte I, II) von Wolfgang Amadé Mozart (Nr. 5784), dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln für die freundliche Bereitstellung eines Bühnenbildentwurfes, der Lorenzo Quaglio zugeschrieben wird (Inv. Nr. 16806) und der Staatsbibliothek München für den eröffneten Zugang zu zahlreichen Drucken und Handschriften des 18. und 19. Jahrhunderts.

Einleitung

Zum Forschungsstand

Mozarts *Idomeneo* stellt sich allein schon vor dem Hintergrund der Forschungslage als umstrittene Oper dar. »Die Geburtsstunde des *Idomeneo* ist die Todesstunde der opera seria.«, so behauptet Ludwig Finscher¹. Dagegen stellt Marius Flothuis fest: »Mozart hatte übrigens im *Idomeneo* der seria noch ein ganz neues Gesicht gegeben [...]«².

Idomeneo gilt als ein Außenseiter der opera seria. Bis in die jüngste Forschungsliteratur hinein zieht sich die Bewertung von Mozarts Oper *Idomeneo* als einer besonderen, aus der Rolle fallenden Oper. Anerkanntes Fazit: Sie entspricht den Konventionen der Gattung opera seria nicht mehr, wenngleich sie durchaus noch in deren Tradition steht. Daniel Heartz hat bereits 1967 festgestellt: »*Idomeneo* sprang from a certain tradition and at the same time far outstripped it.«³ Ludwig Finscher hat die Entstehung und Etablierung der opera seria als »die beherrschende musikalische Gattung des 18. Jahrhunderts« im Traditionszusammenhang umfassend dargestellt. Nach Finscher ist Mozarts schöpferischer Akt an ihrem Ende verantwortlich: »Wer sich von ihr [sc. der opera seria] lossagte, wie Gluck, hatte einen teuren Preis zu zahlen: Sie lebte weiter, als sei nichts geschehen. Nur wer sie in sich aufnahm und verwandelte, wie Mozart, konnte sie überwinden und das Jahrhundert der opera seria beenden. Die Geburtsstunde des *Idomeneo* ist die Todesstunde der opera seria.«⁴

Zu fragen bleibt allerdings, ob Mozart eine - durchaus im Wandel befindliche - Gattung mit einer Karnevalsoper, die den - sich über-

¹Ludwig Finscher, *Die opera seria*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, S.21-32, zit. S.32.

²Marius Flothuis, *Travestie und Identifikation*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 26. Jg. (1978), Doppelheft 1/2, S.1-7, zit. S.2.

³Daniel Heartz, *The Genesis of Mozart's »Idomeneo«*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1967, S.150-164, zit. S.163.

⁴Ludwig Finscher, *Die opera seria*, op.cit. S.31f.

dies mehr und mehr erweiternden - »Seria-Rahmen« zu sprengen scheint, wirklich »beendet« hat. Stefan Kunze konstatiert im Hinblick auf Mozarts Umgang mit dem ihm vorgegebenen »Seria-Rahmen«: »Denn Mozart folgte dem Gesetz der Seria, nach dem sich die Arien zwar als musikalische Hauptsache, aber dramaturgische Nebensachen darstellten. Indem er in den Arien und Ensembles (gleichermaßen in den Accompagnati und den Ensembles) komplexe ereignishafte »Situationscharakter« schuf, verlegte er gleichsam das Drama in die Musik. Aber die Verlegung des eigentlichen, des musikalischen Dramas in die Musik war dadurch erkauft, daß die Musik, bzw. jene mit »Situationscharakter«, erfüllten Arien und Ensembles mit der realen dramatischen Handlung, deren Gerüst das Libretto vorgab, nicht mehr kommunizierte. Im Grunde genommen hatte Mozart damit das System der Seria außer Kraft gesetzt - was die Nichtbeachtung erklären mag, die das Werk zu seiner Zeit erfuhr.«⁵

In der Forschungsliteratur gibt es aber ebenso zahlreiche Bestrebungen, *Idomeneo* in die zeitgenössische Opernszene einzugliedern. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang: die Annäherungen der italienischen und französischen Oper, die tragédie lyrique, die Reformen Glucks. Mozarts Oper repräsentiere demnach einen Höhepunkt der Zeit, ein Ergebnis der zeitgenössischen Reformbewegungen der Oper: »*Idomeneo* was an adventure by an experienced composer into a continuing, though not very ancient, tradition. Mozart was certainly up to date in his knowledge of contemporary opera, and eager to conform to the expectations of the Mannheim entourage, now translated to Munich, for an opera which combined Italian lyricism with French flexibility of design and a richness of colouring which it would be anachronistic to call symphonic: it, too, is really the outcome of Franco-Gluckist development.«⁶ Doch Kunze hält dagegen: »Daß die Idee der »Opernreform«, etwa im Sinne Glucks und Calzabigi, im

⁵Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S.129.

⁶Julian Rushton, *W. A. Mozart, Idomeneo*, Cambridge 1993, S.67f. Vgl. Paolo Gallarati, *La forza della parole. Mozart drammaturgo* (= *Piccola Biblioteca Einaudi* 581. *Musica. Cinema. Spettacolo*), Torino 1993. Gallarati verfolgt die verschiedensten geistesgeschichtlichen Strömungen, die Einfluß auf die Komposition des *Idomeneo* genommen haben könnten. So bezieht er beispielsweise auch die Shakespeare-Rezeption, Ideen Lessings u. a. mit ein.

Spiel gewesen wäre, darf für den Auftraggeber, schon gar für Varesco ausgeschlossen werden. Und Mozart hat zu keiner Zeit irgendwelche Neigungen in solche Richtung zu erkennen gegeben.⁷ Nicholas Till versteht *Idomeneo* zugespitzt als ein repräsentatives Werk des spätaufgeklärten Neoklassizismus, gerichtet gegen die metastasianische Oper und die tragédie: »*Idomeneo* is a representative work of later Enlightenment neo-classicism; part of a calculated revolt against the conventions of Metastasian *opera seria* and rationalist *tragédie philosophique*, in which the rules of propriety and good taste were deliberately flouted in the quest for a drama of heightened expression and raw passions, rather than of logical argument.«⁸

Im folgenden soll die allgemeine Folie *opera seria*, ein Begriff, der zu oft als Etikettierung dient, im Hinblick auf die *opera seria* des späten 18. Jahrhunderts einige Korrekturen erfahren. Man wird sich die Frage, ob es sich beim *Idomeneo* um eine *Seria-Oper* handelt, erneut, allerdings in revidierter Form, stellen müssen: Werden Vorstellungen der *opera seria* des ausgehenden 18. Jahrhunderts im *Idomeneo* realisiert, und wenn ja, auf welche Weise? Welche Vorstellungen prägen die *opera seria* noch Ende des Jahrhunderts entscheidend aus?

Mozarts Oper soll keineswegs für eine Gattung »gerettet« oder einem unzureichenden Gattungsbegriff angepaßt werden. Wesentlicher erscheint, einer Operngattung in ihren vielfältigen Ausprägungen selbst näher zu kommen. Reinhard Strohm, Sabine Henze-Döhring und Silke Leopold haben in ihren Studien gerade diese Vielfalt oft im Blick⁹. Etwa in Bezug auf die Opern Joseph Haydns behauptet David

⁷Kunze, *Überlegungen zu »Idomeneo«*, op.cit., S.173.

⁸Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment. Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas*, London, Boston 1992, S.60.

⁹Reinhard Strohm, *Tradition und Fortschritt in der opera seria* (1979), in: Klaus Hortschansky (Hg.), *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform* (= *Wege der Forschung*, Bd.613), Darmstadt 1989, S.325-352. Sabine Henze, *Opera seria am kurfürstlichen Hofe. Traettas »Sofonisba«, de Majos »Ifigenia in Tauride«, Bachs »Temistocle«*, in: Roland Würtz (Hg.), *Mannheim und Italien - Zur Vorgeschichte der Mannheimer* (= *Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte*,

P. Schroeder: »Haydn's operas, particularly those of the late seventies and early eighties, are important achievements and have a definite effect on his subsequent applications of enlightened thinking to instrumental works.«¹⁰ Zu diesen Opern Haydns der späten 70er Jahre zählt etwa *L'isola disabitata* (1779) auf eine Textvorlage Metastasios. Haydn hat überdies in den achtziger Jahren (1783-88) als Opernkapellmeister die ernste Oper in Eszterháza vorwiegend auf dem Spielplan¹¹.

Wenn Mozarts Oper dem Forschungsstand nach einen Kulminationspunkt, ein Ergebnis verschiedener moderner Ansätze des Musiktheaters seiner Zeit darstellt, gilt es andere Ergebnisse aufzusuchen, die von Zeitgenossen erwähnt und qualifiziert worden sind, Kriterien der Zeitgenossen als Wertmaßstäbe für die Beurteilung einer Oper ausfindig zu machen - dabei darf unser heutiges Urteil kein Wertmaßstab werden.

Den sogenannten Erfolg einer Oper (speziell einer Oper, die für eine Karnevalssaison bestimmt gewesen ist) anhand ihrer Aufführungen ablesen zu wollen, scheint ein anachronistisches Unterfangen und kein Kriterium für Bewertung eines kurfürstlichen Auftragswerkes. Es gilt vielmehr, Bewertungskriterien für Antiquiertheit oder Modernität einer ernstesten Oper anhand zeitgenössischer Aussagen ausfindig zu machen. Der Bekanntheitsgrad einer Oper ist wesentlich von ihren Aufführungen an möglichst verschiedenen Orten abhängig gewesen und von deren Berichterstattung, ist ferner von gedruckten Ausgaben (zumeist Klavierauszügen), die in Zeitschriften (zur Subskription) angezeigt und rezensiert worden sind, beeinflusst worden. Von Mozart können wir annehmen, daß er derartige Besprechungen mit Interesse gelesen haben dürfte. In seinem Nachlaß fanden sich sieben Bände von Cramers *Magazin der Musik* sowie Forkels *Musi-*

Nr.25), Mainz, London etc. 1984, S.78-96. Silke Leopold, *Mozart, die Oper und die Tradition*, in: Dieter Borchmeyer (Hg.), *Mozarts Opernfiguren. Grosse Herren, rasende Weiber - gefährliche Liebschaften* (= *Facetten deutscher Literatur. St. Galler Studien*, Bd.3), Bern, Stuttgart, Wien 1992, S.19-34.

¹⁰David P. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment, the Late Symphonies and their Audience*, Oxford 1990, S.44.

¹¹Vgl. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment*, op.cit., S.45,47.

kalischer Almanach für Deutschland¹². Der Verleger Torricella zeigte den Klavierauszug der *Entführung* in Cramers norddeutschen Magazin zur Subskription an, Aufführungsbesprechungen des Singspiels (Wien und Prag) finden sich ebenfalls bei Cramer¹³. Die Anzeige eines Klavierauszuges des *Idomeneo* findet sich dort nicht, Aufführungsbesprechungen ebensowenig. Leopold Mozart schreibt am 10. August 1781 an den Verlag Breitkopf & Sohn in Leipzig:

Seine [sc. Mozarts] opera in München war *Idomeneo*. das merkwürdige war, daß alles von in Salzb: stehenden Personen war. die Poesie vom hiesigen HofCapellan Abbate Varesco, - die Musik von meinem Sohne, - die teutsche übersetzung von H: Schachtner. Man wollte uns durchaus bereden, die opera gedruckt oder graviert, die ganze spart, oder fürs Clavier eingerichtet herauszugeben. Es gaben sich bereits Subscribenten für einige 20 Ex: an, darunter S:^F d: Prinz Max von Zweybrücken etc: waren, allein meines Sohnes Reise nach Wienn, und die dazwischen gekommene Begebenheiten machten, daß wir alles verschoben.¹⁴

»Verschoben« hat man den Druck - sowohl eines Klavierauszuges wie der »spart« - lange: Ein Klavierauszug ist 1796/97 bei Schmid & Rauh in Leipzig erschienen, angezeigt von Constanze Mozart im *Journal des Luxus und der Moden* (Weimar, im Juli 1795) und im *Grätzer Frauen-Journal* (September 1795)¹⁵. Gernot Gruber vermerkt, daß in den 90er Jahren, gegen Jahrhundertende ein wachsendes Interesse am *Idomeneo* festzustellen ist, was zum einen seinen Grund in der Entdeckung der wenig und nicht bekannten Werke Mozarts haben mag, zum andern auch im »aktuellen Opern-Klassizismus«¹⁶. Die Par-

¹²Vgl. Ulrich Konrad, Martin Staehelin, *allzeit ein buch. Die Bibliothek Wolfgang Amadeus Mozarts* (= Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, Nr.66), Weinheim 1991, S.34f., 41f.

¹³Vgl. Carl Friedrich Cramer (Hg.), *Magazin der Musik*, Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1783-1786, 4 Bde. u. 1 Bd. Notenbeispiele, Hildesheim 1971-74, I 1.1 (1783), S.352; IV 2.2 (1786), S.1056ff.

¹⁴Leopold Mozart an Breitkopf & Sohn, Leipzig (10. August 1781), in: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, ges. v. Wilhelm A. Bauer u. Otto Erich Deutsch, erl. v. Joseph Heinz Eibl, 7 Bde., Kassel, Basel etc. 1962-1975 (künftig zit. als: MBA), MBA III: 1780-1786, Kassel, Basel etc. 1963, Nr.617, S.149, Z.57-65.

¹⁵Vgl. MBA IV: 1787-1857, Kassel, Basel etc. 1963, Nr.1214: 1.5.1795, S.204f., MBA VI (Kommentar), Kassel, Basel etc. 1971, S.447.

¹⁶Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, München, Zürich 1987, vgl. S.26,51, zit. S.60.

titur ist 1805 erschienen (Simrock, Bonn)¹⁷. Johann Friedrich Reichardt hat diese Erstausgabe in der *Berlinischen Musikalischen Zeitung* (1806) ausführlich besprochen (vgl. Kap.IV.1: Rezeptionshaltungen zu Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts). In einigen Lehrschriften des 19. Jahrhunderts werden Werke Mozarts analysiert, exemplarisch vorgestellt, u. a. auch Teile aus *Idomeneo*. Solchen Teilanalysen wird im Einzelnen nachgegangen, dieserart Rezeption, die sich nicht in Aufführungszahlen spiegelt, sondern im Kompositionsunterricht, wird zu untersuchen sein (vgl. Kap.IV.2.d). Gerold W. Gruber urteilt über Vorgehensweisen hinsichtlich der musikalischen Analyse im 19. Jahrhundert wie folgt: »Im 19. Jh. waren analytische Fragestellungen neben ihrer didaktischen, aufklärerischen Ausrichtung Teil der bürgerlichen ‚Meisterwerke-Ästhetik, die der aristokratischen ‚Repräsentationsästhetik, des ausgehenden 18. Jh. entgegengesetzt wurde. Man trachtete Musik in Formenlehren zu normieren und war nicht abgeneigt, Neues durch Legitimation des Alten auszugrenzen. Man exemplifizierte so gut wie alles an Beethoven, später an Bach, und fand - ohne sich darob zu wundern -, daß die aufgefundenen Besonderheiten nicht auf andere Komponisten anwendbar waren.«¹⁸ Hat man tatsächlich nur »an Beethoven, später an Bach« Musik im Traditionszusammenhang zu erklären gesucht? Johann Christian Lobes »umfassende Theorie von

¹⁷Mozart, *Idomeneo*, Partiturabschrift [Joseph Palm?] München 1781.

Bayerische Staatsoper München St. Th. 265 (Akt I,II)
Bayerische Staatsbibliothek München Mus. Mss. 6806 (Akt III)
Klavierauszug (Prag, Wenzel) 1796/97
Klavierauszug (Leipzig, A. E. Müller) 1797
Klavierauszug (Bonn) 1798

¹⁸Gerold W. Gruber, Art. *Analyse*, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, 2. neubearb. Ausgabe, Sachteil Bd.1, Kassel, Basel etc. 1994, S.578-591, zit. S.578. Grubers Bemerkung, S.581: »[...] G. [Gottfried] Weber (1817) und Johann Christian Lobe (1844) suchten nach einem der romantischen Musik entsprechenden Zeichensystem für die Harmonik [...]«, ist in Bezug auf die 1844 erscheinende *Compositions-Lehre* Lobes irreführend. Auf die späteren Werke Lobes, in denen sich der Autor mit Fragen der Harmonik und der Klassifizierung von Akkord-Strukturen (wie etwa im wiederholt aufgelegten bis ins 20.Jh. neubearbeiteten *Katechismus der Compositionslehre*) beschäftigt, mag Grubers Aussage eher zutreffen.

der thematischen Arbeit«, dargestellt insbesondere an einem Thema von Joseph Haydn, darf als ein kleiner Lehrgang in »klassischer« Kompositionstechnik und Analyse »klassischer« Kompositionen verstanden werden¹⁹. Lobes Ansatz und Vorgehen, formuliert in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, reflektiert durchaus noch kompositorisches Gedankengut, »Compositionswissenschaft«²⁰ – um damit ein Wort Haydns zu gebrauchen –, des 18. Jahrhunderts. So kann die Beschäftigung mit einer *Compositions-Lehre* des 19. Jahrhunderts durchaus noch fruchtbar werden für die Analyse von Werken des späten 18. Jahrhunderts. Dieser Ansatz wird auch in der vorliegenden Arbeit verfolgt (Kap. IV.2.d). Außerdem scheint es bemerkenswert, daß gerade die Rezitative im *Idomeneo* in Lehrschriften des 19. Jahrhunderts durchaus lebhaft rezipiert worden sind.

Ins allgemeine Publikumsgespräch ist *Idomeneo* im ausgehenden 18. Jahrhundert nicht durch die wenigen vom Münchener Hof vorgeplanten Aufführungen zum Karneval 1781 gekommen. Man vergleiche die Wirkung und Verbreitung anderer zeitgenössischer einmaliger Karnevalsopern (speziell in München). Welche Münchener Uraufführung einer Oper nach Karl Theodors Amtsantritt wurde über die Landesgrenzen hinweg überhaupt bekannt? *Idomeneo* scheint in den 80er Jahren vor allem deshalb ignoriert worden zu sein, weil er den Zeitgenossen, den publizierenden Musikkritikern unbekannt geblieben ist. Eine Breitenwirkung hätte nur von weiteren öffentlichen Aufführungen an möglichst verschiedenen Orten, Reise-, Korrespondentenberichten und über eine gedruckte Ausgabe erfolgen können. Cramer selbst bemühte sich um eine Ausgabe der *Armida* Salieris, in seinem

¹⁹Vgl. Johann Christian Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch mannichfaltigste Beispiele erklärt. Für Dilettanten und praktische Musiker, welche ein helleres Verständnis der Tonwerke gewinnen wollen; für Kunstjünger als vorzügliches Befähigungsmittel zu eigenen gediegenen Schöpfungen; für Lehrer als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen*, Weimar 1844.

²⁰Leopold Mozart (16. Februar 1785) an seine Tochter: »H: Haydn sagte mir: ich sage ihnen vor gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und den Nahmen nach kenne: er hat geschmack, und über das die größte Compositions-wissenschaft.«, MBA III, Nr.847, S.373, Z.46-49.

Magazin etwa wurden Jommellis Opern zur Subskription angezeigt und Opern verschiedenster Komponisten besprochen²¹. Glucks Erstausgabe der *Alceste* lag 1769 mit dem Vorwort von Calzabigi vor, *Iphigénie en Aulide* erschien 1774 in Paris. Daß *Idomeneo* posthum überhaupt gedruckt worden ist, liegt vermutlich weniger am Werk selbst, wesentlich mehr an der wachsenden Bedeutung des Komponisten nach dessen Tod.

Quellen zum Zustandekommen der *scrittura* für die Karnevalsoper 1781, Quellen zur Wahl der literarischen Vorlage liegen bisher nicht vor. Die - trotz der umfangreichen Studien von Robert Münster - noch keineswegs vollständig rekonstruierbare Vorgeschichte, die zum Opernauftrag geführt hat, bleibt in der vorliegenden Arbeit daher weitgehend ausgespart und wird im folgenden anhand des Forschungsstandes nur in aller Kürze rekapituliert²².

Mozart hat sich in Mannheim beim Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz um einen Opernauftrag beworben:

Ich Empfehle mich Euer Durchl: zu höchstengnad, mein gröster wunsch wäre hier eine opera zu schreiben; ich bitte mich nicht ganz zu vergessen. ich kann gott lob und danck auch deutsch.«²³

Mozart erhoffte sich, am Hofe eines aufgeklärten, am deutschen - nationalen - Musiktheater sehr interessierten Fürsten, eine feste Anstellung, oder wenigstens einen Auftrag für eine Oper²⁴. Zunächst erfüllte sich dieser Wunsch nicht. Im Januar 1779 war Mozart nach Salzburg zurückgekommen, einen Auftrag des Kurfürsten hatte er jedoch nicht erhalten, was möglicherweise aufgrund der politischen Situation zu erklären ist

²¹Vgl. Cramer (Hg.), *Magazin der Musik*, op.cit., II.1.2, 1783, S.916-921. Besprechung von Sartis *Giulio Sabino*, Cramer (Hg.), *Magazin der Musik*, op.cit., I (1783), S.262-273, 400-410, III.2.1. (1784) S.557f. Salieris *Les Danaïdes*, Cramer (Hg.), *Magazin der Musik*, op.cit., II.1.2 (1783), S.1210-1212, III.2.1. (3.2.1785), S.417-457. Sacchinis *Renaud*, Cramer (Hg.), *Magazin der Musik*, op.cit., II.1.2. (1783), S.939f.

²²Vgl. Robert Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, in: *Acta Mozartiana* 29, 1982, S.10-20.

²³8.11.1777, zit. in: Konrad Küster, *Mozart. Eine musikalische Biographie*, Stuttgart ²1991, S.135.

²⁴Inwieweit sich Mozart selbst für die Komposition deutschsprachiger - komischer wie ernster - Opern interessierte, belegt ein Brief aus München an den Vater vom 2.10.1777: »alle jahre 4 teutsche opern, theils Buffe [!] und serie [!], zu liefern [...]«, vgl. MBA II, S.29, Z.33.

(Pfalzbayern, Erbfolge).

1780 wurde Mozart vom Münchener Hof der Auftrag erteilt, für den kommenden Karneval eine Oper zu schreiben. Daß der Auftrag an Mozart gegangen ist, mag in der Tatsache begründet sein, daß Karl Theodor, der bevor er die Nachfolge des verstorbenen Maximilian III. Joseph in München antrat, seine Residenz in Mannheim hatte. Mit dem Kurfürsten übersiedelte ein großer Teil seines Hofstaates, seines Hofensembles: Dekret vom 23. Juni 1778 an den Intendanten des Münchener Theaters, Joseph Anton Graf von Seeau:

Zum voraus ist der höchsten Willensmeynung gemäß, und dem Tit. Grafen von Savioli unterm heutigen die Weisung zugegangen, daß von dem Mannheimer Musick=Personale die noch wirklich Dienstleistende ausgezeichnet, jedoch einem jeden freygestellt werden solle, wer mit dem Fortgenuße seines bisherigen Gehaltes dem Hoflager anhero zu folgen, oder mit gleichem Bezuge in der Pfalz rückzubleiben sich entschließen möge. Sobald nun diese von Mannheim aus anhero kommende Personen nach ihrem Talente in die bisherige Fächer eingetheilet sind, ist aus dem hiesigen Orchester das abgängige nach der wahren Erfordernuß zu ersetzen, und daraus jede Klasse der Vocal= und instrumental= Musick nothdürftig zu bestellen; das entbehrliche Personale hingegen mit dem einseitigen Fortgenuße des bishero bezogenen ständigen Gehaltes statt einer jährlichen Pension nach vorwaltenden Umständen entweder gänzlich oder nur in so lang außer Wirklichkeit zu belassen, bis mit der Zeit die Gelegenheit zur Wiedereintretung in die Zahle der ordentlichen Hof=Musikanten, oder zu einer sonstigen Beförderung sich ergeben wird.²⁵

Laut Jung akzeptierte der Kurfürst in einem weiteren Dekret an den Münchener Intendanten (24. August 1778) dessen Erwägungen zur Vereinigung der Mannheimer und Münchener Orchester: »Damit hatte sich der Hof offiziell verabschiedet. Das umzugswillige Musikpersonal erhielt für den Oktober die doppelte Gage, um die Reisekosten bestreiten zu können.«²⁶ Mit der Verlegung der Residenz des Kurfürsten nach München, mit dem Umzug der Institute, des Orchesters, der Sänger wurde das Mannheimer Theaterleben entschieden geschwächt. Freiherr Wolfgang Heribert von Dalberg nahm sich als Intendant (1778-1803) - unter vielen Schwierigkeiten - nach dem Weggang des Kurfürsten des Nationaltheaters an²⁷. Mozart hat die Übersiedlung des Kurfürsten nach München während seines Mannheimer Aufenthaltes miterlebt und zunächst bezweifelt, ob Karl Theodor überhaupt in München bleiben werde:

[...] und ich weis nicht, ich glaube, ich werde doch noch hier angestellt werden! - hier, nicht in München; denn, der Churfürst wird, glaube ich, <gar gerne wieder seine Residenz in Manheim> machen, indemme er <die grobheiten> von den <herrn bayern> ohnmöglich lange <wird aushalten> können!²⁸

Mozart berichtet von den »grobheiten« des Münchener Publikums gegenüber Mannheimer Sängerinnen und weiter auch von dem »verfluchten kerl seau«:

[...] - wissen sie wohl, was <der verfluchte kerl seau> hier gesagt hat? -

²⁵Zit. in: Hermann Jung, *Mannheim nach 1777. Ausprägung einer bürgerlichen Musikkultur bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim 1992, S.197-218, hier: S.199.

²⁶Ebd.; vgl. Liste der Hofmusiker, die 1779 mit dem Kurfürsten nach München gingen: Jung, *Mannheim nach 1777*, op.cit., S.200f.

²⁷Reinhart Meyer, *Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut. Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung*, in: Roger Bauer, Jürgen Wertheimer (Hg.), *Das Ende des Stegreifspiels - die Geburt des Nationaltheaters*, op.cit., S.124-152, hier: S.131f.

²⁸Mozart an den Vater, Mannheim 12.11.1778, MBA II, S.505, Z.13-16. Vgl. Jung, op. cit., S.198.

Meine opera buffa zu München seye ausgepiffen worden! - unglücklicherweise hat er es aber in einen ort gesagt, wo man mich gar zu sehr kennt! - mich ärgert aber nur die kekheit, indemme die leüte wenn sie nach München kommen, just das gegentheil erfahren können!²⁹

Den Intendanten der Münchener Hoftheater (seit 1753), Joseph Anton Graf von Seeau, kannte Mozart schon seit seinem Aufenthalt in München. Von von Seeau hatte Mozart den Auftrag erhalten für den Karneval 1775 in München eine Oper zu schreiben: *La finta giardienera* (Uraufführung 13. Januar 1775; vgl. auch Briefe an den Vater vom 26.9.1777, 29.9.1777, 2.10.1777). Der Münchener Intendant hatte bezüglich des Mannheimer Orchesters wie in Bezug auf Mozart seine Meinung revidiert:

[...] gestern hat mich graf Seeau bey s: D: dem Churfürsten vorgestellt, er war sehr gnädig mit mir. wenn sie itzt dem graf Seeau sprechen sollten, so würden Sie ihn nicht mehr kennen, so ganz haben ihn die H: Mannheimer umgekehrt.³⁰

Heartz bezeichnet den Grafen Seeau sogar als »Schlüsselfigur« für den Auftrag zum *Idomeneo*: »Sein [sc. von Seeaus] guter Wille war Voraussetzung für den Auftrag, und ohne Zweifel ist in ihm die Schlüsselfigur für die Wahl von Komponist und Stoff der Karnevalsoper 1781 zu sehen.«³¹

Wesentlich für den Erhalt des Opernauftrags war sicher auch Mozarts gutes Einvernehmen mit der Kurfürstin (er widmete ihr die in Paris und Mannheim komponierten sechs Klaviersonaten KV 301-306), sowie mit der Gräfin Baumgarten, einer Sängerin und Favoritin des Kurfürsten (Mozart schrieb für sie in München Rezitativ und Arie KV 369). Nicht zuletzt bestimmte die Wahl des Opernstoffes der Kurfürst mit - wenn nicht allein, so doch entscheidend. Vergleicht man die anderen Karnevalsopern während der Zeit Karl Theodors in München, so läßt sich feststellen, daß die meisten der Libretti auf französischen Dramenvorlagen beruhen. Als Vorlage für die Tragödie, das Drama *Idomeneo*, wird in den Briefen zwischen Vater und Sohn »ein Plan« erwähnt, der dem Librettisten Varesco und dem Komponisten vorgegeben war. Dieser »Plan« bezieht sich auf die französischen Vorlagen: Antoine Danchets *Tragédie lyrique Idoménée* (komponiert von André Campra) und auf die gleichnamige Tragödie Crébillons (vgl. Kap. I: Das »Idomeneus«-Thema; vgl. zu Danchets tragédie als konkrete Vorlage für Varesco: Kap. III.2.b). Wie der »Plan« im Detail ausgesehen hat, welche Handlungsvorgaben er enthielt, ist nicht überliefert. Wahrscheinlich gehörte aufgrund der Operntradition (vgl. Kap. II) - möglicherweise sogar unausgesprochen - ein »lieto fine« zum »Plan«. Gesangssolisten und Mitglieder des Mannheimer Orchester, darunter sein Direktor und Konzertmeister Christian Cannabich, der Tenor Anton Raaff, die Sopranistin Dorothea Wendling, ihr Gatte der erste Flötist Johann Baptist Wendling und der erste Oboist Friedrich Ramm übersiedelten nach München. Während seiner Mannheimer Zeit 1777/78 hatte Mozart dieses von Zeitgenossen hochgelobte, hervorragende Ensemble kennenge-

²⁹Mozart an den Vater, Mannheim 12.11.1778, MBA II, S.506, Z.51-56. Vgl. Jung, op. cit., S.198.

³⁰Mozart an den Vater, 13.11.1780, MBA III, S.17, Z.21-24, vgl. Mozart an den Vater, 8.11.1780, MBA III, S.13, Z.20f.: »[...] - Seeau ist von den Mannheimern wie Wax zusamm geschmolzen worden - [...]«.

³¹Daniel Heartz, Vorwort zu: Wolfgang Amadeus Mozart, *Idomeneo* (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II: Bühnenwerke, Werkgruppe 5, Bd.11, Teilbd.1), Kassel, Basel etc. 1972 [künftig zit. als: *Idomeneo* NMA], VII-XXXI, hier: S.VII.

lernt. Für Anton Raaff hatte Mozart beispielsweise die Konzertarie KV 295 geschrieben, für Dorothea Wendling Rezitativ und Arie 486a (295a). Nach Daniel Heartz waren es besonders Raaff und Cannabich, die sich bei der Vergabe des Opernauftrags für Mozart eingesetzt hatten³².

Zur Bedeutung von Anton Raaff in diesem Zusammenhang ist zu erwähnen: Piccinni überarbeitete seine Oper *Catone in Utica* für den Tenor Raaff, die 1770 in Mannheim uraufgeführt wurde (wie Mozart den *Idomeneo* für die Wiener Aufführung 1786). Raaff war im Sommer 1770 aus Italien zurückgekehrt und hatte möglicherweise die handschriftliche Opernpartitur mitgebracht. Vielleicht war es auch Raaff, der bei der Vergabe der *scrittura* für Johann Christian Bach seinen Einfluß gelten machte³³. So wäre auch ein möglicher Einfluß des Sängers Raaff bei der Vergabe des Auftrags an Mozart nicht auszuschließen. Nicht zu vergessen ist, daß Mozart auch in München durch *La Finta giardiniera* (KV 196, entstanden 1774/75) kein Unbekannter war. Ausschlaggebend für die Erteilung des Auftrags wird wahrscheinlich Karl Theodor selbst gewesen sein. Möglicherweise ist ihm auch die Wahl des Sujets zuzuschreiben³⁴. Aufgeführt wurde der *Idomeneo* in München, aber vom Mannheimer Orchester (soweit es im Opernhaus, dem Cuveillétheater, Platz hatte³⁵), in der Titelrolle Mozarts Freund Anton Raaff (vgl. Kap.III.1.), Ilia sang Dorothea Wendling.

In der grösten Eyle schreibe ich, denn ich bin noch nicht angezogen, und muß zum Grafen Seeau, Cannabich, Quaglio, und Le grand der Ballettmeister speisen

³²Vgl. D. Heartz, *Vorwort*, op. cit., S.VII. Zum Einfluß am Hofe des Kurfürsten in Mannheim, vgl. Leopold Mozart an seinen Sohn, 20. Oktober 1777.

Einen Einfluß Raaffs in Bezug auf Mozarts Stellungsgesuch am Mannheimer Hof hat Ludwig Finscher entschieden verneint. Mozart erhielt die ersehnte Stellung ja auch nicht. Welchen Einfluß der geschätzte Tenor in seinen Kompetenzbereichen der Oper gehabt haben mag und inwieweit er bei der Vergabe einer einmaligen *scrittura* Mitsprache hatte, darf dabei aber nicht übersehen werden. Vgl. L. Finscher, *Mozart und Mannheim*, in: Ders. (Hg.), *Die Mannheimer Hofkapelle [...]*, op.cit., S.71-96, hier S.78.

³³Vgl. Paul Corneilson, *Die Oper am Kurfürstlichen Hof zu Mannheim*, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, op.cit., S.113-129, hier: S.124f. Nach Brigitte Höft verdankte Johann Christian Bach seinen Opernauftrag für den Mannheimer Hof (*Temistocle*) vermutlich dem Flötisten Wendling, der Bach 1771 in London auf einer Konzertreise kennengelernt hatte. Vgl. Brigitte Höft, *Komponisten, Komponistinnen und Virtuosen*, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, op.cit., S.59-70, hier: S.62.

³⁴Heartz, *Vorwort* zu: *Idomeneo* NMA, S.VII: »Verantwortlich für die Wahl des *Idomeneo*-Stoffes war, sehr wahrscheinlich der engere Kreis um Karl Theodor, wenn nicht sogar der Kurfürst selbst;«

³⁵Vgl. Mozart, Brief an den Vater, 27.12.1780, MBA III, Nr.570, S.71-73, S.71, Z.16f.: »[...] dießmal mit dem ganzen orchstre !: versteht sich das im opera=hauß Platz hat.!: [...]«.

auch dort, um das Nöthige wegen der Opera zu verabreden. -³⁶

Lorenzo Quaglio wirkte als Theaterarchitekt, der u. a. für die Ausstattung der Ballette von Cannabich/Lauchery zuständig war, seit 1758 am Hof in Mannheim³⁷. Quaglio hatte auch das Nationaltheater in Mannheim entworfen und fungierte nun in München als Leiter des Dekorationswesens, so wurde er der Bühnenbildner des *Idomeneo*. Der Ballettmeister Claudius Legrand (Le Grand) war in Mannheim der erste Tänzer bei Lauchery. Nach der Übersiedlung nach München stieg er zum Nachfolger Laucherys auf³⁸.

Der erste Akt des *Idomeneo* ist wahrscheinlich bereits größtenteils in Salzburg fertiggestellt worden, denn Mozart wußte für wen er die Oper schrieb: für das Ensemble des Mannheimer Theaters, des »Churfürstlichen Hof- und Nationaltheaters«, das im Mai 1777 unter der Intendantur des Grafen von Savioli begründet worden ist. Schon Hertz bezeichnet den *Idomeneo* als Mozarts Mannheimer Oper³⁹. Corneilson weist daraufhin, daß Mozart bei der Komposition des *Idomeneo* viel von seinen Mannheimer Erfahrungen profitierte. So stellt Corneilson Ähnlichkeiten zwischen Asbertas Wutarie »Du hast dein Ziel« aus *Günther von Schwarzburg* von Ignaz Holzbauer und Anton Klein und Elettas Arie »Tutte nel cor vi sento« (*Idomeneo*, diese Arie wurde in der Uraufführung gestrichen) fest. Corneilson bemerkt: »Es entbehrt nicht der Ironie, daß die bekannteste aller Opern, die je für den Pfalz-Bayerischen Hof komponiert wurde, Mozarts *Idomeneo*, zuerst in München zur Aufführung gelangte. Hätte Herzog Maximilian II. Joseph dreieinhalb Jahre länger gelebt, wäre Mozarts erste »Meisteroper« höchstwahrscheinlich in Mannheim erklingen.«⁴⁰

Die überlieferte Korrespondenz zwischen Mozart und seinem Vater (8.11.1780 bis 22.1.1781) gibt Einblicke in die Zusammenhänge und Bedingungen der Opernproduktion. Hertz betont die Bedeutung des Briefwechsels: »Dieser detaillierte Informationsaustausch erfaßt jeden Aspekt der Produktion und ihrer Vorbereitung, er ist darüberhinaus

³⁶Mozart an den Vater, München 13. November 1780, MBA III, Nr.537, S.16, Z.4-6.

³⁷Vgl. Sibylle Dahms, *Das Mannheimer Ballett im Zeichen der Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, in: L. Finscher (Hg.), *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, op.cit., S. 131-140, hier S.136.

³⁸Vgl. Dahms, *Das Mannheimer Ballett im Zeichen der Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, op.cit., S.136.

³⁹Daniel Hertz, *The Genesis of Mozart's »Idomeneo«*, op. cit., S.162: »*Idomeneo* is Mozart's Mannheim opera.«

⁴⁰Corneilson, *Die Oper am Kurfürstlichen Hof zu Mannheim*, op.cit., S.128. Genauer noch zu untersuchen wären Leopold Mozarts Kontakte zu München; vgl. Briefwechsel 1777/1778 im Zusammenhang mit Mozarts Reise in Begleitung der Mutter nach Paris und während des Aufenthaltes in Paris.

das eindringlichste Zeugnis seiner Art, das für eine Oper Mozarts - ja vielleicht für eine Oper dieser Epoche - erhalten ist, und er erlaubt schließlich, die Entstehung der Oper Schritt für Schritt nachzuvollziehen [...]«⁴¹.

Diese euphorische Aussage verleitet leicht zu der Annahme einer dokumentarisch belegten, belegbaren Entstehungsgeschichte, die sich in allen Einzelheiten nachvollziehen lasse. Die Rekonstruktion der Entstehung ist auch noch Stanley Sadies wesentliches Anliegen⁴². Die Entstehung der gesamten Oper kann allein anhand der vorliegenden Briefe kaum vollständig belegt, geschweige denn »Schritt für Schritt« nachvollzogen werden. Dagegen sprechen die schon in Salzburg entstandenen Teile. Die Briefe erlauben einzelne, sehr wertvolle Blicke in die Werkstatt des Komponisten, sie dokumentieren aber vor allem einzelne Arbeitsphasen. Die vielen bestehenden Leerstellen sollten durch die oft herangezogenen Briefzitate nicht zu schnell überdeckt, Fragen, die die Komposition aufgibt, nicht verfrüht beantwortet werden.

Der musikalische »Schatz« *Idomeneo*

Mozarts Originalität soll keineswegs in Abrede gestellt werden, nur scheint es verfehlt, die mehr und mehr ausgebildete, selbstbewußte, eigenständige und erfahrene Musikdramatik und Theaterpraxis des späteren Wiener Mozart auf den sich musikdramatisch heranbildenden, experimentierenden Komponisten, der er zum Zeitpunkt des *Idomeneo* noch war, allzu fraglos zu projizieren. Wenn man ausgehend vom späteren Werk *Idomeneo* hört, hört man zweifellos Bekanntes, das liegt aber im wesentlichen am Rezeptionsvorgang selbst. Mozart wußte bei der Komposition des *Idomeneo* noch nichts von *Figaro*, von der *Zauberflöte* ...

Attila Csampai bemerkt zum Marsch im dritten Akt des *Idomeneo*: »Im dritten Akt erfüllt wiederum ein Marsch - der von Mozart in letzter Minute eingefügte Priestermarsch Nr.25, den er in der *Zauberflöte* wieder verwendete - die Aufgabe, den Schauplatzwechsel vorzuberei-

⁴¹Daniel Hertz, Vorwort zu: *Idomeneo* NMA, S.VIIIff.

⁴²Stanley Sadie, *Genesis of an operone*, in: Julian Rushton, W. A. Mozart, *Idomeneo*, op.cit., S.25-47.

Figaro, von der Zauberflöte ...

Attila Csampai bemerkt zum Marsch im dritten Akt des *Idomeneo*: »Im dritten Akt erfüllt wiederum ein Marsch - der von Mozart in letzter Minute eingefügte Priestermarsch Nr.25, den er in der *Zauberflöte* wieder verwendete - die Aufgabe, den Schauplatzwechsel vorzubereiten.«⁴³ Er bezeichnet die Oper als: »Das Laboratorium der Mozartschen Oper [...] Mozart selbst hat es, als er die Hoffnung auf eine dauerhafte Wiederbelebung aufgeben mußte für seine späten Wiener Opern benutzt, ja regelrecht ausgeschlachtet. Man könnte mehrere Dissertationen in Auftrag geben allein über das in den nachfolgenden Opern wieder auftauchende *Idomeneo*-Material. Die *Zauberflöte* ist in ihrer vorliegenden Gestalt ohne die geistige Quelle des *Idomeneo* undenkbar. Selbst die Figuren sind in ihrer Charakterzeichnung von den *Idomeneo*-Figuren maßgeblich beeinflusst, wenn auch teilweise in ironischer Brechung. Es wäre interessant und nützlich, einmal die Linien von Elektra zur Königin der Nacht, von Ilia zu Pamina, von Idamantes zu Tamino, von *Idomeneo* zu Sarastro näher zu untersuchen.«⁴⁴ Den von Csampai vorgeschlagenen möglichen Dissertationen steht diese Studie in ihrem Ansatz diametral entgegen. Inwieweit die aus Liebe in den Tod gehende Ilia mit der aus verschmähter Liebe den Tod suchenden Pamina, der abdankende Herrscher *Idomeneo* mit dem die Herrschaft behaltenden Sarastro etc. in literarischer wie musikalischer Charakterzeichnung verglichen werden kann, bleibe dahingestellt.

Friedrich Rochlitz hat in romantisierender Verklärung bereits auf den musikalischen »Schatz« *Idomeneo*, der Mozart nach Csampai zur späteren »Ausschlachtung« zur Verfügung gestanden sei, verwiesen. Nach Rochlitz »schätzte (Mozart) unter allen seinen Opern keine höher, als *Idomeneo* und *Don Giovanni*.«⁴⁵ Zur Entstehung des *Idomeneo* äußerte sich Rochlitz wie folgt:

⁴³ Attila Csampai, *Des Meeres und der Seele Stürme. Zwölf Variationen über Mozarts *Idomeneo**, in: Ders., D. Holland (Hg.), *Wolfgang Amadeus Mozart, Idomeneo, Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek 1988, S.9-32, zit. S.31.

⁴⁴ Csampai, op.cit., S.32.

⁴⁵ Friedrich Rochlitz, *Anekdoten aus Mozarts Leben*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 24.10.1798, No.4, Sp.51.

Die Oper Idomeneo schrieb er [sc. Mozart] unter äußerst günstigen Umständen. Sie war einzig für das damals ganz vortreffliche Münchner Theater bestimmt. Der Churfürst forderte ihn dazu auf, gab ihm Beweise seiner Achtung und - bezahlte ihn; er schrieb hier zugleich für eine der vorzüglichsten damaligen Kapellen der Welt, der er also viel zumuthen und mithin dem Fluge seiner Phantasie ohne äußere Beschränkung folgen konnte; er war in der schönsten Blüthe seines Lebens, im fünf und zwanzigsten Jahre, bey ausgebreiteten Kenntnissen, glühender Liebe seiner Kunst, bey raschem leichtem Körper, bey über alles mächtiger Jünglingsphantasie; und diese - was eine Hauptsache war - wurde noch überdies beflügelt durch eine innige erwiderte Liebe zu seiner nachmaligen Gattin; eine Liebe, welche durch die Hindernisse, die ihr von Seiten der Familie seiner Geliebten gelegt wurden, für Mozart desto mehr Interesse bekam. Wie hätte auch eine so angesehene Familie ihre Tochter mit einem jungen, meistens reisenden, leichtgesinnten, amtlosen Künstler vereinigt wünschen sollen? Daß diese Ideen noch zugleich Mozarts Ehrgeiz gewaltig aufwühlten; ihn vermochten hier mit aller Anstrengung zu arbeiten, sich Namen zu machen, und dadurch sein liebes Mädchen zu gewinnen, oder sich an denen, welche ihn zu gering geschätzt hatten, zu rächen - das siehet man von selbst. Daß ein Künstler, wenn er auch noch lange kein Mozart wäre, unter diesen Verhältnissen etwas ausgezeichnetes liefern würde; daß Mozart ein Werk, welches unter solchen Auspicien gebohren wurde, auch wenn es nicht den hohen Werth hätte, den es hat - vorzüglich lieb haben mußte, das siehet man eben so leicht von selbst. Diese seine Vorliebe für dieses sein Kind beweiset er auch dadurch, daß er mehrere Hauptideen desselben zur Grundlage - beynahe zu noch mehr als das - bey einigen seiner besten spätern Arbeiten machte. Man vergleiche, um dies einzusehen, z. B. mit der Overtura des Idomeneo die Overtura der Clemenza di T., mit der unvergleichlichen Scene: Volgi intorno lo sguardo, o sire, im Idomeneo, das gleichfalls ganz vortreffliche Finale des ersten Akts der Clemenza di T., die rührende Arie des ersten: Se il padre perdei - mit der Arie: dies Bildnis ist bezaubernd schön, und dem Andante der Arie: Zum Leiden bin ich auserkohren, in der Zauberflöte; den Marsch im dritten Akt des Idomeneo. mit dem zu Anfange des zweyten Akts der Zauberflöte u. s. w. Man hat ihm das zum Vorwurf gemacht; ich glaube mit Unrecht. Mozart konnte diese seine frühere Arbeit mit Recht also benutzen, nicht nur weil sie so vortrefflich, sondern auch weil sie, so lange er lebte, wie ein vergrabener Schatz verborgen lag.⁴⁶

Anna Amalie Abert hat musikalische Motive und Themen verglichen und so einen punktuellen Zusammenhang des *Idomeneo* mit Mozarts

⁴⁶Friedrich Rochlitz, *Anekdoten aus Mozarts Leben*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 24.10.1798, No.4, 8. Sp.53-55.

anderen Bühnenwerken zu erstellen versucht⁴⁷. Roland Tenschert hat sich dagegen zu Recht kritisch zu den Versuchen von Hermann W. v. Waltershausen geäußert, Melodieformeln und Wendungen in der *Zauberflöten*-Ouvertüre programmatisch zu deuten⁴⁸. In diesem Sinne ist auch Constantin Floros Ansätzen zu widersprechen, eine Art von »Leitmotiv«-Technik im *Idomeneo* herauszukristallisieren⁴⁹. Überspitzt formuliert könnte man einige dieser abgewandelten »Leitmotive« dann im ganzen Werk Mozarts - und sicher auch bei einigen seiner Zeitgenossen - wiederentdecken. Entgegen diesen Ansätzen soll eben nicht das scheinbar Gemeinsame gesucht und *Idomeneo* gerade nicht vom späteren Werk des Komponisten retrospektiv - scheinbar - entschlüsselt werden. Mozarts »Erfahrungssammeln« im Bereich des Musiktheaters, sein Experimentieren, die produktive Auseinandersetzung mit den Vorgaben im Zusammenspiel der vielen Mitsprachen anderer, soll vorrangig ohne den klärenden Bezug auf das spätere Schaffen, ohne die Antwort, die seine späteren Singspiele, Opern zu suggerieren scheinen, im folgenden anhand der Konzeption und Komposition des *Idomeneo* thematisiert werden. Mozarts spätere Aussagen und Werke werden nicht vollständig ausgeblendet - das hieße, das Kind mit dem Bade ausschütten - , nur dürfen sie nicht zu Größen eines Bezugssystems werden, das der Chronologie der Entstehung entgegensteht.

Die vorliegende Arbeit bemüht sich um keine vordergründige Analyse, sondern um die Aufarbeitung der Hintergründe, die zu Gestaltwerdung des *Idomeneo*, zur Sprachfindung Idomeneos beigetragen haben.

Von Mozart ist uns keine »Musicalische kritick« in Buchform überliefert (vgl. Kap.IV.2, Exkurs). In das von Mozart geplante »Buch« wären die gerade zurückliegenden Erfahrungen im Bereich des

⁴⁷Vgl. Anna Amalie Abert, »*Idomeneo*« zwischen opera buffa und Singspiel, in: *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, Salzburg 1975, S.158-166.

⁴⁸Roland Tenschert, *Die Ouvertüren Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1921, S.109-181, hier: S.119f.

⁴⁹Vgl. Constantin Floros, *Mozart-Studien I. Zu Mozarts Sinfonik, Opern- und Kirchenmusik*, Wiesbaden 1979, S.31ff.

Musiktheaters eingegangen⁵⁰. In Worte und »Exemplen« gefaßt worden wären in diesem Sinne neben der *Entführung aus dem Serail* wohl an erster Stelle *Idomeneo*.

Es wäre der Versuch zu wagen, *Idomeneo* als Anfang von Mozarts Gewinnung seiner »kritick« zu interpretieren, als Statuierung eines der »Exemplen«, das Werk selbst als Mozarts »kleine Musicalische kritick«.

Hier soll auch keineswegs der Versuch unternommen werden, Mozarts Opernästhetik allein nur aus brieflichen Äußerungen des Komponisten kaleidoskopartig zusammenzutragen. Wesentlicher erscheint es, Mozarts Aussagen und Kompositionen im Zusammenhang mit der regen zeitgenössischen Diskussion um die Konzeption einer zeitgemäßen Dramaturgie des Schauspiels und der Oper zu erfassen und aus der Zusammenschau heraus zu deuten. Dabei ist immer zu bedenken, daß *Idomeneo* die Karnevalsoper 1782 für München ist, dem »ernsthaften« Genre zuzurechnen und ein höfisches Auftragswerk.

Handlungsplan und Textvorlage: Zur Bedeutung des Librettos

Voraussetzung für die Komposition einer Oper sind zunächst der Handlungsplan und die Textvorlage. Um Mozarts Oper im Kontext des zeitgenössischen Musiktheaters zu verstehen, ist die Beschäftigung mit den Libretti, die Entstehung der Textvorlagen, der *drammi per musica*, unumgänglich, was sowohl die Konzeption der literarischen Vorlagen im Hinblick auf ihre poetische Qualität wie die gewählte Motivik und Thematik betrifft⁵¹. Wie weitgehend die Qualität des jeweiligen *dramma per musica* die Komposition und die szenische Ausführung mitbestimmt, war dem Komponisten Mozart und seinen regen

⁵⁰Mozart an den Vater, 28. Dezember 1782, MBA III, Nr.715, S.246, Z.25f. Vgl. Kap.IV.2, Exkurs: Der verborgene Musikschriftsteller Mozart - »nicht unter meinem Namen« - und sein Vorhaben einer »kleinen Musicalischen kritick mit Exemplen«.

⁵¹Rudolph Angermüllers Aussage zum Sujet ist zu differenzieren: »Auffallend ist, daß der Idomeneus-Stoff erst wieder 1781 von Mozart vertont wurde. Es wäre eine Untersuchung wert, warum man sich in Frankreich und Italien nicht zwischen 1712 und 1780 um dieses Sujet kümmerte.«, in: Rudolph Angermüller, *Idomeneo-Aspekte*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 28 (1973), Heft 7/8, S.308-317, hier S.308. Andere Konfliktlösungen des Idomeneus-Dramas wären heranzuziehen, die Motivik der Opferung des eigenen Kindes zu untersuchen etc.

Mitarbeitern zur Zeit der Entstehung des *Idomeneo* sehr bewußt. Die häufigen den literarischen Text betreffenden Änderungswünschen belegen gerade den Entstehungsprozeß der Oper.

In Mozarts vielzitiertem Postulat, »bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn«⁵², scheint sich nicht zuletzt eine wichtige Erfahrung der Münchener Opernproduktion widerzuspiegeln. Die Kernaussage läßt sich als ein weitreichendes Resultat der schwierigen Konzeption des *Idomeneo*-Librettos verstehen, die bereits dem nächsten Bühnenwerk unmittelbar zugute kommt: Gerade weil die »Poesie« Vorlage, Vorbedingung der Komposition und auch der vokalen und szenischen Ausführung sowie wesentlich für die Imagination des Publikums ist – somit notwendig für die »Musick« einer guten Oper ist – muß sie ihr »gehorsam«, zugehörig und zugetan sein. Mozart wertet den Text der Musik keineswegs pauschal unter, sondern erkennt vielmehr seine Bedeutung an, denn wenn sich der Text nicht »gehorsam« verhält, hat das Konsequenzen für die Güte der Komposition – Mozarts Opernkomposition.

Libretto und Komposition gehen im späten 18. Jahrhundert eine lebendige Verbindung ein, Librettist und Komponist arbeiten vermehrt zusammen, man denke nur an Verazi-Jommelli oder auch Calzabigi-Gluck.

Salieri hat sich über die Librettisten Coltellini und Calzabigi geäußert. Seinen Worten über Calzabigi, im Zusammenhang mit Gluck und der Oper *Les Danaïdes*, ist nicht nur eine Hochschätzung Glucks (auf dem Titelblatt des Erstdrucks nennt Salieri sich »Eleve de Gluck«⁵³) zu entnehmen, sondern sie geben gleichfalls Zeugnis von Salieris persönlichem Umgang mit Calzabigi, deuten durchaus seine Hochachtung vor der Eigenständigkeit eines Librettisten an, der auftragsungebunden, »zu seinem Vergnügen«, Libretti verfaßt, verfassen kann:

Von Wien ging er [sc. Calzabigi] nach Livorno seiner Vater-

⁵²Mozart an den Vater, Wien, 13. Okt. 1781, in: MBA, III: 1780-1786, Kassel, Basel etc. 1963, Nr.633, S.167, Z.26f.

⁵³Vgl. Volkmar Braunbehrens, *Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts? Eine Biographie*, München, Mainz (1989) 1992, S.106-120, hier S.111.

stadt, an welchem Ort er, wie er mir selbst in Neapel gesagt, zu seinem Vergnügen, die Clytemnestra und die Danaiden verfertigt hat. Da er diese letztere Oper an den Ritter Gluck gesendet, so hat dieser nach demselben Plane die französischen *les Danaïdes* machen lassen, die ich unter seinen Augen (sotto sua voce direzione sagt Salieri mit seiner unbefangenen Bescheidenheit) in Music gesetzt habe.⁵⁴

Im Fall von *Les Danaïdes* (Paris, 26. April 1784) erstellten François Gand-Leblanc du Roulet und Louis Théodore Tschudi den französischen Text nach Calzabigis italienischer Vorlage.

Gerade die Adaption französischer Dramen für italienische Operntexte war ein noch gängigerer Vorgang, auf den im Verlauf der vorliegenden Arbeit gesondert einzugehen ist (vgl. Kap.III.2.b).

Französische Textvorlage – italienische Übertragung

Kunze beurteilt die der Oper vorgegebene französische Textvorlage und ihre italienische Übertragung, das Libretto, negativ: »Nicht, daß Varesco ein mißlungenes Drama geliefert hätte, obwohl bei Lichte besehen weder die poetischen noch die dramaturgischen Qualitäten den ‚Idomeneo‘-Librettos den Vergleich etwa mit den Dramen Metastasio aushalten. Allerdings muß man berücksichtigen, daß Varesco an das vom Münchener Hof vorgeschriebene Vorgängerdrama, Antoine Danchets *tragédie lyrique* ‚Idoménée‘ (1712) gebunden war. (Es wäre übrigens interessant zu wissen, weshalb man gerade auf dieses antiquierte französische Libretto verfiel und wer diese Entscheidung traf.)«⁵⁵ Daniel Heartz hat einerseits auf die Vorliebe des Hofes für französische Opernvorlagen hingewiesen, aber andererseits doch die hypothetische Frage aufgeworfen, ob nicht Mozart selbst dem Münchener Hof den Vorschlag unterbreitet habe, die französische *tragédie* als dramatische Vorlage zu wählen⁵⁶.

⁵⁴Carl Friedrich Cramer (Hg.), *Magazin der Musik*, op.cit., I, 1783, S.365f.

⁵⁵Stefan Kunze, *Überlegungen zu »Idomeneo«*, in: Peter Csobádi (Hg.), *Wolfgang Amadeus. Summa summarum. Das Phänomen Mozart: Leben, Werk, Wirkung*, Wien 1990, S.171-177, zit. S.173.

⁵⁶Daniel Heartz, Vorwort zu: *Idomeneo* NMA, S.VII. Ders., *Hat Mozart das Libretto zu »Idomeneo« ausgewählt?*, in: Rudolph Angermüller, Robert Münster (Red.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo 1781-1981. Essays, Forschungsberichte*, Katalog mit der Rede zur Eröffnung der Ausstellung von Wolfgang Hildesheimer (=

Aufwertung hat Varesco und das *Idomeneo*-Libretto durch die Arbeiten von Kurt Kramer und Wolfgang Proß erfahren⁵⁷.

Hätte Mozart im Fall des *Idomeneo* dennoch gewissermaßen gegen den Strich, gegen sein Libretto, gegen eine bestehende Seria-Tradition, gegen die Oper seiner Zeit komponiert?

In den Kapiteln I bis III der vorliegenden Studie sollen Stoffgeschichte und die zum Verständnis notwendigen Hintergründe der Konzeption eines *dramma per musica* im 18. Jahrhunderts skizziert, im Kapitel IV Schlaglichter auf den Entstehungsprozeß des *Idomeneo* geworfen werden.

Die von Danchets Textvorlage übernommen und abgeänderten Passagen sind zu untersuchen: Das »Buch«, das Varesco zur Transposition vorlag, war sicherlich in erster Linie, wie Cuthbert Girdlestone anhand des Monologs der Ilia im dritten Akt nachgewiesen hat, Danchets Fassung von 1712⁵⁸. Das italienisch-deutsche Libretto (Varesco-Schachtner), das italienischen Libretto (Varesco) von 1781 und Mozarts Autograph der Partitur werden - mit Hinzuziehung der Briefe - erneut konsultiert. Mozart ist beim Komponieren eine »abschrift« des Librettos vorgelegen, die durch die »gemachten veränderungen« Varescos und des Vaters als Briefbeilagen ergänzt

Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge 24), München, Zürich 1981, S.62ff.

⁵⁷Vgl. Kurt Kramer, *Das Libretto zu Mozarts »Idomeneo«*. Quellen und Umgestaltung der Fabel, in: Rudolph Angermüller, Robert Münster (Red.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo 1781-1981*, op.cit., S.7-43. Ders., *Antike und christliches Mittelalter in Varescos »Idomeneo«, dem Libretto zu Mozarts gleichnamiger Oper*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 27. Jg., Doppelheft 1/2 (1979), S.6-20. Wolfgang Proß, *Mozart und Racine: Zum Verhältnis von höfischem und bürgerlichen Klassizismus (am Beispiel von Mozarts Idomeneo)*, in: Roger Bauer, Jürgen Wertheimer (Hg.), *Das Ende des Stegreifspiels - Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas*, München 1983, S.107-123.

⁵⁸Cuthbert Girdlestone, *Idoménée... Idomeneo. Transformations d'un Thème 1699-1781*, in: *Recherches sur la musique française classique*, Paris, 13 (1973), S.102-132, hier S.120.

worden ist⁵⁹.

Das Autograph der Partitur kann ein wichtiges Zeugnis ablegen über den Arbeitsprozeß, über Mozarts »gemachte veränderungen«, die wesentlich auch textbedingt sind, über Arbeitsphasen, Stadien der Konzeption des *Idomeneo*.

Karl-Heinz Köhler hat bei seiner Untersuchung des Autographs der *Zauberflöte* festgestellt: »Die von Mozart angewandten Schaffensprinzipien bei der Komposition der *Zauberflöte*, lassen erkennen, daß dem Kompositionsprozeß eine intensive analytische Auseinandersetzung mit dem Libretto vorausgegangen sein muß.«⁶⁰ Von »Schaffensprinzipien« wird im folgenden nicht die Rede sein, vielmehr interessiert Mozarts eigene Textabschrift und -vertonung als Zeugnis einer »intensiven analytischen Auseinandersetzung mit dem Libretto«. Konrad Küster hält *Idomeneo* für »eine wirklich einzigartige Mozart-Oper; ihr Stil wurde unmittelbar für sie entwickelt, und die einschneidend veränderten Schaffensbedingungen, die sich nach der Uraufführung für Mozart ergaben, zwangen ihn zu neuerlichen, entsprechend fundamentalen Kursänderungen.«⁶¹

Wenn Mozart sich dennoch eine musikalische Poetik bei der Komposition des *Idomeneo* auszubilden, zu erarbeiten beginnt, die für seine weitere Vorgehensweise Gültigkeit beansprucht, wird diese vorrangig an seiner Handschrift der Oper erkennbar sein: Idomeneos »Sprache«.

Kürzungen etwa, die die Erkennungsszene Vater und Sohn (I/10) betreffen, werden anhand der autographen Partitur untersucht (vgl. Kap.IV.2.b).

Es erscheint notwendig, die dramaturgischen Wünsche und Eingriffe der Intendanz, der Mitwirkenden, der Inszenierung von denen, die Mozart selbst in seiner Partitur vermerkt hat, - soweit es möglich

⁵⁹Vgl. Leopold Mozart an den Sohn, 18.11.1780, MBA III, Nr.539, S.23, Z.73-75: »[...] - alle diese Sachen musst du dir alsogleich richtig hineinschreiben in deine abschrift, damit beym Componieren nichts vergessen wird.«

⁶⁰Karl-Heinz Köhler, *Zu den Methoden und einigen Ergebnissen der philologischen Analyse am Autograph der »Zauberflöte«*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1980-83, S.283-287, zit. S.287.

⁶¹Konrad Küster, *Mozart. Eine musikalische Biographie*, op. cit., S.146.

ist - zu trennen. Hier sind Vorbedingungen zu eruieren, etwa zeitimmanente dramaturgische und theatralische Vorstellungen über das Kriterium der »Wahrscheinlichkeit« (vgl. Kap.II.5.a), bevor über das Mozart zugeschriebene bedeutsame »Kürzungssystem, das stets die Reduzierung des Textes auf das dramaturgisch absolut Erforderliche im Auge hatte [...]«⁶², im musikästhetischen Zusammenhang reflektiert werden kann.

Voraussetzung für die Interpretation der Oper ist zunächst ein Einblick in die theoretisch entwickelten und faktisch realisierten Konzeptionen in Bereichen des Musik- und Sprechtheaters, die im höfischen Bereich im späten 18. Jahrhundert in Deutschland gepflegt worden sind. Zunächst gilt es die Dramaturgie der opera seria des späten 18. Jahrhunderts von ihren literarischen Vorbedingungen verstehen zu lernen. Erst eine profunde Kenntnis dieser Vorbedingungen, gewonnen anhand zeitgenössischer Rezeption, ist die unabdingbare Voraussetzung, um die Neuerungen im Bereich der ersten Oper vor dem Hintergrund der Tradition einordnen und beurteilen zu können.

Mozart hätte sich mit seiner »kleinen Musicalischen kritick« an den theoretischen Konzeptionen der Zeitgenossen möglicherweise genauso messen wollen, wie sein Vater an Vogler. Wie sich Mozarts *Idomeneo* aus dem Umfeld heraus entwickelt, entfaltet und wodurch und weshalb sich diese Oper von Werken der Zeitgenossen abhebt, läßt sich besser verstehen, wenn man die Vielfalt des Umfelds, etwa das Experimentierfeld des Schauspiels, aufspürt und kennenlernt. Anhand von Mozarts Vorgehen der Aneignung, Bearbeitung, Umsetzung fremden Materials soll dem - aus den Vorgaben des Vaters und der gängigen Praxis seiner Zeit heraus - sich entwickelnden »Systema« des Komponisten nachgespürt werden. Dabei gilt es, nicht allein musikalische Bearbeitungen zu untersuchen, sondern ebenso literarische, poetische in die Untersuchung miteinzubeziehen. Auch sie können zu einem Schlüssel für das Verständnis des Erarbeitungs- und Bearbeitungsvorgangs werden.

⁶²Sonja Punscher Riekmann, *Mozart. Ein bürgerlicher Künstler. Studien zu den Libretti »Le Nozze di Figaro«, »Don Giovanni« und »Così fan tutte, (= Junge Wiener Romanistik, 4), Wien 1982, zu Idomeneo, vgl. S.65-69, zit. S.69.*

Mozart wollte mit dieser Karnevalsoper in München 1781 beim Hof, beim Kurfürsten ankommen in der beständigen Hoffnung auf eine feste Anstellung. Das überdurchschnittliche Handwerk eines jungen, wettbewerbsfreudigen Komponisten, seine Kunstfertigkeiten präsentieren sich in aller Vielfalt in der Opernkomposition. Um auch auf anderem Gebiet andere überragende kompositorische Leistungen vorzuzeigen, ließ sich zu Mozart diesem Zweck eigens seine Messen nachsenden⁶³:

haben Sie doch die güte und schicken mir die 2 sparten von den Messen die ich mithabe - und die Messe aus dem B auch. denn graf Seeau wird nächstens dem Churfürsten etwas davon sagen - ich möchte daß man mich in diesem styl auch kennen lernte. - Ich habe erst eine Messe von Grua gehört - von dieser gattung kann man leicht täglich ein halb duzend Componiren.⁶⁴

Er wünschte sich eine laute und deutliche Anerkennung des Kurfürsten, die ihm den künstlerischen und gesellschaftlichen Aufstieg ermöglichen sollte, »[...] daß ich mich beeifern werde den beyfall S: Ch: D: zu erhalten [...]«⁶⁵. Vor diesem Hintergrund des qualitativen Anspruchs, den Mozart an sich selbst gestellt haben mag, ist auch die Sorge des Vaters verständlich, der den Sohn ermahnt, »das ohnmusikalische Publikum« dennoch nicht zu vergessen⁶⁶. Den »Stille(n) beifall«, der den Komponisten später »am meisten« freuen wird, konnte und durfte er am Beginn seiner Laufbahn wohl noch weniger im Sinn haben⁶⁷. Wie hoch die Bedeutung anzusetzen, wie wichtig die Anerkennung des *Idomeneo* Mozart selbst gewesen sein mag, läßt auch der Wunsch des Vaters, aus dem die Erwartungshaltung wie wissende Voraussicht spricht, ahnen: » [...] und wünsche dir entgegen glück das <deine oper gut ausfällt>: auf dieses kommen alle

⁶³Laut Kommentar: »die 2 sparten von den Messen«: vermutl. KV 317 (1779), KV 337 (1780); »die Messe aus dem B«: KV 275 (272b) (1777); vgl. MBA VI, S.20.

⁶⁴Mozart an den Vater, München 13.11.1780, MBA III, Nr.537, S.19, Z.90ff.

⁶⁵MBAIII, Nr.538, Z.41f., Mozart an den Vater, 15.11.1780.

⁶⁶Leopold Mozart an den Sohn, 11.12.1780, MBA III, S.53, Z.56. Vgl. Kap.IV.1.

⁶⁷Mozart an seine Frau, (7./8. Okt. 1791), MBA IV, Nr.1193, Z.7.

folgen an.«⁶⁸

Rhetorik, Grammatik, Deklamation angewandt auf das *dramma per musica*, Schauspieltheorie, aufklärerisches Bildungsgut, für das nicht zuletzt auch Leopold Mozart selbst steht, hat *Idomeneos* »Sprache« - die »Sprache« der Oper, von deren Gelingen alles folgende für Vater und Sohn abzuhängen schien - im Detail mit ausgebildet, darauf sei das Hauptaugenmerk in der vorliegenden Arbeit gerichtet.

I. Das »Idomeneus«-Thema: Ein Abriß zu Stoff- und Motivgeschichte

Zunächst wird das »Idomeneus«-Thema von seiner Stoff- und Motivgeschichte her in Kürze dargestellt⁶⁹. Aufzuzeigen ist, von welchen antiken und christlichen Komponenten das Motiv des Gelübdes, das Motiv der Opferung des eigenen Kindes beeinflusst worden ist, inwieweit antike und christliche Elemente in den Motiven aufgehoben sind. Des weiteren ist zu verfolgen, wie diese Opferthematik durch das Ordensdrama, das Jesuitendrama einerseits und durch das klassische französische Drama andererseits ihre Prägungen erfahren hat, welche zeitgenössischen gesellschaftlichen Gegebenheiten und Vorstellungen sich in dieser Thematik widerspiegeln und neu artikulieren. Wesentlich ist nicht, ob Mozart seine Vorbilder alle explizit gekannt haben mag, sondern vor welchem Bildungshorizont, vor welchem Rezeptionshintergrund die Idomeneus-Thematik im 18. Jahrhundert als allgemein bekannt vorauszusetzen ist. Um die inhaltliche Virulenz des *Idomeneo* von 1781 zu verstehen, erscheint es notwendig das im 18. Jahrhundert vorhandene Wissen um diese Zusammenhänge bei gebildeten, aufgeklärten Komponisten - wie es Wolfgang Amadé und Leopold Mozart gewesen sind - bei einem gelehrten Librettisten - wie es Varesco gewesen ist - bei einem vielseitig interessierten Publikum - die Oper ist für den Hof Carl Theodors bestimmt gewesen - ansatz-

⁶⁸ Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 20.11.1780, MBA III, Nr.540, S.26, Z.15f.

⁶⁹ Zu Detailuntersuchungen: vgl. Proß, *Mozart und Racine*, op.cit., die Arbeiten von Kurt Kramer und Rudolph Angermüller in: R. Angermüller, Robert Münster (Red.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo 1781-1981*, op.cit. Stanley Sadie, *Genesis of an operone*, op.cit.

weise zu rekonstruieren. Denn die Wissensbarriere ist eine der Grenzen, die einer heutigen Einsicht in die vergangenen Interessen des 18. Jahrhunderts im Wege stehen.

Benjamin Hederich schreibt in seinem 1770 erschienen *Gründlichen mythologischen Lexicon* im Artikel *Idomeneus*:

Deukalions, Königs in Kreta, Sohn, Bruder der Kreté und des Moli. *Apollod.* I.III. c.3.§1. Er war von einer ungemeynen Schönheit, *Hygin. Fab.*270. und gab einen Freyer um die Helena mit ab. *Id. Fab.*81. Als Paris solche entführet hatte, so gieng er mit achtzig Schiffen seiner Leute aus Kreta mit vor Troja. *Homer Il.B.v.*645. Er hielt sich daselbst so wohl, daß er bis dreyzehn Feinde erlegete. *Hygin. Fab.*114. Unter diesen befand sich auch, nach einigen, selbst der Thracier König, Akamas. *Dict. Cret.* I.III. c.4. Als er bey seiner Zurückkehr mit einem heftigen Sturme befallen wurde, so gelobte er zu opfern, was ihm bey seiner Heimkunft am ersten begegnen würde. Da nun solches hernach sein Sohn war, opferte er ihn, oder wollte ihn doch opfern. Weil aber das Land darüber mit einer heftigen Pest befallen wurde, so vertrieben ihn die Kretenser, da er sich denn nach Italien begab, das sallentinische Vorgebirge einnahm, und bey solchem eine Stadt erbauete. *Serv. ad Virg. Aen.* III.v.121. [...]⁷⁰

Wesentlich ist, daß hier nach Hederich die Ausführung des Opfers offen bleibt. Auch in seinem in der dritten Auflage bereits 1748 erschienen *Realen Schulllexicon* wird die Opferung des Sohnes durch das Eingreifen der Creter möglicherweise verhindert: »[...] allein als er [sc. Idomeneus] solchen [sc. den Sohn] geopfert oder auch nur opfern wolte, legten sich die Cretenser darwider und vertrieben ihn selbst aus dem Lande.«⁷¹ Die Informationen Hederichs sind in Salzburg bekannt gewesen und in das Schuldrama *Idomeneus* von 1755 eingegangen sind. Angermüller nimmt »mit Sicherheit« an, daß Leopold Mozart dieses Schuldrama gekannt hat (der Text stammt wahrscheinlich von P. Marianus Wimmer, die Musikeinlagen zu Prolog u. Epilog v. Johann Ernst Eberlin).

Der Verweis auf Quellenbelege (Homer: *Ilias* XIII, *Odyssee* III.191; Vergil; Servius Boccaccio, *Genealogia Deorum*) bezeugt den Wissen-

⁷⁰ Benjamin Hederich, *Gründliches Mythologisches Lexikon*, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770, Darmstadt 1986, S.1338.

⁷¹ Zit. in: Rudolph Angermüller, *Idomeneo-Aspekte*, op.cit., hier S.310.

stand des Autors und verweist auf Autoritäten, ein »gelehrtes« Verfahren, das uns im Bereich der Libretto-Dichtung immer wieder begegnen wird.

Zur Salzburger Tradition des Schuldramas

Das Schuldrama *Idomeneus Cretensium Rex* des Seener Benediktiners Marianus Wimmer, der als Professor am Salzburger Gymnasium tätig gewesen ist, ist in Salzburg am 7. April 1755 aufgeführt worden⁷². Die Musik zu Prolog und Epilog des Dramas, welche allerdings beide die Idomeneus-Thematik nicht berühren, stammt von Johann Ernst Eberlin (1702-1762)⁷³. Die Musik, sowie das vollständige Textbuch sind verschollen. Die angegebene Quelle enthält lediglich eine lateinische Inhaltsangabe, das Szenario der fünf Akte, sowie den Prolog, den Epilog jeweils mit den Verzeichnissen der Personen.

Rudolph Angermüller weist daraufhin, daß dieses Drama »mit Sicherheit« Leopold Mozart bekannt gewesen sein dürfte, und daß man mit der Bearbeitung dieses Sujets auch an eine Salzburger Tradition anknüpfen konnte: »Wie aus dem Argumentum hervorgeht, ist das Schuldrama besonders den Barockautoren Benjamin Hederich und Laurentius Bayerlink verpflichtet«⁷⁴.

Idomeneus wird durch sein eigenes Gelübde gezwungen - Idomeneo ist es selbst, der die Bedingung stellt, den Zwang erzeugt - , seinen Sohn zu opfern, Agamemnon wird durch den Seher Kalchas eröffnet, seine Tochter Iphigenie auf Artemis' Wunsch zu opfern (um die Windstille, die die Ausfahrt der Griechen in Aulis (gegen Troja) verhindert, zu beenden. Iphigenie wird von Artemis entrückt, statt ihrer liegt eine Hirschkuh auf dem Altar).

Beide Male muß ein Vater sein eigenes Kind einer Gottheit opfern.

⁷²Marianus Wimmer, *Idomeneus Cretensium Rex*, in: Ders., *Tragoediae in Theatro Iuvaviensi exhibitiae, nunc publicam lucem datae*, Nürnberg 1764, S.447-502.

⁷³Vgl. Robert Haas, *Eberlins Schuldramen und Oratorien*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 8 (1921), S.9-44.

⁷⁴Rudolph Angermüller, »Idomeneo« auf der Opern- und Schauspielbühne des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in: R. Angermüller, R. Münster (Red.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo 1781-1981*, op. cit., S.50.

Bei Idomeneus liegt der Fall aufgrund der Überlieferung dieser »Geschichte« schwieriger, das *lieto fine* scheint nicht so offensichtlich. Möglicherweise ist deshalb das Sujet der *Iphigenie in Aulis* bei den Opernkomponisten vorgezogen worden (möglicherweise auch der Fortsetzung wegen). In einer Überlieferungsvariante wird die Tochter von Idomeneus geopfert (*Mythographie, Vatic.* 1,95; 2,210), hier kreuzen sich Motive.

Zum Iphigenie-Stoff: *Iphigenie in Aulis*

Der Iphigenie-Stoff wird in der Oper seit dem 17. Jahrhundert ein sehr beliebtes Sujet.

Christian Heinrich Postel verfaßte für Reinhart Keiser den Text *Die / Wunderbahr=errettete / JPHIGENIA / In einem / Singe=Spiel / Auff dem Hamburgischen / Schau=Platz vorgestellet*. HAMBURG / Gedruckt bei Nicolaus Spieringk/ 1699⁷⁵.

Iphigenie ist das Thema einer Vielzahl italienischer Libretti⁷⁶. Das Libretto *Ifigenia in Aulide* von Apostolo Zeno wurde wiederholt vertont:

zuerst von Antonio Caldara, Venedig 1718, danach von Giovanni Porta, München 1738, Mattia Verazi schrieb eine *Ifigenia in Aulide*, die von Niccolò Jommelli und Tommaso Traetta in Musik gesetzt wurde (Neapel 1753). Carl Heinrich Graun komponierte die Musik zum *dramma per musica Ifigenia in Aulide* von Leopoldo de Villati, Berlin 1768.

Den Text von Villati vertonte Carl Heinrich Graun 1748 (*Ifigenia in Aulide*).

Francesco Algarotti verfaßte gewissermaßen ein vorbildliches »Modell-Textbuch« für eine »opéra« in französischer Sprache: *Iphigénie en Aulide*. Opéra, 5 Akte, im Anhang seines *Saggio sopra l'opera in*

⁷⁵Die Musik ist nicht erhalten, zu Postel und zum Libretto: vgl. Klaus Zelm, *Die Opern Reinhard Keisers. Studien zur Chronologie, Überlieferung und Stilentwicklung* (= *Musikwissenschaftliche Schriften*, Bd.8), München, Salzburg 1975, S.30f.,46,218.

⁷⁶Vgl. Claudio Sartori, *I libretti italiana a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Bd. III. Cuneo 1991, S.395ff.

musica (1755/1762)⁷⁷.

Algarotti vereinigt Euripides (405 v. Chr.) und Racine (1674, *Iphigénie*) unter Ausschluß der von Racine eingeführten Eriphile-Handlung⁷⁸: Iphigenie ist bereit zu sterben. Da sie glaubt nach Argos zurückkehren zu müssen, ohne den geliebten Achill heiraten zu können. Achill wird von Artemis gehindert, die Geliebte am Altar zu verteidigen. Die Göttin entrückt Iphigenie.

Algarotti vereinfacht damit die Handlung, er führt sie zielgerichtet und versucht die Größe der Charaktere in der Textvorgabe vorzuzeichnen. In diesem Sinne erfüllt er bereits die Forderungen Glucks.

Von Le Blanc Du Roulet ist unter Anleitung Glucks das Textbuch zu *Iphigénie en Aulide* (1774) erstellt worden. Auch hier können Euripides und vor allem Racine als Vorbilder gelten (in Wien: Racine in deutscher Übers. am Kärntnertortheater am 10. April 1760, im frz. Original - wesentlich für Gluck - im Wiener Burgtheater am 29. Juli 1770). Die Akte werden auf drei reduziert (bei Gluck verhindert die Göttin im 3. Akt nur das Opfer, erst in Richard Wagners Bearbeitung wird Iphigenie entrückt)⁷⁹.

⁷⁷Vgl. Francesco Algarotti, *Saggi*, a cura di Giovanni da Porza (= *Scrittori d'Italia*, N.226), Bari 1963, S.197-223.

⁷⁸Vgl. bei Racine (1674): Achill will Iphigenie am Altar retten. Jetzt wird deutlich, daß das Orakel nicht Iphigenie fordert, sondern Eriphile, die Achill unglücklich liebt. Eriphile begeht Selbstmord.

⁷⁹Vgl. Marius Flothuis, Vorwort zu: Christoph Willibald Gluck, *Iphigénie en Aulide*. Tragédie Opéra en trois actes von Marie François Louis Gand Bailli Du Roulet dit Le Blanc, hg. v. M. Flothuis (= *Sämtliche Werke*, hg. v. Gerhard Croll, Abt.I: *Musikdramen*, Bd.5, Teilband b), Kassel, Basel etc. 1989, S.VI-XI.

Zu verwandten christlichen Themen/Motiven: Stichpunkte zu Jephtas Tochter und Isaak sowie zur Bedeutung des Schiffbruchs

Jephtas Tochter

Als Textgrundlage dient die biblische Geschichte (*Das Buch der Richter*, 11, V.30 bis 40)⁸⁰:

Und Jephthah gelobte dem HERRN ein Gelübde und sprach: Gibst du die Ammoniter in meine Hand, so soll, was mir aus meiner Haustür entgegengeht, wenn ich von den Ammonitern heil zurückkomme, dem HERRN gehören, und ich will's als Brandopfer darbringen. So zog Jephthah auf die Ammoniter los, um gegen sie zu kämpfen. Und der HERR gab sie in seine Hände. Und er schlug sie mit gewaltigen Schlägen von Aroer am bis nach Minnith, zwanzig Städte bis nach Abel-Keramin. So wurden die Ammoniter gedemütigt vor den Kindern Israel. Als nun Jephthah nach Mizpa zu seinem Hause kam, siehe, da geht seine Tochter heraus ihm entgegen mit Pauken und Reigen; und sie war sein einziges Kind, und er hatte sonst keinen Sohn und keine Tochter. Und als er sie sah, zerriß er seine Kleider und sprach: Ach, meine Tochter, wie beugst du mich und betrübst mich! Denn ich habe meinen Mund aufgetan vor dem HERRN und kann's nicht widerrufen. Sie aber sprach: Mein Vater, hast du deinen Mund aufgetan vor dem HERRN, so tu mit mir, wie dein Mund geredet hat, nachdem der HERR dich gerächt hat an deinen Feinden, den Ammonitern. Und sie sprach zu ihrem Vater: Du wollest mir das gewähren: Laß mir zwei Monate, daß ich hingehe auf die Berge und meine Jungfrauschaft beweine mit meinen Gespielen. Er sprach: Geh hin! und ließ sie zwei Monate gehen. Da ging sie hin mit ihren Gespielen und beweinte ihre Jungfrauschaft auf den Bergen. Und nach zwei Monaten kam sie zurück zu ihrem Vater. Und er tat ihr, wie er gelobt hatte, und sie hatte nie einen Mann erkannt. Und es ward Brauch in Israel, daß die Töchter Israel jährlich hingehen, zu klagen um die Tochter Jephthahs, des Gileaditers, vier Tage im Jahr.

Das lateinische Ordensdrama behandelt und interpretiert das Schicksal, den Opfertod der Tochter Jephtas: »Wie der strenge Gott Israels dem jungen Protestantismus zusagte, so kam das Weltentsagungsthema der Märtyrerthematik des katholischen Ordensdramas entgegen. Von dem ältesten spanisch-lateinischen Jesuitendrama *Tragedia qua inscribitur Jeptaea* (vor 1575) an bis in die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts etwa 50 Spiele aus dem Bereich des Jesuitenordens zu verzeichnen [...]. Das bedeutendste Jesuitendrama ist J. Baldes

⁸⁰Zit. nach: *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers*, Stuttgart (1972) 1978, S.296.

Jephtias (1654, Überarbeitung eines *Jephte* von 1637), in dem zum erstenmal der Opfertod der Tochter mit dem Christi verglichen wird und an die Stelle der Mutter der in der weiteren Geschichte des Stoffes nahezu unentbehrliche Liebhaber der Tochter eingeführt ist.⁸¹

Die Thematik wird auch vom geistlichen wie weltlichen musikalischen Drama aufgegriffen. Bedeutsam für die Musikgeschichte ist Giacomo Carissimis lateinisches Oratorium, *Jephte*, (1650?) nicht zuletzt auch durch Athanasius Kirchers Wertschätzung geworden⁸².

Nicht ohne Zittern habe ich es unternommen, auf die Bühne der Académie de Musique ein Sujet zu bringen, das der Heiligen Schrift entnommen ist. [...]

Die Freiheiten, die ich mir in der Tragödie genommen habe, verlangen mehr Milde; die Episode mit Ammon kann einige Proteste hervorrufen, doch ich wagte nicht, die irdische Liebe gänzlich aus einem Theater zu verbannen, das nur für diese frivole Passion geschaffen zu sein scheint. [...]

Die Liebe zu dem Götzenanhänger Ammon, die ich Jephtas Tochter andichte, wird gerecht bestraft durch die Gefahr, in die sie dadurch gerät, und erst als sie diese Liebe überwindet, findet sie Gnade vor Gott.

Im zweiten Akt etabliere ich die Tatsache, daß Jephta seine Tochter Iphis seit ihrem zartesten Kindesalter nicht mehr gesehen hat, um mir eine Erkennungsszene [sic!] zu ermögli-

⁸¹ Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1988, S.358.

Vgl. zu lateinische Schuldramen:

Schotte G. Buchanan, *Jephtes*, 1554: nach dem Vorbild Euripides u. Seneca gestaltetes Drama, zentral: Diskussion um die notwendige Erfüllung des Gelübdes;

B. Seidel, *Jephta*, 1568: zentral: die Klage;

vgl. zum griechischen Drama:

John Christopherson, *Jepthae*, 1544: nach dem bibl. Text, mit Einbeziehung der Vorgeschichte (Konflikt Jephtas mit seinen Brüdern), die Mutter tritt hier zum erstenmal als Gegnerin der Ausführung des Opfers auf.

Vgl. deutsches Drama:

H. Sachs, *Der Jephte mit seiner Tochter*, 1555.

Zu verweisen wäre ebenso auf die Barocklyrik.

⁸² Vgl. Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, zwei Teile in einem Bd., mit einem Vorwort, Personen-, Orts- u. Sachregister von Ulf Scharlau, Nachdruck der Ausgaben Rom 1650, Hildesheim, New York 1970, Bd.I, S.603. Beachtenswert ist Kirchers Erwähnung des rezitativen Stils im Zusammenhang der Affektdarstellung: »[...] stylo musico, quem recitatum vocant [...]«.

chen.⁸³

So äußert sich der Librettist Abbé Simon-Joseph Pellegrin zu seinem Textbuch für die tragédie lyrique *Jephté* von Michel Pignolet de Montéclair (Paris, Académie Royale de Musique, 28. Februar 1732). Fannie Vernaz bezeichnet die Oper als »eine der am häufigsten wiederaufgenommenen Opern der Académie Royale de Musique im Lauf des 18. Jahrhunderts [...]«⁸⁴.

Zu nennen wäre weiter das Oratorium *Jephttha* in drei Akten von Thomas Morell und Georg Friedrich Händel (Textgrundlage nach dem Bibeltext und Buchanans *Jephtthes sive Votum*, 1554)⁸⁵. Entstanden ist das Werk in dem Zeitraum: 21.1.1751-30.8.1751. Die in dieser Zeit einsetzende Verschlimmerung des Augenleidens behindert Händel sehr beim Fortgang der Arbeit. Trotz seiner Erblindung leitete Händel selbst die Uraufführung des Oratoriums am 26.2.1752 (London, Covent Garden).

Auch Morell und Händel kennen den Liebhaber der Tochter (Hamor), die Tochter Jephtas trägt den Namen Iphis (als Iphise ist sie schon in Montéclicairs *Jephté* erschienen). Ein lieto fine wird erreicht, hier eine humane Lösung durch Umdeutung, Auslegung des Gelübdes (3. Akt, 1. Szene: Verkündigung des Engels (Sopran)).

Wäre es möglich, daß Mozart während seines Aufenthalts in London Händels *Jephttha* kennengelernt hat?

1765 hört Mozart in der Fastenzeit Oratorien von Händel: elf Aufführungen innerhalb von fünf Wochen⁸⁶. *Jephttha* befindet sich, nach

⁸³Abbé Simon-Joseph Pellegrin, Préface, Übersetzung von Liesel B. Sayre, zit. in: Michel Pignolet de Montéclair, *Jephté*, *Les Arts Florissant* unter der Ltg. v. William Christie, harmonia mundi, Arles 1992 (HMC 9014224.25, 2 CD), Beiheft S.38f.

⁸⁴In: Michel Pignolet de Montéclair, *Jephté*, op.cit., Beiheft S.42f.

⁸⁵Vgl. Winton Dean, Anthony Hicks, Art. *Handel*, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, New York 1980, vol.8, S.83-140, hier S.119, 106.

⁸⁶ Am 22.2.: *Judas Maccabäus*, 27.2.: *Alexanderfest*, 1.3.: *Israel in Babylon* (Zusammenstellung aus Werken Händels), 6.3.: *Samson*, 20.3.: *Samson*, 8.3. *Judas Maccabäus*, 13.3.: *Israel in Ägypten*, 15.3.: *Solomon*, 20.3.: *Samson*, 22.3.: *Judas Maccabäus*, 27./29.3.: *Messias*; vgl. Heinz Gärtner, *Johann Christian Bach. Mozarts Freund und Lehrmeister*, München 1989, S.289, 456: Anm.261.

Gärtners Aufstellung, allerdings nicht darunter. Mozart wird von Händels Werken sehr angeregt, so wird er in seiner Wiener Zeit 1788/89 im Auftrag des Baron van Swieten Händels *Messias* neu instrumentiert und mit neuen Rezitativen versehen. Ob er *Jephtha* jemals kennengelernt hat, muß dahingestellt bleiben und scheint nach der Quellenlage eher unwahrscheinlich.

Isaak

1777 ist *Abramo ed Isacco* von Josef Mysliveček in München gegeben worden:

ganz München redet von seinem oratorio, Abramo und Isaco, so er hier producirt hat.⁸⁷,

so meldet Mozart seinem Vater aus München. Eine Partiturabschrift hat sich in München erhalten: *Isacco Figura Del Redentore / Oratorio à 5 Voci*⁸⁸.

Das Libretto stammt von Pietro Metastasio.

Komponiert hat Mysliveček das Oratorium *Isacco Figura Del Redentore* 1776 für Florenz (Aufführung in der Fastenzeit, Casino della Nobiltà), außer in München kam es 1778 in Prag zur Aufführung⁸⁹. Das Libretto basiert auf der biblischen Geschichte (Genesis 22, Verse 1-19)⁹⁰, die der kaiserliche Hofpoet verändernd erweitert (zu Metastasios Vorgehensweise, Darstellung der Personen etc., vgl. Kap.II.4.). Zu den Übersetzungen, die Johann Adam Hiller von Werken Metastasios anfertigt (vgl. Kap.II.4.), gehört u. a.: *Isaac, ein Vorbild des*

⁸⁷Mozart aus München an den Vater, 11. Oktober 1777, MBA II, Nr.347, S.46, Z.117f.

⁸⁸München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Mbs Mus. ms. 246. Ein Textbuch scheint, nach den Angaben der Staatsbibliothek, nicht mehr vorhanden zu sein.

⁸⁹Vgl. zur Münchener Aufführung: David Di Chiera, Art. *Mysliveček*, in: Friedrich Blume (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd.9, Kassel Basel etc. (1961) 1989, Sp.1238-1242, hier: Sp.1239. Ders., Art. *Mysliveček*, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, New York 1980, vol.13, S.6-8, hier: S.7.

⁹⁰Vgl. zur theologischen Deutung, Forschungsbericht: Herbert Schmid, *Die Gestalt des Isaak. Ihr Verhältnis zur Abraham- und Jakobstradition* (= *Erträge der Forschung*, Bd.274), Darmstadt 1991, S.57-64.

Erlösers⁹¹.

Hinsichtlich der Opferthematik hat Kurt Kramer bereits auf die Parallelen zu Jephta und seine Tochter, Abraham und Isaak in Bezug auf die theologisch relevante Präfiguratio der Kreuzigung Christi verwiesen⁹². Kramer erkennt, daß Idamante im *Idomeneo* vom Librettisten Abate Varesco »als Typus des Erlösers« dargestellt werden will.

Zur Bedeutung des Schiffbruchs

Hugo Rahner hat gezeigt, daß Sünde als Schiffbruch interpretiert, daß der Schiffbruch als Bild des Todes aufgefaßt werden kann⁹³. Als Opfergabe, um aus dieser Not Rettung zu erlangen, diene das Haar⁹⁴.

Im Bedeutungszusammenhang mit Mozarts *Idomeneo* ist es wesentlich, daß der Schiffbruch droht, aber nicht stattfindet⁹⁵.

⁹¹Vgl. Johann Adam Hiller, *Ueber Metastasio und seine Werke. Nebst einigen Uebersetzungen aus demselben*, Leipzig 1786, S.[259]-288.

⁹²Kurt Kramer, *Das Libretto zu Mozarts »Idomeneo«*. Quellen und Umgestaltung der Fabel, op.cit., S.26-29.

⁹³Vgl. Hugo Rahner, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964, S.302,435; zur Bedeutung des Schiffbruchs, vgl. S.433-450. In diesem Kontext sind auch Rahners Ausführungen zu den Neptunalien, der Neptunstatue, des bösen, unheilvollen, zürnenden Meeres bedeutsam (vgl. S.283,446,449). Vor diesem Hintergrund erhält Idomeneos Arie »Fuor del mar« (2. Akt, 3. Szene) eine weitere Lesart. Vgl. Sabine Mertens, *Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Studie* (= *Schriften des Deutschen Schiffahrts-museums*, hg. v. Detlev Ellmers u. a., Bd.16), Hamburg 1987, S.30ff.

⁹⁴Vgl. Rahner, *Symbole der Kirche*, op.cit., S.436f.

⁹⁵Vgl. Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 18.11.1780, MBA III, Nr.539, Z.43-48. Vgl. Kap.II.5.a: Zum Kriterium der »Wahrscheinlichkeit«.

Idomeneus-Tragödien und -Opern: Vorlagen und Vorgaben

Im folgenden werden nur einige der motivgeschichtlich und thematisch relevanten Werke vorgestellt⁹⁶:

Crébillon

Prosper Jolyot de sieur de Crais-Billon (Crébillon) (1674-1762), Tragödie *Idoménée*, uraufgeführt 1705 (Comédie Française): Tragödie um den Kreterkönig Idomeneus, der seinen Sohn Idamantes aufgrund eines Neptun geleisteten Gelübdes opfern mußte.

Personen⁹⁷:

ACTEURS

IDOMENÉE, Roi de Crète.

IDAMANTE, Fils d'Idomenée.

ÉRIXENE, Fille de Mérion Prince rebelle.

SOPHRONYME, Ministre d'Idomenée.

EGÉSIPPE, Officier du Palais.

POLYCLETE, Confident d'Idamante.

ISMÉNE, Confidence d'Erixene.

SUITE DU ROI.

GARDES.

La Scène est à Cydonie, Capitale de la Crète, dans le Palais d'Idomenée.

Das Drama ist um drei Personen konzipiert: der König Idomenée, die Gefangene Erixène, Idomenées Sohn Idamante. Ihr Verhältnis zueinander wird durch das Gelübde, das Idoménée dem Gott Neptun in Seenot geleistet hat, bestimmt. Idoménée versprach im Fall seiner

⁹⁶Fénelon bleibt vorerst ausgespart, vgl. Kap.II, Exkurs: Operntexte als offizielle Interpretationen, vom Hofe in Auftrag gegebene Extrakte eines bekannten Fürstenspiegels? - München, Karneval 1780/81. Zu Fénelon vgl. Kurt Kamer, *Das Libretto zu Mozarts »Idomeneo«*. Quellen und Umgestaltung der Fabel, op.cit., S.12ff. Vgl. Rudolph Angermüller, »Idomeneo« auf der Opern- und Schauspielbühne des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, In: Ders., Robert Münster (Red.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo 1781-1981*, op.cit., S.44-61.

⁹⁷Im folgenden wird zitiert nach: *Les oeuvres de Monsieur de Crébillon*. Nouvelle Édition. Tome premier, Paris M.DCC.LIX. [1759].

Rettung Neptun den ersten Menschen, der ihm am Ufer entgegen-
trete, zu opfern. Nach Wolfgang Proß will Crébillon nicht etwa zei-
gen, daß die Götter die Form des Menschenopfers ablehnen: »Es geht
nun Crébillon nicht darum, zu zeigen, daß diese Form des Gottes-
dienstes den Göttern nicht mehr angenehm ist. Nicht die Ablösung
einer mythischen durch eine humane Rechtsordnung wird vor der
totalen Abwesenheit der Götter, um diesen Begriff der jansenisti-
schen Racine-Interpretation zu gebrauchen, dargestellt, sondern eine
Lektion der Aufrechterhaltung der Macht nach unverbrüchlichen
Gesetzen. Denn dagegen vergeht sich Idomenée bei Crébillon: er
versucht, seinen Konflikt dadurch zu lösen, daß er zugunsten Ida-
mantes den Thron entsagt und mit der von ihm geliebten Erixène die
Insel verläßt.«⁹⁸

Aber Erixene liebt Idamante (auch hier steht Vernunft gegen Gefühl,
denn ihre Pflicht ist es, den Vater zu rächen). Erixene verheimlicht
Idamante zunächst ihre Erwidernng, erst als die Rivalität zwischen
Vater und Sohn deutlich wird, Idamante opferbereit ist und für den
Vater bittet, bricht es aus ihr heraus (IV, 4, S.80 »der Moerder
eines Vaters, eines Geliebten !«). Erixene will sich töten, aus Creta
fliehen. Idamante begeht Selbstmord, weil sein Vater nicht ihn - den
Sohn - sondern sich selbst töten will, und erfüllt somit das Gelübde
seines Vaters.

Wesentlich für den Aufbau des Dramas ist die zweite Szene, wo der
König seinem Vertrauten das Zustandekommen des Gelübdes, die
Begegnung Vater-Sohn schildert. Diese erste wichtige Begegnung
wird nicht als Handlung dramatisiert (erst wieder in der Reflexion
I/3, im Beisein von Sophronyme).

1. Akt, erste Szene [Idoménée allein/Klage]:

Idomenée: Ou suis-je? quelle horreur m'épouvante & me suit? Quel
tremblement! o Ciel! & quelle affreuse nuit? Dieux puis-
sans, épargnez la Crète infortunée. Sophronyme, est-ce
toi?⁹⁹

⁹⁸W. Proß, *Mozart und Racine: Zum Verhältnis von höfischem und
bürgerlichem Klassizismus (am Beispiel von Mozarts Idomeneo)*, in: R.
Bauer, J. Wertheimer (Hg.), *Das Ende des Stegreifspiels - Die Geburt
des Nationaltheaters*, op.cit. S.107-123, hier: S.110.

⁹⁹Crébillon, op.cit., S.[7].

1. Akt, zweite Szene: Idomenée bespricht sich mit seinem Minister Sophronyme und erzählt ihm von dem Neptun geleisteten Schwur:

Zwanzig seit langer Zeit vergeblich versammelten Fuirsten /
Sah ich Troia zulezt genoetigt unterzuliegen. / Alles drang auf
die Ruikkehr von den veroedeten Ufern: / Mithin trennte ich
mich von den Griechen, und schiffte nach Creta. / Merion,
welcher dahin mir vorzukommen geeilet, / Haette derzeit viel-
leicht sich meines Thrones bemaechtigt, / Wenn nicht mein
Sohn den Stolz des rebellischen Fuirsten gebaendigt. / Durch
dein Bemuihn erhielt ich davon zu Samos die Nachricht. /
Uibel wuird ich dir nur meines Herzens Entzuikkungen schil-
dern, / Wie ich erfuhr, Idamant sei eines Verraeters Bezwin-
ger. / Dieser Ruhm meines Sohnes erwekte mir groessere
Freuden, / Als mir Iliums Raub, der reiche Raub, jemals er-
wekkt. / Diese Stuizze des Throns, und meine einzige Hof-
nung / Nach zehn ganzer Jare Entfernung wieder zu sehen /
Eifrig wuinschend, hoft ich bald Cretens Strand zu erreichen,
/ Unbelehrt der Gefahr, die meine Scheitel bedrohte. / Ohne
daß ich hier ein kraenkendes Angedenken / Wieder erneu,
noch dir erst unsre Schandflecken melde, / Kennst du die
Scheusale schon, durch die mein Haus sich beschmuzzet. /
Phaedrs nicht minder, als Pasiphae, im Laster verhaertet, /
Machet die Rache der Venus am Minos mehr denn zu kennbar.
/ Kurz, Sophronym, dir ist nichts von unserm Unglueck ver-
borgen. / Von dem unseligen Blut erzeugt, des Zornes der
Goettin / Erbe, reizte ich ihn als Trojens Gegner noch staer-
ker. / Von diesem widrigen Namenschließ auf die Groesse der
Rache. / Noch nicht genug: Sie bewafnet mit ihrem Has alle
Goetter. / Creta zeigte sich schon: meinen Wuinschen schien
alles zu schmeicheln: / Deutlich sah ich bereits vor mir Cydo-
niens Haven. / Doch der Himmel wies mir nur diese entzuik-
kenden Bilder, / Meine Begierden dadurch noch ungestuimer
zu machen. / Ploetzlich verhuillte vor mir, weit uiber die
Fluten verbreitet, / Eine entsetzliche Nacht diese Bilder in
finstere Schatten. / Nichts als der Tod war vor Augen ... Des
Meeres graeuliche Tiefe / Schien uns hundertfaeltig den Weg
zur Hoelle zu vesnen. / Durch sich einander bekaempfende
Winde zusammen gehaeufet, / Aus dem innersten Abgrund bis
zu den Wolken gethuirmet, / Warfen die Wellen meine Schiffe
durch brennende Luifte, / Doch dem Verderben so nah, als
wenn die See sie verschlungen. / Von einer Suindflut von
Feuer und Blizzen gleichsam entzuindet, / Schienen die Wogen
auf uns ein flammendes Meer zu waelzen. / Und der zornge
Neptun bot nichts als entsetzliche Klippen / So vielen Elenden
der zu ihrer einzigen Rettung. / Was soll ich endlich dir
sagen ... In diesen aeussersten Noeten / Zitterte ich, Sophro-
nym, und zitterte fuir mich selber ... / Um der Goetter Zorn
zu besaenftigen bat ich ... versprach ich ... / Nein, ich ver-
sprach euch nichts, grausame Goetter ... o Scheusal! / Noch
erbeb ich .. Neptun, das Werkzeug der schaendlichen
Schwachheit, / Uiberraschte mein Herz und floeste mir das

Geluibd ein.¹⁰⁰

Que te dirai-je enfin? (...) Dans ce péril extreme,
Je tremblai, Sophronyme, & tremblai pour mi-meme (...)
Pour appaiser les Dieux, je priai (...) je promis (...)
Non je ne promis rien, Dieux cruel! j'en frémis (...)
Neptune, l'instrument d'une indigne foiblesse,
S'empara de mon coeur, & dicta la promesse;¹⁰¹

Haette nicht er in mir den barbarischen Entschluss gewuirket,
/ Nein, so haett ich ihm nie ein Menschenopfer gelobet. /
Rette diese Ungluikliche, die dem Schifbruch so nah sind, /
Maechtiger Gott, schrie ich, und bring uns wieder ans Ufer.
/ Alsdenn thue der Untertan, den sein Koenig am ersten /
Treffen wird, dem Neptung geopfert, fiur mich ein Genuige. /
Mein verruchtes Geluibd gab dem Meer die Ruhe zuruicke, /
Aber meinem Gemuit war nichts sie wiederzugeben / Faehig:
Nun folgte dem ersten Schrekken Reue und Schaudern: Alles
mein Blut ward zu Eis, so bald ich die Ufer erblickte. / Ich
fand es ganz leer: vor dem Sturm war alles geflohen. / Nur
ein einziger Mensch lief sorgsam um das Gestade, / Und
schien einige Truimmer mit seinen Thraenen zu nezzen. /
Zitternd naht ich mich ihm .. Es war .. ihr Goetter! mein Sohn
wars. / Aus dieser schrecklichen Nachricht erraethst du das
uibrige leichtlich. / Ohne Kraft stand ich da bei diesem trau-
rigen Vorwurf: Und mein ungluiklicher Sohn hatte Zeit genug,
in die Arme / Des Grausamen, der ihn erwuirgen soll, sich zu
werfen.¹⁰²

S'il n'en eut inspiré le barbare dessein,
Non, je n'aurois jamais promis de sange humain.
"Sauve des malheureux si voisins du naufrage,
"Dieu puissant, m'écriai-je, & rends nous au rivage;
"Le premier des Sujets rencontré par son Roi,
"A Neptune immolé satisfèra pour moi (...)
Mon sacrilège voeu rendit le calme à l'onde, Mais rien ne put
le rendre à ma douleur profonde; Et l'effroi succédant à mes
premiers transport,
Je me sentis glacer en revoyant ses bords.
Je les trouvai deserts, tout avoit fui l'ovrage;
Un seul homme allarmé parcouroit le rivage:
Il sembloit de ses pleurs mouiller quelques débris,
J'en approche entremblent (...) hélas! c'étoit mon fils.
A ce récit fatal tu devines le reste:
Je demeurai sans force à cet objet funeste,
Et mon malheureux fils eut le temps de voler

¹⁰⁰ *Idomeneus, / ein Trauerspiel / Des / Herrn von Crébillon.* ,
Stralsund und Leipzig, bey Johann Jacob Weitbrecht, 1752, S.11f.

¹⁰¹ Crébillon, op.cit., S.11.

¹⁰² *Idomeneus*, op.cit. S.13.

Dans le bras du cruel qui devoit l'immoler.¹⁰³

Die Beibehaltung wie Modifizierung einzelner Motive und Personenkonstellationen können hier nicht herausgearbeitet werden¹⁰⁴. Hin-
gewiesen sei nur auf Idamantes Verlust des Vaters (I/3):

Idamante: [...] Vous vous faites des maux qu'il ne veut pas vout faire.
/ Il vous rend à mes pleurs quand je vous crois perdu, / M'ôterez-
vous, Seigneur, le bien qui'il m'a rendu?¹⁰⁵

Idamant: [...] Du [sc. Idomeneus] legst dir Martern auf, die er [sc.
der Himmel] nicht bestimmte. / Da ich dich schon beweine, schenkt er
dich meinen Thraenen: / Entziehst du mir das Gut, das er mir wie-
dergab?¹⁰⁶

Man vergleiche hierzu *Idomeneo*, I/10, No.7, die Aria des Idamante:
»Il padre adorato«, in der sich der Konflikt des Sohnes widerspie-
gelt. In der Übersetzung von Schachtner lautet ihr Text:

Ich find ihn, und verlier ihn wieder
Den Vater, ihn, mein höchstes Glück;
Sein grimmig Auge schlägt mich nieder,
Er flieht, und stößt den Sohn zurück.

Ich dachte hier vor Lust und Freud,
Umarmt von ihm, zu sterben,
Nun fühl ich, daß mich Gram und Leid,
Getrennt von ihm, verderben.¹⁰⁷

¹⁰³Crébillon, op.cit., S.11.

¹⁰⁴Vgl. Crébillon, op.cit.:

Gespräch Idomenée - Idamante: 1. Akt, 3. Szene, S.14f.

Rivalität Idomenée - Idamante: 3. Akt, 5. Szene, S.37-42; 7. Szene,
S.43: »mon fils [...] Est mon rival.«, 4. Akt, 2. Szene, S.47: »Mon Pere
est mon rival.«

Idomenées Konflikte: Vater-Liebhaber-König, *Idomeneus*, op.cit.:

I/2, S.15: »Mus ich, um Koenig zu sein, aufhoeren ein Vater zu
bleiben?«; S.16f.: »Aber Venus, die nichts, sich an mir zu raechen,
versaemet, / Hies den Liebhaber bald in mir dem Koenige weichen.«
II/3, S.33 Sophronym: »[..] Schickt sich fuir Koenige der Name,
Liebhaber?«

5. Akt, 5. Szene: Scene derniere, S.62-66.

¹⁰⁵Crébillon, op.cit., s.15.

¹⁰⁶*Idomeneus*, op.cit., s.19.

¹⁰⁷IDOMENEO. / DRAMMA / PER / MUSICA / DA RAPPRESENTARSI
/ NEL TEATRO NUOVO DI / CORTE / [...] *Idomeneus*. / Ein musikali-
sches / Schauspiel, / welches / auf gnädigsten Befehl / Sr. kurfl.
Durchl. / Carl Theodor / [...] im neuen Opernhause / zur / Fa-
schingszeit / 1781 / aufgeführt worden. / Die Poesie ist vom Herrn
Johann Baptist Vares= / ko, Sr. hochfürstl. Gnaden Erzbischofen und
Kürsten / zu Salzburg Hofkapellan, / Die Musik vom Herrn Wolfgang

André Campra/Antoine Danchet: *Idoménée*

Die Uraufführung des Werkes fand am 12. Januar 1712 in der Pariser Académie Royale de musique statt. Die Oper wurde im Januar 1712 insgesamt elfmal gespielt (12., 14., 17., 19., 21., 22., 24., 26., 28., 29., 31. 1. 1712).

Eine Wiederaufnahme (mit Veränderungen) erfolgte erst am 5. April 1731, danach wurde die Oper nur noch einmal, am 15. Mai desselben Jahres aufgeführt¹⁰⁸.

Danchets Libretto scheint von der Tragödie Crébillons angeregt zu sein. Allerdings konzipiert Danchet die Tragödie um den Kreterkönig neu: Idoménée und Idamante lieben Ilione, dieses Rivalitätsverhältnis erscheint schon bei Crébillon, doch weiter wird Electre als eifersüchtige Rivalin von Ilione eingeführt (zu Danchet/Campra, zu den Personen vgl. Kap.II.5.a: Zum Kriterium der »Wahrscheinlichkeit«, zum Vergleich Varesco-Danchet Kap.III.2.a).

In seinem Vorwort hatte Crébillon gefordert, die Liebe zum Motor des Dramas, der Affekte zu machen. Danchet erfüllt diese Forderung, indem er die Allegorie der Liebe, Vénus, zur Helferin Elèctres werden läßt.

Auch bei Danchet sind die Götter nicht gegen die Form des Menschenopfers (vgl. Némésis), sie bestrafen die versuchte Täuschung, Idoménée will zugunsten des Sohnes - wie bei Crébillon - abdanken. Aber diese Lösung des Konflikts wird auch hier verneint. Proß konstatiert: »Könige sind aus ihrer Stellung nicht zu entlassen«¹⁰⁹.

Antoine-Marin Lemierre, *Idomenée tragedie*, Paris 1764.

Die Uraufführung dieser Tragödie fand am 13. Februar 1764 in Paris statt. Friedrich Melchior Baron v. Grimm hat diese Tragödie am

Gottlieb Mozart, / akademischen Mitglieder von Bologna und Verona, in / wirklichen Diensten Sr. hochfürstl. Gnaden zu Salz= / burg. / Die Uebersetzung vom Herrn Andre Schachtner, / ebenfalls in wirkl. hochfürstl. salzburgischen Diensten. /, München, / gedruckt bey Franz Joseph Thuille. [Libretto I, Staatsbibliothek München, Sign.: Slg. Her 811], S.45,47.

¹⁰⁸Vgl. R. Angermüller, *Idomeneo-Aspekte*, op.cit., S.308.

¹⁰⁹W. Proß, *Mozart und Racine*, op.cit.

15.2.1764 und am 1.3.1764 in der *Correspondance littéraire, philosophique et critique* rezensiert, d. h. vor allem vernichtend kritisiert. Die Tragödie sei »kalt und ohne Interesse«, es fehle die Zeichnung der Charaktere, die Dialogführung sei falsch. Die Personen handelten nur nach dem Verstand, nicht nach ihren Empfindungen, so kann auch der Zuschauer nur gelangweilt, nicht aber gerührt werden¹¹⁰. Grimm betrachtet zunächst das konkrete Stück *Idoménée* von Lemierre, dann behandelt er den Stoff, das Sujet. Er stellt die Frage, ob dieser Stoff sich als Drama – als Sprechdrama – nach den Maximen der französischen Dramentheorie überhaupt eigne. Grimm schließt Leidenschaft (»passion«) und Bewegung/Rührung (»mouvement«) für das Sprechtheater aus, und hält den Idomeneus-Konflikt eher für die Oper passend. Als Opernstoff sei er geeignet »susceptible d'un spectacle très-intéressant et d'un grand nombre de situations fortes et pathétiques«. Haben Wolfgang und Leopold Mozart Grimms Überlegungen gekannt? Angermüller schließt es keineswegs aus: »Falls die Mozarts, besonders Vater Leopold, Grimms Meinung über den Idomeneus-Stoff in Paris zur Kenntnis genommen haben sollten – was keineswegs auszuschließen ist, da Grimm sich mit diesem Problem ausführlich auseinandergesetzt hat – , haben sie sich wohl 1780 gerne an den Rat ihres deutsch-französischen Protektors erinnert. In Varesco/Mozarts »Idomeneo« sind jedenfalls alle Forderungen erfüllt, die Grimm an das Sujet stellte: ein gewisser Grad von Unsicherheit, innere Spannung, Angst, zwingende und pathetische Situationen.«¹¹¹

Si legga la Tragedia Francese, che il Poeta Italiano in qualche parte imitò, riducendo il tragico à lieto fine.

man lese das französische Trauerspiel, welches der italiänische Dichter, durch, Veränderung des Ausgangs, in ein Schauspiel umge-

¹¹⁰ Vgl. [Friedrich Melchior] von Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressé a un souverain d'Allemagne, depuis 1753 jusqu'en 1769, par le Baron de Grimm et par Diderot*. 1.Partie. Tome 4, Paris (Longchamps, F. Busson) 1813, S.36/37 (15.2.1764), S.40-46 (1.3.1764).

¹¹¹ Angermüller, »Idomeneo« auf der Opern- und Schauspielbühne, op.cit., S.53f.

arbeitet, und hie und da nachgeahmet hat.¹¹²

Wichtig ist gerade die Umarbeitung des tragischen Schlusses. Durch Ilias eigenmächtiger, selbständiger Handlung, ihre Opferbereitschaft, ihre Liebe, wird die Liebe selbst herbeizitiert.

Während bei Crébillon, bei Danchet/Campra die Liebe in der Verkörperung der Venus Zwietracht streut, einigt sie in der Person der Ilija Götter und Menschen. Ilias selbstlose Auslegung hebt Idomeneos alttestamentarisches, unseliges Gelübde auf, man mag an Joh. 15, 13 denken. Erst jetzt meldet sich die »Stimme« zur Verkündung der befreienden Lösung. Dem Menschen Idomeneo wird verziehen, der alte König Idomeneo muß beglückt (»felice«) zurücktreten, ein altes selbstzerstörerisches Denk- und Handlungs-, ja Gesellschaftssystem weicht hier einer Utopie: »Eccovi un altro re, un altro me stesso« »Seht hier einen neuen König, mein anderes Ich!« (III. Akt, letzter Auftritt)¹¹³.

Wir befinden uns nicht mehr im Zeitalter des Kriegs um Troja, in der Zeit von Homer und Virgil, nicht mehr im Ancien Régime von Fénelon, nicht mehr zur Zeit von Lemierre und Danchet, sondern in München 1780/81 in der Zeit des Kurfürsten Carl Theodor, was sich in der Deutung des Idomeneus-Stoffes, der Thematik, der Behandlung mitzuberücksichtigen ist, etwa ebenso wie wir uns in Mozarts *Don Giovanni* real nicht in Spanien des Tirso de Molina, sondern in Prag 1787 und in Wien 1788 befinden¹¹⁴.

¹¹² *IDOMENEO. / DRAMMA / PER / MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO NUOVO DI / CORTE / [...]* Idomeneus. / Ein musikalisches / Schauspiel [...], Beschluß des *argomento* - Inhalt. Vgl. Kap.I.5.b.

¹¹³ Vgl. zur Übertragung und Schlußkonzeption: Wilhelm Seidel, *Ilija und Ilione. Über Mozarts Idomeneo und Campras Idoménée*, in: Annegrit Laubenthal (Hg.), *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel, Basel etc. 1995, S.334-343, S.334: »Varesco revidiert das Drama im Blick auf die Intention Mozarts, im Blick auf das, was seine Musik daraus machen wird: - mit Herder zu sprechen - eine Manifestation *reiner Menschlichkeit*.«.

¹¹⁴ *Idomeneo* in Italien als »Tragedia« - »Dramma per musica« - »Serenata per musica« wäre eigens zu untersuchen: Vgl. *L'IDOMENEO. Tragedia rappresentata da signori convittori delle*

Wesentlich erscheint, daß die Behandlung der Motive und Themen in den jeweiligen Zeitkontext zu stellen ist. Voraussetzung dafür ist allerdings ein fundiertes Wissen um die Motive, Themen, Symbole und

camerate maggiori del Collegio di San Luigi Gonzaga della Compagnia di Gesù in Bologna il carnevale dell'anno 1728.

Bologna, Ferdinando Pisarri, 1728. Pag. 4.

In fine: "L'azione è interrotta da balli e intermedi".

IDOMENEO. Tragedia da' signori convittori del Collegio de' Nobili di S. Francesco Saverio di Bologna rappresentata il carnevale dell'anno 1751.

Bologna, Ferdinando Pisarri, 1751. Pag (4).

Con Balli e Intermezzi.

Con 5 Balli dopo ogni atto, eseguiti dai maestri Gioseffo Codini bolognese. Gabriele Borghesi bolognese e Jacopo Legerot parigino.

Prospettive e architetture di Pietro Scandellari bolognese.

Figure di Tomaso Nicola Bertuzzi anconitano.

IDOMENEO. Dramma per musica da rappresentarsi in Roma nel Teatro di Torre Argentina nel carnevale dell'anno 1756. Dedicato a [...] donna Anna Barberini, duchessa Sforza Cesarini, principessa Savelli, Peretti, Cabrera.

Roma, si vendono da Fausto Amidei. Pag (63).

Dedica dell'impresario

Personaggi: Litterio Ferrari (Idomeneo); Ferdinando Mazzanti, virt. di S. A. S. E. di Baviera (Clito); Giro. Belardi, virt. di camera id. id. (Merope); Lorenzo Gherardi, id. id. (Polcare); Vincenzo Caselli (Argena); Nicola Apolloni (Nealce).

Musica di Baldassar Galuppi, detto Buranello, vice maestro della ducale capp. di S. Marco di Venezia.

Scene di Antonio Stoppani anconitano.

Vestiario di Giuseppe Pedocca.

Ricamatore: Pietro Villa.

Abbattimenti di Silvestro Togni.

Balli di Francesco Sabbioni veneziano: *LA CONQUISTA DEL VELLO D'ORO; STUDIO DI SCULTURA*.

L'IDOMENEO. Serenata per musica da cantarsi nel giorno natalizio di Ferdinando IV. re delle due Sicilie, per comando di Marcantonio Colonna, princiopo di Stigliano [...] vicerè, capitano generale e comandante delle armi proprietario in questo regno di Sicilia. Composta dal cavalier guardia marina Vincenzo Maria Cimaglia.

Palermo, Giuseppe Epiro, 1778. Pag. 21.

Musica di Filippo Sansone, maestro di capp. del princ. di Villafranca e Trecastagni.

(Idomeneo, Aspasia, Telemaco, Aminta).

Nicola Antonio Zingarelli, *Idamante*. Dramma per musica in due atti, Manuskript der Partitur um 1787, handschriftl. Libretto.

Giuseppe Gazzaniga, *Idomeneo*. Dramma per musica in due atti, Partiturbuch um 1790.

Bibliothek der Hochschule für Musik München, Nr.102.

Vincenzo Federici, *Idomeneo*, Textbuch 1806.

literarischen Topoi, um Veränderungen in der Behandlung und Bedeutung erkennen und interpretieren zu können.

II. Kennzeichen, Kriterien für eine Dramaturgie der ernstesten italienischen Oper auf der Grundlage gelehrter Tradition: zur Konzeption eines ernstesten italienischen Operntextes

II.1. Metastasio-Pflege in München und Mannheim

II.1.a) Zur Tradition der drammi Metastasios in München

1777 hofft Mozart in München auf einen »Contract«:

ich würde den Contract mit graf Seau |: alles auf einrathen meiner guten freunde :| so machen, alle jahre 4 teutsche opern, theils Buffe und serie, zu liefern, [...]¹

Dieser »Contract« ist nicht zustande gekommen. Und wie sieht es mit einer Pflege der deutschen ernstesten wie komischen Oper in den siebziger Jahren in München aus? Eine deutsche Oper in München scheint ein Zukunftsprojekt gewesen zu sein: ein Plan allerdings, der bereits vor Carl Theodors Verlegung seiner Residenz noch zu Lebzeiten des Kurfürsten Maximilian III. Joseph in München immerhin von Mozart und einigen seiner Freunde, vielleicht auch vom Grafen Seeau als durchaus realistisch gehegt worden sein muß². Denn Mozart kalkuliert bereits hoffnungsvoll im Falle einer Anstellung sein künftiges Einkommen (»das würde mir allein wenigstens 500 f: tragen, das wäre mit meinem gehalt schon 800 f: aber gewis mehr.«³). Bereits seit dem Jahre 1773 werden in München auch deutschsprachige Opern (zumeist Übersetzungen italienischer und französischer komischer Opern), Melodramen, Singspiele gegeben⁴. Wenn im Januar

¹Mozart an den Vater, [2. Okt. 1777], MBA II, Nr.342, S.29, Z.31-33.

²Vgl. Joachim Schuhbauer, Benediktiner aus Niedernaltach, *über die Singspiele*, in: *Abhandlungen der bayerischen Akademie über Gegenstände der schönen Wissenschaften*, Erster Band, München 1781, S. [169]-238, hier S.192f.: Bestrebungen gegen die italienischen »Bouffons«. Vgl. MBA II, Nr. 373, Nachschrift Mozarts: S.125 (14. November 1777), Z.78: »hier [sc. Mannheim] ist eine teütsche National=schaubühne, die immer bleibt, wie zu München.«

³MBA II, Nr.342, S.29, Z.35f.

⁴Vgl. Cornelia Hofmann, Katharina Meinel, *Dokumentation der Premieren von 1653 bis 1992*, in: Jürgen Schläder, Hans Zehetmair (Hg.), *Nationaltheater. Die Bayerische Staatsoper*, München 1992, S.256ff., hier S.265ff. Nach Bolongaro-Crevenna, op.cit. S.240, ist *Das Fischermädchen* von Piccinni in der Übersetzung von Karl Förg die »erste Aufführung einer ausländischen ,Operette« in deutscher

1779 Schweitzers *Alceste* in München zur Aufführung kommt, ist ihr schon hier gewissermaßen - durch die deutschsprachigen Opernübersetzungen - ein Boden bereitet. Wenn auch der Text landessprachlich wird, überwiegt weiterhin noch die Tradition der italienischen Musik:

Was übrigens in der italienischen Musik Großes und Herrliches liegt, das wurde von jeher am hiesigen Hof angetroffen [...]⁵

Demzufolge wird man auch die italienische opera seria geschätzt haben. Jürgen Schläder bezeichnet die »Opernpolitik« Maximilians III. Joseph als »aristokratisch, ja absolutistisch.«⁶ Schläder charakterisiert seinen Nachfolger Carl Theodor als »scheinbar aufklärerisch«⁷, der trotz Errichtung einer Nationalen Schaubühne (6.10.1778) die italienische Oper fördert⁸.

Trotz des Auftaktes mit Schweitzers *Alceste* bleiben italienische Opern in den Folgejahren die bestimmenden repräsentativen Karnevalsopern (1780: *Telemaco* (Franz Paul Grua), 1781: *Idomeneo* (Mo-

Sprache«. Mozart bezeichnet die deutsche Übersetzung als »eine nach der Musik des Picini sehr gute übersezung. orginalstücke haben sie noch nicht. Eine teutsche opera seria möchten sie auch bald geben - - man wünscht halt, daß ich sie Componirte.« (An den Vater, [2.Okt.1777], MBA II, Nr.342, S.30, Z.58-60).

⁵L. Westenrieder, *Von dem Zustand der Musik in München*, in: *Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern I*, München 1783, S.366ff., zit. S.373.

⁶Jürgen Schläder, *Kontinuität der Geschichte? Die Oper in München, ihre Veranstalter und ihr Publikum*, in: *Nationaltheater*, op.cit., S.9-20, hier S.13: »In 25 Jahren seit Eröffnung des Cuvilliés-Theaters bot Maximilian der III. Joseph knapp 130 Opernpremierer, also mit etwa fünf Novitäten pro Jahr rund viermal so viel wie seine Vorgänger. Aber 80 Prozent des Repertoires entfielen, wie in den vorausgegangenen 100 Jahren, auf die italienische Oper - mit Orginaltext, versteht sich; knapp 19 Prozent machen französische Orginale oder ins Deutsche übersetzte Werke französischer Herkunft aus, und nur zwei Premierer (Johann Adam Hillers *Lottchen am Hofe* und Anton Schweitzers *Pygmalion*, beide im Frühjahr 1775) sind der deutschen Oper zuzurechnen. Bis ins letzte Viertel des 18. Jahrhunderts blieb Oper in München ein ausschließlich aristokratisches Vergnügen. Der äußere Rahmen des Cuvilliés-Theaters und seine programmatische Eröffnung mit der opera seria *Catone in Utica* von Giovanni Ferrandini [12.10.1753] unterstreichen die Gesinnung des Fürsten.«

⁷Schläder, op.cit., S.9.

⁸Schläder, op.cit., S.14.

zart), 1782: *Semiramide* (Salieri), 1783: *Tancredi* (Holzbauer)), wobei festzuhalten ist, daß nur Salieris *Semiramide* ein Libretto Metastasios zur Textgrundlage hat⁹. Übersieht man die Auflistungen der italienischen Opern in München, so haben bis 1777 überwiegend Metastasios Libretti die Textgrundlage der opere serie seit Eröffnung des Cuvillés-Theaters gebildet¹⁰. Bemerkenswert ist, daß in den folgenden

⁹Libretto von Metastasio, deutsche Übersetzung von Lorenz Hübner. Wie zu *Telemaco* und *Idomeneo* liegt ein zweisprachiges (italienisch-deutsch) Libretto vor (vgl. zur landessprachlichen Übersetzung: Kap.II.3). Die Titelrolle hat Elisabeth Wendling, die im *Idomeneo* Elettra dargestellt hat, gesungen. Vincenzo dal Prato (Idamante) ist als Mirteo aufgetreten und der Bassist Joh. Bapt. Zoncha, dem Mozart die Rolle des Idomeneo wohl gerne »angemessen« hätte, hat Ircano in Salieris Oper interpretiert. Vgl. Libretto: *Semiramide dramma per musica da rappresentarsi nel teatro nuovo di corte* [...] *Semiramis ein Musikalisches Schauspiel, welches auf höchsten Befehl Sr. kurfürstlichen Durchleucht Karl Theodors* [...] *auf der neuen Hofschaubühne zur Faschingszeit aufgeführt worden ist.* MDCCLXXXII, S.8-11. Angaben zu Librettist, Übersetzer, Komponist etc. und den Darstellern. Mozart erkundigt sich mit Interesse nach Salieris Münchner Oper, vgl. Brief an den Vater, 8. Mai 1782: »Ich bitte sie schreiben sie mir doch wie die opera vom Salieri in München ausgefallen ist? - ich glaube Sie müssen sie noch gehört haben; wo nicht, so müssen sie doch wissen, wie sie aufgenommen worden ist.«, MBA III, Nr.673, S.208, Z.21-23.

¹⁰Fr. M. Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München. Nach archivalischen Quellen bearbeitet.* Erster Theil: *Die italiänische Oper von 1654-1787*, Freising 1865, Beilage I: *Verzeichniß der vom Jahre 1654 bis 1787 am churfürstlichen Hofe zu München gegebenen italiänischen Oper und scenisch-musikalischen Vorstellungen*, S.174-184, hier S.182-184. Vgl. auch C. Hofmann, K. Meisel, *Dokumentation der Premieren*, op.cit. (ohne Angabe des Librettisten), H. Bolongaro-Crevenna, *L'Arpa Festante*, op.cit;
Libretti Metastasios in München (1754-1782):
12.10. 1753: *Catone in Utica* (Giovanni Ferrandini)
1754/1762: *Temistocle* (Andrea Bernasconi)
1755: *Adriano in Siria* (Bernasconi)
1755: *Il Trionfo della Costanza* [nach Bolongaro-Crevenna Text von Metastasio u. Paolo Honory] [*Scipio dormendo?*] (Bernasconi)
1755: *Alessandro nell'Indie* (Galuppi)
1755: *Isacco* [Libr. Metastasio?; nach Bolongaro-Crevenna im Residenztheater]
1756: *Il Giuseppe riconosciuto* [Libr. Metastasio?; nach Bolongaro-Crevenna im Residenztheater]
1756/1760: *Didone abbandonata* (Bernasconi)
1758: *Demetrio* [Libr. Metastasio?] (Ferrandini) [bei Bolongaro-Crevenna nicht aufgeführt]
1760: *Il rè pastore* (Joseph Zoncha)
1763: *Artaserse* (Bernasconi)
1764: *L'Olimpiade* (Bernasconi)

Jahren 1778 bis 1781 - in der Zeit der Etablierung des Mannheimer Hofes in München, der Vereinigung der Mannheimer Musiker, die dem Kurfürsten gefolgt sind, mit den übernommenen Münchnern, bis hin zum *Idomeneo* - kein *dramma per musica* Metastasios auf die Opernbühne gebracht wird.

Andrea Bernasconi kann in München als ein führender Vertoner metastasianischer Libretti gelten. Am 5.12.1753 ist er Vizekapellmeister am Münchner Hof geworden, 1755 (nach Portas Tod) Kapellmeister. Im *Hof- und Staats-Kalender für das Schalt-Jahr 1780* wird an erster Stelle der aufgeführten Kapellmeister »Ignaz Holzbaur, kurfl. Hofkammerrath« genannt, dann folgen »Andreas Bernasconi, kurfl. Rath«, weiter »Georg Vogler« und »Paulus Grua«¹¹. Max Zenger wertet Bernasconi einerseits ab: »Das ist der Musiker, der den Niedergang der opera Seria für die Münchner Bühne verkörpert.«¹² Andererseits glorifiziert er seine Leistung: »Unter seinem Regiment begaben sich Ereignisse, die beweisen, daß auch die Münchner Oper an

-
- 1765: *Semiramide* (Bernasconi)
 - 1766: *Demofonte* (Bernasconi)
 - 1767: *Il Siroe* (Traetta)
 - 1768: *La Clemenza di Tito* (Bernasconi)
 - 1769: *Antigono* (Pietro Pompono Sales)
 - 1769/1770: *L'Eroe cinese* (Antonio Sacchini)
 - 1772: *Demetrio* (Bernasconi)
 - 1773: *Zenobia* (Antonio Tozzi)
 - 1774: *Achille in Sciro* (Sales)
 - 1774: *Il rè pastore* (Pietro Guglielmi)
 - 1776: *Il trionfo di Cielia* (Josef Michl)
 - 1777: *Ezio* (Josef Myslivecek)
 - 1782: *Semiramide* (Antonio Salieri)

Die Oratorien müßten noch wesentlich genauer erfaßt werden, 1777 wurde *Abramo ed Isacco* von Mysliveček in München gegeben. Bolongaro-Crevenna datiert eine Aufführung auf 1775. Das Werk wurde neben J. Haydn (Hob. XXI:A) auch Mozart zugeschrieben (KV Anh.241 a), vgl. Howard C. Robbins Landon (Hg.), *Das Mozart-Kompendium: sein Leben - seine Musik*, (*The Mozart Compendium*, London 1990) München 1991, S.410.

Mit einbeziehen müßte man in die Aufstellung etwa auch Carlo Monzas *Attilio Regolo*, der aufgrund des Todesfalls 1777 nicht aufgeführt worden ist.

¹¹ *Seiner Kurfürstlichen Durchleucht zu Pfalz etc. Hof- und Staats-Kalender für das Schaltjahr 1780*, München, S.36. Im Kalender für das folgende Jahr 1781 ist diese Reihenfolge beibehalten.

¹² Max Zenger, *Geschichte der Münchener Oper*, nachgelassenes Werk, hg. v. Theodor Kroyer, München 1923, S.38.

dem großen Umschwung der dramatischen Musik in ihrer Weise teilnahm [...]«¹³ Was unter diesem »großen Umschwung« und der spezifischen Teilnahme Münchens zu verstehen ist, wird leider nicht näher erläutert. Westenrieder lobt an Bernasconi dessen Rezitativbehandlung, allerdings im Zusammenhang mit der Kirchenmusik, seine Opern, die in weiten Teilen den Spielplan gestalten, erwähnt überraschenderweise Westenrieder nicht¹⁴. Bernasconis große Zeit scheint aber doch lange vor der Amtsübernahme Carl Theodors gewesen. Mit dem Regierungswechsel hat man ihn zwar übernommen, aber mit Holzbauer sicherlich einen Konkurrenten an die Seite gesetzt, mit dem sich zu messen es nicht immer allzu leicht gewesen sein dürfte.

Im Zusammenhang mit den opere serie muß auch die Ballett-Tradition in München herangezogen werden. Nach Zenger ist es seit 1753 gebräuchlich, zwei balli serie nach der Oper zu spielen¹⁵.

Wie in Mannheim erscheinen auch einmal Gluck und ein modifizierter Gluck im Münchner Spielplan, doch deshalb hier von einer Gluck-Pflege sprechen zu wollen, wäre verfehlt: *Orfeo ed Euridice*, 5.2.1772 und am 9.1.1775 wird wieder eine *Orfeo*-Oper gegeben, diesmal von Antonio Tozzi, eine reformierte Gluckadaption, mehr unter den Vorzeichen der italienischen opera seria¹⁶.

¹³Zenger, op.cit., S.38f.

¹⁴L. Westenrieder, *Von dem Zustand der Musik in München*, op.cit., S.375: »So componiren z.B. Hr. Cannabich, wie auch Hr. Tieski, Instrumentalmusik; Hr. Andreas Bernasconi, der besonders im Rezitativ eine ungemeine Stärke besitzt, Kirchenmusik [...]«

¹⁵Zenger, op.cit., S.38.

¹⁶Vgl. Richard Engländer, *Zu den Münchener Orfeo-Aufführungen 1773 und 1775*, in: *Gluck-Jahrbuch II* (1915), S.26-55; Moritz Fürstenau, *Glucks Orpheus in München 1773*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte IV* (1872), S.218-224.; Max Arend, *Die Münchner Bearbeitung des Gluckschen Orpheus aus dem Jahre 1773*, in: *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde*, 40. Jg. (1909), S.2-4., 21-23. Arend hält aufgrund der Wiederverwendung von Arien Glucks aus anderen Werken bei der Aufführung von 1773 eine »Urheberschaft« Glucks (vgl. S.3) nicht für unmöglich. Er erinnert an den »Zeitgeist«, dem solche Bearbeitungen keineswegs fremd gewesen sind, aber er unterscheidet bei den »Zutaten«: die einen, die von Gluck, insbesondere »das Echo-Orchester«, stammen und die anderen (Ballette, auch die Parodien), die möglicherweise vom Bearbeiter Tozzi herrühren (S.22). Inwieweit die Münchner Fassung »eine Zwischen-

Kurz, schreibt ein Kenner, als ich den Orfeo in Wienn sah; so war ich in einem Trauerspiel, wo ich von einer Stelle zur andern gerührt ward, wo ich dem Genie des Dichters und des Tonkünstlers die süssesten Thränen zollte; in München aber war ich in einer Italienischen Oper, wo Stimmengeräusch das Herz betäubte, anstatt es der Empfindung zu öffnen. Ueberdas fehlt noch dem Münchnerorchester, zumal, wenn Herr Tozzi seine Oper nicht selbst dirigirt, die große Pünktlichkeit der Orchester zu Wienn, Mannheim, Neapel und Berlin.¹⁷

Eine gleichsam gegenreformatorische Behandlung dieser »Reformoper« Glucks - entsprechend der jeweiligen lokalen Verhältnisse - steht überdies keineswegs als einzigartiges Phänomen da und ist vielmehr als Zeiterscheinung zu bewerten. Johann Christian Bach hat *Orfeo ed Euridice* für die Erstaufführung in London ebenfalls bearbeitet, d.h. mit eigenen Kompositionen erweitert. Auch in Neapel hört man am 4. November 1774 keinen »originalen« Gluck¹⁸.

II.1.b) Zur Tradition der drammi Metastasio in Mannheim

Am 18. Januar 1742 wird eine Doppelhochzeit gefeiert und das vom Architekten Galli da Bibiena entworfene kurfürstliche Theater in Mannheim eröffnet: Maria Anna, eine Enkelin des Kurfürsten Carl Philipp, heiratet den Herzog Clemens von Bayern, ihre Schwester Elisabeth Auguste den Nachfolger Carl Philipps, Carl Theodor. Als

stufe zwischen der Wiener Bearbeitung und der Pariser Bearbeitung« (S.23) darstellt, wie Arend mutmaßt, mag dahingestellt bleiben.

¹⁷ *Deutsche Chronik auf das Jahr 1775*, hg. v. Christian Friedrich Daniel Schubart (= *Deutsche Neudrucke*, Reihe: *Goethezeit*, hg.v. Arthur Henkel, *Deutsche Chronik*, Neudruck Bd.II), Nachdruck Heidelberg 1975, 2.Jg. 31. Stück, 13. April 1775, S.239f., zit. S.240.

¹⁸ Vgl. E. Warburton, *Johann Christian Bach*, op.cit., S.404: »Er [sc. J. Chr. Bach] beteiligte sich zunächst an zwei Pasticci, welche die Spielzeit einleiteten, bearbeitete in Zusammenarbeit mit Guglielmi jedoch auch die Londoner Erstaufführung von Glucks *Orfeo ed Euridice*. Dabei ergänzte er das Werk mit eigener Musik, um ihm die notwendige Länge für eine Abendunterhaltung zu verleihen. Die zwischen Glucks Operszenen eingefügten Zusätze widersprachen zwar dessen reformatorischem Ansatz (Burney äußert sich über den Schaden, den »Einheitlichkeit, Einfachheit und dramatische Vortrefflichkeit dieser Oper, dadurch nahmen), doch das Arrangement wurde vom Publikum sehr gut aufgenommen. Es wurde im Jahre 1770 dreizehnmal, im Jahre 1771 sechsmal und im Jahre 1773 dreimal aufgeführt. Am 4. November 1774 wurde eine ähnliche Bearbeitung der Oper auch am Theater San Carlo in Neapel gezeigt.«

Festoper wird ein *dramma per musica* gegeben: *Meride* vom kurpfälzischen Kapellmeister Carlo Grua (Libretto von Giovanni Claudio Pasquini). Die Tradition der *opera seria* wird auch mit dem Amtsantritt des Kurfürsten Carl Theodors in Mannheim sehr gepflegt. Paul Corneilson stellt fest: »Wie in Berlin, Dresden, Stuttgart und Wien übernahm man in Mannheim die italienische *opera seria* als Hauptform der höfischen Unterhaltung.«¹⁹ Weiter berichtet Corneilson von »rituellen Aspekten der Opernaufführungen«²⁰, die man im Zusammenhang mit der Gattung *opera seria* interpretieren sollte. Wenn sich auch *opera comique* und *dramma giocoso* zunehmend erfolgreich bewähren (insbesondere in Schwetzingen), behält die italienische *opera seria* bis Johann Christian Bachs *Lucio Silla* (Erstaufführung in Mannheim 5.11.1775)²¹ eine Vorrangstellung. In den 40er, 50er und noch 60er Jahren prägt die italienische *opera seria* als maßgebliche Karnevalsoper den Auftakt des Jahres²². Auch die »alten«

¹⁹Paul Corneilson, *Die Oper am kurfürstlichen Hof zu Mannheim*, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim 1992, S.113-129, zit. S.117.

²⁰Corneilson, *Die Oper am kurfürstlichen Hof zu Mannheim*, op.cit., S.120: »Das Orchester und das Opernhaus sorgten nicht nur für die Unterhaltung seiner Ehrengäste und der einheimischen Bevölkerung, sondern wurde vielmehr auch zu gewichtigen Symbolen für den Rang des Kurfürsten. Dies spiegelt sich in den rituellen Aspekten der Opernaufführungen wider: Unmittelbar vor Beginn der Oper wurde die Ankunft des Kurfürsten in dem Theater mit Pauken und Trompeten angekündigt. Der Kurfürst zog mit seinen Kammerherren in das Auditorium und nahm seinen Platz in der prächtigen Fürstenloge ein; von diesem zentralen Punkt aus übt er symbolisch seine Autorität als Regent aus. Natürlich spiegelten auch die Stoffe der *opera seria* die Ideale und Tugenden des wohlwollenden Herrschers wider.«

²¹Vgl. Bärbel Pelker, *Theateraufführungen und musikalische Akademien am Hof Carl Theodors in Mannheim. Eine Chronik der Jahre 1742-1777*, in: L. Finscher (Hg.), *Die Mannheimer Hofkapelle*, op.cit., S.219-258, hier S.254. Alle hier folgende Aufführungsangaben der Opern in Mannheim nach Pelker.

²²Vgl. Sabine Henze, *Opera seria am kurfürstlichen Hofe. Traettas »Sofonisba«, de Majos »Ifigenia in Tauride«, Bachs »Temistocle«*, in: Roland Würtz (Hg.), *Mannheim und Italien - Zur Vorgeschichte der Mannheimer. Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982* (= *Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte*, Nr.25), Mainz, London, New York, Tokyo 1984, S.78-96, hier S.78: »Im Mannheim der Regierungszeit Karl Theodors, also von 1742 bis zur Übersiedlung des Hofes nach München im Jahr 1778, fanden Erstauffüh-

Libretti von Metastasio bleiben, wenn auch mit teilweisen Eingriffen, neben »neuen« Libretti etwa vorwiegend vom Hofpoeten und Sekretär Carl Theodors, Mattia Verazi, Textgrundlage der Vertonungen²³. Verazis Aufgabe ist es auch gewesen, Bearbeitungen, Umarbeitungen

rungen oder Neueinstudierungen am 4. November [i.e. der Namenstag des Kurfürsten] bzw. am 17. Januar statt; letzterer Termin war zugleich der Auftakt zum Karneval, dem bis Aschermittwoch eine Serie von Opern-, Schauspiel- und Ballettaufführungen sowie andere gesellschaftliche Veranstaltungen folgten.«

²³Vgl. Bärbel Pelker, *Theateraufführungen*, op.cit.: Libretti von Metastasio

1748: *La clemenza di Tito* (Carlo Grua)

1749: *L'Olimpiade* (Baldassare Galuppi)

1750: *Demofonte* (Johann Adolf Hasse)

1751: *Artaserse* (Niccolò Jommelli)

1753/54: *Il Demetrio* (Niccolò Jommelli)

1754: *L'isola disabitata*. Azione per musica (Ignaz Holzbauer)

1754/55: *L'Issipile* (Ignaz Holzbauer)

1756: *Il Cinesi*. Componimento drammatico per musica (Ignaz Holzbauer)

1756/1763: *L'Olimpiade* (Baldassare Galuppi)

1757: *La clemenza di Tito* (Ignaz Holzbauer)

1758/1760: *Nitteti* (Ignaz Holzbauer)

1766/1767: *Alessandro [nell'Indie]* (Gian Francesco de Majo)

1768/1769: *Adriano in Siria* (Ignaz Holzbauer)

1770/1773/1774: *L'Endimione*. Azione drammatica teatrale per musica (Libretto von Metastasio und Verazi, Musik von J. Chr. Bach? und Jommelli)

1770/1771: *Catone in Utica* (Niccolò Piccinni)

1772/1773: *Temistocle* (Johann Christian Bach; Libretto umgearbeitet von Verazi)

Für die Metastasio-Rezeption beachtenswert erscheint, daß etwa zu Holzbauers *Adriano in Siria* neben dem einsprachigen italienischen Librettodruck ein einsprachiges französisches Textbuch – ein eigener Librettodruck für den jeweiligen aktuellen Anlaß – existiert.

ADRIANO IN SIRIA DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE ELETTORALE PALATINA IN OCCASIONE DELLE FELICISSIME NOZZE DI SUA ALTEZZA SERENISSIMA FEDERICO AUGUSTO ELETTORE DI SASSONIA &c. &c. E DI SUA ALTEZZA SERENISSIMA AMALIA AUGUSTA CONTESSA PALATINA DE' DUE POMTI. L'ANNO MDCCLXIX. Mannheim nella stamperia Elettorale.

ADRIEN EN SYRIE TRAGÉDIE-OPERA DE L'ABBE METASTASIO REPRESENTÉE A LA COUR PALATINE AU MOIS DE NOVEMBRE 1768 A L'OCCASION DE LA FÊTE DE S. A. S. L'ELECTEUR PALATIN PAR ORDRE DE S. A. S. MADAME ELECTRICE.

Wieder erscheinen im Zusammenhang des *Idomeneo* vertraute Darsteller: Osroe (Osroes) ist von »Il Sig. Gio: Battista Zonca« (»Mr. Zonca«), Emirena (Emirene) von »La Signora Dorotea Wendeling« (»Mde Dorothée Wendeling«) und Sabina (Sabine) von »La Signora Elisabetta Wendeling« (Mde Elizab. Wendeling«) gesungen worden.

vorhandener Libretti vorzunehmen, so etwa Gamerras *Lucio Silla* (den Gamerra selbst Metastasio zur Prüfung vorgelegt hat²⁴) und Metastasios *Temistocle* für Johann Christian Bach.

Es mag durchaus zutreffend zu sein, von Carl Theodors Vorliebe für einen Operntyp, der die Ideen Francesco Algarottis verwirklicht, wie er bereits in Parma insbesondere von Tommaso Traetta mit ausgeprägt worden ist²⁵, einer sogenannten italienisch-französischen Opersynthese²⁶, zu sprechen. Allerdings darf man diese Richtung nicht auf- und überbewerten. Sabine Henze-Döhring hat bei ihrer Beschäftigung mit Bachs *Temistocle* bereits darauf hingewiesen, daß dieser Mischtyp »lediglich eine vorübergehende Erscheinung« gewesen ist²⁷. Die metastasianische opera seria bleibt weiterhin präsent, wengleich bei Metastasio-Verazi/Bach in einer textlich und musikalisch veränderten, umgearbeiteten Form als etwa bei Metastasio/-Hasse. Ernest Warburton bezeichnet *Temistocle* als »die üppigste aller italienischen Opern Johann Christian Bachs«²⁸. Trotz mancher Neuerungen Bachs, angeregt etwa durch den zur Verfügung stehenden Orchesterapparat, entdeckt Warburton noch Relikte, die insgesamt auf eine ältere Form der opera seria deuten²⁹. Wichtig ist Warbur-

²⁴Vgl. W. A. Mozart, *Lucio Silla*. ND des Librettos von Giovanni de Gamerra, Mailand 1772, mit einer Einführung v. Rudolph Angermüller, München 1975. Vgl. in der vorliegenden Arbeit: Kap.II.2: zu Mozarts Metastasio-Vertonungen.

²⁵Vgl. Jörg Riedlbauer, *Trajettas Sofonsiba in Mannheim*, in: L. Finscher u.a. (Hg.), *Mozart und Mannheim. Kongreßbericht Mannheim 1991* (= *Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle*, hg. v. L. Finscher, Bd.2), Frankfurt a.M., Berlin etc. 1994, S.81-87.

²⁶Vgl. Marita P. McClymonds, *Mannheim, Idomeneo and the Franco-Italian Synthesis in Opera Seria*, in: L. Finscher u.a. (Hg.), *Mozart und Mannheim. Kongreßbericht Mannheim 1991*, op.cit., S.187-196.

²⁷Sabine Henze, *Opera seria am kurfürstlichen Hofe*, op.cit., S.92.

²⁸Ernest Warburton, *Johann Christian Bach*, in: Christoph Wolff, Walter Emery u.a., *Die Bach-Familie*, übers. v. Chr. Wolff, B. Obrecht (= *The New Grove - die großen Komponisten*), (*Bach Family*, London 1980, 1983) Stuttgart, Weimar 1993, S.415.

²⁹E. Warburton, *Johann Christian Bach*, op.cit. S.415f.: »In mancherlei Hinsicht jedoch ist in *Temistocle* eine Rückkehr zu jener strengeren Opernform Metastasios zu beobachten, die er mit seinen

tons Hinweis auf die vom Librettisten Verazi geänderte Anlage der Aktschlüsse (2., 3. Akt). Finali in einer opera seria hat Bach entsprechend der literarischen Vorlage komponieren können.

Am Ende von Carl Theodors Mannheimer Amtszeit steht die deutsche opera seria: *Günther von Schwarzburg* von Ignaz Holzbauer auf den Text von Anton Klein, zum Karneval 1777 mit Aufführungen in der Hofoper (5.1.1777; 6.1.1777; 12.1.1777; 10.2.1777; 5.11.1777; 20.11.1777). Für den Karneval 1778 ist *Rosamunda* von Anton Schweitzer auf den Text von Christoph Martin Wieland geplant gewesen (11.1.1778). In diesem Sinne läßt sich die opera seria in Mannheim unter Carl Theodor - einem in der französischen, wie deutschen, englischen, italienischen und auch lateinischen Literatur bewanderten, vielseitig interessierten Fürsten und »großem Liebhaber der Oper«³⁰ - als eine durchaus lebendige, den musikalischen und textlichen Entwicklungen zugewandte, aber keinesfalls als eine erstarrte und reformierungsbedürftige Opernform begreifen. Des weitern treten die experimentierfreudigen Ansätze in den Bereichen der Pantomime und des Bal-

Londoner Opern *Orione* und *Carattaco* ansatzweise schon hinter sich gelassen hatte: fast alle Arien folgen der Dacapo-Form und die Rolle des Chors ist unbedeutend. Doch die vom Mannheimer Hofdichter vorgenommenen Änderungen am Ende des zweiten und dritten Aktes boten Bach zum ersten und einzigen Mal die Möglichkeit, ausgedehnte Finales zu komponieren.«

³⁰Stefan Mörz, *Aufgeklärter Absolutismus in der Kurpfalz während der Mannheimer Regierungszeit des Kurfürsten Karl Theodor* (= *Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B Forschungen, Bd.120*), Stuttgart 1991, S.53-72, zit. S.66. Mörz gibt an, daß der Auftrag zum *Idomeneo* auf Anregung Cannabichs und der Gräfin Paumgarten erfolgt ist, S.66: »1781 ließ der Kurfürst auf Anregung Cannabichs und der Gräfin Paumgarten, seiner Maitresse, Mozart mit der Komposition einer neuen Oper beauftragen«. Diese Angabe ist bislang noch Vermutung. Robert Münster, auf den Mörz an dieser Stelle verweist, hat dies auch so formuliert: »Sehr wahrscheinlich [!] hat ein Vorschlag des mit Mozart schon von Mannheim her befreundeten Hofmusikdirektors Christian Cannabich, unterstützt durch den Hofsänger Raaff, über die Gräfin Josepha von Paumgarten (1762-1817) beim Kurfürsten Erfolg gehabt.«, in: R. Angermüller, R. Münster (Redaktion), *Wolfgang Amadeus Mozart, Idomeneo 1781-1981*, Katalog der Ausstellung v. 27.5.-3.7.1981 (= *Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge* 24), München, Zürich 1981, S.71-105, hier S.71. Es handelt sich immer noch um eine Spekulation der Forschung, die im wesentlichen auf den briefliche Aussagen von Vater und Sohn Mozart basiert, und um kein Faktum - und sollte auch nicht von einem Historiker als ein solches behandelt werden.

letts, der Dekorationen und Inszenierungen hinzu. Die opera seria in Mannheim gleicht einem Schwamm, der die unterschiedlichsten Elemente aufgesogen hat. So wird auch Glucks *Alceste* (22.7.1769) neben anderem geboten, von einer Gluck-Tradition in Mannheim kann man wohl schwerlich sprechen. Wesentlich mehr Wirkung als die *Alceste* Glucks scheint die Schweitzers gehabt zu haben, was die wiederholten Aufführungen in den Jahren 1775/1776 dokumentieren. Im Januar 1779 wird Schweitzers *Alceste* erneut, nun in München, gespielt, Mozart hat sie kennengelernt und sich über sie kritisch geäußert: »die trauerige Alceste vom schweizer«³¹.

II.2. Ein junger Komponist – ein bewährter Librettist auf dem Feld der ersten italienischen Oper: Mozarts Berührung mit Metastasios Dichtung

Willst du also wissen, ob irgendein Funke dieses verzehrenden Feuers in dir brennt, so fliege, eile nach Neapel und höre die Meisterwerke der Leo, Durante, Jomelli und Pergolesi. Wenn deine Augen sich mit Tränen füllen, wenn du dein Herz klopfen fühlst, wenn Schauer dich durchbeben, wenn du an deiner Begeisterung zu ersticken drohst – so nimm den Metastasio zur Hand und arbeite; sein GÉNIE wird dich inspirieren, nach seinem Vorbilde wirst du schaffen: das ist es, was das

³¹MBA II, Nr.510, Brief an den Vater 18.12.1778, S.523, Z.90–95: »Nun wird zu München die trauerige Alceste vom schweizer aufgeführt! – – das beste !: nebst einigen anfängen, mittelpaßagen, und schlüsse einiger arien :! ist der anfang des Recitativ: *O jugendzeit!* – und dieß hat erst der Raaff *gut gemacht*; er hat es dem hartig !: der die Rolle des admet spielt :! Punckirt, und dadurch die wahre Expreßion hineingebracht; – das schlechteste aber, !: neben den stärckesten theil der opera :! ist ganz gewiß die ouverture; [...]«
Zu Mozart und Wieland/Schweitzer vgl. Wolfgang Ruf, *Begegnung in Mannheim: Mozart und Wieland*, in: L. Finscher u.a. (Hg.), *Mozart und Mannheim. Kongreßbericht Mannheim 1991*, op.cit., S.157–166, bes. S.163.

Marius Flothuis erwähnt u.a. auch noch die Forschungsmeinung, daß es sich bei der Münchner *Alceste* um die Glucks gehandelt haben könnte. Diese Annahme erscheint, wie Flothuis selber zugibt, aufgrund der erwähnten Briefstelle unwahrscheinlich. Vgl. M. Flothuis, *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke* (= *Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Bd.2), Salzburg 1969, S.76. Nach Hubertus Bolongaro-Crevenna (*L'Arpa Festante. Die Münchner Oper 1651–1825. Von den Anfängen bis zum »Freyschützen«*, München 1963, S.243), wird Schweitzers *Alceste* (München 1779) in der Zeitschrift *Der Zuschauer in Bayern* »ausführlich« rezensiert.

GÉNIE ausmacht [...] ³²

Die drammi per musica Metastasios werden zum Ausgangspunkt, Vorbild und auch Gegenbild der nachfolgenden Librettisten ernster italienischer Opern. Mit diesem Ausgangspunkt gilt es sich zunächst eingehend zu beschäftigen, um Kennzeichen und Kriterien für eine Dramaturgie der ersten italienischen Oper metastasianischer Prägung, die bis in das ausgehende 18. Jahrhundert insbesondere die höfischen Spielpläne wesentlich prägt, zu gewinnen. Metastasios weite Bekanntheit und Anerkennung verdeutlichen die Worte des englischen Kritikers Goldsmith in der Zeitschrift *The Bee*:

Would it not surprise one, that when Metastasio is so well known in England, and so universally admired, the manager or the composer should have recourse to any operas than those written by him. I might venture to say, that »written by Metastasio« put in the bills of the day, would alone be sufficient to fill a house, since thus admireres of sense as well as sound might find entertainment. ³³

Noch im 19. Jahrhundert gilt Metastasio als »ein beherzigenswerthes Muster« ³⁴.

Leopold Mozart schreibt am 10. Februar 1770 aus Mailand an seine Frau:

S: Excl: Graf v. Firmian sind nun wieder besser, und wir hatten die gnade Mittwoch den 7^{ten} das erste mahl bey seiner Tafel zu speisen. S: Excl: haben nach der Tafel dem Wolfg: die 9 Theile der Metastasische Werke verehrt. Es ist eine der schönsten Editionen nämlich die Turiner=Edition, und sehr schön eingebunden. du kannst dir leicht vorstellen, daß dieß ³⁵ ein so wohl mir als dem Wolfg: sehr angenehmes present ist.

³² Jean-Jacques Rousseau, Art. GÉNIE, in: *Dictionnaire de Musique*, ND der Ausgabe Paris 1768, Hildesheim, New York 1969. Dt. Übers.: Ders., *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, aus dem Französischen übertr. v. Dorothea u. Peter Gülke, hg. mit einem Essay v. P. Gülke, Leipzig 1989, S.265f., zit. S.266.

³³ Oreste Tommasini, *Pietro Metastasio e lo svolgimento del Melodramma italiano*, Rom 1891, S.215, Fußnote 3, zit. in: Christine Halusa, *Metastasio und sein Freundeskreis in Wien*, Diss. maschr. Wien 1972, S.237f., Anm.9, vgl. S.39. Leider fehlt die Angabe des Datums. Zur Stellung und Bedeutung der Libretto-Dichtungen, vgl. Patrick J. Smith, *The Tenth Muse. A Historical Study of the Oper Libretto*, London 1971, S.74-100.

³⁴ J.[Johann] C.[Christian] Lobe, *Lehrbuch der Musikalischen Komposition*, Bd.4: *Die Oper*, Leipzig 1867, S.29.

³⁵ MBA I, S.312, Nr.160, Z.4-9.

Nach Martin Staehelin und Jürgen von Stackelberg läßt sich eine »Turiner Edition« der Werke Metastasios bibliographisch nicht nachweisen. Die im Nachlaßverzeichnis des Komponisten aufgeführte venezianische Ausgabe von 1781 ist ebenfalls nicht eruierbar³⁶. Bruno Brunelli vermerkt in seiner Ausgabe der Werke Metastasios eine Turiner Edition, die 1757 bis 1788 in vierzehn Bänden erschienen ist (Stamperia Reale)³⁷. Auch Don Neville nennt diese Edition³⁸.

Metastasio schätzt nach eigener Aussage von den verschiedenen Ausgaben insbesondere »die Pariser und Turiner in zehn Bänden«, was aus seinem Gespräch mit Charles Burney hervorgeht³⁹.

Johann Adam Hiller hatte Kenntnis von einer frühen venezianischen Edition von 1733, die auch Brunelli, Halusa und Neville anführen⁴⁰,

³⁶Vgl. Ulrich Konrad, Martin Staehelin, *allzeit ein buch. Die Bibliothek Wolfgang Amadeus Mozarts* (= Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, Nr.66), Weinheim 1991, S.85: »Ein ,sehr angenehmes present, - das klingt beinahe, als könnte die geschenkte Ausgabe Wolfgang beim Komponieren schon bald nützlich werden. Die Vermutung bleibt freilich unbestätigt, vor allem weil die von Leopold gelobte Turiner Metastasio-Ausgabe bibliographisch nicht zu fassen ist - wir wissen nicht, welche Edition wirklich gemeint war.«, S.15 Eintrag im Nachlaßverz.: »39. Opere del Sig. Metastasio. Tomol.2.4.5. Venez.781.«. Rudolph Angermüller ist bereits 1978 davon ausgegangen, daß das »present« die Turiner Edition von 1757 gewesen ist, allerdings ohne diesen Sachverhalt zu erläutern. Vgl. R. Angermüller, *Mozart und Metastasio*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 26. Jg. (Februar 1978), Doppelheft 1/2, S.12-36, hier S.17.

³⁷Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli (*I Classici Mondadori*), vol.1, (Milano) 1953, S.1383.

³⁸Don Neville, Art. *Metastasio*, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London 1992, vol.3, S.354: »Visiting Milan in 1770, Leopold Mozart and his son were presented with what had been published of yet another edition of the *Poesie*, that of Turin (1757-1788).«

³⁹Vgl. Halusa, op.cit., S.40. Halusa verweist auf Burney, *Tagebuch*, Bd.2, S.220: »Wir sprachen von den verschiedenen Ausgaben seiner Werke; erhält die Pariser und die Turiner in zehn Bänden für die vollständigsten und korrektesten. Diese enthalten alles, was er willens ist drucken zu lassen, ausgenommen die Oper Ruggiero, die voriges Jahr [1771] in Mayland aufgeführt ist.«

⁴⁰Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, op.cit. vol.1, S.1383. Brunelli, nennt eine Ausgabe des venezianischen Verlegers Bettinelli von 1733. Diese ist auch 1758 nachgedruckt worden. Vgl. Halusa, op.cit. S.39,

sowie weiteren nicht autorisierten Ausgaben. Außerdem nennt Hiller zwei Turiner Ausgaben der Werke Metastasios:

Die erste kam zu Venedig 1733 in Quart heraus. Es folgten darauf eine Menge anderer in allerley Formaten, nicht allein zu Venedig, sondern auch zu Rom, Neapel, Mailand, Bologna und Placenz; immer eine schlechter als die andere, wie Metastasio selbst in einem Briefe an den Herrn de'Calsabigi darüber sich beschwert. Nach der Zeit kam durch die Vorsorge des so eben genannten Calsabigi im Jahre 1757 eine schöne und correcte Ausgabe zu Turin in zehn Bänden [Bandzahl in Übereinstimmung mit Burney/Metastasio] zum Vorschein, die der Verfasser selbst durch Verbesserungen und Zusätze noch wichtiger machte.

Mit aller typographischer Pracht, und mit schönen Kupferstichen geziert, ward endlich, vor einigen Jahren, eine Ausgabe in groß Octav, zu Paris, auf Subscription veranstaltet, wozu die Kaiserin von Rußland auf 80 Exemplar subscribirte. Nach dieser Ausgabe ist zuletzt noch eine kleinere in Duodez, ebenfalls mit Kupfern, zu Turin gemacht worden.⁴¹

Ranieri da Calzabigi ist, so darf man den Ausführungen Hillers entnehmen, mit aller Wahrscheinlichkeit ebenfalls bei beiden Turiner Ausgaben beteiligt gewesen. Das von Calzabigi verfaßte Vorwort ist nach Angabe Nevilles in der Turiner Ausgabe von 1757 enthalten⁴².

Halusa führt noch eine frühere Ausgabe Neapel 1717 an. Vgl. Neville, Art. *Metastasio*, op.cit., S.354.

⁴¹Johann Adam Hiller, *Ueber Metastasio und seine Werke. Nebst einigen Uebersetzungen aus demselben*, Leipzig 1786, S.3f. Halusa führt eine zwölfbändige Pariser Ausgabe von 1780 an: »Sie wurde von Pezzanza geleitet und erschien bei der Witwe Hérissant. In dieser Ausgabe wurden auch die beiden Prosawerke Metastasios, die *Ars Poetica* d'Aristotele, und die Übersetzung der *Ars Poetica* d'Orazio, zum ersten Mal gedruckt. Schon vom Widmungsbrief an Marie-Antoinette war Metastasio begeistert. Die Ausgabe von Pezzanza ist für uns besonders interessant, da Metastasio selbst Anmerkungen zu den einzelnen Dramen und Gedichten machte.« Halusa, op.cit., S.40f., vgl. Anm.7,9-11, S.238f. Brunellis Ausgabe basiert wesentlich auf der Ausgabe von Pezzanza, vgl. Brunelli, op.cit., S.1383.

⁴²Des weiteren ebenfalls in einer Ausgabe Livorno 1774, was eine Verbreitung nicht allein der Werke Metastasios, sondern auch der Vorrede Calzabigis dokumentiert.

Ein anderer zeitgenössischer Text zu Metastasio stammt von Giuseppe Baretti: »*Opere drammatiche dell'abate Pietro Metastasio poeta cesareo*« *La frusta letteraria di Aristarco Scannabue*, I/3, Roveredo 1763, nachgedr. v. Calzabigi in der Pariser Ausgabe der Werke Metastasios, X (1769), S.VI-XXVII. Außerdem enthalten in der Pariser Ausgabe (1773) I, S.III-XVIII, vgl. B. Maier (Hg.), *La frusta letteraria. Opere scelte di Giuseppe Baretti*, Turin 1972, S.124-132.

Zu den Angaben vgl. Neville, Art. *Metastasio*, op.cit., S.358.

Hiller verweist bei Nennung dieses Vorworts auf »die Turiner Ausgabe«⁴³.

Es ist daher anzunehmen, daß Hiller eine Turiner Edition mit dem Vorwort Calzabigis vorgelegen hat, das mag die erste Turiner Ausgabe gewesen sein, deren erste Bände wohl auch Mozart geschenkt bekommen hat. Die Bände 1 bis 9 dieser Ausgabe sind 1757 erschienen sind, der 10. Band 1768, die Bände 11 und 12 1787, die Bände 13 und 14 1788. Wesentlich erscheint, daß sich die ersten neun Bände - von neun Teilen spricht Leopold Mozart - nicht nur aufgrund des gemeinsamen Erscheinungsjahres als eine Einheit, als abgeschlossene Werkausgabe auffassen lassen, denn der neunte Band enthält ein Inhaltsverzeichnis der Bände 1 bis 9, sowie ein alphabetisches Verzeichnis der Arien-Incipits (angegeben ist Band- und Seitenzahl)⁴⁴.

Abgesehen von den bibliographischen Unsicherheiten im Hinblick auf die Überlieferungssituation der Werke Metastasios gilt es festzuhalten, daß Firmians Gabe »ein so wohl« Leopold Mozart »als dem Wolf: sehr angenehmes present« gewesen ist.

In Berührung mit Metastasios Sprache ist Mozart immer wieder gekommen, » - so nimm den Metastasio zur Hand und arbeite«, diesen Rat Rousseaus hat der Komponist durchaus befolgt. Mozart setzt theatralische Werke Metastasios in Musik⁴⁵: *Il sogno di Scipione* (serenata drammatica/azione teatrale in einem Akt, 1772; KV 126), *Il*

⁴³Hiller, op.cit., S.28: »Es ist der oben erwähnte Ranieri de' Calsabigi, der die Turiner Ausgabe der metastasischen Werke besorgt, und ihr eine gelehrte und gründliche Dissertazione su le Poesie Drammatiche del Sig. Abbate Pietro Metastasio vorgesetzt hat.«

⁴⁴POESIE / DEL / SIGNOR ABATE / PIETRO METASTASIO / Giusta le correzioni fatte dall'Autore nell' Edizione / di Parigi, coll'aggiunta della NITTETI, / e de SOGNO, ultimamente date / alla luce dal medesimo. / Bde.1-9, Torino (Stamperia Reale) MDCCLVII, Bd.10, Torino (Stamperia Reale) MDCCLXVIII, Bde.11,12, Torino (Stamperia Reale) MDCCLXXXVII, Bde. 13,14 Torino (Stamperia Reale) MDCCLXXXVIII.

Bd.1 enthält neben *Artasere*, *Adriano in Siria*, *Demetrio* einen einleitenden Brief des Autors (Wien, 9. März 1754) und Calzabigis *Dissertazione* (S.III-CCXIV). Bd.9 wird mit einem *Avviso* (»L'Editore a chi legge«) eröffnet und schließt mit *Distribuzione dell'Edizione* (S.367-370) und *Tavola dell'Arie* (S.373-422).

Nach Brunelli zählt die 1755-57 erschienene von Calzabigi besorgte Ausgabe neun Bände. Brunelli, op.cit., S.1383.

⁴⁵Vgl. R. Angermüller, *Mozart und Metastasio*, op.cit., S.17ff.

rè pastore (dramma per musica in 2 Akten, 1775; KV 208)⁴⁶, *La clemenza di Tito* (opera seria/dramma serio per musica in 2 Akten, Text von Caterino Tommaso Mazzolà nach Metastasio, 1791; KV 621)⁴⁷.

Mozart vertont das Oratorium *La Betulia liberata* (KV 118 (74 c), 1771).

Giovanni de Gamerra hat das Libretto zu *Lucio Silla* (dramma per musica in 3 Akten; KV 135, Mailand 1772) Metastasio vorgelegt, wovon auch Mozart betroffen worden ist, der bereits mit seiner Komposition begonnen hatte⁴⁸.

Zwei Pariser Opern erwägt Mozart in Hinsicht auf ein Opernprojekt. Zum einen *Alexandre et Roxane*, bei der von ihm genannten zweiten französischen Oper handelt es sich um eine französische Übersetzung eines *dramma per musica* Metastasios:

[...] die en trois [die Oper in drei Akten] ist Demofont ; von Metastasio ; übersezt, und mit Chöre und tänze vermischet, und überhaupt auf das französische Theatre arrangirt.⁴⁹

Leider hat Mozart einen ins Französische übersetzten und für die französische ernste Oper eingerichteten *Demofonte* nicht in Musik gesetzt. Als verschollen gelten Mozarts fünf Vertonungen von Arien-

⁴⁶Es ist anzunehmen, daß Varesco das Libretto bearbeitet hat. Vgl. Pierluigi Petrobelli, Wolfgang Rehm, Vorwort zu: W. A. Mozart, NMA Serie II: *Bühnenwerke*, Werkgruppe 5, Bd.9: *Il re pastore*, Kassel, Basel, London 1985, S.XIII: »Die Rezitativ-Zusätze für *Il re pastore* mögen somit Gelegenheit für eine erste Zusammenarbeit mit Mozart gegeben haben.« Vgl. Carolyn Gianturco, *Mozart's early operas*, London 1981, S.173: »His [sc. Varescos] work in *Il Re pastore* was not very demanding, though, as he was asked mainly to compress Acts II and III into a single act, thus eliminating much dialogue and several arias. Other alterations and additions were made to Metastasio's original text but nothing which radically disturbed the frame: for example, Aminta was given a new first aria and was also provided with an accompanied recitative before the ending duet of Act I; the short closing chorus was also elaborated, turning it into a short of finale with alternating *solis* and *tutti* sections.« Insbesondere zum Textvergleich *Il re pastore*, vgl. R. Angermüller, *Mozart und Metastasio*, op.cit., S.22-25.

⁴⁷Vgl. R. Angermüller, *Mozart und Metastasio*, op.cit., S.27-32.

⁴⁸Vgl.Anm.24.

⁴⁹Mozart an den Vater, 3.Juli 1778, MBA II, Nr.458, S.389, Z.96-98.

texten Metastasios, die Leopold in einem Brief vom 30. Juli 1768 erwähnt⁵⁰. Einer dieser Texte hat Mozart, nach Angaben des Vaters, im Beisein des Poeten vertont. Mozart komponiert im Verlauf seines Schaffens eine große Anzahl Arien, Szenen, Vokalensembles - z.T. für bestimmte Sänger - auf Texte Metastasios. In diesem Sinne hat der Dichter Metastasio Mozart als lesenden, interpretierenden Komponisten beständig begleitet und inspiriert⁵¹. Dem hörenden und schauenden Mozart ist Metastasio durch die zeitgenössischen Vertonungen und Opernaufführungen ebenfalls präsent, seine Texte prägen das gesamte musikalische Umfeld. Der fünfzehnjährige Mozart ist mit der festa teatrale *Ascanio in Alba* betraut worden, die Festoper für Mailand haben Metastasio und Hasse geliefert: *Il Ruggiero ovvero*

⁵⁰KV 45c-g; Leopold Mozart hat dem Sohn, zur Widerlegung falscher Gerüchte, Metastasio-Texte in Anwesenheit bedeutender Persönlichkeiten zur Komposition vorgelegt, vgl. MBA I, Nr.135, S.271, Z.55-62: »Ich ließ den nächsten besten Theil der Wercke des Metastasio nehmen, daß Buch öffnen, die erste Aria, die in die Hände fiel dem Wolfgang: vorlegen; er ergrieff die Feder, und schreib, ohne sich zu bedencken, in Gegenwart vieler Personen von Ansehen, die Musick dazu mit vielen Instrumenten in der erstaunlichsten Geschwindigkeit. Dieses that er beym Capellmeister Bono, beym Abbate Metastasio, beym Hasse und bey tit: Herzogen von Braganza und Fürsten von Caunitz.«, vgl. NMA II:7/I Vgl. Angermüller, *Mozart und Metastasio*. op.cit., S.13f.

⁵¹Aus *Ezio*: KV 21 (19c), London 1765; KV 369, München 1787 (für Gräfin Paumgarten);
aus *Artaserse*: KV 23, Den Haag 1765; KV 78 (73b), um 1766; KV 79 (73d), um 1766; KV 88 (73c), um 1770; KV 295: Text aus *Artaserse* (Oper von Hasse), der Text dieser Arie ist allerdings nicht im Libretto Metastasios enthalten, sondern vermutlich von Antonio Salvi, Mannheim 1778;
aus *Demofonte*: KV 71, 1770; KV 77 (73d), um 1770; KV 82 (73o), um 1770; KV 83 (73p), um 1770; KV 74b, Anfang 1771; KV 368, Salzburg 1779/80;
aus *L'Olimpiade*: KV 294, für Aloysia Weber, Mannheim 1778; KV 512, für Ludwig Fischer, Wien 1787; KV 549 (Notturmo), Wien 1788;
aus *Didone abbandonata*: KV 486a (295a), für Dorothea Wendling, Mannheim 1778;
aus *Temistocle*: KV 432 (421)a, für Ludwig Fischer?, Wien 1783?
aus *L'eroe cinese*: KV 538, für Aloysia Lange, Wien 1788;
aus *Siroe*: KV 437 (Notturmo), Wien 1787 oder später;
Canzonette: KV 436 (Notturmo), Wien 1787 oder später;
Strofe per musica: KV 438 (Notturmo), Wien 1787 oder später;
Vgl. Howard C. Robbins Landon (Hg.), *Das Mozart-Kompendium: sein Leben - seine Musik*, (*The Mozart Compendium*, London 1990) München 1991, S.269ff. Angermüller, *Mozart und Metastasio*, op.cit., S.34f.

*L'eroica gratitudine*⁵².

An der Komposition einer italienischen ernsten Oper ist Mozart sehr viel gelegen, was eine Briefstelle aus dem Jahr 1778 belegt:

vergessen sie meinen wunsch nicht opern zu schreiben. ich bin einem jedem neidig der eine schreibt. ich möchte ordentlich für verdruß weinen, wenn ich eine aria höre oder sehe. aber italienisch, nicht teütsch, serios nicht Buffa.⁵³

Auch wenn diese Sätze im Hinblick auf Mozarts Wunsch, nach Italien zu gehen, zu verstehen sind, steckt in ihnen doch das spontane Bekenntnis eines Komponisten zur Oper, insbesondere zur opera seria.

In ironischer Weise, auch in Bezug auf die besonderen Salzburger Verhältnisse, reflektiert und überspitzt Mozart die Dramaturgie der opera seria:

[...] - mir ist gar nicht bang, ! und ich will es über mich nehmen ! daß man den Metastasio von wienn kommen lassen kann, oder ihm wenigstens den antrag macht, daß er etliche Tuzend opern verfertiget, alwo der Primo uomo, und die prima donna niemahlen zusammen kommen. auf diese art kann der Castrat den liebhaber und die liebhaberin zugleich machen, und das stück wird dadurch intereßanter, indemm man die tugend der beyden liebenden bewundert, die so weit gehet, daß sie mit allem fleiß die gelegenheit vermeiden sich in Publico zu sprechen;⁵⁴

Calzabigis Ausführungen zu der Einrichtung der drammi per musica Metastasios (»condotta«, »interesse«, »costume«) geben Einblick in eine Dramaturgie der opera seria, der es nun im folgenden nachzuspüren gilt⁵⁵. Hiller hat die Vorrede Calzabigis zu dessen Metastasio Edition übersetzt und sie seinen eigenen Metastasio-Übersetzungen

⁵² Leopold Mozart berichtet am 19. Oktober 1771 über den Triumph des Sohnes: »die Serenata des Wolfg: hat die opera von Haße so niedergeschlagen, daß ich es nicht beschreiben kann« MBA I, Nr.250. Vgl. Reinhard Wiesend, *Hasse und Mozart - ein ungleiches Paar?*, in: *Hasse Studien* 2 (1993), S.5-27, bes. S.12ff.

⁵³ Mozart an den Vater, 4. Februar 1778, MBA II, Nr.416, S.254, Z.117-120.

⁵⁴ Mozart an Abbé Joseph Bullinger, 7. August 1778, MBA II, Nr.475, S.440, Z.128-135.

⁵⁵ R. da Calzabigi, *Dissertazione di Ranieri de' Calzabigi, Dell' Accademia di Corona, su le Poesie Drammatiche del Signore Abate Pietro Metastasio*, in: *Poesie del Signor Abate Pietro Metastasio*, I, Paris 1755, p.xix-cciv.

mit Überlegung vorangestellt:

Es ist nun Zeit, in das Wesentliche der Sache tiefer einzudringen, und die Opern des Metastasio nach ihrem Plane, und den darinne aufgestellten Charaktern, nach der zweckmäßigen Behandlung der Leidenschaften zu beurtheilen. [...]

So sehr ich mich der Bekanntschaft mit seinen Gedichten rühmen kann, so genau ich seine Vorzüge und Schönheiten einzusehen glaube, so habe ich doch kaum Muth genug, mich allein gewissen Vorurtheilen, die man hin und wieder gegen ihn hat, zu widersetzen. Ein gebohrner Italiäner, der selbst Dichter wäre, der in eben dem Fache gedichtet, und sich schon mit Ruhm gezeigt hätte, könnte vielleicht mit mehrerm Effekt von ihm reden, und mit größerer Zuverlässigkeit über seine Werke urtheilen. Zum Glück findet sich ein solcher, der alle vorgenannte Eigenschaften besitzt. Es ist der oben erwähnte Ranieri de'Calzabigi, der die Turiner Ausgabe der metastasischen Werke besorgt, und die gelehrte und gründliche Dissertatione su le Poesie Drammatiche del Sig. Abbate Pietro Metastasio vorgesetzt hat. Dieser mag jetzt größtentheils statt meiner reden.⁵⁶

Calzabigis Vorrede zum Theater Metastasio spiegelt auch eine zeitgenössische Rezeption wider. So bieten Calzabigis Ausführungen eine wesentliche Einführung in die Konzeption der *drammi per musica* Metastasio aus der Sicht eines Zeitgenossen, der zunächst Anhänger, Befürworter dieser Konzeption gewesen ist. Seine spätere Gegnerschaft sollte daher gerade vor der Folie der intensiven Beschäftigung mit den Werken Metastasio betrachtet werden. Calzabigis Vorrede dient deshalb zum Ausgangspunkt, um »in das Wesentliche« des *dramma per musica* »tiefer einzudringen«.

Als eine Basis für Calzabigi selbst kann die Poetik des Horaz gelten. Calzabigi bezieht sich in seiner Vorrede immer wieder auf sie⁵⁷. Eine

⁵⁶Hiller, op.cit., S.27f.

⁵⁷Zur Horaz-Rezeption vgl. Eckard Lefèvre, *Horaz. Dichter im augusteischen Rom*, München 1993, S.13-28, bes. S.19ff., S.19f.: »Im 16. Jahrhundert entstanden in Italien zahlreiche Poetiken, bei denen man die eigenen Theorien in der Form eines Kommentars zu dem horazischen Vorbild niederlegte, so etwa von A. J. Parrhasius (Parrasio) 1531, L. Dolce 1535 oder P. Gauricus (Gaurico) 1541. Noch in der berühmten 1561 erschienen Poetik J. C. Scaligers (1484-1558) waren als Adressaten die neulateinischen Dichter gemeint, doch ist es andererseits klar, daß die humanistischen Stilgesetzt auch die zeitgleiche italienische Literatur beeinflussten: Horaz hat auf vielfältigste Weise die neuzeitlichen Dichter zum Sprechen gebracht.« Metastasio beruft sich in seinem *Estratto* u.a. auch auf Scaligers Poetik, damit auf die gelehrte Horaz-Rezeption. Nicht zuletzt hat die Akademie *Arcadia* Metastasio ein Fundament und Betätigungsfeld für eine rationalistische poetische Richtung der Horaz- und Aristoteles-

Anwendung dieser Poetik »auf die Musik« hat Lorenz Christoph Mizler (von Kolof) vorgenommen. Als eine Grundlage für die Untersuchung der theoretischen Überlegungen um eine Poetik der ernsten Oper seit Mitte des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum wird deshalb zunächst Mizlers Übertragung dienen.

Was für das Sprechtheater und die Dramentheorie wohlbekannt ist, gilt es für Bereiche des Musiktheaters ins allgemeinere Bewußtsein der Opernforschung zu heben.

Ob und inwieweit sich noch im *Idomeneo* Spuren eines gelehrten *dramma per musica* quasi horazischer Prägung finden lassen, wird abschließend erörtert.

Erst nach Kenntnisnahme einiger der poetologischen Voraussetzungen, die in die ernste (italienische) Oper, somit einerseits in die Texte Metastasios eingeflossen sind, die sie bedingt haben, andererseits durch sie hindurch weiterwirken, kann das Augenmerk auf einen sich abzeichnenden Wandel im Bereich der Librettodichtung Endes des Jahrhunderts gerichtet werden.

II.3. Eine Voraussetzung: Die Poetik des Horaz, Orientierungspunkt im Bildungskanon des 18. Jahrhunderts - autoritativer Wegbereiter einer Opernpoetik

Mit Ironie beleuchtet Carlo Goldoni die Anforderungen, die der Opernbetrieb in Italien an die Konzeption einer »regelrechten« *opera seria* stellt. Denn in gewisser Weise mag sich auch Goldonis Position hinter der des Grafen Prata abzeichnen, was die literarische Darstellungsart zwischen den Zeilen verrät. Aus dem Munde des Grafen Prata, der Goldonis dramatischen Versuch *Amalasunta* rezensiert, vernehmen wir:

Es scheint [...] Sie haben die Regeln des Aristoteles und Horaz fleißig studiert und Ihr Stück nach allen Regeln der Tragödie eingerichtet. Sie scheinen aber nicht zu wissen, daß das musikalische Drama ein unvollkommenes Werk ist, das Regeln und Konvenienzen kennt, die zwar größtenteils nicht dem gesunden Menschenverstand entsprechen, denen man sich aber pünktlich unterwerfen muß. [...] hier muß man suchen den Schauspielern

Rezeption geschaffen. Vgl. Walter Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze (1963) 1968, S.XXIII, 283-307, 308ff.
Vgl. Neville, Art. *Metastasio*, op. cit., S.353.

und Schauspielerinnen zu gefallen, den Komponisten zu befriedigen, und den Dekorateur um Rat fragen. Man hat hier Regeln für alles, und es wird für ein Kapitalverbrechen gehalten, ihnen zu trotzen und sie nicht sklavisch zu befolgen.⁵⁸

Man fühlt sich an die Szenerie von Benedetto Marcellos satirischer Abhandlung *Il teatro alla moda* (Venedig, um 1720) erinnert. Der Musiktheaterbetrieb in Italien scheint nach dem angeführten Zitat keinerlei Bedarf nach Stücken zu haben, die entsprechend der gelehrten Poetiken gefertigt sind. Goldoni hat sich nach seinem regelgerechten und deshalb mißlungenen Seria-Versuch im Buffo-Metier seinen Namen als Librettist gemacht. Der maßgebliche Dichter der drammi per musica allerdings, Metastasio, hat in der Nachfolge Zenos unter dem Einfluß der französischen Tragödie⁵⁹, die Vorschriften - nicht nur - des Aristoteles und Horaz genau studiert. Er hat die Poetik des Horaz übersetzt⁶⁰. Noch in seinen späten Wiener Jahren verfaßt er einen *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima* (beendet 1773), in dem er neben den Aussagen von Aristoteles, Plato, Homer auch die von Horaz, Quintilian, Cicero, Vitruv, Scaliger u.a. bis hin zu Saverio Mattei anführt, verknüpft, kompiliert und kommentiert⁶¹. Metastasios Auslegung verdeutlicht die

⁵⁸Carlo Goldoni, *Geschichte meines Lebens und meines Theaters*, mit einem Nachwort v. Heinz Dietrich Kenter, aus dem Frz. v. G. Schaz, München, Zürich (1968) 1988, S.115.

⁵⁹Vgl. Anna Amalie Abert, Art. *Libretto*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, op.cit., 8 (1960) 1989, Sp.708-727, hier Sp.715.

⁶⁰Metastasio, *Tutte le opere*, op.cit., vol.2 (1947), *Dell'Arte poetica*, S.1229-1254, Kommentar S.1254-1278. Die Übersetzung beendete Metastasio 1749. Angermüller betont auch die Bedeutung von Metastasios Lehrer Gravina hinsichtlich der poetisch-rhetorischen Ausbildung: »In seinem Traktat *Della tragedia* (1715) fordert er die Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung, schlägt den Gebrauch von Chören vor, entwirft ein Bild der einfachen Tragödie mit einfacher Sprache [...] Die Sprache und der Filo sollen wieder zu ihrem Recht kommen. Gravina läßt seinen Eleven Homer, Virgil, Horaz und Ariost lesen, um ihm ein Gefühl der Tragödie und ihrer Sprache zu vermitteln.«, zit. in: Angermüller, *Mozart und Metastasio*, op.cit., S.14.

⁶¹Metastasio, *Tutte le opere*, op.cit., vol.2, 1947, S.957-1117. Vgl. Metastasios Brief an Mattia Damiani (14. August 1773): »L'*Estratto della Poetica d'Aristotile e la Lettera a' Pisoni* d'Orazio han servito per impiegar non repressibilmente l'ozio mio, ma non le ho scrivendo, destinate alla pubblica luce.«, vol.5, 1954, S.249f. Vgl. Metastasio an Clemente Sibiliato (19. Dezember 1776), vol.5, 1954, S.426-428.

Erudition im Umgang mit der Tradition: Aus kompilierten Schriften wird durch interpretatorische Leistung, Werkvergleiche, Werkbezüge eine quasi normative Poetik gewonnen. In diesem Sinn steht Metastasio in der Nachfolge der gelehrten Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts. Metastasio ist, angefangen von seinen ersten drammi, die er in der Fortsetzung Zenos zur Reformierung des Musiktheaters konzipiert hat, bis an sein Lebensende ein gelehrter Dichter geblieben. Manfred Fuhrmann bemerkt zur Horaz-Rezeption des 18. Jahrhunderts: »Horaz mußte nicht entdeckt werden wie Shakespeare oder Ariost, er war ein Geschenk des Jahrhunderts.«⁶² An andere Stelle betont er: »Die Wirkungsgeschichte des Horaz zeigt kein Auf und Ab wie die manches anderen römischen Autors; sie ähnelt eher einem Fluß, der im Laufe der Jahrhunderte gleichmäßig anschwillt, bis hin zur größten Breite im Zeitalter des Klassizismus und der Aufklärung. Horaz ist nie gänzlich in Vergessenheit geraten [...]«⁶³ Von den gelehrten Poetik-Kommentaren der Jesuiten bis hin zur Exclamatio der Aufklärung »sapere aude« verbindet Horaz die Epochen⁶⁴. Seine Zitate zieren selbst Opernlibretti⁶⁵. Christian Gottfried

⁶²Christoph Martin Wieland, *Übersetzung des Horaz*, hg. v. Manfred Fuhrmann (= *Werke* in 12 Bdn, hg. v. Gonthier-Louis Fink u.a., Bd.9), Frankfurt a.M. 1986, Kommentar: *Wieland und Horaz*, S.1082.

⁶³Christoph Martin Wieland, *Übersetzung des Horaz*, hg. v. Manfred Fuhrmann, op.cit., Kommentar S.1067.

⁶⁴»Sapere aude«, Horaz, Epist. I,2,40. Vgl. Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung*, in: *Berlinische Monatschrift* 4 (1784), S.481-494, zit. in: Eberhard Bahr (Hg.), *Kant, Eberhard, Hamann, Herder, Lessing, Mendelssohn, Riem, Schiller, Wieland, Was ist Aufklärung. Thesen und Definitionen*, Stuttgart (1974) 1986, S.9-17, hier S.9: »Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung.« Vgl. Anm. S.57: Hinweis auf die 1783 gegr. Ges. der Aletophilen, die sich auch dieses »Wahlspruches« bedienten. Zur durchaus kritischen Horaz-Rezeption im Zusammenhang mit der Operngeschichte und -theorie (bes. vom 17. bis 18. Jahrhundert), vgl. Gloria Flaherty, *Opera in the Development of German Critical Thought*, Princeton 1978, S.5f., Lucas von Bostel (1649-1716) S.28-35, Erdmann Neumeister (1671-1756) S.52, Barthold Feind (1678-1721) S.62 (zu: 3-5 Akte), Johann Ulrich König (1688-1744) S.75-77, Johann Friedrich Uffenbach, *Von der Würde derer Singe-Gedichte* (1733), S.111, Johann Adolph Scheibe (1708-1776) S.118, Johann Elias Schlegel S.137f., Karl Wilhelm Ramler S.191ff. (zu Metastasio S.193), zur Tradition (Beginn des 17. Jhs.), *Epilogue* S.281f.

Krause bezieht sich in seiner Schrift *Von der musikalischen Poesie* auf die Poetik des Horaz⁶⁶.

Bedeutung für die Tradierung der Poetik des Horaz im deutschsprachigen Raum erlangt vor allem Gottscheds Übersetzung. Johann Christoph Gottsched leitet seinen *Versuch einer Critischen Dichtkunst* mit einer Übersetzung ein, zweisprachig lateinisch-deutsch mit kommentierten Anmerkungen: »Q. HORATII FLACCI / DE ARTE POETICA / AD PISONES.« »Horaz / Von der Dichtkunst, / an die Pisonen.« In seinem »Vorbericht« bezeichnet er Horaz als »einen der aufgeklärtesten Köpfe seiner Zeit«, der sich für den »guten Geschmack« beieferte und auch für das 18. Jahrhundert beispielgebend im Sinne Gottscheds wirken soll⁶⁷. Das beigegebene Titelkupfer der Ausgabe von 1751 lüftet den Vorhang zu einer Dichterschule, bei der immerhin auch die Musik im Bild (repräsentiert in Gestalt zweier Faune

⁶⁵Vgl. Titelblatt des Librettodrucks *L'opera seria. Comedia per musica* (Calzabigi/Gassmann) von 1769: »*Respicere exemplar vitae, morumque jubebo, Doctum imitatorem. Horat. de Arte Poet [V.317f.]*«, ND *Italian Opera Librettos: 1640-1770*, vol.XV, New York, London 1984. Vgl. Librettodruck der *Zauberflöte* (Schikaneder/Mozart) Köln 1794: »*Dignum laude virum Musa vetat mori*« [carm. 4,8,28], ND Köln 1991.

⁶⁶[Christian Gottfried Krause], *Von der Musikalischen Poesie*, ND der Ausgabe Berlin 1752, Leipzig 1973, Vorrede, o.S.: »Und beym Horatz heißt es: *Non satis est, pulcra esse poemata: dulcis sunt; Et quocunque volent, animum auditoris agunt*«. Krause bezieht sich auf Horazens *Ars poetica*, V.99f. Die jeweiligen Verse aus der Poetik des Horaz werden zitiert nach: Horaz, *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, lateinisch/deutsch, übers. u. mit einem Nachwort hg. v. Eckart Schäfer, Stuttgart (1972) 1984, hier S.10f. Mizler bezieht sich auch auf diese Verse, vgl. *Erste Sammlung eigener Schriften, Abhandlungen, Beurtheilungen u. Auszüge der Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften, welche bestehet aus D. Lorenz Mizlers ungebundener Uebersetzung von Horazens Dichtkunst, durchgehends auf die Musik angewendet*, in: *Musikalische Bibliothek [...]*, Bd.III, Teil 4, Leipzig 1752, S.605-635, zit. nach: ND der Ausgabe *Neu Eröffnete Musikalische Bibliothek*, Leipzig 1739-1754, vol. II, Hilversum 1966, hier S.613, Anm.t.: Zitat der Verse, wobei das Wort »poemata« ausgelassen wird. Im fortlaufenden Text selbst interpretiert Mizler die Verse im Zusammenhang mit der Verwendung verschiedener Schreibarten in der Vokalmusik, S.613: »Ein Singstück muß nicht nur der Harmonie nach, u. nach den Regeln der Composition abgefasset seyn, sondern es muß auch die Melodie sich wohl zu den Worten schicken, u. den Zuhörer nach dem Inhalt der Worte bewegen.«

⁶⁷Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, ND der 4. verm. Auflage, Leipzig 1751, Darmstadt 1982, S.4.

und einer Panflöte) nicht fehlt, mit einem vorangestellten Horaz-Zitat: »Scribendi recte sapere est et principium fons.« Gottsched übersetzt es im Kontext weitgehend frei: »Vernunft und Klugheit sind die Quellen schöner Lieder!«. Dazu merkt er an:

Vernunft und Klugheit. Dieses setzt er denen entgegen, die da meynten, die Raserey machte Poeten. Er behauptete gerade das Gegentheil. Eine gesunde Vernunft und gute Einsicht in philosophische Wissenschaften legen den Grund zur wahren Poesie.⁶⁸

Gottsched, der dem Singspiel, der Oper kritisch gegenübersteht, verweist in der 1740 verfaßten Vorrede zur *Deutschen Schaubühne*, in der das ins Deutsche übersetzte Lustspiel *Die Opern* (nach Saint-Evremond) aufgenommen ist, auf »Mitzlers musikal. Bibliothek«:

Hernach aber sind vielleicht die damaligen Opern so gut nicht gewesen, als die heutigen sind. Und endlich ist es vielleicht, wie einige geschickte Leute [Verweis auf Mizlers *Bibliothek*] dafür halten, noch möglich, dasjenige, was in den Singspielen fehlerhaft ist, janzustellen, und dieses Art theatralischer Gedichte zu größerer Vollkommenheit zu bringen.⁶⁹

Lorenz Christoph Mizler (von Kolof) bezieht das genannte Horaz-Zitat in seine, 1752 erschienene, *ungebundene Uebersetzung von Horazens Dichtkunst, durchgehends auf die Musik angewendet* ein. Er überträgt es im Zusammenhang wie folgt:

Die Weisheit ist der Anfang und die Quelle einer wahren Setzkunst.⁷⁰

Es erscheint wahrscheinlich, daß Mizlers Übertragung der Poetik durch die Gottscheds angeregt worden ist. Die Verbindungs- und Berührungspunkte Mizler-Gottsched wären das Thema einer eigenen Arbeit und können hier nicht weiter behandelt werden⁷¹.

Mizlers Vorgehen unterscheidet sich allerdings grundlegend von dem seines Vorbilds, was schon aus dem Druckbild beider Übersetzungen

⁶⁸ Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, op.cit. S.47.

⁶⁹ Johann Christoph Gottsched, *Die Deutsche Schaubühne*, ND der Ausgabe von 1741-1745, mit einem Nachwort v. Horst Steinmetz, Teil 2 (= *Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 18. Jahrhunderts*, hg. v. P. Böckmann, Fr. Sengle), Stuttgart 1972, Vorrede S.37 (XXXVII*).

⁷⁰ Mizler, *ungebundene Übersetzung von Horazens Dichtkunst*, op.cit., S.625.

⁷¹ Vgl. Flaherty, *Opera in the Development of German Critical Thought*, op.cit., S.124-127, zu Mizlers Verteidigung der Oper.

deutlich wird. Während bei Gottscheds zweisprachiger Übersetzung der lateinische Originaltext, linker Hand, seiner »gebundenen« Übersetzung (Alexandrinier, Reimpaarverse im Wechsel mit männlichem und weiblichem Versausgang) gegenübersteht, konzipiert Mizler einen durchgehend deutschen »ungebundenen« Prosatext, der sich durch Anmerkungen auf bestimmte ausgewählte, lateinisch mitgeteilte Zitate (ohne Versangabe) des Horaz bezieht. Mizler nimmt in seinem fortlaufenden Text allerdings auch Bezug auf Originalzitate, auf die er sich nicht explizit beruft. Seine konzentrierte Auswahl setzt Schwerpunkte hinsichtlich der Thematik, der Musik. Mizlers Übersetzung gleicht aber nicht etwa einem bloßen Exzerpt, sondern vielmehr einer Paraphrase der Vorlage. Der Übersetzer bearbeitet diese durch die Auswahl und durch den Austausch von bestimmten lateinischen Worten. Dort, wo sich bei Horaz Verbformen von »dicere«, »loqui« etc. finden, schreibt Mizler die entsprechende Form von »cantare«. Er ersetzt das »Sprechen« durch das »Singen«, wobei sein Verfahren dem Leser durch Klammersetzung und Kursivdruck kenntlich gemacht wird. Weiter konkretisiert Mizler den vorgegebenen Text im Hinblick auf die allgemeine Historie und Operngeschichte und aktualisiert ihn bis hin zur Einbeziehung der zeitgenössischen Musik (Hasse, Graun). Mizler eignet sich den Horaz in seinem Sinne an, fertigt sich aus der Vorlage in seiner Bearbeitung gewissermaßen ein System einer musikalischen Poetik. Das Bild des »Wetzsteins« wird in Anlehnung an Horaz gebraucht.

Ich will nun denen Componisten ein Wetzstein seyn, der das Eisen, so man darauf schleift, schärfet, selbstn aber nicht schneidet. Ich will nun lehren was zu dem Ammt und Pflicht eines Componisten gehöre, ob ich gleich selbstn wenig componiere [...]⁷²

Der Übersetzer bezieht somit, in der Tradition des Horaz stehend, Stellung und zeigt sich vornehmlich - unter der Maske des Horaz - als Kritiker des zeitgenössischen Kunstverständnisses, insbesondere des aufkommenden Geniedenkens, was nicht bedeutet, daß er von dessen Gedankengut vollkommen unberührt geblieben scheint. Mizler erkennt etwa die »Natur« im Sinne der Aufklärung durchaus an:

⁷²Mizler, *ungebundene Übersetzung von Horazens Dichtkunst*, op.cit., S.625, vgl. S.626, Anm oo.
Verweis auf Horaz V.304-208;

Jedoch soll sich niemand auf die Musik legen, um von solcher zu leben, wer nicht die Gaben von der Natur darzu hat. Derjenige handelt verständig, welcher sich solche Künste u. Wissenschaften auszuüben nicht bemühet, wozu er nicht von Natur aufgelegt.⁷³

Aber er legt Wert auf die Schulung, die Wissenschaft und Einstellung des Komponisten, der guten Lehren zugänglich sein sollte⁷⁴. Diese von Mizler propagierte Einstellung zur Lehre mag wohl der Leopold Mozarts entsprechen. Der realistische, »an den Geschmack der Nation« denkende Vater Mozart, der Gottscheds wie Mizlers Schriften kennt⁷⁵, ermahnt den Sohn, sicher nicht nur im Hinblick auf dessen Französischkenntnisse, nachdrücklich, sich der Kritik wohlgesinnter, urteilsfähiger Freunde auszusetzen⁷⁶. In diesem belehrenden Sinne will wohl auch Mizler seine Ausführungen verstanden wissen.

Die »ungebundene Uebersetzung« Mizlers soll wesentlich unter zwei verschiedenen Aspekten, die im Zusammenhang mit der Metastasio Interpretation von Calzabigi/Hiller wiederbegegnen werden, Gegenstand der Untersuchung sein: a) Definition der Oper, Einrichtung, Anlage (Plan) des Stücks, b) Charakterzeichnung der Personen (Verwendung der Schreibarten, der Stile).

⁷³Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.632, Mizler verweist hier auf Horaz, V.385, der sich allerdings nicht auf die Natur, sondern auf den Willen der Göttin Minerva bezieht.

⁷⁴Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op. cit., S.635: »Zu unsern Zeiten ist die üble Seuche eingerissen, daß kein Componist von dem andern Lehre annehmen will [...] Jetzo ist ein junger Componist aus der Schule gekommen, u. componirt nun ohne einen Aufseher zu haben. O! wie sollte er ungehalten werden, wenn ihm ein alter Componist auf das bescheidenste was an seinen Gedanken aussetzen wollte. Es muß nun alles gut und vortrefflich seyn. [...] Er ist also unverbesserlich. Es ist Schade, daß die thörigte Eigenliebe den Weg zur Vollkommenheit verzäunet.«

⁷⁵Vgl. Kap.IV, Exkurs: Der verborgene Musikschriftsteller Mozart - »nicht unter meinem Nammen« - und sein Vorhaben einer »kleinen Musicalischen kritick mit Exemplen«.

⁷⁶Leopold Mozart an den Sohn, 11. Mai 1778, MBA II, Nr.448, S.354, Z.219, Z.221-224: »überlege die Worte vorher mit H: B: Grimm, und mit Noverre, mach Scizzi und laß solche sie hören. alle machen es so, Voltaire liest seinen freunden seine Gedichte vor, hört ihr Urtheil, und ändert.«

II.3.a) Definition der Oper, Einrichtung, Anlage (Plan) des Stücks nach Mizlers Horaz-Übertragung

Mizler rekapituliert eine kurze Entstehungsgeschichte der Oper und kommt zu folgendem Ergebnis:

Nach der Zeit sind, so wie aus den Trauerspielen die Lustspiele, also auch aus den Opern die Schäferspiele oder Pastoralen entstanden, welche man die Comödien der Opernbühne nennen möchte, da eigentlich die Oper ein in die Musik gesetztes Trauerspiel ist.⁷⁷

Mizler übersetzt hier eigentlich den französischen Terminus »tragédie en musique«. An anderer Stelle definiert er Opern »als musikalische Trauer und Lustspiele«⁷⁸. Wesentlich erscheint, daß das ernste Schauspiel, das »Trauerspiel«, musikgeschichtlich fundiert als vorrangig für die Entstehung der Oper angesehen wird, und Mizler bei seiner Horaz-Bearbeitung vornehmlich an die ernste Oper denkt. Wie bei der Tragödie werden fünf Akte verlangt, was auch durchaus an die französische Oper denken läßt. Es sollen keine für die Handlung überflüssigen Götter und Maschinen auf die Bühne gebracht werden. Ensembleszenen, die über das Terzett hinausgehen, werden nicht geschätzt:

Die Fabel einer Oper soll in fünf Aufzüge abgetheilet seyn, u. man soll kein Gott, keine Maschinen mit einmischen, als die sich schicken den Knoten der Fabel aufzulösen. Es sollen nicht leicht über drey Personen zugleich auftreten u. singen. Das Orchester soll sich nach dem Sänger richten, und ihm so viel möglich beystehen, auch nichts zwischen den Aufzügen spielen, so sich nicht zur Sache schickt.⁷⁹

Mizler bezieht sich auf Horaz (V.189-195), wobei »chorus« hier wesentlich als »Orchester« interpretiert wird.

Das Geschehen soll gespielt, gezeigt werden, aber für den Ausschluß des »Unwahrscheinlichen« dürfen nicht alle Handlungen vorgeführt werden⁸⁰. Unspielbare und »lasterhafte Thaten« sollen einzig berich-

⁷⁷ Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.624.

⁷⁸ Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.612.

⁷⁹ Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.620f.

⁸⁰ Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.629: »Was in einem Singgedicht zum Vergnügen ausgesonnen worden muß mit der Wahrscheinlichkeit vollkommen übereinkommen.« Verweis auf Horaz, V.338.

tet werden⁸¹. Bedeutung bekommt v.a. die gute Disposition im Kleinen wie im Großen⁸². So gibt Mizler Hinweise für die Gestaltung des Anfangs einer Komposition:

Im Anfange eines großen musikalischen Stückes, u. sonderlich eines Singstückes soll man nicht auf einmal so stolz u. schwülstig anfangen, u. wenn ja nach Beschaffenheit der Umstände man sich gleich im Anfange feurig hören lässet, so hat man sich wohl in Obacht zu nehmen, daß man nicht in der Mitte matt werde, u. endlich gar kalt aufhöre.⁸³

Homers Anlage der Einleitungsverse zur *Odyssee*, die Musenanrufung, die Horaz wiedergibt (V.141f.), wird in Mizlers Übersetzung dem Komponisten zur Nachahmung empfohlen. Wesentlich scheint die richtige Einteilung, Steigerung der Erwartung des Hörers. In dieser Hinsicht will Mizler auch die wirkungsvolle Behandlung des *chiaroscuro* eingesetzt wissen, wiederum in direktem Bezug auf Horaz (V.143f.):

Es wird mehr Wirkung haben u. annehmlicher seyn, nach dem Schatten das Licht zu sehen, als auf Blitz und Glanz Finsterniß wahrzunehmen.⁸⁴

Die Beherrschung der musikalischen Schilderung von »Schatten« und »Licht« wird von Mizler an anderer Stelle nochmals betont:

Ueberhaupt ist diese Regel zu merken, daß derjenige, so sich auf die Composition leget, befleißigen soll, den höchsten Gipfel zu erreichen um alles nach Licht u. Schatten wohl abschildern zu können.⁸⁵

Mizler vergleicht die Komposition insgesamt mit »einem Gemälde« (S.631), in diesem Zusammenhang verweist er auf den bekannten Vers

⁸¹Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.619f., Horaz V.179-188.

⁸²Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.617: »Durchgehends soll alles so eingerichtet seyn, daß der Anfang zu der Mitte, u. die Mitte zu dem Ende sich wohl schickt.« Verweis auf Horaz V.152.

⁸³Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.616.

⁸⁴Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.617. Vgl. »Chiaro e scuro« bei Francesco Algarotti, *Versuche über die Architectur, Mahlerey und musicalische Opera*, aus dem Italiänischen des Grafen Algarotti übersetzt von R. E. Raspe, Cassel 1769: Bässe »Schatten«, S.245; scharfe hohe Töne »schnellen brennenden Lichter in der Mahlerey«, S.247.

⁸⁵Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.632.

»ut pictura poesis [...]« (Horaz, V.361).

Die »Fabel« der Oper wird zum Spiegel der Tugend. Aufgrund der ethischen und moralischen Wertvorstellungen wird eine ideale Welt fingiert als ein Vorbild für die Realität. Die Einlösung ist, gleichsam in allegorischer, personifizierter Exclamatio, insbesondere den weltlich (wie geistlich) Herrschenden aufzugeben. Die Herrschaft selbst findet im vorgeführten Spiel ihre Bestätigung. Wie im Märchen soll dem Guten und Gerechten zum Sieg verholfen werden, das glückliche Ende (*lieto fine*) scheint somit inhärent.

Ueberhaupt soll die Fabel der Oper so eingerichtet seyn, daß sie rechtschaffenen Leuten geneigt ist, guten Freunden Rath ertheilt, die Zornigen besänftigt, u. gewissenhafte Personen liebt, die Tugend preiset, Recht u. Gerechtigkeit u. den Frieden handhabt, des Nächsten Fehler, wo sie dem gemeinen Wohl nicht schädlich sind, verhelet, u. die Götter, oder vielmehr das alles regierende Wesen bittet, den tugendhaften Armen glücklich zu machen, u. den stolzen Reichen zu stürzen.⁸⁶

Mizler faßt im Sinne des »prodesse et delectare«⁸⁷ zusammen:

Kurz: die Oper soll nicht nur ein Ort des Vergnügens, sondern zugleich eine Schule der Tugend seyn.⁸⁸

II.3.b) Charakterzeichnung der Personen nach Mizlers Horaz-Übertragung

»Si (*cantantis*) erunt fortunis absona dicta / - - - tollent - - - cachinum.«, »Wenn die Person anders singt, als es sich für sie schickt, so wird man darüber lachen.«⁸⁹, so modifiziert Mizler Horaz (V.112f.): »si dicentis erunt fortunis absona dicta, / Romani tollent equites peditesque cachinum.«, »Steht die Sprache des Sprechers nicht in Einklang mit seiner Lage, wird sich unter römischen Rittern und Fußvolk Gelächter erheben.«⁹⁰ Mizler kürzt diese Verszeilen -

⁸⁶Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.621. Verweis auf Horaz, V.196-201.

⁸⁷Auf den 333. Vers »aut prodesse volunt aut delectare poetae« nimmt Mizler auch explizit Bezug, vgl. Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.629.

⁸⁸Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.621.

⁸⁹Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.614, S.615 Anm.y.

⁹⁰Übers. v. Eckart Schäfer: Horaz, *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, op.cit., S.11.

wie andere auch - im Hinblick auf die für sein Anliegen relevante Kernaussage. Durch Streichung der römischen Öffentlichkeit verallgemeinert er die Sentenz. Auch hier wird durch die Ersetzung »cantantis« die textliche und musikalische Aussage des Singens der des Sprechens ebenbürtig. Mizler bezieht sich ferner auf die folgenden Verse Horaz' (V.114-117). Er erweitert wiederum die Aussage: Während er zuvor die Römer aufgrund der Aktualisierung ausgespart hat, bezieht er gerade deshalb die musikalischen Nationalcharaktere mit ein:

Anders singt ein Franzos, anders ein Italiener, anders ein Deutscher, anders ein Engländer. Entweder richte dich nach den Gemüthsarten dieser Leute, wenn du sie vorstellst, oder so du selbst⁹¹ was neues ausdenken willst, so mache nichts ungereimtes.

Streng an der horazschen Vorlage orientiert folgt die Aufzählung verschiedener mythologischer Figuren und ihre spezifische Charakterisierung (Achilles, Medea, Ino, Ixion, Io, Orestes). Wichtig ist insbesondere die Charakterisierung Achills, die bei Calzabigi wiederbegegnen wird:

Soll der Achilles in einer Oper auftreten, so muß er hurtig, hart, zornig und unerbittlich sich bezeugen, u. auch so singen. Er muß nach keinem Recht, nach keinem Gesetze was fragen, sondern sich nur auf seine Waffen verlassen.⁹²

Gerade diese Verse in Mizlers Übertragung geben Aufschluß über die Anlage der Figuren in der opera seria. Die Liste der auftretenden »interlocutori«, »personaggi« eines dramma per musica enthielte demnach bereits in nuce die Vorgabe der Personencharakteristik, die Librettist und Komponist mit ihrer Leistung erfüllen müssen. Die Figuren sind durch die überlieferte Historie und Mythologie mit gewissen Eigenschaften ausgezeichnet, gekennzeichnet, charakterisiert. Durch explizite Stellenangaben, die auf die Quellen, die autorisierten Vorgaben verweisen - in den einzelnen Opernlibretti wird dieser Überlieferung gedacht -, werden die Operntexte literarisch

⁹¹Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.615. Im letzten Satz paraphrasiert Mizler »aut famam sequere aut sibi convenientia finge / scriptor« (V.119f.).

⁹²Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.615, vgl. Horaz V.120-122.

aufgewertet. Man sollte solche Angaben nicht überlesen⁹³.

Die Figuren sind folglich nicht entwicklungsfähig, sonst würden sie mit ihrer autorisierten Herkunft, ihren zugewiesenen Eigenschaften, mit ihrem Charakter, mit sich im Widerspruch stehen:

Wenn man überhaupt Personen singend aufführen will, so muß man allezeit derselben Charaktere vom Anfange bis zu Ende gleich gut beobachten.⁹⁴

Wie sehr im 18. Jahrhundert dieser Grundsatz von der Einheit eines Charakters rezipiert worden ist, läßt auch eine Stelle in Diderots *Jacques le Fataliste* erkennen: So weist »der Herr« »die Wirtin« auf eben diese Regel hin, die sie bei ihrer dramatischen Erzählung nicht beachtet habe⁹⁵.

Neben dieser konkreten Einbindung der Figuren, die mit dem Eigennamen die herausragenden Eigenschaften vorgibt, ist des weiteren das jeweilige Lebensalter der Personen zu berücksichtigen und dessen typische Erscheinungsformen:

Ein Kind so nun reden u. gehen zu lernen angefangen, spielt gerne mit seinen gleichen, ist zornig, u. auch gleich wieder gut, u. alle Stunden veränderlich. Ein Knabe, der keinen Aufseher mehr hat, sucht sich eine Freude mit Pferden, Hunden u. auf dem Felde zu machen, u. nimmt gar leicht die Laster, so wie das Wachs die Figuren an, hasset, die ihn bessern wollen, bedenket nicht was nützlich ist, verschwendet das Geld, ist stolz, bald fällt ihm dieses bald jenes ein, u. was er itzo liebt, hasset er bald wieder. Im männlichen Alter, da man sich von diesen Neigungen frei machet, strebet man nach Gütern, Freundschaft u. Ehre, u. nimmt sich wohl in Obacht, daß man nichts thut, was die Reue gerne gleich wieder ändern möchte. Bey einem alten Manne finden sich viele Unbequemlichkeiten, sowohl wenn er sich immer vieles wünschet, u.

⁹³Im Libretto *MITRIDATE / RE Di PONTO, / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL REGIO DUCAL TEATRO / DI MILANO / Nel Carnevale dell'Anno 1771* [...] heißt es am Ende des argomento: »Veggasi la Tragedia del Francese Racine, che si è in molte parti imitata. *Flor. Plut. Dion. Cass. App. Aless.*«

Metastasio führt in seinen argomenti in der Regel abschließend seine Quellen an, so verweist er im argomento zu *La clemenza di Tito* auf: »(SVETONIO, AURELIO VITTORE, DIONE, ZONARA ecc.)« Vgl. Metastasio, *Tutte le opere*, op. cit., I, S. 695.

⁹⁴Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.615, Verweis auf Horaz V.126f.

⁹⁵Denis Diderot, *Jacques der Fatalist und sein Herr*, Übersetzung u. Nachwort v. Ernst Sander, Stuttgart (1972) 1982, S.182: »Wenn man eine Gestalt auf die Bühne bringt, muß deren Rolle einheitlich sein [...]«

dessen so er bekommen, sich enthält, u. es zu genießen sich nicht getrauet, als auch, wenn er alles furchtsam u. schläfrig unternimmt, u. aus Hoffnung eines langen Lebens alles aufschiebt, träge u. immer auf das Zukünftige bedacht ist, immer klaget, u. die Zeiten seiner Jugend lobet, u. junge Leute beständig bedrohet u. straft. Das Wachsthum der Jahre bringt viel gutes mit sich, u. das Alter nimmt solches wieder hinweg. Da also die Neigungen der Menschen so verschieden sind, so hat ein Componist sich wohl vorzusehen, daß er in der Oper einen alten Mann nicht wie einen Jüngling, u. einen Knaben nicht wie einen Mann singen läßt. Man muß allezeit auf die Umstände u. auf den Wohlstand sehen.

Diese Gedanken lassen sich in ähnlicher Form bei Calzabigi finden im Hinblick der geforderten »costume«: »Jedem Geschlecht, jedem Alter müssen die Eigenschaften gegeben werden, die ihm zukommen, und mit ihm sich ändern.«⁹⁷

Im folgenden behandelt Mizler generell die Aufgabe der Instrumentalmusik in der Oper: Sie habe sich »auf das genaueste nach dem Text der Oper« zu »richten«⁹⁸. Unnötige Zwischenaktmusiken werden nicht geschätzt.

Anschließend wendet sich Mizler speziell (in Anlehnung an Horaz, V.227-230) der Zeichnung der Figuren zu, die die Musik zu leisten hat:

Wenn ein Gott, ein Prinz, ein großer Held sich auf der Opernbühne in Gold und Purpur zeigt, so müssen nicht nur die Worte, so ihm in den Mund gelegt werden, sondern auch die Melodie, nach welcher er solche absinget, nichts niedriges enthalten, noch auch, indem man die niedrige Schreibart vermeidet, die Wolken übersteigen.

Wie der Text - im eigentlichen - Bekanntes mitteilt, scheint sich auch die Musik zu verhalten, verhalten zu müssen:

Dieses zu bewerkstelligen, darf man eben nicht ganz ausserordentliche u. unerhörte Melodien ausdichten. Nein, man kann solche aus ganz bekannten Melodien u. Verbindungen der Töne hernehmen, wenn sie nur mit der Leidenschaft, die im Texte lieget, übereinkommt.¹⁰⁰

⁹⁶ Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.618f. Verweis auf Horaz V.158-178.

⁹⁷ Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.47.

⁹⁸ Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.622.

⁹⁹ Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.622.

¹⁰⁰ Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.622f.

II.3.c) *Idomeneo* – Wiederentdeckung eines *dramma per musica* vor dem Hintergrund der im 18. Jahrhundert allzeit präsenten Poetik des Horaz

Von den Vorgaben der Tradition des französischen Theaters im 18. Jahrhundert, die die unmittelbare Textvorlage des *Idomeneo*, Danchets *Idoménée*, bestimmt haben, wird zunächst noch bewußt abgesehen. Vor dem Hintergrund der allgemeinen Horaz-Rezeption im 18. Jahrhundert soll *Idomeneo* unter den von Mizler herangezogenen Kriterien der horazschen Poetik betrachtet werden, bzw. wird nach Spuren der Poetik im *Idomeneo* gesucht, wobei Gattungskonventionen der *opera seria* mitzubedenken sind.

Die »fünf Aufzüge« der Vorlage Danchets werden gemäß der Tradition der *opera seria* zu drei Akten. Metastasio scheint sich selbst zu einer Begründung dieses Vorgehens – von der Fünfaktigkeit zur Dreiaktigkeit – veranlaßt gesehen zu haben. Für die Entwicklung des römischen Dramas zur Dreiaktigkeit, die Horaz in seiner Schrift noch nicht berücksichtigt habe, führt er Ciceros Brief an seinen Bruder Quintus heran:

Al tempo d'Orazio erano assuefatti i Romani alla consueta lunghezza de' cinque atti, ed a' quattro usati riposi o intervalli de' medesimi; e crede saggiamente Orazio scritta la sua *Arte Poetica* quarant'anni innanzi, avrebbe forse raccomandata la divisione de' drammi in tre atti, per la ragione stessa per la quale, quaranta anni anni dopo, in cinque prescrisse che si facesse. Poiché da una lettera che è l'ultima del libro primo delle medesime scritta da Cicerone al suo fratello Quinto, pare evidente che allora i pubblici drammi in tre, e non in cinque atti ordinariamente si dividessero.¹⁰¹

Inwieweit die Disposition einer fünfaktigen Tragödie (I: Exposition, II, III: Epitasis-Krisis, IV: Katastasis-Peripetie, V: Katastrophe) in der Dreiaktigkeit aufgehoben ist, wäre gesondert zu untersuchen.

»Maschinen« werden im zwar *Idomeneo* benötigt, aber zur Auflösung der Handlung kaum bemüht. Das Meer begleitet als ein bewegtes

¹⁰¹Metastasio, *Estratto*, op.cit. S.1064. Metastasio führt im Anschluß als Beleg das Cicero-Zitat (Epist. ad Quintum fratrem, lib.1, epist.1) in italienischer Übersetzung an.

Angermüller kommt auf die Einteilung in drei Akte in Bezug auf »den Mechanismus eines Metastasianischen Dramas« zu sprechen: »Metastasio zieht den in Vers und gehobener Prosa geschriebenen Dreiakter vor, der in Exposition (Akt I), Durchführung (Akt II) und Dénouement oder Klimax (Akt III) unterteilt ist.«, vgl. Angermüller, *Mozart und Metastasio*, op.cit., S.15f.

Bühnenbild (stürmisch bis ruhig) die Szene. Der Gott Neptun erscheint eindeutig nur im Text (I/8: »PANTOMIMA«), jedoch nicht ausdrücklich in Mozarts Autograph (vgl. Kap.II.5.a). Das Ungeheuer erscheint am Ende des zweiten Aktes als ein Kulminationspunkt, jedoch ist es nicht eigentlich als ein Eingriff in die Handlung konzipiert. Die Statue des Gottes wird erschüttert (III/10), der »Knoten der Fabel« wird durch die Stimme (»sentenza del cielo«) gelöst. Mit dem Wunderbaren wird - gerade auch im Unterschied zum *Idoménée* (vgl. Eingriffe Protées, Nemesis') - somit äußerst sparsam umgegangen. Vielmehr wird auf die »Wahrscheinlichkeit« der Handlung geachtet, was der Briefwechsel, insbesondere die Aussagen Leopold Mozarts belegen (Vgl. Kap.II.5.a. Zum Kriterium der »Wahrscheinlichkeit«).

Einmal an exponierter Stelle vereinen sich mehr als drei Stimmen zum kontemplativen Ensemble (III/3, Nr.21, Quartetto).

Die Disposition des gesamten Dramas ist auf Steigerung angelegt, vom Schatten zum Licht. Im Detail hat Mozart das »Chiaro e scuro« vor Augen (vgl. Rezitativ und Arie des Arbace III/5, Nr.22)¹⁰².

Inwieweit im *Idomeneo* ein Fürstenspiegel vorliegt, ist eingedenk der Forderung Mizlers (»Schule der Tugend«) im Sinne Horaz' zu bedenken, wobei die opera seria als Fürstenspiegel der Erwartungshaltung des 18. Jahrhunderts durchaus entspricht (vgl. II/1: insbesondere Varescos vollständige Unterredung Arbace-Idomeneo: Arbace rät und belehrt sentenzenhaft den König über seinen Stand, seine Pflicht, seinen Wert).

Bei der Auflistung der Personen ist es v.a. Elettra (bereits in der Vorlage Danchets), die heraussticht, zum einen da sie nach Kreta versetzt wird, zum anderen da sie als einzige der Personen durch ihren Eigennamen, ihre Herkunft, ihre Geschichte im Sinne Horaz-Mizlers bereits festgelegt ist. Selbst Idomeneo, die Titelfigur, wie auch die anderen Personen haben solche Vorprägung gerade nicht in diesem Maße erhalten (inwieweit eine Art Rekonstruktion dieser Herkunftsbestimmung und die Einbindung der Figuren in den Zusammenhang der Geschichte um Troja vom Librettisten versucht wird, ist zu bedenken). Bei Idomeneo etwa wird vielmehr Calzabigis

¹⁰²Vgl. Mozart an den Vater, 5. Dezember 1780, MBA III, Nr.555, S.48, Z.36-42.

allgemeine »costume«, worauf im folgenden eingegangen wird, seine Königswürde und sein Lebensalter (Vater nicht Rivale des Sohnes bei Varesco/Mozart im Unterschied zu Danchet/Campra) greifen. Elettas Charakter dagegen ist dem Publikum des 18. Jahrhunderts allgemein vertraut¹⁰³. Wenn Ilia in ihrem einleitenden Rezitativ (I/1) die Rivalin indirekt charakterisiert, kann sie auf die Kenntnis der Zuhörer rechnen. Mozart bezieht sich auf den einheitlichen bekannten Charakter, etwa bei ihrem Abgang (III/10: »Parte infuriata«), andererseits modifiziert er die Einheit (II/4,5).

Mozart hat das Bekannte modifiziert verwendet und dennoch »unerhörte Melodien«, im Wortgebrauch Mizlers, »ausgedichtet«, was allein schon der Blick auf die Anlage der Ouverture belegt. Mizler wird bei dieser »Ausdichtung« allerdings mehr an die wortgebundene Vokalmusik gedacht haben, aber gerade die Ausdehnung dieses Gedankens auf Einleitungs- und Zwischenmusiken eröffnet einen Zugang auch für Mozarts kompositorisches Vorgehen. Wenn Mozart im Bezug auf den ersten Akt seiner Oper bescheinigt wird, »das wäre die schönste Musik [...] daß alles neu und fremd wäre«¹⁰⁴, mag sich darin ein Niederschlag finden.

»Difficile est proprie communia dicere, tuque / rectius Iliacum carmen deducis in actus / quam si proferres ignota indictaque primus« - »Schwierig ist, Allgemeines individuell zu sagen, und besser, du setzt die Dichtung um Troja in ein Bühnenstück um, als daß du Unbekanntes und Ungesagtes als erster vorlegst.«¹⁰⁵ *Idomeneo*, in der Tradition von Fénelon, Lemierre, Crébillon, Danchet, gehört in

¹⁰³Inwieweit *Elektra* von Dalberg und Cannabich die Charakterdarstellung der Elettra Mozarts angeregt haben mag, wäre zu untersuchen. *Elektra eine musikalische Declamation*. Von Hrn. Direktor Cannabich in Musik gesetzt [Text v. W. H. v. Dalberg], Mannheim 1780 [Textbuch] (in: *Beitrag zur Pfälzischen Schaubühne*). Die Figur der Elektra, Iphigeniens Schwester, auf der Opernbühne des 18. Jahrhunderts zu verfolgen, wäre Thema einer eigenen Arbeit. Vgl. die schwedische »Tragediopera i tre akter« *Electra* von Johann Christian Friedrich Haeffner (1787) unter dem Gesichtspunkt der Übersetzung einer französischen Librettovorlage.

¹⁰⁴Vgl. Leopold Mozart an den Sohn, 15. Dezember 1780, MBA III, Nr.562, S.56, Z.13f. L. Mozart zitiert die Aussagen Johann Baptist Beckes, Flötist bei der Hofkapelle in München.

¹⁰⁵Horaz, V.128-130, Übers. v. E. Schäfer, op.cit. S.13.

den Kreis der »Dichtung um Troja«, auch ein dramatisiertes »Iliacum carmen«, das erscheint eingedenk der Horaz-Rezeption im 18. Jahrhundert nicht unwichtig. Horaz kann bezüglich spezifischer Einzelfragen auch Hinweise geben, so unterscheidet Leopold Mozart etwa zwischen »Achivo« und »Argivo« - eine philologische Spitzfindigkeit¹⁰⁶?

Der antike Kommentar Pseudo-Acro characterisiert den Argiver, den Mann aus Argos als mutig¹⁰⁷. Horaz unterscheidet: »Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis« - »ob Kolcher oder Assyrer, ob man in Theben erzogen wurde oder in Argos.«¹⁰⁸. So mag in »Argivo« bereits eine allgemeine Charakterisierung mitschwingen, die die Herkunft der Elettra (Tochter Agamemnons, des Königs von Argos) auszeichnet.

Die Poetik des Horaz aus der Sicht eines Musiktheoretikers vermag einzelne Anhaltspunkte zum Verständnis der zeitgenössischen Oper zu geben. Sie erscheinen als Verbindung zur Dramentheorie bedeutsam hinsichtlich des konzeptionellen Umfelds des *Idomeneo*, seine Einbindung in das Gedankengut um die ernste Oper der Zeit wie im Zusammenhang mit der Antikenrezeption auf der Opernbühne. Mizlers Übertragung der Poetik läßt sich zudem als eine Reaktion auf die Konventionen und Entwicklungen im Bereich des Musiktheaters werten, als ein Versuch einer Neubelebung auf der Grundlage gelehrter Tradition.

¹⁰⁶ Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 18.11.1780, MBA III, Nr.539, S.23, Z.57-64,76: »Anfangs ist eine Veränderung *atto 1.^{mo} Scena 1.^{ma} No:^o 1* wo die Ilia im Recit: anstatt *argiva*, *Achiva* sagen muß. und dieses kommt *Atto secondo Scena 2.^{da}* abermahl vor *N^o 4* wie du auf der andern Seite des Blats vom Varesco oben finden wirst. die Ursache ist, weil *Achivo* ein Wort ist, das man *von allen Griechen* sagen kann. das Wort *Argivo* aber nur von denen Griechen die aus Argos sind. du must dich aber nicht irre machen lassen, wenn du auf einem andern Platz, das Wort *argivo* findet; da ist es gut: nur an diesen 2 bemerkten Stellen muß es *Achivo* heissen, weil von ganz Griechenland die Rede ist.«

¹⁰⁷ Horaz, *Ars Poetica*, op.cit., Anm.18, S.41.

¹⁰⁸ Horaz, V.118, übers. v. E. Schäfer, op.cit., S.11.

II.4. *Metastasio drammi per musica* in der von Hiller übersetzten Interpretation Calzabigis: Die Gewinnung einer Opernpoetik *Metastasio* aus der Sicht des 18. Jahrhunderts

1786 ist Johann Adam Hillers Abhandlung *Ueber Metastasio und seine Werke. Nebst einigen Uebersetzungen aus demselben* in Leipzig erschienen. Hiller übersetzt separat vier der Werke *Metastasio*: *Attilus Regulus*; *Isaac, ein Vorbild des Erlösers*; *Die Freystädte Amors*; *Die Chinesischen Mädchen*. Diesen Übertragungen vorangestellt ist das einleitende Kapitel *Ueber Metastasio und seine Werke*, in dem Hiller auf Werkausgaben und Werkübersetzungen des Dichters eingeht. In seine Ausführungen eingebettet ist Hillers Übersetzung der Vorrede Calzabigis, die der ersten autorisierten Ausgabe *Metastasio* voransteht¹⁰⁹. Hiller übersetzt Calzabigis Vorwort zum Teil wörtlich - mit einigen Auslassungen¹¹⁰ -, er paraphrasiert¹¹¹, faßt zusammen, kommentiert¹¹², »korrigiert«¹¹³ und erweitert auch: So wird bei Calzabigi der Schlußchor der *Issipile* nicht mitgeteilt, aber bei Hiller¹¹⁴. Calzabigi nennt keine speziellen Komponisten, Hiller verweist auf: »Pergolese, Vinci, Caldara, und vornämlich Hasse [...]«¹¹⁵. Calzabigi hebt »l'Opera Italiana moderna«¹¹⁶ (gegenüber den antiken Werken) gesondert hervor, *Metastasio* prägt um die Jahrhundertmitte eben diese. Hiller übersetzt gegen Jahrhundertende »die italiänische Oper«¹¹⁷, *Metastasio* steht in den achtziger Jahren

¹⁰⁹Vgl. Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., Vorstellung Calzabigis S.27f.

¹¹⁰Auslassungen und Zusammenfassungen finden sich etwa: Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.133, 144, 145f., 159, 164, 174, 179f.

¹¹¹Vgl. Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.80.

¹¹²Vgl. Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.33,93f.

¹¹³So bringt er etwa die Verse des Horaz in die richtige Reihenfolge, Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.125.

¹¹⁴Vgl. Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.119.

¹¹⁵Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.173.

¹¹⁶Vgl. Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.clvf.

¹¹⁷Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.145.

für eine bereits konventionell gewordene opera seria. In diesem Sinne muß man die Zeitspanne zwischen Calzabigis Auslegung und Hillers Übersetzung im Hinblick auf die Rezeption Metastasios immer berücksichtigen. Für Hiller selbst scheint überdies eine Orientierung an italienischen Vorbildern noch bezeichnend zu sein: Wie im Bereich des Musiktheaters, so auch im Bereich der Gesangskultur, in dem Hiller als Musikschriftsteller wie Komponist wirkt. Wenngleich er etwa für die Herausbildung des Kinderliedes neue Wege zu beschreiten sucht, gründet Lehre und Praxis weiterhin auf der italienischen Manier der Verzierungen¹¹⁸.

Im folgenden werden Calzabigis Vorrede und Hillers Übersetzung derselben untersucht. Bezeichnend erscheint, daß die Autorität, auf die Calzabigi in Anlage des Dramas, Darstellung der Personen etc. immer wieder Bezug nimmt, Horaz ist. Seine Poetik bestimmt die Metastasio-Interpretation Calzabigis. Die Rezeption Hillers erweist sich als aufschlußreich für eine Tendenz der erneuten Besinnung auf Metastasios Werke gegen Jahrhundertende¹¹⁹.

II.4.a) Einrichtung, Anlage (Plan) des Stücks

Calzabigi erläutert die »alte«, antike Tragödie und die Adaption der alten Form in Metastasios Werken und kommt zu einer Bewertung Metastasios als Tragödiendichter vor dem Hintergrund der eingeflossenen Tradition, auch in Hinsicht einer Perfektionierung¹²⁰:

¹¹⁸Vgl. Hiller, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln*, ND der Ausgabe Leipzig 1780, Leipzig 1976.

¹¹⁹Zu Metastasio-Rezeption im 18. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum, vgl. Flaherty, *Opera in the Development of German Critical Thought*, op.cit., S.145: Johann Jakob Bodmers Brief an Friedrich von Hagedorn (12. April 1745): »Wären alle Opern so beschaffen, wie die des Metastasio, so hätten wir freilich für den guten Geschmack nichts zu fürchten. Wollte Gott, dass es unsre Landesleute in dem Drama so weit gebracht hätten, oder nur bringen könnten! Was ich am Metastasio aussetzen könnte, wäre vielleicht, dass er mir allzu süß singt.«; zu Friedrich Wilhelm Marpurg (*Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, V, 1 (1760), S.3) siehe S.166; zu Daniel Schiebeler, S.254, zu Christoph Martin Wieland, S.258,265.

¹²⁰An anderer Stelle werden die drammi Metastasios »perfette Tragedie« (Calzabigi, *Dissertazione*, S.clxxxvij), »vollkommne Tragödien« (Hiller, op.cit. S.172) genannt. Daß Metastasios drammi auch als Schauspiele gegeben worden sind, dokumentiert u.a. auch Mozarts

In tal maniera vantaggiata trovandosi sopra le Greche e le Latine la nostra Tragedia, non v'ha dubbio che come una cosa perfetta risguardar non si debba; e che coloro che giunsero ad acquistarvi somma lode, e decoroso nome non abbian da esser considerati al pari di qualunque antico, o moderno Poeta tragico che abbia co'prodotti del genio sublime suo onorata l'umanità.

Ma il complesso delle regole dell'antica forma della Tragedia, e la perfezione della nostra, in quelle del Signor Metastasio si trova: e ragionato avendo fin qui di ciò che all'unità del luogo, ed al Coro appartiene [S.xxivff.], senza più trattenerci sull'unità del tempo, perchè costantemente vi si vede osservata, ne andremo adesso esaminando e la condotta, e l'interesse, e il costume.¹²¹

Da nun auf diese Weise unsere Tragödie Vorzüge vor der griechischen und lateinischen hat, so darf man wohl kein Bedenken tragen, sie als ein vollkommenes Werk anzusehen, und diejenigen, die sich einen Namen durch sie erworben haben, jedem alten oder neuern tragischen Dichter an die Seite zu setzen.

In den Opern des Metastasio findet sich die Beobachtung der Regeln der alten Tragödie, und die Vollkommenheit der unsrigen vereint. Da ich nun genug über die Einheit des Orts, und den Gebrauch des Chors gesagt habe [S.33ff.], so wollen wir jetzt den Plan, das Interesse und das Costume untersuchen.¹²²

Zu der nicht allein von Metastasio vorgenommenen Erweiterung der Einheit des Ortes und die schnelle Veränderung der Szene hat sich

Schwester, sie kritisiert allerdings im Falle der *Issipile* dieserart Aufführung, »als comedie« erscheint sie ihr »zu leer«: »den 6^{ten} die 31 comedie, ein Schauspiel in 3 aufzügen hipsipille als opera wie sie matestasio gemacht, kan sie gut sein, aber als comedie ist sie zu leer.«, Maria Anna (Nannerl) Mozart an den Bruder, 30. Nov. 1780, MBA III, Nr.547, S.35, Z.12f. Hieraus wird auch der Wortgebrauch »comedie«, der allgemein Schauspiele, Tragödien wie Komödien, meint, ersichtlich. Nannerl bezeichnet etwa auch *Macbeth* (insofern hier Shakespeares Tragödie gemeint ist) durchaus als »comedie«. Ebd. S.36, Z.47.

In deutscher Übersetzung sind Metastasio-Dramen auch in Wien am Hof als Schauspiele gegeben worden (so 1749 *Demetrius*; 1750 *Regulus*). Vgl. Hilde Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Wien, München 1980, 283f. Wie solch eine deutsche Schauspielfassung Ende des 18. Jahrhunderts ausgesehen haben mag, dokumentiert etwa: *Kaiser Adrian in Syrien. Ein Schauspiel in drey Aufzügen, nach Metastasio*, von Bock, Leipzig, bey Christian Gottlob Hilscher, 1781.

¹²¹Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.xxxvj.

¹²²Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.44.

Calzabigi zuvor ausführlich geäußert¹²³. Er rechtfertigt die Erweiterung durch den so erreichten verbesserten Umgang mit der »Unwahrscheinlichkeit«, die es so gut wie möglich auszuschließen gilt:

Ed ecco appunto quel che risulta dalla savia ampliamente data da moderni all'unità del luogo, la quale coll'adottare il leggiero inverisimile di far gli spettatori passaggio da un luogo ad un'altro, esclude quegli altri più intollerabili che dall'austera unità necessariamente procedano. E questo passaggio da un luogo in un'altro per il veloce girar delle scene da noi inventato così momentaneo riesce, che quasi non da luogo ad avvedersi dell'inverisimile; e tal pompa accrese poi allo spettacolo de' nostri teatri, che ricopre col piacere il difetto; di maniera che, se raccogliere si dovesse il voto degli spettatori no si avrebbe da escludere, qualora vizio anche più grave, e più visibile ne risultasse.¹²⁴

Und das ist es gerade, was wir durch die kluge Ausdehnung erhalten, welche die Neuern der Einheit des Ortes geben. Diese, da sie eine geringe Unwahrscheinlichkeit gestattet, indem sie die Zuschauer von einem Orte an einen andern führt, vermeidet dadurch jene andere, weit unerträglichere, die aus der strengen Einheit des Orts nothwendig entspringen. Dieser Uebergang von einem Orte zum andern geschieht, bey der von uns erfundenen schnellen Veränderung der Scene, so schleunig, daß man beynahe nicht Zeit hat, das Unwahrscheinliche gewahr zu werden; außerdem erhalten unsere Schauspiele dadurch so viel Schimmer und Pracht; und der Fehler wird so sehr durch Vergnügen vergütet, daß wenn man die Stimmen der Zuschauer sammeln wollte, man es gewiß dabey lassen müßte, und wenn noch wichtigere und auffallendere Fehler daraus entstünden.¹²⁵

¹²³Die drei Einheiten (Ort-Zeit-Handlung) basieren wesentlich auf Aristoteles, bzw. der Aristoteles-Rezeption: »Die Rückführung der Einheiten des Orts und der Zeit auf Aristoteles (so schon bei Castelvetro) basiert auf einem philolog. Irrtum: Von einer Einheit des Orts ist bei Aristoteles nirgends die Rede (tatsächl. kennt die griech. Tragödie den Szenenwechsel) [...]«, Jürgen Kühnel, Art. *Drei Einheiten*, in: Günther u. Irmgard Schweikle (Hg.), *Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*, Stuttgart 1984, S.108. Zur Einheit der Zeit: Aristoteles, *Poetik*, griechisch/deutsch, übers. v. Manfred Fuhrmann, Kap.5, S.17: »die Tragödie versucht, sich nach Möglichkeit innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs zu halten oder nur wenig darüber hinauszugehen;« Zur Einheit der Handlung: Vgl. Aristoteles, *Poetik*, op.cit., Kap.7,8., S.25-29.

¹²⁴Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.xxvf.

¹²⁵Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.34f. Vgl. Anm.S.33: Hiller kommentiert Calzabigis Ausführungen über die Erweiterung der Einheit des Ortes: »Das war vielleicht vor dreyßig Jahren, da dies geschrieben ward, nöthiger als jezt.« Der Szenenwechsel ist demnach

Die Anlegung der »Fabel« soll gemäß der aristotelischen Einheit der Handlung erfolgen. Es dürfen daher nicht zuviele Zwischenfälle, Verwicklungen, Episoden, die nur von dem Hauptstrang der Handlung ablenken, auftreten. Die Handlung ist sinnvoll auf alle Akte, alle Szenen zu verteilen. Weder ein unnötiges Beschleunigen des Handlungsverlaufes noch ein überflüssiges Retardieren ist erwünscht, vielmehr wird die stetige Entwicklung der Haupthandlung gefordert. Die Aufmerksamkeit des Publikums muß ständig geweckt und seine Erwartungshaltung im Hinblick auf die »Auflösung des Knotens« ist bis zum Ende zu wahren. Die Erwartungshaltung darf keineswegs verfrüht befriedigt werden, damit der Spannungsbogen nicht abfällt. Die »Auflösung« selbst muß vernünftig, ohne überirdische Eingreifen erfolgen.

Dall'esame del costume passerò a trattenermi alquanto sulla condotta, parte riguardevolissima della Tragedia nella quale non meno che nel costume è stato felice il nostro Poeta. Consiste questa in tesser talmente la favola che non troppo abbondi di accidenti, perchè ne risulterebbe il dovergli poi talmente coartare, che o nell' unità del luogo, e del tempo non potrebbero verisimilmente esser compresi, o troppe implicati fra loro si confonderebbero. Consiste nell'osservare l'unità dell'azione, degli spettatori, che sempre si ha da mantenere diretta verso il punto al quale principalmente si mira. Consiste nel non troppo precipitare l'azione medesima, acciò poi non restino alcune scene prive di movimento, e solamente ripiene di quelle bagatelle sonore delle quali parla il maestro dell'arte. Consiste altresì nel troppo ritardarla, acciocchè poi a soffogar non s'abbia nell'ultima scene; ma così ben compartirla in ogni atto, in ogni scena, che in tutte azione vi sia. Consiste nel troncare tutte quelle inutilità, che alfine non conducono per non stancare lo spettatore che deve portarsi con fretta allo scioglimento, lo che Orazio chiama *festinare ad eventum* [Vers 148: »ad eventum festinat«]: nel maneggiar così bene, e distribuire così regolatamente gli avvenimenti che lo spettatore non possa decidere subito qual debba esser la catastrofe: non rimanga vuoto di sospensione, onde l'attenzione addormenti: non resti mai senza interesse, onde si annoj; ma a grado a grado condotto, di premura in premura, di affetto in affetto si trovi repentinamente presentato a quel fine che per arte del Poeta ha nel progresso della favola egli stesso desiderato se la compassione, se il trionfo della virtù, se un delicato intreccio di amore ha dominato nella Tragedia, o a quello che ha egli stesso abborrito, se colla vendetta, coll'oppressione, colla tirannia, colla crudeltà si è voluto non alla tenerezza, non alla pietà, ma allo sbigottimento, e al terrore commuovere. Consiste

in den 80er Jahren ein anerkanntes, bereits gängiges Verfahren und bedarf keinerlei dramentheoretische Rechtfertigung mehr.

finalmente a non chiamare allo scioglimento mezzi improprij, non Divinità, non Genj superiori che il viluppo non slegano, ma ogni nodo suo come Alessandro il Gordiano colla spada recidono [...] ¹²⁶

Wir wollen [...] auf die Ausführung des Stücks kommen, worinne unser Dichter nicht weniger glücklich gewesen ist. Dazu gehört, die Fabel so anzulegen, daß nicht zu viele Zwischenfälle vorkommen, welche sich nicht immer mit der Einheit des Ortes und der Zeit wahrscheinlich vereinigen lassen, oder die Handlung zu sehr verwickeln. Dazu gehört Einheit der Handlung, damit nicht durch weit gesuchte Episoden die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu sehr von der Hauptsache abgezogen werde. Dazu gehört, daß die Handlung nicht übereilt wird, damit am Ende nicht leere Scenen vorkommen, die nichts als schönes Gewäsche enthalten, wovon der Lehrer der Kunst redet. Im Gegentheile muß auch die Handlung nicht aufgehalten, und in den letzten Scenen auf einen Haufen geschüttet werden; sondern sie muß so in die Akte, in die Scenen vertheilt seyn, daß in allen Handlung ist. Es gehört ferner dazu, alles Ueberflüssige abzuschneiden, das am Ende nichts weiter nützt, als daß es den Zuschauer ermüdet, der nur nach der Entwicklung begierig ist. Horaz nennt es *festinare ad eventum*. Doch muß auch der Zuschauer den Ausgang nicht zu zeitig voraus sehen; er muß zweifelhaft und in der Erwartung erhalten, Schritt vor Schritt von einer Verlegenheit zur andern, von Leidenschaft zur andern bis zur Entwicklung geführt werden. Endlich gehört noch dazu, daß man nicht unschickliche Mittel zur Auflösung zu Hülfe nimmt, keine Gottheiten, keine Feen, welche den Knoten nicht lösen, sondern wie Alexander mit dem Schwert durchhauen [...] ¹²⁷

Calzabigi beruft sich auf die Autorität des Horaz mit Verweis auf den 148. Vers der *Ars Poetica*. Bei Horaz heißt es weiter im Zusammenhang (er hat Homer als vorbildlichen Dichter vorgestellt):

semper ad eventum festinat et in medias res
non secus ac notas auditorem rapit et quae
desperat tractata nitescere posse relinquit
atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
primo ne medium, medio ne discrepet imum.

immer eilt er zum Ziel und mitten hinein ins Geschehen, als sei es bekannt, entführt er den Hörer, läßt aus, woran er zweifelt, es könne, bearbeitet, glänzen, und so versteht er zu lügen, so Falsches mit Wahrem zu mischen, daß nicht dem Anfang die Mitte, der Mitte der Schluß widerstreitet. ¹²⁸

¹²⁶ Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.lxxxix-xcj.

¹²⁷ Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.95f.

¹²⁸ Horaz, *Ars Poetica*, übers. v. E. Schäfer, op.cit., V.148-152, S.12f.

Die aristotelische Einheit der Handlung findet bei Calzabigi gewissermaßen durch das hinzugezogene Horaz-Zitat eine poetologische Begründung: Das Verhältnis des Dichters zu seinem Werk. Ein vorausschauender Dichter weiß in jedem Augenblick seines gestalteten Geschehens um das Verhalten der gezeichneten Personen, um die Entwicklung, den Verlauf, den Spannungsbogen seiner gesamten Fiktion.

Im folgenden wird Kritik an der französischen Oper laut. Insbesondere findet in ihr nach Calzabigi das Kriterium der »Wahrscheinlichkeit« zu wenig Beachtung. In Bezug auf Quinaults Operndichtung kommt Calzabigi auf die Unterscheidung des Epischen und Dramatischen zu sprechen¹²⁹: Das Epische schließe das Wunderbare noch mit ein - orientiere sich allerdings auch an der Wahrscheinlichkeit¹³⁰ -, während das Dramatische es ausschließe¹³¹. Nach Calzabigi sind es vor allem die französischen Operndichter in der Nachfolge Quinaults gewesen, die das Wunderbare zu sehr bemüht haben. Quinaults Dichtung selbst wird durchaus geschätzt, wenn sie der »Wahrscheinlichkeit« der Handlung ohne unnützes Feen- und Götterwesen gerecht werde. Menschliches Handeln soll nicht durch göttliches Eingreifen »wunderbar« und »unwahrscheinlich« werden, was nicht heißt, daß Götter generell von der Bühne zu verbannen

¹²⁹Vgl. Calzabigi, *Dissertazione*, S.cxcvif.

¹³⁰Vgl. Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.178: »Wer demnach jetzt ein episches Gedicht völlig im Geschmacke der Odyssee schreiben wollte, würde damit nicht viel Beifall erhalten. Man sehe, wie sparsam Virgil in der Aeneis mit Wunderwerken ist, und wie er sie bloß, als ehemals geglaubte merkwürdige Dinge erzählt. Außerdem hat man noch zu erwägen, daß auch in der epischen Poesie, ob sie gleich mehr Freyheit hat als die dramatische, diejenigen Dinge am meisten interessieren, die sich am meisten der Wahrheit nähern: so daß in der Aeneis die Episode der Dido gewiß interessanter ist, als die Reise des Aeneas in die Hölle.«

¹³¹Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit. S.178f.: »Daß die dramatische Dichtkunst das Wunderbare ganz auslüßt, kann man beim Sophokles und Euripides sehen. Ihnen war das Beyspiel Homers, nicht wichtig genug, um in ihren tragischen Handlungen sich der Erdichtungen desselben zu bedienen, weil sie wohl einsahen, daß die Odyssee in eine Tragödie verwandelt, kein erhabenes, bewundernswürdiges, sondern ein lächerliches werk gewesen wäre.«

seien¹³².

Die Auflösung der Handlung bei Metastasio ist nach Calzabigi oft kritisiert worden. Calzabigi untersucht die Metastasio vorgeworfene »uniformità della catastrofe«¹³³ eigens.

Egli è evidente che l'accusa della monotonia, o iniformità degli scoglimenti non può essere applicata al nostro Poeta che da coloro che nell'azione, e nella condotta, o catastrofe sua altro non vegono che quelle mani che scambievolmente si porgono i personaggi nel fine della favola; mancando loro l'acutezza per discernere qual sia il vero oggetto, e il solo che si è il Tragico proposto: e come che rimirano porgersi queste mani in quasi tutte le Tragedie del Signor Metastasio, credono che ogni suo sviluppo in matrimonio si riduca. Costoro poco degni d'essere ammessi a discorso, lasciar si debbono nella loro imperizia. Ma perchè ponno taluni trovarsi ingenosi uomini che dalle dicerie di questi persuasi senza prendersi la pena di far esame gli attribuiscono ciecamente e parola d'altri questo vizio; mi do a credere che non sarà male ch'io brevemente gli disinganni. Per vonvincerli mi basterà riandar solamente gli scioglimenti delle sue Tragedie.¹³⁴

Es ist augenscheinlich, daß der Vorwurf der Monotonie oder Einförmigkeit in der Auflösung dem Metastasio nur von denen gemacht werden kann, die darinne weiter nichts sehen, als die Hände, die einige Personen am Ende sich einander geben; und die zu kurzsichtig sind, um die wahre Absicht des Dichters zu bemerken. Da sie nun dieses Händegeben fast in allen Opern des Metastasio finden, so glauben sie, daß es in allen nur aufs Heirathen hinaus laufe. Sie zurecht zu weisen, und sie eines Bessern zu belehren, dürfen wir nur in der Kürze die Auflösungen seiner Opern nachsehen.¹³⁵

Nach dem Durchgang einer Anzahl von drammi per musica - u. a. auch von *Didone abbandonata* und *Catone in Utica*, die kein lieto fine kennen - kommt Calzabigi zu dem Schluß:

[...] daß das Heirathen nicht der eigentliche Gesichtspunkt der metastasianischen Oper ist. Es ist blos Episode, oder Nebensache, die mit der Haupthandlung fortgeführt wird, dem gemeinen Haufen zu gefallen [...]¹³⁶

Die Fabel wird im Spiel selbst mit dem Leben verglichen (*Temistocle*,

¹³²Vgl. Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.180f.

¹³³Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.cxv.

¹³⁴Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.cxvf.

¹³⁵Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.120.

¹³⁶Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.121. Vgl. Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.cxvij.

»Che favola è la vita«¹³⁷). Der »Hauptthandlung« unterliegt eine Absicht, die in Anlehnung an Horazens Forderung zu denken ist. Die »Auflösung«, die »catastrofe« ist Teil der »condotta«, die als Fürstenspiegel angelegt ist (»per scuola de'Principi«¹³⁸). Als Paradebeispiel für einen guten Fürsten dient das Vorbild Tito (nach Sueton), »padre della patria«¹³⁹, - auch ein Hinweis für die häufige Vertonung gerade dieses *dramma per musica*, bis hin zur Stoffwahl der böhmischen Stände für Mozarts *Clemenza di Tito* (in der Textbearbeitung von Mazzolà) 1791.

II.4.b) Adaption französischer Tragödien

Metastasio wurde laut Calzabigi besonders von den Franzosen vorgeworfen, seine italienischen drammi von den französischen Tragödien übernommen, adaptiert zu haben¹⁴⁰:

Man ist in Frankreich sehr der Meynung, daß Metastasio fast seine ganzen Tragödien von den Franzosen entlehnt habe. Das klingt in den Ohren des Nationalstolzes freylich sehr angenehm; aber man muß einem Metastasio diesen Vorwurf nicht ohne Beweise machen, und zum Beweise nicht einzelne Gedanken, nicht diesen oder jenen Vers, sondern ganze Scenen anführen, die er entlehnte und abschrieb [...]¹⁴¹

Calzabigi differenziert, indem er nachweist, daß auch französische Dichter wie Racine und Corneille durchaus »Originale« bearbeitet haben. Von Bedeutung ist, daß ein Kunstwerk seinen Wert gerade nicht durch eine geforderte Originalität erhalte, sondern vielmehr durch die Art der Aneignung und kunstfertigen Bearbeitung eines

¹³⁷Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.lxij, vgl. Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit. S.69.

¹³⁸Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.lxxxij.

¹³⁹Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.lxvij, vgl. S.lxvj: »Faremo adesso passaggio all'esame di Tito di cui oltre aver la fama consacrato eternamente il nome, a tale che vien'egli risguardato come modello di tutti i buoni Principi [...]«. Vgl. Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.72f.

¹⁴⁰Zu solcherart Kritiken vgl. Halusa, op.cit., S.73.

¹⁴¹Hiller, op.cit. S.121f.

vorhandenen Originals. Diese Betrachtungsweise, dem »*éclectisme*«¹⁴² - ein Ideal der Zeit - verwandt, erscheint für das Verständnis der *opera seria* nicht unwesentlich.

Lächerlich wäre es, wenn man den Racine beschuldigen wollte, daß er seine *Phädra* vom Seneca, seinen *Britannicus* vom Tacitus, und seine *Iphigenie* vom Euripides abgeschrieben habe; oder den Corneille, daß sein *Cid*, *Heraelius*, und andere, aus spanischen Originalen entlehnt wären; und doch ließe sich leicht der Beweis davon führen, weil diese beyden berühmten Dichter, *Costume*, *Plan* und *Sprache* der genannten Tragödien größtentheils aus den angeführten Originalen genommen haben. Man ist heut zu Tage darüber eins, daß sich schwerlich etwas sagen läßt, was nicht von andern schon gesagt sey; daher es dann nur darauf ankommt, alles am rechten Orte, mit Anstand, und der Sprache gemäß, in welcher man schreibt, zu sagen.¹⁴³

Gerade die kluge Einsichtnahme in das Original gilt es - mit Verweis auf Horaz (Verse 310, 309) - stattdessen zu würdigen. Calzabigi vergleicht im Anschluß Racines *Athalie* mit Metastasios *Gios, Rè die Giuda* um bei gleicher Stoffwahl der Dichter die unterschiedliche Bearbeitung aufzuzeigen¹⁴⁴. Bei *Gios re die Giuda* handelt es sich um den Text für ein Oratorium (erstmalig vertont von Reutter, Wien 1735)¹⁴⁵. Das geistliche Singspiel unterliegt - wie Calzabigi betont - den gleichen Gestaltungsprinzipien wie das weltliche, was er anhand der Besprechung solcher »*azioni sacre*«, wie etwa des *Giuseppe rinconosciuto*, des *Isacco*, nachzuweisen bestrebt ist. Wobei allerdings das geistliche Singspiel noch zusätzliche Vorgaben zu beachten hat. Seine Länge ist aufgrund der zugewiesenen Spieldauer begrenzt:

Ma il nostro Poeta adattando alle azione sacre la sua felicissima poesia ne ha fatte sulle severe leggi che il Zeno vi aveva applicate, tante perfette Tragedie, le quali serviranno oggimai di modello a quanti, in tal forte di componimento vorranno impiegare l'ingegno.

Avendo bastevolmente ponderato quella *Gios* nel paragone che

¹⁴²Vgl. Denis Diderot, Art. *Éclectisme* [verfaßt 1755], in: Ders., *Encyclopédie III (Lettres D-L)*, hg. v. J. Lough, J. Proust, Paris 1976, S.36-111. Vgl. die Übersetzung einiger Teile des Artikel in: Jean Le Rond d'Alembert, Denis Diderot u.a., *Enzyklopädie. Eine Auswahl*, hg. v. Günter Berger, Frankfurt a.M. 1989, S.100-103.

¹⁴³Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.122f.

¹⁴⁴Vgl. Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.123ff.

¹⁴⁵Vgl. Michael F. Robinson, Art. *Metastasio*, in: NG 12, S.215-219, hier S.218.

ne ho fatto con Atalia Tragedia del non mai abbastanza esaltato Racine, mi contenterò di esaminarne brevemente altre due, cioè il Giuseppe riconosciuto, e l'Isacco, in quanto alla condotta dell'azione, ed al costume appartiene.

Giacchè il tempo prescritto a tal spezie di Tragedie, è assai ristretto, l'azione è ordinariamente semplice, e perciò molto alle antiche si rassomiglia; e perchè affatto somiglianti fossero altro non vi avrebbe a fare che spezzarle in cinque piccoli atti, o parti, ed aggiungervi de' cori lirici in vece di quelli in versi sciolti che vi si trovano, non saprei dire come, e con qual motivo introdotti.¹⁴⁶

Ich will noch ein anderes von den geistlichen Dramen oder Oratorien des Metastasio durchgehen, um zu zeigen, daß er auch in diesen ein eben so sorgfältiger Beobachter aller Regeln des Trauerspiels ist, als in seinen Opern. Ich wähle zu dieser Absicht den Giuseppe riconosciuto, oder die Erkennung Josephs. Da die Zeit zur Vorstellung eines solchen geistlichen Stücks sehr eingeschränkt ist, so ist auch die Handlung insgesamt sehr einfach, und daher den Tragödien der Alten ähnlich. Um sie ihnen noch ähnlicher zu machen, dürfte man nur die zwey Theile in fünf kleine Akte zerschneiden, und jedem ein lyrisches Chor zum Beschluß anhängen, statt der gewöhnlichen Chöre in freyen Versen, die man jetzt antrifft, ohne daß ich zu sagen weiß, wie oder warum man sie eingeführt hat.¹⁴⁷

II.4.c) Der fehlerfreie Zeichner Metastasio - seine Dichtung eine fehlerlose Vorzeichnung für den Komponisten

Eingedenk der Vorgaben der Alten, insbesondere des Horaz, wird die erhabene und rührende Bilderwelt, werden Vergleiche, Sentenzen, philosophische Gedanken zu einem drama vereint:

Dalla maestà, energia, e brillanti imagini della poesia del Signor Metastasio dipende a mio parere la forza, varietà e bellezza della nostra musica. L'armonia che ne' suoi versi alla semplice lettura si scopre s'imprime ben subito nello spirito de'nostri compositori, e somministra loro tutte quelle pompe musiche che a forza dagli animi più prevenuti esigono ammirazione, e rispetto. Io credo che non possa rivocarsi in dubbio, che la poesia più adattata alla musica sia la più bella poesia, e che la musica la più adattata alle parole sia la più bella musica, e che in conseguenza quella nazione che avrà più espressiva poesia per la sua musica, avrà pur anche musica più

¹⁴⁶ Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit. S.cxxxv.

¹⁴⁷ Die hier unvollständige Übersetzung Hillers, Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.133f. Hiller übersetzt Calzabigis Ausführungen zum *Isacco* nicht, aber er übersetzt, wie bereits einleitend im Zusammenhang der Stoff- und Motivgeschichte erwähnt, das Stück *Isaac ein Vorbild des Erlösers* (S.259-288).

effiace, la quale negli animi degli uditori una sensibilità più dolce, e più viva potra facilmente produrre. Invano si affaticherà il compositore di musica a risvegliare la tenerezza, la pietà, il terrore, impiegando i suoni sopra inette, dure, ricercate, ampollose, e insignificanti parole. Non basta al musico per dipinger coll'armonia paura, o amore, che il Poeta abbia fatto parlare Plutone, o Cupido, e che l'azione sia stata da lui collocata nell'inferno, o nella reggia di Venere: se egli prima nell'anima non ha sentito le diverse impressioni di questi due affetti diversi: se egli il primo non è stato impaurito: o internerito, se non ha fatto passare nelle sue parole questi movimenti del suo core: se i suoi stili non sono in conseguenza di diverso colore, come quelli di Virgilio nel descrivere gli amorosi trasporti di Didone, e nel rappresentare le pene dell'inferno; il musico non troverà armonia corrispondente al soggetto, e non sentendosi egli niente agitare mentre compone, perchè niente lo fu il Poeta quando scrisse, non produrrà che accozzamenti di suoni scomposti ed ineffiaci: simile a quell'eccelente intagliatore che astretto ad impiegare il suo burino sopra un cattivo disegno per quanto coll'arte vi si affatichi intorno si vedran sempre nel suo rame i difetti del disegnatore.¹⁴⁸

Von der Stärke, Lebhaftigkeit und Geschmeidigkeit der Poesie hängt nun aber auch die Stärke, Mannichfaltigkeit und Anmuth der Musik ab. Schwerlich wird ein Componist die Poesien des Metastasio lesen können, ohne von ihrem Geiste ergriffen, von ihren Leidenschaften gerührt, und von ihrem Wohlklange zu allen den erhabenen, starken, feurigen und zärtlichen Gesängen begeistert zu werden, wodurch Pergolese, Vinci, Caldara, und vornämlich Hasse ihre Zuhörer so entzücken. Ich glaube, daß die zur Musik bequemste Poesie auch die schönste Poesie sey, so wie die den Worten am meisten angemessene Musik, gewiß die vollkommenste Musik ist, und daß folglich eine Nation, welche zur Musik die bequemste Poesie hat, auch die beste und vorzüglichste Musik habe. Vergebens bemüht sich der Componist Zärtlichkeit, Mitleid, Schrecken auszudrücken, wenn er abgeschmackte, harte, schwülstige oder nichts sagende Verse vor sich siehet. Um Furcht oder Liebe zu schildern, ist es für den Componisten nicht genug, daß Pluto oder Amor spricht, und daß der Dichter die Handlung in die Hölle oder auf die Insel der Venus verlegt. Wenn der Dichter nicht selbst Furcht oder Zärtlichkeit empfand, und diese Empfindungen nicht würdig genug zu sagen wußte; wenn er den diesen verschiedenen Leidenschaften angemessenen Ton nicht so traf, wie Vergil, da wo er die Zärtlichkeit der Dido singt, oder die Qualen der Hölle beschreibt, so wird auch der Componist keine treffende und rührende Melodien erfinden. Seine Musik wird eine Zusammensetzung verschiedener, vielleicht auch wohlklingender Töne seyn, die aber dem Herzen nichts sagen, weil ihm der Dichter zuerst nichts gesagt hat. Es geht dem Componisten hier wie dem Kupferstecher, der nach einer schlechten Zeichnung arbeitet; so geschickt er auch den Grabstichel zu führen weiß, so werden doch immer die Fehler der Zeichnung

¹⁴⁸ Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.clxxxviiijf.

auf seiner Platte sichtbar seyn.¹⁴⁹

Von der Art der Dichtung ist nach Aussage Calzabigis die Art der Musik, die ihren Gedankengängen, ihrem Geist folgt, notwendigerweise abhängig. Der Komponist - Hiller fügt die Komponisten Pergolesi, Vinci und Caldara eigens hinzu - wird von der Art der Dichtung, ihrem Ausdrucksgehalt, inspiriert. Die beste dichterische Vorlage könnte folglich die beste Komposition hervorbringen.

Mit diesen Worten stilisiert Calzabigi Metastasio indirekt zu einem Nationaldichter und feiert die eigene Nation. Dabei bleibt allerdings zu überdenken, für welche Nation der kaiserliche Hofpoet vorrangig schreibt.

Wenngleich Mozart die Vorrangstellung des Textes gegenüber der Musik gerade so nicht vertritt, wie es Calzabigi und Hiller in ihrer Metastasio-Interpretation fordern, sind seine Qualitätsansprüche an die Librettodichtung nicht weniger hoch. Mozart vermeidet sehr bewußt, nach schlechter »Zeichnung« zu arbeiten, was die beharrliche Durchsicht von »100 - Ja wohl mehr bücheln«¹⁵⁰ dokumentiert. Mozarts Kritik am *Idomeneo*-Textbuch Varescos und seine Mitgestaltung dieses Operntextes lassen eine überaus akribische Lektüre erkennen: Ein Leser will einen Text nach seinen eigenen musikalischen Vorstellungen gearbeitet und konzipiert haben.

Calzabigi behandelt in seiner Vorrede ferner die Arien (Abgangsarie)¹⁵¹, ihre Gestaltung und Funktion, sowie die Rezitativbehandlung, wobei zwischen begleitetem und einfachem Rezitativ deutlich unterschieden wird, je nach Affektgehalt der Szene:

Ihre [sc. der italienischen Komponisten] wenige und trockene Noten im Recitative sind nicht Mangel an Erfindung und Wissenschaft, wie gewisse alberne Köpfe glauben, sondern der Dialog, die Poesie fordert es so, und nicht anders. Dagegen

¹⁴⁹Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.173f.

¹⁵⁰Mozart an den Vater, 7. Mai 1783, MBA III, S.268.

¹⁵¹Vgl.zur Arie/Abgangsarie, Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.XXXIII; Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit. S.42f. Hillers eigener Vermerk: Bedeutung des Wortes, das den Hauptaffekt trägt, am Schluß der Aussage, (zur Übersetzung) S.26 »Man vergleiche die letzten vier Zeilen mit dem Italiänischen, um eine Construction kennen zu lernen, die sich im Deutschen nur bisweilen nachbilden läßt, und wodurch der italiänische Ausdruck eine besondere Energie erhält, indem er das Hauptwort bis zuletzt spart;«

bemerke man aber auch, wenn ihnen der Dichter in gewissen Szenen Gelegenheit giebt, zu nachdrücklichen, affectvollen Worten, nachdrückliche affectvolle Töne zu finden, wie sie dann aus der Fülle ihres musikalischen Reichthums ihre mit mehrern Instrumenten begleiteten Recitative¹⁵² hervorbringen, die von Kennern so sehr bewundert werden.

Des weitern wird die Anlage einzelner Szenen besprochen, insbesondere auch die »Erkennungsszene«¹⁵³.

Hinzuweisen ist auf »die Deutlichkeit und Kürze seines [sc. Metastasio] Dialogs, als welcher weit gedrängter ist, als der Dialog der Griechen und jeder andern Nation«¹⁵⁴. Die Kriterien der Beschleunigung und Gedrängtheit entsprechen einem Aspekt, der unter anderm Vorzeichen, Mozarts dramatische Vorstellung der Erkennungsszene Vater-Sohn im *Idomeneo* (I/10) bestimmt.

II.4.d) Charakterisierung der Personen

Im Hinblick auf den *Demofonte* stellt Calzabigi fest:

Jede Person des Stücks ist nothwendig, und alle sind mit der Hauptsache beschäftigt.¹⁵⁵

Somit begrenzt die Anlage des Stückes zum einen die Personenanzahl, zum anderen wird jede Person für den Fortgang der Handlung wichtig.

Der bereits bei Horaz vorkommene allgemeine Verhaltenskodex wird beachtet¹⁵⁶. Calzabigi vergleicht Racine mit Metastasio, um zu zei-

¹⁵²Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.163, vgl.zu den Recitativen S.162; vgl. Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.clxxviff. »declamazione semplice«; vgl. auch Hiller selbst S.12, Metastasio verwendet wenig Reime im Rezitativ, vgl. Hiller S.24. Zum Rezitativ, vgl. Kap.IV.2.

¹⁵³Bsp. Giuseppe riconosciuto - Erkennung Josephs: Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.cxxxvff; Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.133ff.

¹⁵⁴Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., zit. S.154, vgl. S.154ff., 158ff. Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.clxviff.

¹⁵⁵Hiller, op.cit. S.107; Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.cij: »come ogni attore è necessario, e come tutti sono spinti verso l'oggetto principale. Non inutile, non superfluo, ma essenziale ogni detto, ogni moto loro subito si ravvisa.«

¹⁵⁶Vgl. Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.xxxix; Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit. S.47: »Jedem Geschlecht, jedem Alter müssen die Eigenschaften gegeben werden, die ihm zukommen, und mit ihm sich ändern.«

gen, wie sehr Metastasio den Charakter des Achills getroffen und wie wenig ihn Racine in seiner Darstellung berücksichtigt hat. Vergleichspunkt ist nicht die unterschiedliche Thematik der Tragödien (*Achille in Sciro, Iphigénie*), sondern ihr gemeinsamer Held Achill und dessen spezifische Charakterisierung durch die jeweiligen Dichter.

Und hier findet sich eine bequeme Gelegenheit zu zeigen, wie ein berühmter französischer Dichter [sc. Racine] den glänzenden Charakter des Achill in dem Trauerspiele *Iphigenia* behandelt hat, um durch Vergleichung zu sehen, mit welcher Genauigkeit Metastasio zu Werk gegangen ist¹⁵⁷.

Calzabigi legt die Schablone »Achill«, so wie er von Homer geschildert ist, so wie in Horaz fordert (V.119f.)¹⁵⁸, an die Tragödie Racines an:

In der sechsten Scene des vierten Akts wird Achill ein wenig mehr dem Achill des Homer ähnlich. Hier zeigt er sich einigermaßen in seinem Charakter; so wie auch in der zweyten Scene des fünften Akts, wenn er Iphigenien rauben will, wo alles, was er sagt, seiner würdig ist. Eben so würdig ist seiner das, was Ulyß, in der letzten Scene, der Clytemnestra von ihm und von dem Ausgange des Opfers erzählt. Vielleicht hätte man sich diese Erzählung lieber vorgestellt gesehen: die Sache war auch leicht möglich zu machen, so wie es Metastasio mit Glück im Demofonte gethan hat. Denn wenn die Bemerkung des Horaz: *Segnius irritant animos demissa per aures, Quam que sunt oculis subjecta fidelibus. [V.180f.]* nur irgend bey der Tragödie anwendbar ist, so ist es gewiß bey der Pflicht des Dichters, die Charaktere auf der Bühne sich entwickeln zu lassen. Nun ist kein Zweifel, daß in diesem traurigen Vorgange reicher Stoff war, den Achill in seinem ganzen Lichte zu zeigen; da hingegen die bloße Erzählung die Sache entkräftet, und weit schwächer auf die Herzen der Zuschauer wirkt. Dadurch, daß Racine die Opferscene vernachlässigt, deren Schauderhaftes er so leicht durch die Dazwischenkunft des Achills unterbrechen konnte, hat er den großen Vortheil aus der Hand gelassen, die Zuschauer, zwischen Furcht, Mitleid und Hofnung schwebend, in der Aufmerksamkeit zu erhalten. Wenn er diese Auflösung nahm, so ersparte er sich die Verlegenheit, die ihm Eriphile und Doris machen; die Fabel ward einfacher, die Handlung mehr verbunden und interessanter. Endlich muß ich auch noch anmerken, daß, da Achill im Anfange der Tragödie so bedächtig, und gegen das Ende so

Vgl. Mizler, *ungebundene Uebersetzung*, op.cit., S.618.

¹⁵⁷Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.56f. Vgl. Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.xlixf.

¹⁵⁸Vgl. Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.lvii; Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit. S.64.

aufwallend erscheint, man sich leicht in seinem Charakter irren, und ihn für einen überlegenden, vorsichtigen, aus seine Sicherheit denkenden Menschen halten könnte, der das Aeußerste wagt, mehr weil ihn Agamemnon dazu anspornt, als weil es sein wahrer Charakter, und das Feuer seiner Liebe mit sich bringen.¹⁵⁹

Der Held muß in der Mitte und am Ende des Stücks noch eben der seyn, der er im Anfange war.¹⁶⁰

Die Zeichnung des Charakters in einer französischen Tragödie wird aus dem Blickwinkel des metastasianischen drama scharf kritisiert. Diese Negativbild Achills bei Racine - nach Calzabigi - liefert Anhaltspunkte für die Personendarstellung speziell bei Metastasio und in den opere serie allgemein. »Charaktere auf der Bühne sich entwickeln zu lassen« bedeutet, Figuren gemäß ihres allgemeinen und vorherbestimmten Charakters (»costume«) in den widerstreitenden Bewährungsproben der Liebe, Pflicht und Tugend zu zeigen. Wenn man in den opere serie stereotype Figuren und Situationen immer wieder vorfindet, entspricht das vollkommen der Dramaturgie der opera seria. (Auch die frühe opera buffa kennt, von der commedia dell'arte her kommend, durchweg nur Typen.)

II.5. Metastasios Spuren im *Idomeneo*-Text

II.5.a) Calzabigis Metastasio-Interpretation als wegweisend für ein Verständnis der literarischen Konzeption des *Idomeneo*

Calzabigis Metastasio-Interpretation liefert wesentliche Kriterien für das Verständnis eines Operntextes aus der Sicht des 18. Jahrhunderts. Der Text einer ernstesten Oper gilt als Dichtung. Der Bezug zur Dichtungstheorie der Antike stellt ihn in die anerkannte Tradition. Zugleich betont Calzabigi Metastasios Verdienst einer Vervollkommnung der Dichtungsform des Operntextes, der den Tragödien der Alten nicht nur vergleichbar sei, sondern diese übertreffe. Der Text einer ernstesten Oper - denn der ist es vornehmlich, den Metastasio ausgeprägt hat - gilt somit als eine Dichtung, an die die höchsten

¹⁵⁹Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit. S.60-62. Vgl. Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.liiiff.

¹⁶⁰Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.81. Vgl. Calzabigi, *Dissertazione*, op.cit., S.lxxv.

qualitativen Anforderungen zu stellen sind, wenn das Ziel, eine überragende Dichtungsform, so wie es etwa Calzabigi formuliert, erreicht werden will: »Io credo che non possa rivocarsi in dubbio, che la poesia più adattata alla musica sia la più bella poesia [...]«¹⁶¹ Unter Gesichtspunkten, zu denen uns bereits Calzabigis Interpretation hingeführt hat, speziell den Kriterien der Wahrscheinlichkeit, des Handlungsverlaufs (Handlungsverteilung, Verknüpfung von Szenen, Spannungsbogen), der Personencharakteristik, der literarischen Vorlage zur Komposition (hinsichtlich Rezitativanlage und Arienverteilung, -platzierung) wird im folgenden die Konzeption des Librettos zum *Idomeneo* betrachtet.

Inwieweit die genannten Kriterien neue Vorstellungen aufnehmen können und bereits aufgenommen haben, ist zu berücksichtigen. Zunächst gilt allerdings zu beachten, daß die beiden gedruckten Textbücher zum *Idomeneo* von 1781 nicht mit den (autorisierten) gedruckten drammi Metastasios vorbehaltlos zu vergleichen sind. Metastasios Werke liegen, wie schon erörtert, als Werke eines anerkannten Dichters in zeitgenössischen z. T. autorisierten Editionen vor. Sie sind als literarische Werke fixiert und durch den Druck der Werkausgaben unabhängig geworden von Aufführungssituationen, damit auch von den zahlreichen Libretti-Drucken, die als wesentliche Zeugnisse der Aufführungen gelten können. Für Aufführungen hat man beispielsweise nicht nur Metastasios Szenenanweisungen modifiziert¹⁶².

¹⁶¹ Calzabigi, *Dissertatione*, op.cit., S.clxxxviiijf.

¹⁶² Vgl. *Des Titi Gütigkeit. Ein musikalisches Schauspiel welches auf Höchst=beglücktem Hohen Nahmens=Tag Ihro Churfürstl. Durchleucht zu Pfaltz aus Befehl Ihrer Durchleucht Der Frauen Churfürstin an dem Chur=Pfälzischem Hoffe aufgeföhret worden*, Mannheim 1757 (Reiß-Museum, Mannheim, Signatur Mh 1728). Nach dem argomento, »Inhalt«, wird der Komponist genannt: »Die Musique ist eine neue Composition des Herrn Ignatii Holzbauer, Capellen=Meister Ihro Churfürstl. Durchleucht zu Pfaltz.« Dieses deutschsprachige Libretto weist einige Veränderungen zu Metastasios *La clemenza di Tito* auf. Im ersten Akt fehlen die Szenen 1-4, was eine Veränderung der Dramaturgie bewirkt, auch im zweiten und dritten Akt sind Kürzungen und Abänderungen vorgenommen. Die Szenenbilder sind ebenfalls betroffen, was wohl wesentlich an »Theatral-Architect« Stephani Schenck, der sich für die »Decorationen« verantwortlich zeichnet, liegt.

Hillers Ausführungen dokumentieren, wie erörtert, daß Metastasios Texte Ende des 18. Jahrhunderts überregional bekannt und in verschiedenen Ausgaben, über deren unterschiedliche Qualität man sich durchaus bewußt gewesen ist, vorgelegen sind. Einen »Metastasio« haben auch die Mozarts in ihrer Bibliothek gehabt, und man kann ihn im Kontext der Entstehung des *Idomeneo* wohl durchaus als ein Nachschlagewerk bezeichnen.

Dagegen ist der 1780/81 entstandene Text zum *Idomeneo* - im Unterschied zu Metastasios zu dieser Zeit bereits im Opernbetrieb längst verfügbar, modifizierbar gewordenen Werken - zunächst generell anders zu bewerten. Um einen Vergleich der Libretti Metastasios mit dem Libretto zum *Idomeneo* überhaupt vornehmen zu können, müßte man die Librettidrucke der jeweiligen Erstaufführungen der drammi Metastasios heranziehen. Doch solch eine Gegenüberstellung wird hier nicht angestrebt, da sie für die Entstehung und Erstellung eines ersten italienischen Operntextes Ende des Jahrhunderts wenig Aussagewert enthalten dürfte.

Wenngleich der Librettist Varesco »alles gedruckt«¹⁶³ zu haben wünscht und seine eigenen Vorstellungen in den Librettodruck einfließen lassen will, arbeitet er nach »Plan«¹⁶⁴ für die Aufführung(en)¹⁶⁵ der Karnevalsoper in München 1781. Somit ist der Text zum *Idomeneo* schon vor seiner Entstehung bestimmt durch die konkrete Vorgabe der französischen Tragödie, des expliziten Plans.

Metastasio-Bearbeitungen sind gängig, wenngleich Ende des 18. Jahrhunderts nicht immer anerkannt gewesen (vgl. Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*, 1. Jahrgang (1783): *L'Olimpiade*-Bearbeitung von Gardinarra).

¹⁶³Vgl. MBA III, Briefe vom 8.11., 11.11., 18.12., 27.12., 29.12.1780, 18.1.1781.

¹⁶⁴Vgl. Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 11.11.1780, MBA III, Nr.536, S.15, Z.9-13: »Hier übermache das Buch und den Plan zurück, damit S. E: Graf Seeau sehe, daß alles nach der Vorschrift gemacht worden. über 8 Tag wird mit dem Postwagen das ganze abgeschriebene Buch folgen, so nämlich, wie Abb: Varesco wünschet, daß es soll gedruckt werden: Es werden auch die nötigen Anmerkungen dabey seyn.«

¹⁶⁵Zu den ersten drei Aufführungen (29.1., 5.2., 12.2.1781) vgl. Robert Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, in: *Acta Mozartiana* 29, 1982, S.10-20.

Der Text wird während seiner Entstehung umgestaltet und bearbeitet durch vielerlei Mitsprachen. Die Betrachtung einer Szenenanweisung im Hinblick auf die Gestaltung des Bühnenbildes mag dies im Vorgriff exemplarisch verdeutlichen.

Varesco liefert durch seine Anweisungen für die Szenen eine Vorgabe für das jeweilige Bühnenbild, ein szenisches Gerüst. Diese Vorgaben des Textdichters sind als Vorschläge für den Bühnenarchitekten zu werten, sie müssen sich nach der Art der Aufführung richten, sich einer Inszenierung anpassen, die hier nicht beim Librettisten liegt. Andererseits darf das Bühnenbild nicht dem Inhalt des Textbuches widersprechen, es hat aufzunehmen, was der von den Sängern vorgetragene Text inhaltlich aussagt. Somit gehört zur Einrichtung des jeweiligen Bühnenbildes die Kenntnis, Einbeziehung und teilweise Umsetzung des Textinhaltes, nicht nur der zumeist knapp gehaltenen Bemerkungen zur Bühneneinrichtung. Leopold Mozarts Ausführungen zum Bühnenbild der 8. Szene im 1. Akt verdeutlichen, inwieweit Lorenzo Quaglio Mitsprache gehabt hat und daß ihm wohl ein letztes Wort hinsichtlich der Anweisungen für die Bühnenbilder im gedruckten Operntext (die beiden Libretti stimmen hinsichtlich der »Mutazione di Scene«¹⁶⁶ überein) eingeräumt worden ist. Es scheint signifikant, daß Leopold Mozart bei seinem Hinweis, »Zertrümmerte schiffe müssen doch seyn [...]«, auf den Inhalt des Rezitativs (I/10) verweist. Auf die Anweisung im Textbuch für das Bühnenbild, das schon die vorausgegangenen Szene beherrscht (in Entsprechung zur französischen Vorlage), »Rottami di navi sul lido.«, bezieht sich Leopold Mozart nicht, denn die Einrichtung der Szene obliegt letztendlich Quaglio:

¹⁶⁶Vgl. *Idomeneo. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro nuovo di corte* [...] *Idomeneus. Ein musikalisches Schauspiel, welches auf gnädigsten Befehl Sr. kurfl. Durchl. Carl Theodor* [...] *im neuen Opernhause zur Faschingszeit 1781 aufgeführt worden* [...], München, gedruckt bey Franz Joseph Thuille [1781] [künftig zit als: Textbuch *Idomeneo* it.dt. 1781], S.[8f.], *Idomeneo. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro nuovo di corte* [...] Monaco, Apresso Francesco Giuseppe Thuille [1781] [künftig zit als: Textbuch *Idomeneo* it. 1781], S.(4). Vgl. ND in: Ernest Warburton (Hg.), *The Librettos of Mozart's Operas*, New York, London 1992, vol.2: *The works for Munich and Vienna*, S.1-123: *Idomeneo (Munich, 1781 - first version)*, vol.4: *The late works, translations and revisions*, S.233-286: *Idomeneo (Munich, 1781 - second version)*.

Was vor ieder großen *Scen=Veränderung* hineingeschrieben ist, wird (wenn h. Quaglio es in etwas abgeändert hätte) leicht im Buch zu verändern seyn. - - So wird z. Be. im *Atto primo Scena VIII* da es heißt: *Nettuno esce* etc. und dann *Nel fondo della prospettiva si vede Idomeneo, che si sforza arrampicarsi sopra quei dirupi* etc., das sage ich wird man die *Nachricht* und *Erklärung dieser Szenen* so einrichten müssen, wie man sie vorzustellen gedencket. - Das ist, ob *Idomeneo im schiff verbleibt*, oder ob er zwar nicht schiffbruch leidet, doch wegen der anscheinenden Gefahr mit seinen Leuten die Schiffe verlassen und sich auf Felsen gerettet hat. Kurz! Es kommt darauf an, wie manns vorstellt. Es wird dem H: Quaglio als einen geschickten und erfahrenen Mann überlassen. Zertrümmerte schiffe müssen doch seyn, denn im Recit:, von *Scena 10* sagt *Idamantes vedo frà quel'avanzi di fracassate navi su quel Lido sconosciuto guerrier.*¹⁶⁷

In beiden Textbüchern von 1781 wird die folgende Anweisung für die 8. Szene im 1. Akt gegeben, von *Idomeneo*, der sich im Hintergrund der Szene bemüht, abschüssiges Gelände zu überklettern, ist nicht mehr die Rede (inwieweit Raaffs unzureichende schauspielerische Fähigkeiten solch eine Aktion überhaupt ausgeschlossen haben dürften, ist gleichfalls mitzubedenken, vgl. Kap.III.1):

Scena VIII

PANTOMIMA.

*Nettuno comparisce Sul Mare. Fà cenno à Venti di ritirarsi alle loro spelonche. Il Mare poco à poco si calma. Idomeneo, Vedendo il Dio del Mare, impolora la sua potenza. Nettuno riguardandolo con occhio torvo, e minaccevole si tuffa nell'onde, e sparisce.*¹⁶⁸

Die Art wie der König *Idomeneo* das Ufer betreten soll, mit oder ohne Gefolge, wird in München zu einem Problem. Die Erörterung dieses Themas im Briefwechsel gibt Einblick in das Verständnis des Handlungszusammenhangs der Oper (unter dem Kriterium der »Wahrscheinlichkeit«), was im folgenden noch ausführlicher behandelt wird. In diesem Zusammenhang ist nur vorausschickend auf die konkrete Aufführungssituation hingewiesen worden, die es beständig zu berücksichtigen gilt, wenn man das *Idomeneo*-Libretto als einen von Varesco verfaßten Text behandelt und interpretiert. Gerade hinsichtlich der Szenenbilder wird ein Vergleich mit der französischen Vorlage die Abhängigkeit des *Idomeneo* vom *Idoménée* genauer aufzeigen.

¹⁶⁷ Leopold Mozart an den Sohn, 22. Dezember 1780, MBA III, Nr.566, S.67, Z.13-25.

¹⁶⁸ Textbuch *Idomeneo* it.dt. 1781, S.30f., Textbuch *Idomeneo* it. 1781, S.15.

Die Gegenüberstellung der beiden Münchener Libretti – gerade auch in ihren Übereinstimmungen (wie etwa der Szenenbilder) – kann mit Blick auf die französische tragédie und gelegentlicher Hinzuziehung der handschriftlichen Partitur Mozarts, dennoch Rückschlüsse auf das Vorgehen beim Erstellen des Librettos zulassen. Hier interessieren vorerst insbesondere Mozarts Worte, seine Angaben in der autographen Partitur zum Text, zur Szene. Im IV. Kapitel wird Mozarts musikalische Komposition, die den Text in eigener Weise umsetzt, am Beispiel thematisiert. Im vorliegenden Kapitel wird versucht, den literarischen Text zunächst allein zu betrachten, allerdings wird sich zeigen, daß die Abtrennung des Wortes von Musik und szenischer Realisierung nicht immer möglich ist. Aber nur wenn der Versuch einer Trennung der Bereiche Text-Musik-Szene unternommen wird, kann ihre wechselseitige Wirkung aufgezeigt werden. Eine Einsicht in die bereits einleitend erwähnte »abschrift« des Textes, die Mozart bei seiner Komposition vorgelegen ist, wäre zudem äußerst hilfreich¹⁶⁹.

Es gilt, die Vorgehensweise aufzuspüren, nach denen das Libretto zum *Idomeneo* konzipiert worden ist, vorrangig von Varesco, aber nicht von ihm allein. Zunächst wird aufgezeigt, wie Varesco den an ihn gestellten Anforderungen begegnet ist, nach welchen Maßstäben er sich ausrichten konnte und sich möglicherweise gerichtet hat. Inwieweit Metastasios anerkannte, in Werkausgaben vorliegende Operntexte nicht nur für Varesco ein Maßstab, ein Vorbild für das Vorgehen gewesen sein könnten, soll untersucht werden. Es handelt sich nicht um einen vordergründigen Vergleich Metastasio – Varesco, der weder dem einen noch dem anderen gerecht werden kann, sondern primär um die Frage, ob Varesco, Leopold Mozart und auch Wolfgang Amadé Mozart, wie alle weiteren Beteiligten nach Richtlinien vorgegangen sind, die sich aus der Lektüre, der Interpretation der Texte Metastasios gewinnen lassen: Die literarische Komposition eines ernststen Operntextes, die – auch bei Mozart – wesentlich vor der musikalischen steht, am Ende des 18. Jahrhunderts verstanden als

¹⁶⁹Vgl. Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 18.11.1780, MBA III, Nr.539, S.23, Z.73-75: »[...] – alle diese Sachen [Veränderungen das Libretto betreffend] musst du dir alsogleich richtig hineinschreiben in deine abschrift [sic!], damit beym Componieren nichts vergessen wird.«

Rezeption und Interpretation der vorbildhaften Librettokonzeption Metastasios.

Inwiefern gerade die tradierten Mustern, Vorstellungen das konzeptionell »Neue« mittragen, mitbestimmen, läßt sich exemplarisch aufgezeigt werden.

Zum Kriterium der »Wahrscheinlichkeit«

Neben den expliziten Quellenangaben verweist Metastasio in den *argomenti* zu seinen drammi oftmals auf die Beachtung der »Wahrscheinlichkeit«. So bezieht sich Metastasio im *Siroe* auf byzantinische Geschichtsschreibung, seine Fabel entwickelt er aber auch auf der Grundlage der »Wahrscheinlichkeit«:

Su tali fondamenti, tratti in parte dalla storia bizantina ed in parte ¹⁷⁰versimilmente ideati, ravvolgonsi gli avvenimenti del dramma.

Im *argomento* zum *Catone in Utica* heißt es:

Tutto ciò si ha dagli storici: il resto e verisimile.¹⁷¹

Auf der logischen, wahrscheinlichen Entfaltung einer Handlung basiert die gesamte Fiktion.

Die Ausführlichkeit und Beharrlichkeit, mit denen Leopold Mozart auf die Kürzungsabsichten seines Sohnes hinsichtlich der Begegnungs- und Erkennungsszene Vater-Sohn im ersten Akt (I/10) reagiert, lassen erkennen, daß Leopold Mozart diese Szene vor dem Kriterium der »Wahrscheinlichkeit« prüft und Kürzungen, diesem Kriterium zuwiderlaufen, ablehnt:

Du willst absolute 2 Recit: [in den Szenen I/10, II/1] abgekürzt. Ich ließ den Varesco also gleich hohlen, denn heut abends um fünf Uhr bekam ich deinen Brief [vom 19.12.1780], und morgen frühe geht der Postwagen weg. Wir lasen es hin, wir lasen es her, und beyde finden wir keine Gelegenheit es abzukürzen. Es ist nach dem französ: so wie der Plan es verlangte, übersetzt. ja, man sehe im Plan nach, es wurde noch verlangt man sollte dieses Recit: ein bischen verlängern, damit sie einander nicht so geschwind erkennen möchten und itzt will mans ins lächerliche treiben, daß sie einander nach etlichen Worten schon gleich kennen sollen. Ich wils erklären: *Idamantes* muß doch sagen warum er da ist, sieht den fremden und biethet ihm seine Dienste an *Idomen[eo]* geht ietzt schon

¹⁷⁰Metastasio, *Tutte le opere*, op.cit., vol.1, S.69.

¹⁷¹Metastasio, *Tutte le opere*, op.cit., vol.1, S.127.

so nahe, daß er von Schmerzen spricht und muß ihm doch dafür ein gegenCompliment machen. und dann *Idamante* ihm wird sagen, daß er mitleiden mit Verunglückten hat, weil er selbst das unglück erfahren, Des *Idomeneus* antwort ist eine nothwendige frage. Nun erzehlt *Idamantes* das unglück des Königs und *Idomeneus* macht durch die rätselhaften Worte *non più di questo*, daß *Idamantes* einen schein der hofnung bekommt und fragt im Eyfer *dimmi amico, dimmi dov'è?* Dieser Eyfer macht, daß *Idomeneus* fragt *ma d'onde etc* - Muß nicht hier *Idamantes* sich so erklären, daß er sich als eines seines Vatters würdigen Sohn mahlt und die Verwunderung Hochachtung und Begierde bey *Idomeneus* erregt zu erfahren, wer dieser junge Mensch ist, welches dann bey der Erkenntniß, daß es sein Sohn ist, die ganze Sache interessanter macht? - will man nun aber par force etwas weglassen, so habe ich nachgedacht, daß nach dem Recit: des *Idamante* *che favella? vivi egli ancor? etc.* welches schließt: *dove quel dolce aspetto vita mi Rendera? Idomeneo, ma d'onde nasce questa, che per lui nutri tenerezza d'amor?* dann gleich *perchè qual tuo parlar si mi conturba? Idamante.* e qual mi sento anch'io und dann so fort etc: Hier bleibt 1 1/2 Seite in der gegenwärtig mitkommenden abschrift des Varesco pag: 32 weg. nämlich die schöne Erzählung der Heldenthat so anfängt *Idam: Potessi almeno etc.* und da mags um ein *Minute* kürzer werden, ja in puncto um eine ganze Minute. ein großer Gewinn! oder wollt ihr den Vatter und Sohn so zusammentreffen und sich erkennen machen, wie der verkleidete *Arlequin* und *brigella* als Bediente in einem fremden Land sich finden und geschwind kennen und umarmen. Gedencket, daß dieses eine der schönsten *Scenen der Opera*, ja die HauptScene ist, von der die ganze Folge der Geschichte abhängt. Diese Scene kann auch nicht leicht ermieden, weils im ersten Akt ist.¹⁷²

Am 19. Dezember 1780 hat Mozart den dringenden Wunsch nach Kürzung geäußert. Er befürchtet Langeweile beim Publikum zu erzeugen und beklagt sich über die »schlechten acteurs« *Anton Raaff* (*Idomeneo*) und *Vinzenzo dal Prato* (*Idamante*)¹⁷³. Diese Klage kehrt im Antwortschreiben an den Vater vom 27. Dezember 1780 wieder:

wegen der 2 scenen die abgekürzt werden sollen, ist es nicht mein vorschlag, sondern nur mein Consentement - und warum ich sogleich nemlicher Meynung war ist, weil Raaf und del Prato das Recitativ ganz ohne geist und feuer, so ganz Monoton herab singen - und die Elendesten acteurs, die jemals die Bühne trug, sind - wegen der unschicklichkeit, unatürlichkeit und fast ohnmöglichkeit des weglassens, habe lezthin mich verflucht herumgebalget mit dem Seeau. - genug, wenn alles

¹⁷² Leopold Mozart an den Sohn, 22. Dezember 1780, MBA III, Nr.566, S.67f., Z.25-60. Vgl. Kap.III.2.b.

¹⁷³ MBA III, Nr.565, S.66, Z.51ff.

gedruckt ist - welches er absolut nicht hat zugeben wollen
- aber doch endlich weil ich ihn grob angefahren, zugegeben
hat.¹⁷⁴

Hier betont Mozart, daß er in die Kürzung nur - wengleich sehr
gern - einwillige, sie somit von sich aus nicht vorgeschlagen habe.
Aus dem vorausgegangenen Schreiben entsteht allerdings leicht ein
anderer Eindruck:

Nur wünschte ich daß H: Abbate mir anzeigen wolle, wie sie
abzukürzen ist - und zwar auf das kürzeste - denn sonst
muß ich es selbst thun - denn so können die 2 scenen nicht
bleiben - in der Musik versteht es sich. -¹⁷⁵

Leopold Mozart argumentiert vom Erkenntnisstand der Personen
Idomeneo, Idamante, die sich als Fremde gegenüberstehen, her. Erst
die konsequent logische, wahrscheinlichen Entwicklung des Dialogs
führt zur Erkennung Vater-Sohn. Eine sukzessive Führung Rede-
Gegenrede baut den Spannungsbogen in langsamer, vermehrter
Steigung auf. Die Klimax ist die schmerzvolle Erkennung, die stetig
vorbereitet wird. Die Beachtung der Vorgabe, die Übersetzung und
Erweiterung der entsprechenden Szene der französischen tragédie
hat sich auf die anfängliche Konzeption dieser Erkennungsszene
entscheidend ausgewirkt¹⁷⁶. Der ungekürzte Text des zweisprachi-
gen Librettos gibt davon Zeugnis. Wahrscheinlichkeit, Logik stehen
im Dienst des Effekts der Steigerung von Spannung.

Diese »HauptScene« wird von Leopold Mozart wie von Wolfgang Amadé
Mozart als ein Drama in sich behandelt. Leopold Mozart vertritt die
Position, daß die Erwartungshaltung des Publikums nicht verfrüht
aufgegeben, sondern im Gegenteil ausgekostet werden muß, was sich
durchaus im Sinne von Calzabigis Metastasio-Interpretation verstehen
läßt (vgl. Kap.II.4.a).

Dagegen fordert der Komponist - auf Verlangen, wie in Überein-
stimmung mit seinen Mitarbeitern in München - eingedenk der unge-

¹⁷⁴MBA III, Nr.570, S.71, Z.6-14.

¹⁷⁵MBA III, Nr.656, S.66, Z.57-59.

¹⁷⁶Danchet/Campra haben anlässlich der Wiederaufführung des
Idoménée 1731 einige Szenen gegenüber der Fassung von 1712 revi-
diert darunter auch die Erkennungsszene (II/4). Vgl. Christine Dee
Smith, *André Campras Idoménée: A study of its structural compo-
nents and a critical edition of the work*, Diss. Lexington, Kentucky
1988, S.260f., 395-400, 465-466, 609-618, 907-910.

nügenden schauspielerischen Fähigkeiten seiner beiden Sänger, eingedenk einer wirkungsvollen, szenischen Realisierung die unbedingte Straffung des Dialogs, damit ein verändertes dramaturgisches Konzept der Szene. In dieser Hinsicht kürzt er - ebenfalls im Sinne Calzabigis, der sich auf Horaz beruft - »alles Ueberflüßige«, »das am Ende nichts weiter nützt, als daß es den Zuschauer ermüdet, der nur nach der Entwicklung begierig ist.«¹⁷⁷

Calzabigi hat die »Deutlichkeit und Kürze«¹⁷⁸ des Dialogs bei Metastasio betont, »Deutlichkeit und Kürze« bestimmt das von Mozart vertonte Rezitativ in der Erkennungsszene.

Die szenische musikalische Wirkung im Bereich des dramatischen Rezitativs, »in der Musik versteht es sich«, wird noch genauer beleuchtet (vgl. Kapitel IV.2.b).

Mit zu den ersten Forderungen, die Mozart von München aus wegen dringender Abänderungen des Textes an den Librettisten stellt, gehört die erwähnte Landung Idomeneos nach vermeintlichem Schiffbruch: die Ankunft des Königs am heimatlichen Gestade, deren Vorstellung stimmig, wahrscheinlich, »vernünftig« erfolgen muß.

[...] - im Ersten Actt scena VIII. hat H. Quaglio den nemlichen Einwurf gemacht den wir gleich anfangs machten. nemlich daß es sich nicht schicke, das der könig ganz allein zu schiff seye - - glaubt der H. Abbè daß man ihn in den gräulichen sturm von Jedermann verlassen, *ohne schiff*, ganz allein in gröster gefahr schwimmend sich so vernünftig vorstellen kann, so mag alles so bleiben, aber *NB*: ohne schiff, denn, im schiff kann er allein nicht seyn - widrigenfalls müssen etwelche generals, vertraute von ihm ;: Comparsen ;: mit ihm aussteigen, dann muß aber der könig nun noch etwelche Worte zu seinen leuten sagen nemlich daß sie ihn allein lassen sollten - welches, in der trauerigen situation: da er dermalen ist, ganz Natürlich ist.¹⁷⁹

Diese Kritik Quaglios stimmt mit der der Mozarts, die bereits im Anfangsstadium der Konzeption des Librettos erfolgt sein muß, überein - sie trifft den Librettisten. Aber Varescos Erfindung der Landung Idomeneos mag wohl auf der abschlägigen Antwort aus

¹⁷⁷Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.95f.

¹⁷⁸Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.154.

¹⁷⁹Mozart an den Vater, München 13.11.1780, MBA III, Nr.537, S.17f., Z.40ff.

München beruhen, die Leopold Mozarts »Einwurf« nicht gelten gelassen hat, und auf der Vorgabe der französischen tragédie, die das zunächst vorhandene Gefolge des Königs im Verlauf der Anfangsszenen des zweiten Aktes vernachlässigt:

*Idomeneo muß mit seinem Gefolge vom Schiffe austreten. Hier folgen die Worte, die er zu dem Gefolge spricht, die sich dann entfernen. Du weist, daß ich diesen Einwurf nach München gemacht habe: allein man schrieb zurück, daß sich die donnerweter und das Meer an keine Étiquette kehren. ja - gewiß - wenn ein Schifbruch erfolgt wäre. aber sie wurden durch das Gelübde befreyet. überhaupts wird diese Landung ein prächtiges Ansehen machen.*¹⁸⁰

Der Vergleich der Textbücher *Idoménée* - *Idomeneo* verdeutlicht gerade an dieser Stelle deren unmittelbaren Zusammenhang und die Möglichkeit der Übernahme eines kleinen logischen Fehlers, der zum Kritikpunkt wird¹⁸¹.

Idoménée (1712/1751)

II/2

NEPTUNE *sort del la Mer.*

NEPTUNE

Cessez de soulever les ondes,

Vents orageux, cessez:

Rentrez dans vis prisons profondes;

Neptune parle, obéissez.

La tempête cesse. IDOMÉNÉE & des GUERRIERS de sa suite paroissent.

NEPTUNE à Idoménée

Ne crains plus les outrages

Des flots & des vents ennemis;

Mais, offre-moy sur ces rivages,

L'hommage que tu m'as promis.

NEPTUNE *rentre dans la Mer, le jour*

revient, & le calme succede à la Tempête.

Idomeneo (Textbuch it.-dt., it. 1781)

I/VIII

PANTOMIMA

Nettuno comparisce Sul

Mare. Fà cenno à Venti

di ritirarsi alle loro

spelonche. Il Mare poco

à poco si calma. Idome-

meneo, Vedendo il Dio

del Mare, impolora la

la sua potenza. Nettuno

riguardandolo con occhio

torvo, e minacevole si

tuffa nell'onde, e

sparisce.

¹⁸⁰ Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 18.11.1780, MBA III, Nr.539, S.22, Z.43-48.

¹⁸¹ *Idoménée. Tragedie. Représentée par l'Academie Royale de Musique l'An 1712.* Les Paroles de M. Danchet, La Musique de M. Campra, ND des Textbuches, in: *Recueil général des operas représentés par l'académie royale de musique depuis son établissement*, vol. II, tomes 7-11, Genève 1971, S.434-452, hier S.440 [340]. Vgl. auch *Theatre de M. Danchet, De l'Academie Francoise et de celles des Inscriptions et Belles Lettres.* Tome III, Paris MDCCLI [1751], S.121-182: *Idoménée, tragedie*, hier S.139f.

II/3
IDOMÉNÉE, ARCAS

I/9
Idomeneo con Seguito

In der tragédie Danchets ist von den Kriegern des königlichen Gefolges in der 3. Szene nicht mehr die Rede. Idoménée offenbart sich seinem Vertrauten Arcas. Das Zwiegespräch wird im *Idomeneo* zum Monolog eines Einsamen, der in seiner Situation keinen Vertrauten, kein Gegenüber hat. Um allein zu sein, muß aber der König zuvor sein Gefolge fortschicken.

Bei der Erstellung des Librettos hat sich Varesco weitgehend an der französischen Vorlage orientiert. Die Figur des Arcas ist gestrichen, aber der logische Fehler nach der Vorlage, trotz ungehörtem »Einwurf«, zunächst übernommen und erst in München korrigiert worden¹⁸². Die »PANTOMIMA« ist, wie bereits ausgeführt, im Wortlaut ebenfalls erst in München durch die Mitsprache Quaglios endgültig festgelegt worden. Mit der erfolgten Übernahme des Fehlers, dem Vergessen des Gefolges, hat man vorerst nur gegen das Kriterium der Wahrscheinlichkeit leicht verstoßen. Die zitierte Briefstelle läßt aber erkennen, wie »vernünftig« Leopold Mozart den gesamten Handlungszusammenhang an dieser so unscheinbar wirkenden Stelle übersieht, durchaus gemäß den Ausführungen Calzabigis, der sich in seiner Metastasio-Interpretation auf Horaz bezogen hat (vgl. hierzu Kap.II.3.a, II.4.a). Leopold Mozarts Aussage verdeutlicht, wie logisch er aus dem Kriterium der »Wahrscheinlichkeit« - dem Kriterium, nach dem sich auch Metastasio vornehmlich richtet - heraus den Fortgang der Handlung folgerichtig aus dem geleisteten Gelübde entwickelt. Idomeneos Rolle als König, sein Gelübde und dessen Konsequenz gehören zu den zentralen Faktoren, die die weitere Handlung bestimmen. In den Szenen 8 und 9 wird die Person des Königs Idomeneo vorgestellt, es ist sein erster Auftritt: Die Erscheinung eines Königs. Ein Scheitern, ein Schiffbruch hat für ihn und sein Gefolge nach

¹⁸²Daniel Hertz vermerkt im Zusammenhang mit den frühen Änderungen (mit Verweis auf den Briefwechsel): »Idomeneo kam zunächst allein auf dem Schiff an; [...] wurde hier später insofern geändert, als er dann mit Gefolge auftritt, das er in einer eigens dafür eingefügten Passage auffordert abzutreten (Atto primo/Scena VIII-IX).«, in: D. Hertz, Vorwort zu: W. A. Mozart, *Idomeneo* (= NMA, Serie II *Bühnenwerke*, Werkgruppe 5, Bd.11, Teilbd.1), Kassel, Basel etc. 1972, S.IX.

Leopold Mozarts Erkenntnis nicht stattgefunden¹⁸³.

Laut szenischer Angabe im Textbuch erfolgt eine Erscheinung des Gottes Neptun im wortlosen Spiel (8. Szene: »PANTOMIMA«). Wenn man dies etwa im Sinne Mizler-Horaz (vgl. Kap. II.3.a), wie auch Calzabigis Metastasio-Interpretation (vgl. Kap. II.4.a) als Verstoß gegen das Kriterium der Wahrscheinlichkeit auffassen will, so ist auch dieser Verstoß wiederum bedingt durch die französische Vorlage, in der der Gott erscheint und spricht.

In Mozarts Autograph findet sich das Wort »PANTOMIMA« nicht, auch die göttliche Erscheinung ist wörtlich nicht erwähnt. Paul Graf Waldersee vermutet, daß die Pantomime nicht von Mozart aufgenommen worden ist: »Zu dieser Pantomime ist aber in den wenigen Takten vom Schlusse des Chors bis zum Anfang des folgenden Rezitativs keine Zeit, ebenso wenig ist sie in der Musik, welche nur die wiederkehrende Ruhe ausdrückt, charakterisiert, endlich sind die ersten Worte des eilig auftretenden Idomeneus *eccoci salvi al fine* mit ihr nicht in Zusammenhang zu bringen; es scheint also, dass sie von Mozart unberücksichtigt gelassen und nie dargestellt wurde.«¹⁸⁴

Auf f.56/55r des Autographs schreibt Mozart »Scena VIII.«. Der in »Coro vicino« und »Coro lontano« geteilte »Coro«, der in »Scena VII« (f.54r) beginnt, beherrscht das Geschehen auf seinem Höhepunkt¹⁸⁵. Daniel Hertz hat auf den Eintrag Mozarts, die 8. Szene betreffend, bereits hingewiesen und die Darstellung der Pantomime anhand der musikalischen Komposition nachzuweisen versucht¹⁸⁶.

¹⁸³Vgl. zur Bedeutung des Schiffbruchs in christlicher Hinsicht, vgl. S.36.

¹⁸⁴W. A. Mozart, *Werke*, hg. v. Johannes Brahms u.a., Bd.25,3 (= Ser.25, Revisionsbericht Bd.3 zu Ser.5, zugest. v. Paul Graf Waldersee) 1883 (Ser.5, Nr.13 *Idomeneo*), S.67. Vgl. D. Hertz, Vorwort zu: W. A. Mozart, *Idomeneo*, op.cit., *Das Ballett*, S.XVII.

¹⁸⁵W. A. Mozart, *Idomeneo*, Autograph der Akte I,II, (Uniwersytet Jagiellonski, Biblioteka Jagiellonska, Kraków, Nr.5784). Im it. Textbuch 1781 steht über der Chorszene wie über der Pantomime »Scena VIII.«, ein in diesem Zusammenhang doch bemerkenswerter Druckfehler, eine 7. Szene fehlt, Textbuch it. 1781, S.14.

¹⁸⁶Daniel Hertz, »Attaca subito« *Lessons from the Autograph Score of »Idomeneo«, Acts I and II*, in: Festschrift Wolfgang Rehm, Kassel 1989, S.83-92, hier S.84. Hertz interpretiert die Mozarts

Doch die Pantomime, so wie sie in den Libretti fixiert ist, ist möglicherweise endgültig erst nach der Komposition festgelegt worden. Hinzuweisen ist an dieser Stelle auf die gesamte 8. Szene im Autograph, die mit der Szenenanlage in den Libretti gerade nicht übereinstimmt, aber mit dem zitierten Brief des Komponisten: Der Szenenübergang von der 7. zur 8. Szene erfolgt im Autograph, wie bereits erwähnt, mitten im Chorverlauf. In den Libretti beginnt Scena IX mit Idomeneos Anweisungen an sein Gefolge: »Eccoci salvi al fin«¹⁸⁷; im Autograph gehört dieses Rezitativ noch zu »Scena VIII.« (vgl. f.57r-58v). »Scena IX« (f.59r) beginnt mit: »Idomeneo solo.« »Tranquillo è il mar«.

Mozart schreibt, daß Quaglio »im Ersten Actt scena VIII.« »den nemlichen Einwurf gemacht« hat, »den wir gleich anfangs machten. nemlich daß es sich nicht schicke, das der könig ganz allein zu schiff seye [...]«¹⁸⁸ Auf die notwendige Berichtigung dieser 8. Szene

Komposition in Hinsicht auf die Darstellung der Pantomime: »But »Scena VIII, makes no sense standing where it does unless something did happen on stage at the height of the storm in bar 36. That something, we suggest, was the appearance above the waves of Neptune, just as the libretto indicated. The weakening of the storm as Neptune restrains the wind could then accompany bars 47-50, while the return of calm seas well fits the pianissimo move to E flat and the chains of even eighth notes in bars 51-54; the imploring gesture Idomeneo directs to the god was perhaps expressed by the tender chromatic turn around C, which arrives as the third of the subdominant chord in bar 58 and again in bar 65. It should be noted in addition that »Scena octava« appears precisely above bar 36 of No. 5 in the early copyist's score of Acts I-II that were found a few years ago in the archive of the Bayerische Staatstheater (No. 265).«

¹⁸⁷Textbuch it.dt. 1781, S.30f. Textbuch it. 1781, S.15.

¹⁸⁸Mozart an den Vater, München 13.11.1780, MBA III, Nr.537, S.17f., Z.46-52. Nach Angaben der Szenenwechsel »MUTAZIONNE DI SCENE« wird Quaglio im Libretto genannt: »Le Decorazioni Sono d'Invenzione del Signor Lorenzo Quaglio [...]«, vergleicht man mit dem Turiner und Mailänder Textbuch zum *Mitridate*, so erscheint für Gasparinis wie für Mozarts Oper der gleiche Hinweis bezüglich der Bühnenbilder: »*Inventori, e Pittori delle Scene I Signori Galliari fratelli Piemontesi.*« Vgl. *MITRIDATE RE DI PONTO. DRAMMA PER MUSICA [...] NEL REGIO-DUCAL TEATRO DI MILANO Nel Carnovale dell'Anno 1771*, Milano MDCCLXX [sic!], in: Ernest Warburton (Hg.), *The Librettos of Mozart's Operas*, New York, London 1992, vol.1, S.149-206, S.155. Vgl. *MITRIDATE RE DI PONTO, DRAMMA PER MUSICA [...] NEL REGIO TEATRO DI TORINO NEL CARNOVALE del 1767*, in: Warburton (Hg.), *The Librettos of Mozart's Operas*, op.cit., vol.6: *The*

wird sich wohl auch die Antwort des Vaters beziehen: »*Idomeneo muß mit seinem Gefolge vom Schiffe austreten*. Hier folgen die Worte, die er zu dem Gefolge spricht, die sich dann entfernen.«¹⁸⁹ Ebenso wie im Autograph findet demnach Idomeneos Rede an sein Gefolge noch innerhalb der 8. Szene statt.

Wie Nettuno in der anfänglichen Fassung auf der Szene erscheint, läßt sich nicht eindeutig klären (»*Scena VIII da es heißt: Nettuno esce etc. [...]*«¹⁹⁰).

Wenn nun die Pantomime gewissermaßen nachträglich zur Komposition hinzugefügt worden ist und durch ihren Einschub als eigene Szene eine neue Anlage der Szenen 7 bis 9 im Libretto bewirkt haben mag, ist sie als ein Element der Inszenierung zu werten, die sich hier inhaltlich an der französischen tragédie orientiert, aber in der Darstellung eine eigene Form gefunden hat. Demnach wird die Pantomime in München wohl aufgeführt worden sein.

Falls die Komposition der 8. Szene in Mozarts Autograph durch die Inszenierung, die im Beisein des Komponisten erfolgt ist, mit der Pantomime im Libretto in Beziehung steht, wird die göttliche Erscheinung gewissermaßen auf einen Augenblick verengt und von der realen Handlungsebene abgesondert: Das wortlose Spiel, die unwahrscheinliche Handlung Nettuno-Idomeneo, erfolgt auf einem Höhepunkt

Sources: 1, S.99-169, S.105. Luigi Ferdinando Tagliavini, Kritischer Bericht zu: *Mitridate, Re di Ponto* (= Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 4), Kassel, Basel, Tours, London 1978, S.30. Nach Tagliavini ist es wahrscheinlich, daß aufgrund vorhandener Skizzen zu Gasparinis Oper die Bühnendekoration zu Mozarts *Mitridate* angefertigt worden ist. Vgl. Luigi Ferdinando Tagliavini, Vorwort zu: W. A. Mozart, NMA, Serie II: *Bühnenwerke*, Werkgruppe 5, Bd.4: *Mitridate, Re di Ponto*, Kassel, Basel etc. 1966, S.VII-XIX, hier S.X, Anm.17. Dies erscheint auch nach der identischen Angabe in den beiden Libretti als wahrscheinlich. Hervorzuheben ist das die Bühnenarchitekten im Falle des *Mitridate* als »Erfinder« der Szenen bezeichnet werden, daß Quaglio, als »Erfinder« der Bühnendekoration, nach den »MUTAZIONE DI SCENE« erscheint. Die Konzeption der Szene innerhalb des Geschehens der Handlung für die jeweilige Aufführung ist unter dem Einfluß des Bühnenarchitekten zu denken.

¹⁸⁹ Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 18.11.1780, MBA III, Nr.539, S.22, Z.43f.

¹⁹⁰ Leopold Mozart an den Sohn, 22. Dezember 1780, MBA III, Nr.566, S.67, Z.15.

der musikalisch-dramatischen Chorkulisse, der wahrscheinlichen Handlung. Zwei Handlungsebenen laufen plötzlich parallel: Die höchste Seenot, die Notschreie der hilflosen Menschen, auf der realen Ebene - dagegen die stummen Gebärden zwischen Gott und König, gleichsam ein innerer ungehörter Dialog wie ein Gebet, das Gelübde, das zum inszenierten Bild gerinnt und nicht in Musik gesetzt ist. Die Musik zeigt die Beruhigung des Sturms, die - das weiß nur Idomeneo und ahnt der Zuhörer und -schauer und folgert der um den Gesamtzusammenhang wissende Leser des *argomento* - als Resultat des Gelübdes zu werten ist. So wird das in Szene gesetzte Numinose abgehoben und zugleich im Weiterlaufen der Handlungsebene, die auf Wahrscheinlichkeit durchaus basiert, aufgehoben.

Aber ob die 8. Szene mit der Pantomime gleichzusetzten ist, kann trotz möglicher Deutung, auch wenn dann ein offensichtlicher Widerspruch zum Libretto entsteht, nicht eindeutig geklärt werden.

Mozart schreibt am 29. November 1780 an seinen Vater:

Sagen sie mir, finden Sie nicht, daß die Rede von der unterirdischen Stimme zu lang ist? Ueberlegen Sie es recht. - Stellen Sie sich das Theater vor, die Stimme muss schreckbar seyn - sie muss eindringen - man muss glauben, es sey wirklich so [...]¹⁹¹

Das Unwahrscheinliche muß wahrscheinlich werden, als »wirklich« erscheinen: »man muß glauben, es sey wirklich so«.

Die Problematik der »Stimme«, ihre verschiedenen Fassungen, ihre Entstehungsgeschichte, all dies dokumentiert ebenfalls die Korrespondenz¹⁹². Krause betont den Gesamteindruck, der notwendig ist, um die »Vorstellung« einer »Sache« als »wirklich« erscheinen zu lassen:

¹⁹¹Mozart an den Vater, München 29.11.1780, MBA III, Nr.545, S.34f., Z.18ff.

¹⁹²Vgl. Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 18.11.1780, MBA III, Nr.539, S.22f., Z.49-56: »Wegen dem *Duetto*, welches heisst *deh soffri in pace ò Cara etc.* wollte H: Varesco lange nicht daran; allein ich überzeigte ihn, nur haben noch *Idamante* und *Illia* noch einen ganz kurzen Streitt von etlichen Worten in Recitativ, welcher von einem unterirrdischen Geräusche, *so zu sagen*, unterbrochen und der ausspruch durch eine unterirrdische Stimme gehört wird, welche Stimme und *ihre Begleitung* rührend, schreckbar und ausserordentlich seyn muß, das kann ein Meisterstück der Harmonie werden. Hier wirst du die bereits gemachten veränderungen beygelegt finden.«

[...] erfindungsreiche Componisten wissen so gar Laute auszudrücken, die wir niemals gehöret haben, und die vielleicht niemals in der Natur gehöret worden. Dergleichen ist das Brüllen der Erde, wenn Pluto aus der Hölle hervorsteigt; das Zischen der Luft, wenn Apollo die Pythia begeistert; das Geräusch, welches ein aus dem Grabe hervorkommender Geist erreget, und das Rascheln der Blätter auf den Eichen, wenn das Orakel zu Dadonna reden soll. Wenn eine solche Musik sich zu der vorhabenden Sache wohl schicket, und recht charakterisiret ist, so nehmen wir an der Vorstellung großen Theil, bey welcher sie vorkommt, und wir lassen uns von diesen Lauten eben so rühren, als wenn die Sache wirklich da wäre, ob wir sie uns auch gleich nur so einbilden, wie sie wirklich seyn möchte. Der Dichter gebe aber hauptsächlich durch die Einrichtung des ganzen Singstückes dazu Gelegenheit, und dennoch habe ich schon gesagt, daß solche Sachen sich nur bey wirklich vorgestellten dramatischen Stücken, am besten schicken, wo sie nämlich durch Rührung des Gehörs den Eindruck vollführen helfen, den die Vorstellung durch das Gesicht, und der Zusammenhang der Fabel durch die Worte und deren Verstand machet.¹⁹³

»La voce«, das Vernehmen der »Stimme« selbst, steht im Zentrum der Wahrnehmung. Ihr gesteigerter Wortlaut wird vornehmlich musikalisch deklamatorisch ausgedrückt, nicht die theatralen Begleiterscheinungen. Mozart wählt nicht einen üblichen Theater effekt, um etwa den Donner rollen zu lassen, sondern »die Stimme« selbst wird »wirklich« gehört. »La voce«, der gezielt neuartige Überraschungseffekt, wie Nettuno, die stumme Rolle, sind in die Angabe der »personaggi« der Münchner Libretti nicht aufgenommen, das scheint im Bezug auf das Kriterium der »Wahrscheinlichkeit«, auf die Wahrung der Anlage einer opera seria ohne Götterzusatz, bemerkenswert. Das Publikum wird durch Inszenierungseffekte und durch eine ungewohnte Setzart der Komposition überrascht. Um das zunächst so Unwahrscheinliche als »wirklich« erscheinen zu lassen, darf der Zuschauer und -hörer nicht durch das Verzeichnis der agierenden Darsteller darauf vorbereitet werden.

»La voce« wie Nettuno gehören eigentlich im *Idomeneo* nicht zu den Personen, anders als in der tragédie lyrique, in der Götter durchaus als solche behandelt werden. Im *Idoménée* tritt Neptune neben Ido-

¹⁹³ Von der Musikalischen Poesie, op.cit., S.78.

ménée auf¹⁹⁴.

¹⁹⁴Zum Titel und zur Personenkonstellation:
Danchet (1712/1731/1751): IDOMÉNÉE (bez. IDOMÉNÉE), TRAGÉDIE
(bzw. TRAGÉDIE)
Varesco (1781): IDOMENEO. DRAMMA PER MUSICA

Bei Danchet 1712 und 1731 (1751) werden als »ACTEURS DE LA TRAGÉDIE« aufgeführt (die z.T. veränderte Schreibweise und Akzentgebung wird vernachlässigt):

IDOMÉNÉE, *Roi de Crète.*

ARCAS, *Confident d'Idoménée.*

IDANANTE, *Fils d'Idoménée, Amant d'Iliane.*

ARBAS, *Suivant d'Idamante.*

ILIONE, *Princesse Troyenne, Fille de Priam, aimée d'IDOMÉNÉE & d'IDAMANTE.*

ELECTRE, *Fille d'Agamemnon, Amante d'Idamante.*

NEPTUNE.

VENUS.

LA JALOUSIE.

PROTÉE.

NEMESIS.

Troupe de Crétois & de Troyens.

Siute de la Jalousie.

Troupe de Matelots.

Deux Bergers.

Une Crétoise.

Troupe de Bergers, de Pastres, & d'Argiens.

Reduziert werden in der Fassung von 1731 (1751):

DIRCÉ, *Confidente d'ILIONE.*

Une autre Bergere.

Abgeändert ist die Rolle des Neptunpriesters, in der Fassung von 1712 erscheinen:

»LE GRAND SACRIFICATEUR de Neptune«, er zählt zu den dreizehn Hauptfiguren der tragédie. Weitere »Deux Sacrificateurs« erscheinen. Dagegen werden 1731 (1751) »Six SACRIFICATEURS de NEPTUNE« genannt. Die Hauptfigur eines Priesters entfällt, sowie die der Vertrauten Iliones, es bleiben elf Hauptfiguren. Bei Varesco finden wir entsprechend der gängigen Figurenanzahl der opera seria sechs Personen:

Idomeneo, Rè di Creta.

Idamante, suo Figlio.

Iliana, Principessa Trojana Filglia di Priamo.

Elettra, Principessa Figlia d'Agamemnone Rè d'Argo.

Arbace, Confidente del Rè.

Gran Sacerdote di Nettuno.

Letzterer ist die wörtliche Übersetzung von »Le Grand Sacrificateur de Neptune«, was bereits einen Hinweis gibt, daß Varesco die Fassung von 1712 vorgelegen ist.

Beibehalten ist nur die Rolle des Vertrauten des Königs, sein Name stammt von Idamantes Gefolgsmann, was eine Zusammenziehung der Figuren bereits andeutet. Der Name Arbace erscheint überdies in Metastasios Libretti häufiger (vgl. *Didone, Catone, Artaserse*).

Name, Herkunft und sozialer Status sind von Varesco übersetzt, allerdings z. T. leicht modifiziert: So wird Elettras Vater nicht nur

Das Kriterium der Wahrscheinlichkeit wird dagegen im *Idomeneo* durchaus bewahrt und erhält zudem ein weitere neue Dimension:
»man muß glauben, es sey wirklich so«.

Handlungsverlauf/Szenenwechsel

Ganz in Übereinstimmung mit dem Sohn betont Leopold Mozart, daß auf einem Kulminationspunkt alles »schlag auf schlag« gehen muß (»wenns ordentlich, schlag auf schlag geht«¹⁹⁵). Die Auflösung erfolgt demnach durchaus im Einvernehmen mit der Metastasio-Interpretation Calzabigis (mit Bezug auf Horaz; vgl. Kap.II.4.a).

Auf der Wahrscheinlichkeit basiert die Fiktion, sie scheint ein oberstes Kriterium. Um sie zu wahren, wird etwa auch, wie Calzabigi betont hat, bei Metastasio die Regel von der Einheit des Ortes hinfällig. Calzabigi begründet so, wie gezeigt worden ist, die Notwendigkeit des Szenenwechsel bei Metastasio.

Unter dem Kriterium der Wahrscheinlichkeit soll auch zunächst der Szenenwechsel im *Idomeneo* betrachtet werden.

Der Übersetzer Varesco hat sich, technisch wie auf inhaltlicher

mit Namen genannt, sondern seine Stellung, König von Argos, wird mitgeteilt, was Elettra zusätzlich sozial auszeichnet und festlegt. Das Beziehungsgeflecht der Personen ist von Varesco bei der Auflistung der »personaggi« ausgespart, im vorangestellten »argomento« wird es dem Leser in allen Zusammenhängen mitgeteilt und aufgeschlüsselt. Als »Comparse, e Cori« begegnen im wesentlichen von Danchet übernommen:

Di Sacerdoti,
Di Trojani Prigionieri,
D'Uomini, e Donne Cretesi,
Di Marinari Argivi.

Bei Danchet sind die Trojaner allerdings nicht als Gefangene bezeichnet und die Seeleute nicht ausdrücklich, bei Varesco als »Argivi«, in ihrer nationalen Zugehörigkeit gekennzeichnet.

¹⁹⁵ Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 18.11.1780, MBA III, Nr.539, S.23, Z.77-85: »N:o 5 ist das Recitativo anstatt des Duetto, dieses Recit: muß aber am Ende sehr Lebhaft recitiert werden, wo sie zum Altar läuft, er aber sie zurück hält, alsdann sie sich an den Priester selbst mit allem Eyfer wendet, sich auf die Knie wirft, und ehe ihre Rede zu Ende gehet unter den Worten *a te sacro Ministro* - der unterirdische Lerme sie zu reden verhindert und alles in Erstaunen und furcht setzt. wenns ordentlich, schlag auf schlag geht, wird es eine grosse Wirkung auf die zuseher machen, sonderht: da die *unterirdische Stimme* darauf folgt. alles dieses ist den zusehern ohnerwartet und höchst auffallend und überraschend.«

Ebene, bei der Einhaltung der Einheiten und Szenenwechsel nach der französischen Vorlage richten müssen (vgl. Kap.III.2.b). Die tragédie *Idoménée* besteht aus fünf Akten, wobei jedem Akt ein eigener Schauplatz zukommt. Varesco behält bei der Zusammenziehung auf drei Akte im wesentlichen diese Schauplätze bei, die somit nun inhaltlich eigene Szenenkomplexe innerhalb der neu konstituierten drei Akte bilden (vgl. »Mutazioni di scene« in beiden Münchener Librettodrucken). Aber Varesco hält sich nicht immer streng an das ihm Vorgegebene: Er fügt etwa zu Beginn des 2. Aktes die »königlichen Gemächer« als Schauplatz ein. Somit korrespondieren alle Akteröffnungen durch das königliche Ambiente, während alle Aktschlüsse auf das Meer verweisen. Diese Strukturierung der Akte durch die Wahl der Schauplätze faßt die gesamte Handlung. Der im 4. Akt in der französischen Tragödie vorgegebene Schauplatz wird bei Varesco in zwei Schauplätze aufgefächert. Der Handlungsschauplatz des 5. Aktes der tragédie fällt bei Varesco weg: Dieser Akt wird bei Varesco aufgrund des tragischen Ausgangs gewissermaßen hinfällig. Zugleich offeriert das Szenenbild, die Vorbereitung zur Krönung Idamantes, ein mögliche gute Auflösung der Handlung, die im *Idoménée* gerade nicht eingelöst wird, aber auf den Ausgang des *Idomeneo* durchaus verweist. Der Haupthandlungsplatz entspricht der französischen Vorlage: »La Scene est dans Cydonie, Capitale de la Crete« - »La Scene è in Sidone Capitale di Creta«¹⁹⁶.

Vergleich der Schauplätze (Danchet/Varesco)¹⁹⁷:

Danchet

Varesco

I: 1-6

Le Théâtre représente le Palais de Rois de Crete.

I: 1-6

Galleria nel Palazzo Reale
Corrispondente a diversi Appartamenti destinati ad Ilia.

¹⁹⁶ »Sidone« läßt auch an das »Sidone« von *Il re pastore* denken. Zur anzunehmenden Metastasiobearbeitung Varescos, vgl. Kap.II, Anm.46.

¹⁹⁷ Vgl. *Idoménée. Tragedie. Représentée par l'Academie Royale de Musique l'An 1712*, op.cit. Textbuch *Idomeneo* it.dt. 1781, Textbuch *Idomeneo* it. 1781.

II: 1-4, 5-8

Le Theatre représente les bords Mer agitée par une *tempête* affreuse: Tout le fonds est rempli de vaisseaux brisez, qui font naufrage. La nuit est répandue par tout. On entend le bruit du Tonnerre, & de tems en tems des éclairs partent dans l'air.

III: 1-8

Le Théâtre représente le Port de SIDONIE, & plusieurs vaisseaux en rade.

IV

Le Théâtre représente une campagne agreable, & dans l'éloignement, le Temple de NEPTUNE.

V

La Théâtre représente un Lieu préparé pour le Couronnement d'IDAMANTE. Un Trône est dans le milieu.

I: 7-10

Spiagge del Mare ancora agitato, attorniate da dirupi. Rottami di Navi sul lido. Pantomima [leichte Modifikation des Schauplatze:] Il Mare poco à poco si calma.

Intermezzo [leichte Modifikation des Schauplatzes:] Il Mare è tutto tranquillo.

II: 1-5

Appartamenti Reali.

II: 6-7

Il Porto di Sidone con Bastimenti lungo le Spiagge.

III: 1-5

Giardino Reale.

III: 6

Gran piazza abbellita di Statue avanti al Palazzo, di cui si vede da un lato il Frontispicio.

III: 7-scena ultima [11]

Veduta esteriore del Magnifico tempio di Nettuno, con vastissimo Atrio che lo circonda, a traverso del quale si scoupre in lontanua [recte: lonatano] la Spiaggia del Mare.

Die Verbindung von einzelnen Szenen ist bei Danchet bereits vorgebildet (I/1-2, III/1-2, 3-4, IV/2-3), wird von Varesco übersetzt, aufgenommen (I/1-2, II/1-2, 3-4, III/1-2) und erweitert (so etwa: II/5 Marsch als Überleitung)¹⁹⁸.

Bei Metastasio finden wir durch übergeordnete Schauplätze und den

¹⁹⁸Zum Übersetzungsvorgehen Varescos, vgl. Kap.III.2.b.

Verbleib von Personen auf der Bühne (»e detti«) trotz Auf- und Abtritten von Personen szenische, wenngleich eher statische Verknüpfungen¹⁹⁹. Mercedes Viale Ferrero stellt im Bezug auf Metastasio Anweisungen zur Gestaltung der Bühne fest: »Was ihn [sc. Metastasio] wirklich interessierte, war die komplexe Beziehung zwischen Handlung, Emotion und Bild. Die Bühne befindet sich immer in Übereinstimmung mit der Handlung: in einem Audienzsaal werden andere Dinge getan und gesprochen als in einem Kabinett. Die Abfolge der Bühnenbilder spiegelt den Verlauf der Handlung und die Gefühlslagen der Figuren wider. Dies kann als Norm gelten, auch wenn die verschiedenen Sujets die unterschiedlichsten Szenarien verlangen.«²⁰⁰ Dieser »Norm« beugt sich auch Varesco.

Anlage zur Komposition (Ensembles/Soloszenen), Varescos Szenenkonzeption vor dem Hintergrund der Metastasio-Rezeption

Bei Metastasio finden sich im Verhältnis zu den Arien, Chören, Duetten nur eine relativ geringe Anzahl von Ensembles (Terzette, Quartette, ein Quintett, ein Sextett)²⁰¹. Diese Vereinigungen von Personen (Stimmen) fungieren wesentlich als ein Ausdrucksträger, d.h. verschiedene Personen werden vereint in einem gemeinsamen Affekt.

¹⁹⁹ Reinhard Strohm hat auf das Prinzip der »liaison des scènes« verwiesen: »Eines der wichtigsten dramaturgischen Prinzipien, obwohl keine strenge Regel, war im klassischen Sprechdrama die liaison des scènes« (Szenenverbindung), derzufolge die Bühne so selten wie möglich zwischen einem Auftritt und dem nächsten leer sein durfte. Mit anderen Worten, es mußte am Ende einer Szene immer jemand zurückbleiben, um den nächst Auftretenden zu treffen.« Vgl. R. Strohm, *Händel-Oper und Regeldrama*, in: Hans Joachim Marx (Hg.), *Zur Dramaturgie der Barockoper. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1992 und 1993* (= Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, 5), Laaber 1994, S.33-54, zit. S.39. Inwieweit bestimmte dramaturgische Traditionen der Barockoper, der Oper des frühen 18. Jahrhunderts im Vor- und Umfeld Metastasios, in der Konzeption einer Oper Ende des Jahrhunderts noch greifbar sind, wäre eigens zu untersuchen.

²⁰⁰ Mercedes Viale Ferrero, *Theater und Bühnenraum*, in: Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, *Geschichte der italienischen Oper*, Systematischer Teil Bd.5: *Die Oper auf der Bühne*, Laaber 1991, S.87.

²⁰¹ 6 Terzetti, 7 Quartetti, 1 Quintetto, 1 Sestetto. In die Zählung sind alle drammi (dramma per musica, festa teatrale, componimento drammatico etc.) aufgenommen. Das Sextett findet sich in *Antigono* (Scena ultima).

Schon von der Librettoanlage unterscheidet sich das Buffo-Ensemble, das musikalisch Simultantechnik entwickelt, generell von dem Ensemble der ernsten italienischen Oper. Ähnlich wie in der Arie »steht« die äußere Handlung, Schachtners Übersetzung des »Terzetto« als »Arie von Dreyen« oder des »Quartetto« als »Arie von 4en«²⁰² mag auf dieses Verständnis hindeuten. Fortlaufende Handlung geschieht bei Metastasio vorrangig im Rezitativ.

So werden im Affekt des Scheidens (»Addio«) und der Hoffnung auf die Milde des Himmels (»Del ciel la clemenza/ Sua man porgera«) Idamante, Elettra und Idomeneo trotz unterschiedlicher Ausgangslagen im Terzetto vereint²⁰³. Im Affekt des einsamen (»andrò ramingo e solo«) gemeinsamen Leidens (»Soffrir [...]«) finden sich Idamante, Ilia, Idomeneo, Elettra im Quartetto²⁰⁴.

²⁰²Textbuch *Idomeneo* it.dt. 1781, S.75, 91. Wobei es die Verwendung des Wortes »Arie« im Verständnis des 18. Jahrhunderts zu berücksichtigen gilt, vgl. etwa: [Christian Gottfried Krause], *Von der Musikalischen Poesie*, ND der Ausgabe Berlin 1753, Leipzig 1973, S.112f.: »Das Wort Arie nehme ich aber hier ebenfalls in allgemeinem Verstande, daß es alles unter sich begreift, was nicht Recitativ ist; Chöre, Duetten, Ariosen u. s. w.«. Aber Krause differenziert auch, indem er die Bedeutungsvielfalt des Wortes umreißt und die verschiedenen Ebenen des Verständnisses nennt, allgemein bis zum »besonderem musikalischen Verhältnisse«: S.130f.: »Hier muß ich noch erwehnen, daß das Wort Arie in den Singstücken verschiedene Bedeutungen hat. Einmal wird es für alles das genommen, was nicht Recitativ ist, und begreift alle Abbildungen der Affecten unter sich, weche in lyrischen Sylbenmaßen vorgetragen werden. Hernach haben wir es oben den Ariosen, Arietten und Cavaten entgegen gesetzt [vgl. S.128f.]. Ferner, wenn dergleichen lyrische Singtexte entweder von einer, oder mehrern Personen gesungen werden, so entstehen daraus in der Musik Solo, einstimmige Sätze, oder Duetten, Terzetten, Tutti und Chöre. Weil indessen diese Duetten, Terzetten und Chöre meistens auf solche Worte gesetzt werden, die ebenfalls eine so starke Empfindung ausdrücken, als zu den Arien in engerm Verstande erforderlich ist, so begreift in dieser Absicht das Wort Arie auch die Duetten, Terzetten etc. unter sich. In besonderem musikalischen Verhältnisse aber, wird endlich noch eine Arie genannt, was nur von einer Stimme gesungen, und also den Duetten, Terzetten und Chören entgegen gesetzt wird.«
Vgl. zur Arie, Kap.IV.3.

²⁰³II/7: Textbuch *Idomeneo* it.dt. 1781, S.74f., Textbuch *Idomeneo* it. 1781, S.33f.

²⁰⁴III/3: Textbuch *Idomeneo* it.dt. 1781, S.90-93, Textbuch *Idomeneo* it. 1781, S.42. Zu Mozarts Komposition vgl. Daniel Hertz, *The great Quartet in Mozart's Idomeneo*, in: *The Music Forum* 5 (1980), S.233-256.

Zunächst ist im Libretto noch ein Schlußquartett im 3. Akt nach den letzten Worten des Rezitativs (Scena ultima) vorgesehen gewesen. Auf Verlangen Raaffs hat Mozart dieses Quartett gestrichen und dafür eine Arie für den Sänger bei Varesco bestellt:

Nun giebt es noch eine veränderung, an welcher Raaf schuld ist - er hat aber recht; - und hätte er nicht - so müste man doch seinen grauen Haaren etwas zu gefallen thun. - Er war gestern bey mir - Ich habe ihm seine Erste Aria vorgeritten, und er war sehr damit zufrieden; - Nun - der Mann ist alt; in einer Aria wie selbe in zweyten Actt fuor del mar hò un mare in seno *Etc:* kann er sich dermalen nicht mehr zeigen - also, weil er im dritten Actt ohnedieß keine Aria hat, wünschte er sich, !: weil seine im Ersten Actt vermög dem Ausdruck der Worte nicht Cantabile genug seyn kann :! nach seiner letzten Rede; O Creta Fortunata! ò me Felice. anstatt dem quartetto eine hübsche Arie zu singen. und auf diese art fällt auch hier ein unnöthiges stück weg - und der dritte actt wird nun weit bessern Effect machen.²⁰⁵

Mozart bezeichnet das »quartetto« als »ein unnöthiges stück«, das den »Effect« nur beeinträchtigen würde. Möglicherweise ist diesem Ensemble zusätzlich die Funktion eines Schlußchores im Sinne einer »licenza« zugefallen und dem Komponisten für sein Drama deswegen als überflüssig erschienen.

Die geplante Schlußarie bereitet des weiteren Mozart, Varesco und Raaff viele Sorgen - bis sie schließlich für die Aufführung ersatzlos gestrichen wird. Ein erster Versuch, bei dem insbesondere ein Enjambement, ein Stilmittel, das auch Metastasio verwendet, von Leopold Mozart kritisiert wird, findet keinen Beifall²⁰⁶:

Die überschickte Arie für Raff gefällt mir und ihm gar nicht; von dem era will ich gar nichts sagen, denn das ist bey einer solchen Arie allezeit gefehlt. Metastasio hat es auch bisweilen, aber äußerst selten, und sind auch dieselben Arien nicht seine besten; und was für eine Nothwendigkeit ist da? - Ueberdiess

²⁰⁵Mozart an den Vater, München 15.11.1780, MBA III, Nr.538, S.19f., Z.9ff.

²⁰⁶Leopold Mozart an den Sohn, 25. November 1780, MBA III, S.33, Z.13-18: »Hier ist die Veränderung vom Abbate Varesco. mir gefällt nicht recht, daß in der ersten zeile die worte *ed era* zur folgenden zeile gehören, in der Aria für H: Raff. freilich findet man es auch öfters beym Metastasio, da kommts auf die Geschicklichkeit des Componisten an. viele welsche Esel machten die melodie *Il Cor languiva, ed era* und dann erst eine andere abgesetzte melodie auf *gelida maða in petto.*«

ist sie auch gar nicht so, wie wir sie gewünscht haben, nämlich sie soll nichts als Ruhe und Zufriedenheit zeigen, und das zeigt sie hier nur erst im zweyten Theile: denn das Unglück, welches er alles auszustehen gehabt hat, haben wir die ganze Oper durch genug gesehen, gehört, und gefühlt, aber von seinem gegenwärtigen Zustande kann er wohl reden. Wir brauchen auch gar keinen zweyten Theil - desto besser. - In der Oper: Achille in Sciro von Metastasio ist so eine Arie auf diese Art, und nach welcher Art sie Raff zu haben wünschte:

Or che mio figlio sei,
O fido il destin nemico
Sento degl'anni miei
Il Peso a leggierir.²⁰⁷

[...] die eingeschickte aria wünschte er [sc. Raaff] wohl mit mir ein wenig verändert zu haben. - das era ist ihm auch nicht recht. - und dann möchten wir hier eine Ruhige - zufriedene - aria haben - wenn es auch nur ein theil wäre - deso besser; - den zweyten muß man so allzeit in die Mitte nehmen. und der geht mir öfters im weege um. im Achille in Sciro ist so eine Aria auf diese Art.

Or che mio figlio Sei,
sfido il destin nemico
sento degl'anni miei
il Peso à legierir.²⁰⁸

Metastasio gilt auch in der Stilkritik als ein Maßstab, ein Orientierungspunkt. Kein anderer Name eines Librettisten fällt neben Varesco im für den Zeitraum der Konzeption des *Idomeneo* relevanten Briefwechsel außer der Metastasios. Metastasio wird von Mozart konkret als Beispiel für Varesco genannt. Der Komponist verlangt eine ähnliche Arie wie die des Licomede in *Achille in Sciro* (III/7) und zitiert dem Librettisten den ersten Vierzeiler, die erste Strophe der zweistrophigen Arie, »eine Aria auf diese Art«. Daniel Hartz merkt hier an, daß Mozart Metastasios Arie irrtümlicherweise als einstrophige Arie versteht²⁰⁹. Mit »Aria auf diese Art« wäre demzufolge in erster Linie eine einstrophige Anlage der gewünschten Arie gemeint. Das Zitieren nur einer Strophe muß allerdings solch einen Irrtum

²⁰⁷ Mozart an den Vater, München 29.11.1780, MBA III, Nr.545, S.34, Z.2ff.

²⁰⁸ Mozart an den Vater, München 1.12.1780, MBA III, S.40, Z.45ff.

²⁰⁹ Daniel Hartz, *Raaff's last aria: A mozartian idyll in the spirit of Hasse*, in: *The Musical Quarterly*, vol. LX, No.4, 1974, S.517-543, S.521: »Mozart erreded in believing this aria to be one quatrain only. It has two, like the great majority of Metastasio's arias [...]«

nicht zwangsläufig bedeuten. Mozart fordert einen neuen Arientext, gibt Varesco als Hilfestellung ein Beispiel, eine Arie wie die des Licomede, aber ihm genügt aus kompositorischen Erwägungen nur eine Strophe (somit etwa kein naturhaftes Gleichnis etc.), was ja außerdem eine Arbeitersparnis für Varesco bedeuten kann. Doch der an Metastasio geschulte Varesco dichtet eine zweistrophige Arie, die im zweisprachigen Libretto abgedruckt ist, »Sazio è il Destino al fine«²¹⁰, jedoch nur Mißfallen bei Komponist und Sänger erregt:

Nun bin ich wegen des Raaffs letzter aria in einer verlegenheit woraus sie mir helfen müssen. - das rinvigorir [letztes Wort der 1. Strophe], und ringiovenir [letztes Wort der 2. Strophe] ist dem Raaff unverdaulich - und wegen diesen 2 Wörtern ist ihm schon die ganze aria verhasst. - es ist wahr das Mostra-mi [Beginn der 2. Verszeile, Strophe 1] und vienmi [Beginn der 4. Verszeile, Strophe 1] ist auch nicht gut - aber das schlechteste sind schon die 2 Ends=Wörter - wo ich bei den Ersten *rinvigorir* um den triller auf dem i zu vermeiden ihn auf dem O machen müsste. - Nun hat der Raaff ich glaub im *Natal di Giove* welches freylich ;: sehr wenig bekannt ist ;: eine zu dieser lage Passende aria gefunden. - ich glaube sie ist die Lizenz aria davon; -

Bell'Alme al Ciel dilette
Si Ah! respirate ormai,
già palpitaste aßai
è tempo di Goder.

Creta non oda intorno
non vegga in si Bel Giorno
che accenti di Contento,
che oggetti di piacer.

und diese aria soll ich ihm schreiben - man kennt sie nicht, sagt er, und wir sagen nichts. - er weis halt daß es dem H: Abate nicht zuzumuthen ist, diese aria zum drittenmale zu ändern - und wie sie ist - will er sie doch nicht singen. - nun bitte ich um eine schleunige Antwort. - Mittwoch hoffe ich antwort von ihnen. - und dort trifft es mich Just seine aria zu schreiben.²¹¹

Hier täuscht sich Mozart, sicherlich aufgrund ungenügender oder falsch verstandener Information. Es handelt sich nicht um die »Lizenz aria«, sondern um die Arie der Temide, der Göttin der Gerech-

²¹⁰Textbuch *Idomeneo* it.dt. 1781, S.118-121.

²¹¹Mozart an den Vater, 30. Dezember 1780, MBA III, Nr.573, S.77f., Z.28-49

tigkeit, aus der 8. Szene der azione teatrale *Il natal di Giove*²¹². Mozart zitiert beide Strophen des zweiteiligen Arientextes. Hinzuweisen ist ferner auf eine erwogene Wiederverwendung eines Arientextes für *Idomeneo*. Daß es gerade der Sänger Raaff ist, der die Arie Metastasio's »findet«, scheint bezeichnend für eine gängige Praxis²¹³.

Varescos letzten Versuch »Torna la pace« hat Mozart vertont, die Arie ist aber für die Aufführungen in München gestrichen worden.

Die Anlage exponierter Soloszenen (Rezitativ und Arie) kennzeichnet das Libretto zum *Idomeneo* (I/1: Ilia, I/6: Elettra, I/9: Idomeneo (nach Wegschicken seines Gefolges), II/5: Elettra, III/1: Ilia, III/5: Arbace)²¹⁴. Herausgehobene Soloszenen setzt Metastasio an entscheidenden Stationen seiner drammi. Die konzentrierte Verwendung dieses Stilmittels prägt die Dramaturgie des *Idomeneo* in literarischer wie musikalischer Hinsicht.

II.5.b) Überlegungen zu Varescos anfänglicher Textkonzeption anhand des *argomento*

Bisher ist ein primäres Interesse der Forschung gewesen, aufzuzeigen, welche Inhalte Varesco aufgenommen, bzw. von Danchet (teilweise in Übersetzung) übernommen hat und welche Textpassagen Mozart verändert haben wollte²¹⁵. Nicht minder wesentlich ist bei der Un-

²¹²In azione teatrale, festa teatrale erscheinen Götter und vermehrt auch Chöre. Inwieweit diese repräsentativen Opernformen in ihrer literarischen Konzeption auch als ein Bindeglied zwischen französischer und italienischer Oper fungieren, wäre eigens zu untersuchen.

²¹³Vgl. Hertz, *Raaff's last aria*, op.cit., bes. S.520, 524.

²¹⁴Vgl. Textbuch *Idomeneo* it.dt. 1781, Textbuch *Idomeneo* it. 1781.

²¹⁵Vgl. Cuthbert Girdlestone, *Idoménée... Idomeneo. Transformations d'un thème 1699-1781*, op.cit. Daniel Hertz, *The Genesis of Mozart's »Idomeneo«*, op.cit. Kurt Kramer, *Antike und christliches Mittelalter in Varescos »Idomeneo«*, op.cit. Ders., *Giovanni Battista Varesco. Versuch einer Biographie*, in: *Acta Mozartiana* 27 (1980), S.2-14. Ders., *Frauengestalten in Varescos »Idomeneo«*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 28 (1980), Heft 3/4, S.16-24.

tersuchung des italienischen Operntextes, zunächst der ursprünglichen Konzeption des Librettisten nahezukommen, um eine Textvorlage, die Mozart von Beginn der Komposition an vorgelegen ist, von der er selbst eine »abschrift« besessen hat, die er für sich im Verlauf der Komposition modifiziert hat, zu rekonstruieren. Die Suche nach der anfänglichen im Gegensatz zur endgültigen Struktur des Operntextes ist unter diesem Gesichtspunkt weniger Forschungsgegenstand gewesen. Durch die mündliche und - über die Korrespondenz der Mozarts - schriftliche Zusammenarbeit Varescos mit seinem Komponisten und dessen Vater ist von Anbeginn die Konzeption des Librettos geformt worden, was immer zu berücksichtigen ist. Dennoch lassen die Veränderungen des Librettos, die der Komponist gefordert hat, und im wesentlichen das erste zweisprachige Libretto Schlußfolgerungen auf eine ursprüngliche Konzeption des Libretto-Textes zu. Der dem Libretto vorangestellte *argomento* - die vom Librettisten Varesco verfaßte Inhaltsangabe, die in beiden Münchener Librettodrucken unverändert²¹⁶, im ersten zweisprachigen Text zuzüglich der Übersetzung Schachtners, erscheint - gibt Aufschluß über die vom Dichter gesetzten Schwerpunkte. Da der *Argomento*-Text für Mozart zur Vertonung nicht relevant gewesen ist, wird über ihn im Schriftwechsel der Mozarts nicht debattiert. So bleibt etwa Varescos Betonung der alten Anlage der Erkennungsszene trotz Veränderungen dieser für die Konzeption des drama relevanten Szene stehen, ein Indiz dafür, daß der *argomento* sich auf Varescos anfängliche Librettofassung bezieht.

Um sich der Struktur des anfänglichen *Idomeneo*-Textes zu nähern, bietet sich zunächst als ein Leitfaden für Varescos Librettokonzeption die vom Dichter selbst konzentrierte Inhaltsangabe an.

Zum Aufbau des *argomento* (nach Varescos Gliederung in Textabschnitte)²¹⁷:

²¹⁶Die Libretti Cigna-Santis zum *Mitridate* (für Gasparini, Turin 1767, für Mozart, Mailand 1771) stimmen in Bezug auf den »*argomento*« inhaltlich ebenfalls überein. Vgl. Kap. III.2.a. Daß *argomenti* trotz Handlungsveränderungen, Kürzungen etc. übernommen worden sind, scheint durchaus Tradition gewesen zu sein. Die Übernahme an sich darf deshalb nicht überbewertet werden.

²¹⁷Vgl. Textbuch *Idomeneo* it.dt. 1781, Textbuch *Idomeneo* it. 1781.

1. Kurze Vorstellung des Titelhelden
Opferthematik-Haupt Handlungsstrang
2. Erkennungsszene Vater-Sohn
3. Liebeshandlung (Gegenliebe): Vorstellung Ilias
4. Liebeshandlung (ohne Gegenliebe): Vorstellung Elettras
5. Zusammenfassung
6. Verweis auf die französische Vorlage (Nachahmung der tragédie mit Veränderung des Schlusses)

Die Abschnitte 1 und 2 behandeln die Thematik Vater-Sohn (darin unausgesprochen enthalten das Verhältnis der Verantwortung; Gott-König-Volk; Pflicht-Liebe). Dieser Gewissenskonflikt, den Idomeneo austrägt, stellt eine Variante des Themas vom geprüften Monarchen dar, hin- und hergerissen zwischen Pflicht und Neigung. Ein Thema, das auch Metastasios drammi auszeichnet. Die Abschnitte 3 und 4 beschäftigen sich mit Idamante als Liebesobjekt zweier Personen (hier Frauen), auch ein Thema Metastasios. Im folgenden 5. Abschnitt gibt Varesco gewissermaßen eine Zusammenfassung des Stückes, hinsichtlich des Stoffes, der Konfliktsituationen und Affektstationen: Zunächst wird erneut die Erkennungsszene – auch ein Thema Metastasios –, was ihre Bedeutung für den Dichter aufzeigt, genannt, dann wird auf die in der opera seria gebräuchliche Konfliktsituation des Idomeneo (zwischen Liebe und Pflicht) verwiesen. Die verzweifelte Situation, in die ein unwissender Sohn (Idamante) gestellt ist, wird hervorgehoben. Trennungsschmerz der Liebenden (Ilia und Idamante), Eifersucht und Verzweiflung einer unglücklich Liebenden (Elettra) gehören ebenfalls zu den gängigen Affektstationen der Oper und sind im metastasianischen Repertoire enthalten.

Auf das für den Dichter Varesco Wesentliche, auch hinsichtlich der den Zeitgenossen vertrauten Typologie der opera seria, ist hingewiesen, »das übrige wird die Bühne zeigen«.

Ein Quellenverweis, die Autorität mit der Metastasio seine argomentigone beschließt, fehlt. Varesco verweist auf die Vorlage und deren Änderung (Bearbeitung eines Originals, vgl. Kap.II.4.b) hinsichtlich des glücklichen Ausgangs. Liegt eine Befolgung der »Opernsitte« vor?

Carl Friedrich Cramer äußert sich in seiner Kritik der opera seria *Giulio Sabino* von Giuseppe Sarti (UA Venedig 1781), die bezeichnen-

derweise in weiten Teilen eine vernichtende Rezension des literarischen Textes ist, allgemein zum Operschluß: »Und so bleibt also der Held des Stücks, und die Seinigen, ganz der Geschichte zuwider, am dritten Acte leben; so wie von manchen schlechten Tragödien im Gegentheile gesagt worden ist, daß ihre Helden am fünften Acte sterben. Aber das ist nun einmal Opersitte.«²¹⁸

Diese »Opersitte« des immer eintretenden »lieto fine« soll übrigens nach Cramer eigens auf den kaiserlichen Wunsch Maria Theresias eingeführt worden sein. Nach Arteaga, der sich auf Grimm bezieht, ist das glückliche Ende auf Kaiser Karl VI. zurückzuführen²¹⁹. Angermüller interpretiert Metastasios »lieto fine« wie folgt: »Mit dem lieto fine kommt Metastasio gesellschaftlichen Forderungen seiner Zeit nach: sein Kunstwerk gibt die Idee des Harmonismus wieder [...] man strebte nach allgemeiner Glückseligkeit [...]«²²⁰

Die Utopie der »Glückseligkeit«, eine Wunschvorstellung des aufgeklärten Jahrhunderts, entspricht dem »lieto fine« durchaus.

Der glückliche Ausgang ist allerdings nicht nur »Opersitte«, das Schauspiel, das Schauspielpublikum bevorzugen ihn ebenfalls²²¹. Otto Heinrich von Gemmingen zieht etwa bei der Shakespeare-Adaption »Eduard Montrose, ein Trauerspiel von Hrn. Dierecke« die Umänderung des Schlusses vor.

Das Stück war abgeändert, und der Ausgang weniger tragisch, indem Montrose Gnade erhält und zurück kommt. Ich erinnere mich daß irgend jemand in den Rheinischen Beiträgen sich

²¹⁸ Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*, op.cit., 1. Jahrgang (1783), S.409.

²¹⁹ Esteban Arteaga, *Geschichte der italiänischen Oper. Aus dem Italiänischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Johann Nicolaus Forkel*, 2 Teile in einem Band, ND der Ausgabe Leipzig 1789, Hildesheim, New York 1973, S.74f.

²²⁰ Angermüller, *Mozart und Metastasio*, op.cit., S.16.

²²¹ Vgl. Zur Wirkungsgeschichte Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts: »Den Anfang machte er [sc. Friedrich Ludwig Schröder] 1776 mit *Hamlet* [...] Wie gut er daran getan hatte, *Hamlet* am Leben zu lassen, bewies noch im selben Jahr *Othello*, der als ,übertragisches Trauerspiel, bei seinem empfindsamen Publikum ,Ohnmachten über Ohnmachten, bewirkte, so daß Schröder auch hier den Schluß änderte.«, Günther Erken, *Deutschland*, in: Ina Schabert (Hg.), *Shakespeare-Handbuch: Die Zeit - Der Mensch - Das Werk - Die Nachwelt*, Teil IV: *Das Werk auf der Bühne*, S.816-832, zit. S.821.

über diese Abänderung aufgehalten habe; er kann nach den Regeln der Kunst recht - kann viel wahres und richtiges darüber gesagt haben; mir thuts einmal wohl, wenn Montrose, trotz aller Unwahrscheinlichkeit wiederkömmt, und ich denke immer, es wird einigen andern auch so gehen.²²²

In Bezug auf Shakespeares *Hamlet* spricht sich Gemmingen allerdings für die Beibehaltung des originalen Schlusses aus, entgegen der in Mannheim gespielten Version mit glücklichem Ausgang.

Ob nun Opern- oder auch Schauspielbrauch, in jedem Fall markiert ein so erwartetes und stets eintretendes glückliches Ende die gewünschte, gefällige, bequeme Auflösung aller Konflikte, was insbesondere die stilisierte Oper als Fluchtpunkt, als kunstfertige Wunsch- und Gegenwelt von der Realität entfernt und ihr auch den von Metastasio beabsichtigten inhaltlichen ernstesten Hintergrund raubt²²³. Sie gerät zum bloßen Spiel und Zeitvertreib, das Libretto zur Schablone.

Dagegen hat Calzabigi, wie bereits erläutert, in Metastasios Dramen eine Perfektionierung der alten Tragödie gesehen:

In den Opern des Metastasio findet sich die Beobachtung der Regeln der alten Tragödie, und die Vollkommenheit der unsrigen vereint.²²⁴

Mozart formuliert in Bezug auf die wirkungsvollste Einrichtung der »Stimme« eine feinsinnige Kritik an Shakespeare:

Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang, sie würde von noch besserer Wirkung seyn.²²⁵

Mit dieser Kritik stellt er den Anspruch seiner Oper gleich und über den eines Schauspiels: einer Tragödie Shakespeares. Wesentlich ist überdies, Mozarts scharfes Erkennen, bzw. seine Beurteilung einer Wirkungsästhetik bei Shakespeare, was des Komponisten eigene zu erkennen gibt.

Trotz Einhaltung so mancher »Opernsitte«, soll *Idomeneo* nicht bloßer

²²²[Otto Heinrich Freiherr von Gemmingen], *Mannheimer Dramaturgie. Für das Jahr 1779*. Mannheim, bei C. F. Schwan, kurfürstl. Hofbuchhändler, 1780. Zehntes Stück, S.84f.

²²³Vgl. Hiller. *Ueber Metastasio*, op.cit., S.120f. Vgl. Kap.I.3.a, I.4.a.

²²⁴Hiller, *Ueber Metastasio*, op.cit., S.44. Vgl. Kap.I.3.a.

²²⁵Mozart an den Vater, 29. November 1780, MBA III., Nr.545, S.35, Z.23f.

Zeitvertreib, sondern im »schlag auf schlag« der Handlung erfüllte Zeit sein. Das Unwahrscheinliche soll in seiner Wirkung als »wirklich« erscheinen. Das Unwahrscheinliche entspricht keineswegs dem *deus ex machina* der französischen Tragödie, sondern ist bei Mozart vielmehr in Anlehnung an Lessings Aussage »eine ganz natürliche Begebenheit«²²⁶:

[...] man muss glauben, es sey wirklich so [...]»²²⁷.

Mozart sucht Shakespeares Konzept mit der Behandlung seiner »Stimme« hinsichtlich der durchdachten Wirkung zu übertreffen, und dies vor dem Hintergrund der regen, wenngleich nicht immer unumstrittenen Shakespeare-Rezeption, aber dennoch wachsenden Shakespeare-Begeisterung im 18. Jahrhundert. Shakespeare wird, so wie ihn die Epoche der Aufklärung, der Empfindsamkeit, des Sturm und Drang für sich entdeckt, ein moderner, zeitgenössischer Dichter, der alte Regeln aufbricht und dem Schauspiel neue Wege weist. Mozart kennt und korrigiert ihn.

²²⁶»Ich bemerke noch einen Unterschied, der sich zwischen den Gespenstern des englischen und französischen Dichters findet. Voltaires Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da ist; es interessiert uns für sich selbst nicht im geringsten. Shakespeares Gespenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person [...] Dieser Unterschied entsprang, ohne Zweifel, aus der verschiedenen Denkungsart beider Dichter von den Gespenstern überhaupt. Voltaire betrachtet die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder; Shakespeare als eine ganz natürliche Begebenheit. Wer von beiden philosophischer denkt, dürfte keine Frage sein; aber Shakespeare dachte poetischer.«, Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie. Zwölftes Stück. Den 9. Junius 1767*, in: Kurt Wölfel (Hg.), *Lessings Werke*, Frankfurt a. M. 1967, Bd.2, S.168f.

²²⁷Mozart an den Vater, München 29.11.1780, MBA III, Nr.545, S.34f., vgl. Z.18ff.

III. Kriterien für eine innovative Dramaturgie der ernstesten italienischen Oper

III.1. Voraussetzung: Einflüsse der Schauspielkunst und -theorie auf das »Ernsthafte Singe=Schauspiel«: Der schauspielende Sänger, »Expression« wider »den Alten schlendrian«

Preußenkönig Friedrich II., der selbst als »Librettist« etwa der dreiaktigen »tragedia per musica« *Montezuma* (in Musik gesetzt vom königlichen Kapellmeister Carl Heinrich Graun, Berlin, anlässlich des Karnevals 1755) hervorgetreten ist¹, hat eine denkbar schlechte Meinung von William Shakespeares Werken in zeitgenössischer deutscher Übersetzung und Nachahmung:

Um sich zu überzeugen, wie wenig Geschmack noch bis itzt in Deutschland herrsche, dürfen Sie nur unsre öffentlichen Schauspiele besuchen. Sie finden daselbst die abscheulichen Stücke von Shakespeare aufgeführt, die man in unsre Sprache übersetzt hat. Die ganze Versammlung findet ein ausnehmendes Vergnügen daran, diese lächerlichen Farcen anzusehen, die nur würdig wären, vor den Wilden von Kanada gespielt zu werden. Ich beurteile diese Stücke so hart, weil sie wider alle Regeln des Schauspiels sündigen. Diese Regeln sind nicht willkürlich. Sie finden dieselben in der Poetik des Aristoteles, wo die *drei Einheiten der Zeit, des Orts und der Handlung* als die einzigen und wahren Mittel vorgeschrieben sind, die Tragödien interessant zu machen. In den Stücken jenes englischen Schriftstellers aber geht die Handlung ganze Jahre fort. Wo bleibt hier die Wahrscheinlichkeit? Bald erscheinen in denselben Lastträger oder Totengräber und reden, wie es sich

¹Friedrich II. hat einen französischen Prosatext verfaßt, der zum italienischen Libretto-Text vom Hofdichter P. Tagliazucchi umgestaltet worden ist. Wie viel in musikalischer (Ariengestaltung) wie literarischer (Handlungsgestaltung) Hinsicht dem König an seinem Text gelegen ist, beleuchtet ein Brief an seine Schwester Wilhelmine (16. April 1754): »Die Mehrzahl der Arien soll kein Dakapo erhalten; nur die zwei Arien des Kaisers und der Eupaforice sind dazu bestimmt. Ich weiß nicht, wie Du das Ganze, die Szenenfolge, den Dialog findest, und ob es mir gelungen ist, die Handlung spannend zu gestalten.«, zit. in: Heinz Küppelholz, *Die Eroberung Mexikos aus preußischer Sicht. Zum Libretto der Oper Montezuma von Friedrich dem Großen*, in: Albert Gier (Hg.), *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung* (= *Studia Romanica*, hg. v. Kurt Baldinger u.a., H.63) Heidelberg 1986, S.65-94, zit. S.75.

Vittorio Amedeo Cigna-Santi, der Librettist von *Mitridate*, hat ebenfalls ein Textbuch *Montezuma* verfaßt. Vgl. Rudolph Angermüller, in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Sämtliche Opernlibretti*, hg. v. R. Angermüller, Stuttgart 1990, S.140. Warum dieser Stoff als ein neueres Opernsujet gewählt worden ist, wäre kulturhistorisch eingehender zu untersuchen.

für sie schickt. Dann kommen Königinnen und Prinzen. Wie ist es möglich, daß ein so wunderliches Gemisch von Großem und Niedrigem, vom Tragischen und Harlekinspossen gefallen und rühren könne? Dem *Shakespeare* kann man indes seine sonderbaren Ausschweifungen wohl verzeihen; denn er lebte zu einer Zeit, da die Wissenschaften in England erst geboren wurden [...] Aber erst vor einigen Jahren ist ein »Götz von Berlichingen« auf unserm Theater erschienen, eine abscheuliche Nachahmung jener schlechten englischen Stücke: und doch bewilligt unser Publikum diesem ekelhaften Gewäsche seinen lauten Beifall [...]²

Insbesondere Ende des Jahrhunderts finden sich William Shakespeares Schauspiele in deutschen Übertragungen vermehrt auf deutschen Bühnen. Wieland hat in den Jahren 1762–66 zweiundzwanzig Dramen übersetzt und sich überdies mit der Biographie des englischen Dichters eingehend beschäftigt³. Gottlieb Stephanie d.J., der spätere Librettist der *Entführung aus dem Serail*, hat 1772 *Macbeth* nach eigener kompilierter Version in Wien aufgeführt, und ein Jahr darauf ist *Hamlet* in der Bearbeitung Franz Heufelds (ohne tragischen Ausgang) ebendort gespielt worden. Eine bedeutende Übertragung dieser Tragödie (ohne Fortinbras, mit glücklichem Ausgang: Hamlet lebt und wird regieren) hat, wie bereits erwähnt, Friedrich Ludwig Schröder verfaßt. 1776 wird *Hamlet* in Wien in der Schröderschen Fassung gegeben, und kommt von dort auch bald nach Mannheim

²Friedrich II., *De la littérature allemande. Über die deutsche Literatur; die Mängel, die man ihr vorwerfen kann; die Ursachen derselben und die Mittel, sie zu verbessern* (1780), übers. v. Christian Wilhelm von Dohm, in: Horst Steinmetz (Hg.), *Friedrich II., König von Preußen und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts. Texte und Dokumente*, Stuttgart 1985, S.60–99, zit. S.81f.

³*Shakespear Theatralische Werke*, Aus dem Englischen übersezt von Herrn Wieland. Mit Königl. Poln. un. Chur. Fürstl. Sächs. allergn. Privileg, 8 Bde, Zürich 1762–1766. Im 1766 erschienenen 8. Bd. ist *Hamlet, Prinz von Dänemark. Ein Trauerspiel* enthalten. Zur Shakespeare-Rezeption seit Beginn des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, vgl. Flaherty, *Opera in the Development of German Critical Thought*, op.cit., Barthold Feind (1678–1721) S.58f., zu Shakespeares Bekanntheit in Hamburg, S.83, S.310 Anm.17, S.160; Karl Wilhelm von Borcks Übersetzung von *Julius Cäsar* (1741) S.130; zu Johann Elias Schlegel S.137, zu Lessing S.213, 224, Johann Joachim Eschenburg (1743–1820) S.232, Justus Möser (1720–1794) S.238f., 295, Heinrich Wilhelm von Gerstenberg S.247f., Wieland S.259f. Speziell zu Wielands Shakespeare-Verständnis, vgl. Hans Böhm, *Wenige haben das menschliche Herz besser gekannt und aufgedeckt als er ... Zu Wielands Shakespeare-Rezeption*, in: *Impulse 8. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik*, Berlin, Weimar 1985.

(vgl. Abb. Anhang, S.3: Shakespeare auf der Bühne des 18. Jahrhunderts)⁴.

Otto Heinrich von Gemmingen heißt ihn in seiner *Mannheimer Dramaturgie* herzlichst willkommen:

Freuet euch ihr Verehrer des Schönen, des Guten, des Erhabenen, des Vortreflichen! freuet euch, wieder ein Schritt zur Vollkommenheit näher! - Vater Shakespear kam heute zum erstenmal auf unsre Bühne. - Shakespears Hamlet ward⁵ gespielt. - Borchers war Hamlet, und Hamlet war Borchers.

Wesentlich erscheint an dieser Besprechung, daß nicht nur »Vater Shakespear« auf der deutschen Bühne Grund zur emphatischen Freude der »Verehrer« in asyndetischer Reihung gibt, sondern daß gleichzeitig das ausdrucksvolle Spiel des Hauptdarstellers David Borchers, wie auch das seiner Gattin als Ophelia gerühmt werden⁶.

Der erste Blick, der erste Tritt des Herrn Borchers als Hamlet wie er im Gefolge des Königs kame - - siehe da der ganze Inhalt seiner Rolle. - Wer sahe nicht gleich an ihm das düstre melancholische Geschöpf, dem der Mensch, diese Quintessenz von Staub nicht gefällt, und »das Weib eben so wenig« - Spleen war auf seiner Stirne gemahlt. Und dann alle die Szenen der Verwunderung wie man ihm die erste Nachricht von der Erscheinung des Geistes bringt, - der Bestürzung, des Kampfs zwischen Furcht, Liebe, Wuth bey dem Anblick des Geistes - Die Szenen des Schauspiels, die mit der Flöte, die bey seiner Mutter, die - - doch was soll ich mehr anführen, mehr sagen. Für den, der nicht im Schauspiel war, scheint alles was ich sagen werde, Ueberspannung, Gebrüll nach neu-

⁴Zu den knapp gehaltenen Streiflichtern zu Shakespeare vgl. G. Erken. op.cit., S.819ff. Vgl. zur Bedeutung von Abel Seyler und Frh. Heribert von Dalberg hinsichtlich des Schauspiels, der Shakespeare-Pflege in Mannheim: Friedrich Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe*, ND der Ausgabe Leipzig 1898, Hildesheim, Wiesbaden 1968, S.275: »Seylers Repertoire gewann durch Dalbergs Einwirkung an Wert und Planmäßigkeit. Die Zahl deutscher Originalstücke wuchs, von Shakespeare wurde Hamlet (in Schröders Bearbeitung) und Macbeth (in Wagners Bearbeitung) aufgeführt.« Ernst Leopold Stahl vermutet, daß *Hamlet* in Mannheim schon vor Seyler von Theobald Marchands Gesellschaft gegeben worden ist. Vgl. Ernst Leopold Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater. Wanderung und Wandelung seines Werkes in dreieinhalb Jahrhunderten*. Mit Bilddokumenten zusammengestellt v. Carl Nießen, Stuttgart 1947, S.150f., *Hamlet*-Abb. siehe Bilddokumente S.7.

⁵[Otto Heinrich Freiherr von Gemmingen], *Mannheimer Dramaturgie. Für das Jahr 1779*, op.cit., Drittes Stück, S.25.

⁶Zu Borchers vgl. Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater*, op.cit., S.149: »David Borchers, der Hamburger (1744-1807), spielte Hamlet zu Gemmingens größter Befriedigung.«

em Genie=Gebrauch - und dem der es selbst sah, ist es Wasser, statt Rheinwein den er genoß. - Nur diese Bemerkung: daß man um Hamlets Rolle zu spielen, mehr Seelenlehre im Kopfe haben müsse, als mancher besoldete Universitätsprofessor, der über die Philosophie Jahr aus Jahr ein Collegien ließt. Madame Borchers als Ophelia, spielte meiner Meinung nach die Scenen der Raserei vortreflich; in jener Lage, lacht der Mensch mit weinendem Auge; aber das Gelächter ist blos die augenblickliche Wirkung der Nerven - es ist also nur Erschütterung. Die einzelnen Theile, versagen dem rasenden Menschen ihre zweckmäßige Dienste, das trübe Aug steht starr geheftet auf seinen Gegenstand; die Sprache, verlassen von ihrer Leiterin die Vernunft, articulirt unzusammenhängende Worte, wie die nunmehr verrissene Begriffe, nach und nach übergehn. Kurz diese allgemeine Verstimmung des Ganzen, schien mir das Spiel der Madame Borchers zu erreichen, welches ich hier nur für diejenigen sage, welche es übertrieben fanden.⁷

Jean Georges Noverre, mit dem Mozart während seiner Pariser Zeit in engeren Kontakt gekommen ist⁸, verweist im neunten Brief seiner

⁷ *Mannheimer Dramaturgie. Für das Jahr 1779*, op.cit. Drittes Stück, S.26f. Gemmingen zeigt sich den Darstellern durchaus kritisch gegenüber, neben das Lob tritt auch der Tadel, vgl. ebd. S.27f.

⁸ Vgl. MBA II, Nr.430: Leopold Mozart an den Sohn, 25.26. Febr. 1778, S.303, Z.182: »du wirst wohl wissen, das Noverre Balletmeister bey der opera in Paris ist?«; Nr.440: Maria Anna Mozart an ihren Mann, 5. April 1778, S.329, Z.12: »bey den Noverre kann er auch däglich speissen [...]«, Nachschrift Mozart, S.332, Z.90-94: »Ich werde nicht einen Act zu einer opera machen, sondern eine opera, ganz von mir, en deux acts. mit den Ersten Act ist der Poet schon fertig. der Noverre ! bey dem ich speiss so oft ich will, ! hat es übersich genommen, und die iddè darzu gegeben. ich glaube es wird Allexandre und Roxane werden.«; vgl. zu diesem Opernprojekt und einer Ballettkomposition für Noverre: Nr. 449, Mozarts Nachschrift zum Brief der Mutter an den Vater, 14. Mai 1778, S.357f. Z.96-100; siehe auch Nr.448: Leopold Mozart an den Sohn, 29. April 1778, S.354, Z.221-224; Nr.450: Leopold Mozart an den Sohn, 28. Mai 1778, S.365, Z.225-231; Nr.457: Leopold Mozart an den Sohn, 29. Juni 1778, S.384, Z.164f., Nr.476: Leopold Mozart an den Sohn, 13. August 1778, S.443, Z.37f., Nr.478: Leopold Mozart an den Sohn, 27. August 1778, S.457, Z.274f. zu Mozarts »freündstück für Noverre«, *Les petits riens* KV Anh. 10 (299b), vgl. Nr.462, Mozart an den Vater, 9. Juli 1778, S.397, Z.125-133: »[...] wegen den Ballet des noverre habe ich ja nichts anders schreiben, als daß er vielleicht ein neües machen wird - er hat just einen halben Ballet gebraucht, und damachte ich die Musique darzu - daß ist, 6 stücke werden von andern darinn seyn, die bestehen aus lauter alten Miserablen französischen arien, die Sinfonie, und Contredanse, überhaupt halt 12 stücke werde ich dazu gemacht haben - dieser Ballet ist schon 4 mahl mit gröstem beyfall gegeben worden - ich will aber izt absoulement nichts machen, wenn ich nicht voraus weis was ich dafür bekomme - denn dies war nur ein freündstück für Noverre.« Nr. 487: Mozart an den Vater, 11.

Lettre sur la Danse et sur les Ballets (1760) auf die Schauspielkunst David Garricks, dessen Verkörperung Hamlets berühmt geworden ist:

Mr. Garrick, den berühmten englischen Schauspieler, möchte ich als Vorbild hinstellen (...) Er war so natürlich, sein Ausdruck so lebensnah, seine Gestik, Mimik und seine Blicke so sprechend und überzeugend, daß selbst denen, die kein Wort Englisch verstanden, die Handlung klar war. Man konnte den Sinn mit Leichtigkeit verfolgen, sein Pathos war rührend, und in der Tragödie versetzte er den Zuschauer durch die Bewegungen, mit denen er nach und nach die heftigsten Leidenschaften ausdrückte, in Schrecken (...) Er zerrte an den Gefühlen, zerriß das Herz, schnitt in die Seele und ließ den Zuschauer Herzblut vergießen.

Ähnlich wie Noverre schätzt Gemmingen die Leistungen des genannten Schauspielers, in seiner *Dramaturgie* gedenkt er seiner Person und seiner Kunst:

Der berühmte Schauspieler Garrick ist gestorben; er hat der dramatischen Kunst zu viel genutzt, hat hierin zu viel Epoche gemacht, daß die Anzeige seines Todes nicht hierhergehörte. Zollt ihm eine Thräne Künstler und Kunstliebhaber! die Welt ist um einen großen Mann ärmer! Hätte nicht schon so mancher durch Anführung einzelner Züge seines Lebens seine Blätter zu Kaufmannsguth gemacht, so würde ich hier eine kleine Geschichte von diesem großen Mann hersetzen. Der Inhalt von allem diesem aber war: er raubte der Natur ihre Geheimnisse, war Wahr wie sie, und wie sie gut gegen den Menschen.¹⁰

Borchers Spiel, sein Hamlet, mag von dem des großen Garrick, der die Schauspielkunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts überregional prägt, inspiriert worden sein¹¹. Die Charakterisierung der Darstel-

September 1778, S.473f., Z.48ff.

⁹Dt. Übers. nach der revidierten Ausgabe Petersburg 1803, zit. in: Daniel Hertz, *Von Garrick zu Gluck: Theater- und Opernreform um 1750*, in: Klaus Hortschansky (Hg.), *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform (= Wege der Forschung, Bd.613)*, Darmstadt 1989, S.200-222, zit. S.213. Die Bedeutung Diderots innerhalb des Reformprozesses wird von Hertz dargestellt, worauf an dieser Stelle nur verwiesen werden kann.

¹⁰*Mannheimer Dramaturgie. Für das Jahr 1779*, op.cit. Achtes Stück, S.72.

¹¹Garrick wird zum Prototypen des Schauspielers und seine schauspielerische Leistung beginnt auch die Erwartungshaltung des kritischen Publikums zu bestimmen. Lessings Anregung gibt davon Zeugnis: »Wen, in den Nebenrollen, ein Anfänger oder sonst ein Notnagel so sehr beleidiget, der reise nach Utopien und besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtputzer ein Garrick ist.«, *Hamburgische Dramaturgie. Zweites Stück. Den 5. Mai 1767*, op.cit.,

lungsweise Borchers bei Gemmingen ist zumindest der Garricks bei Noverre nicht unähnlich. Wenn Gemmingen der Bedeutung Garricks für die Schauspielkunst höchste Achtung zollt, treffen sich hier Noverre und der Autor der *Mannheimer Dramaturgie* in der Bewertung eines in seiner Zeit hochqualifizierten Schauspielers und Shakespeare-Interpreten, eines überzeugenden Hamlet-Darstellers.

Das ausdrucksstarke Spiel, das Noverre für die dramatische Pantomime dem Tänzer abverlangt, wird auch mehr und mehr erwartet von einem für das »Singe=Schauspiel« qualifizierten Sänger-Darsteller. Ernst Christoph Dreßler schreibt in seiner *Theater-Schule für die Deutschen, das Ernsthafte Singe=Schauspiel betreffend* (Hannover und Cassel 1777):

[...] allein, das Opern=Theater verlangt nebst dem Gehör, mehr zu sehen, als eine schöne und prächtig gekleidete Statue, die einen vortreflichen und rührenden Laut von sich gibt.¹²

Ein jedes muß auf seinen Mitspieler genau Achtung haben, und nicht bey der heftigsten Rede, die an ihm gerichtet ist, ohn Empfindung und Bewegung, gleich einer Bildsäule da stehn. Er muß nicht warten, bis ihm der Souffleur neu Leben einbläst, um zu antworten.¹³

Diese Worte, wenngleich sie in Dreßlers Kapitel *Für die Sängerinnen* zu finden sind, beanspruchen, gewiß im Sinne des Autors, ebenfalls ihre Gültigkeit für den Sänger, zumal das männliche Personalpronomen gewählt ist.

Mozart bemerkt lakonisch über seine für den *Idomeneo* in München zur Verfügung stehenden Hauptdarsteller:

er [sc. Dal Prato, den er zu diesem Zeitpunkt, 8.11.1780, aber noch nicht persönlich zu kennen scheint] war noch nie auf keinen theater und Raaff ist eine statue - - Nun stellen sie

S.131.

¹² Ernst Christoph Dreßlers *Theater-Schule für die Deutschen, das Ernsthafte Singe=Schauspiel betreffend*, Hannover und Cassel, bey Joh. Wilh. Schmidt, 1777, *Sechstes Kapitel, Für die Sängerinnen*, §7, S.114f., zit. S.115.

¹³ Ernst Christoph Dreßlers *Theater-Schule*, op.cit., *Sechstes Kapitel, Für die Sängerinnen*, §18, S.121.

sich einmal die scene im Ersten Act vor.¹⁴

Die Schwierigkeit der Verbindung von Gesang und Aktion - wobei keineswegs Aktionismus intendiert ist - , erweist sich nicht als ein eher belangloses Problem der Praxis, sondern verlangt eingehende theoretische Überlegung und Erörterung. Pier Francesco Tosi hat sich dazu wie folgt in seinen *Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* (Bologna 1723) geäußert:

Non so se un perfetto Vocalista possa, anch'essere perfetto Attore, poichè la mente divisa in un'istesso tempo da due operazioni differenti probabilmente inclina più all'una, che all'altra; Essendo però assai più difficile di cantar bene che di ben recitare, il merito del primo prevale al secondo. Che bella felicità, sarebbe di chi egualmente le possedesse in perfetto grado!¹⁵

In der Übersetzung von Johann Friedrich Agricola (Berlin 1757) lautet die Passage:

Ich weis nicht, ob ein vollkommener Sänger auch zugleich ein vollkommener Acteur seyn könne. Dann das Gemüth, welches zu eben derselben Zeit auf zwei sehr verschiedene Handlungen gerichtet seyn muß, neiget sich wahrscheinlicher Weise mehr auf die eine als auf die andere Seite. Da es aber ungleich schwerer ist gut zu singen, als gut zu recitiren: so ist das Verdienst des erstern größer als des letztern.¹⁶ Wie glücklich wäre der, welcher in beyden vollkommen wäre!

An dieser Stelle fügt Agricola eine eigene ausführliche Anmerkung hinzu, mit spezifischen Literaturangaben zum Thema. Der Übersetzer Agricola denkt insbesondere an den deutschsprachigen Leser, der sicher gerne auf Lessings Übersetzungen, auf die sich Agricola v. a. bezieht, zurückgreifen dürfte. Der Verweis auf Lessings Übersetzungen dokumentiert die Rezeption dieser theatertheoretischen

¹⁴Mozart an seinen Vater, München 8.11.1780, MBA III, Nr.535, S.13f., Z.43ff.: »Nun eine Hundsfütterey; - ich habe zwar nicht die Ehre den Helden del Prato zu können; doch der beschreibung nach ist noch fast Ceccarelli besser: - denn mitten in einer Aria ist öfters schon sein Odem hin - und - NB: er war noch nie auf keinen theater - und Raaff ist eine statue - - Nun stellen sie sich einmal die scene im Ersten Act vor.«

¹⁵Pier Francesco Tosi, *Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, ND der Ausgabe Bologna 1723, S.97, Beilage zu: Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singekunst*, ND der Ausgabe Berlin 1757, neu hg. mit Vorwort u. Anhang von Erwin R. Jacobi, Celle 1966.

¹⁶Agricola, *Anleitung*, op.cit., S.216.

Schriften und so ein starkes Interesse an internationaler Theatertheorie bei den Zeitgenossen im deutschsprachigen Raum. Agricolas erweiternder Kommentar in seiner Übersetzung einer für den italienischen Kunstgesang der Zeit maßgeblichen Schulschrift gibt Aufschluß darüber, wie verstärkt man sich um die Jahrhundertmitte mit der Problematik des in Bezug auf die Gestaltung, den Ausdruck seiner Rolle agierenden Sängers auseinandergesetzt hat. Es läßt sich als ein deutliches Anzeichen werten, inwieweit man von seiten des musikalischen Schrifttums eine neue Sensibilität dafür gewinnt. Eine verbreitete Gesangslehre verweist auf ausgewählte theoretische Schriften aus dem Nachbargebiet des Schauspiels. Agricolas Literaturangaben lassen seine eigene interessierte Lektüre ahnen, seine Kenntnis und Anerkennung eben dieser Schriften vermuten. Daß jedoch das Problem der Aktion auf der (ernsten) Opernbühne keineswegs so neu sei, verdeutlicht Agricola durch seinen exemplarischen Verweis auf Senesino, der bereit gewesen sei, Anleihen aus der »Schauspielkunst« zu nehmen und diese für die Opernkunst eigens zu nutzen. Hervorzuheben ist dabei, daß bei Agricola »tragische Schauspieler« als direkte Vorbilder für den Sänger fungieren, und die »Declamation«, damit eine bestimmte, von der Rhetorik ausgehende Textinterpretation dem Sänger zum Maßstab zu werden beginnt:

Wer sich mit der Kunst gut zu agiren näher bekannt machen will, der lese darüber die Schauspielkunst des Hrn. Riccoboni des jüngern, wovon im vierten Stücke der Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters eine schöne deutsche Uebersetzung befindlich ist; ingleichen den Tractat des ältern Riccoboni von der Declamation, und sein italienisches Gedicht von der Kunst zu agiren, von welchen beyden eine Uebersetzung versprochen worden. Wer über dieses noch den Schauspieler des Hrn. Remond von Sainte Albine, nicht im Französischen lesen kann; der findet davon einen sehr unterrichtenden Auszug, im ersten Stücke der theatralischen Bibliothek des Hrn. M. Leßing. Nebst der Lesung dieser überaus schönen Schriften, muß man nicht unterlaßen, die Action guter, insonderheit tragischer Schauspieler fleißig und genau zu bemerken. Senesino soll sich, Zeit seines Aufenthalts in Dresden in den Jahren 1718 und 1719, in der Action noch sehr gebessert haben, nachdem er die Vorstellungen des damals in Dresden befindlichen unvergleichlichen Trupps französischer Schau-

spieler öfters gesehen hatte.¹⁷

Wennauch Nicoloni, möglicherweise Senesino und sicher noch andere Sänger sich gleichzeitig mit ihren stimmlichen Akrobatik in der Bühnen-»Action« besonders hervorgetan haben, scheint trotzdem (v. a. Anfang bis Mitte des Jahrhunderts) die überaus virtuos geführte (hohe) Stimme den italienischen Opernsänger auszuzeichnen, weniger sein - den Gesang nur zusätzlich bereicherndes - Spiel. Eine gut ausgeführte Bühnenaktion vermag im Opernkunstwerk zudem eine schlechtere Gesangsleistung etwas zu überspielen. Von Nicolinis Gebärden Sprache wird ferner mitgeteilt:

Es gibt kaum eine schöne Gebärde einer antiken Statue, die er nicht nachvollziehen kann [...]¹⁸

¹⁷ Agricola, *Anleitung*, op.cit., S.216f.

Daß ein Sänger durchaus auch schauspielerische Fähigkeiten entfalten konnte, ist etwa von Nicolo Grimaldi (Nicolini) überliefert. Sein Löwenkampf in der Oper *Idaspe fedele* von Francesco Mancini (London 1710) hat einiges Aufsehen erregt, v. a. auch der »Löwe«. Im *Spectator* (im März 1711 ein ausführlicher Artikel, im Februar 1712 ein »Leserbrief«) wird diese Publikumsattraktion mit Ironie beleuchtet. Vgl. Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1993, S.56-62. Auch Agricola hat davon Kenntnis. In einer Anmerkung zu Tosis Ausführungen zum Rezitativ, zu beispielhaften Interpretationen (Tosi, *Opinioni de'cantori antichi e moderni*, op.cit. S. 44) zitiert er Addison (»im 13ten Stück des Zuschauers«): »Ich habe oft gewünscht, daß sich unsere Tragödienspieler nach diesem großen Meister [sc. Nicolini] richten möchten. Könnten sie ihre Arme und Beine ebenso brauchen, und ihr Gesicht zu eben den nachdrücklichen Blicken und Leidenschaften gewöhnen; wie herrlich würde nicht ein englisches Trauerspiel mit derjenigen Vorstellung erscheinen, welche vermögend ist, den gezwungenen Gedanken, kalten Einfällen und unnatürlichen Ausdrücken einer italiänischen Oper ein Ansehen zu geben.« Zu Addisons Urteil über die italienische Oper äußert sich Agricola nachdrücklich: »Man sieht leicht, daß Addison hier nicht von der Musik, sondern nur von der Poesie der damaligen Londoner Oper redet. Und hierinn hat er vollkommen Recht. Metastasio, und andere seiner glücklichen Nachfolger, schrieben damals noch keine Singspiele.« Agricola, *Anleitung*, op.cit., S.158.

¹⁸ Aus einer Lobrede auf Nicolini (*The Tatler*, Januar 1710), zit. in: Ortkemper, *Engel wider Willen*, op.cit., S.57, vgl. auch S.71, entgegen den Aussagen Agricolas soll Senesino als »Statue« bezeichnet worden sein: »Senesinos großer Erfolg beim Publikum war hauptsächlich auf seine betörend klingende Stimme und seine außerordentliche Gesangstechnik zurückzuführen. Als Darsteller ist der Kastrat eher mittelmäßig gewesen. Nach seinem Debut in Venedig 1714 soll der Impresario Zambeccari gesagt haben: »Er steht auf der Bühne wie eine Statue [...].« Vielleicht hat er sich später in Dresden »gebessert«.

Diese »schöne Gebärde einer antiken Statue«, Jahrzehnte später in Dreßlers relativierenden Worten »eine schöne und prächtig gekleidete Statue, die einen vortreflichen und rührenden Laut von sich gibt«, mag insbesondere dem anzustrebenden Ideal des Seria-Sängers Anfang des 18. Jahrhunderts weitestgehend entsprochen haben (vgl. Anhang, Abb. S.4f.: Der Sänger als »Statue«)¹⁹.

Von Charles Burney wissen wir, daß Glucks Orfeo-Darsteller, der Kastrat Gaetano Guadagni, durch Spiel und Gesangsweise überrascht und auch Mißfallen erregt hat. Guadagni ist ein Schüler Garricks gewesen²⁰.

Mozart ist zeitlebens ein häufiger Besucher des Theaters, der Oper wie des Schauspiels gewesen. Die Art und Weise der »Action« der Schauspieler auf der Sprechbühne wird nicht ohne direkten Einfluß auf Konzeption, Anlage und Komposition der Personen in seinen Opern gewesen sein.

Um auf dem Theater wirkungsvoll auftreten zu können, durch überlegtes Auftreten gezielte Wirkungen im Publikum auszulösen, benötigt der Schauspieler wie der Sänger Erfahrung, Theatererfahrung. Dies meint Mozart explizit bei seinem Idamante-Darsteller nicht voraussetzen zu können. Die Sänger Raaff und Dal Prato sind, nach Mozart, als Schauspieler, wie bereits zitiert, ungeeignet²¹. Während der

Farinelli wird von Charles Burney gleichfalls mit einer »Statue« verglichen: »Obwohl er während des Singens bewegungslos wie eine Statue auf der Bühne stand, war seine Stimme lebendig.«, zit. in: Ortkemper, *Engel wider Willen*, op.cit., S.131.

¹⁹Immerhin scheint die »Statue« bei Nicolini schon in Bewegung zu geraten. Noch Mattia Battistini (1856-1928) hat die Vorstellung »wie eine Statue« (»come una statua«) als richtige Stellung, als Gesangsposition gefordert. Vgl. Ernst Haeflinger, *Die Singstimme*, Bern, Stuttgart, 1983, S.103. Inwieweit dieser Auspruch eines Sängers aus römischer Schule (Venceslao Persichini) auf einer älteren Gesangstradition beruhen könnte, wäre eigens zu untersuchen.

²⁰Vgl. Hertz, *Von Garrick zu Gluck: Theater- und Opernreform um 1750*, op.cit., S.217-220. Zu Guadagni, vgl. Ortkemper, *Engel wider Willen*, op.cit., S.215ff.

²¹Mozart an den Vater, 27. Dezember 1780, MBA III, Nr.570, S.71, Z.8-10: »[...] weil Raaff und del Prato das Recitativ ganz ohne geist und feuer, so ganz Monoton herab singen - und die Elendesten acteurs, die Jemals die Bühne trug, sind [...].« Zu Vincenzo dal Prato, vgl. Mark Everist, »*Madame Dorothea Wendling is arcicontentissima*«: *the performers of Idomeneo*, in: Julian Rushton, *W. A.*

Komponist bei Dal Prato im Verlauf der Korrespondenz v. a. dessen Gesang mißbilligt, fehlt Mozart schon anfangs gerade das ihm für das Opernprojekt bei seinem Titelhelden so überaus notwendige Spiel, was aber keineswegs Aktionismus bedeutet. Man sollte weiter dabei nicht übersehen, daß Mozart seine Werke bereits zu diesem Zeitpunkt jeweils so anlegt, daß er die optimale Leistungsfähigkeit seiner Gesangs- und Instrumentalkräfte ständig herausfordert - aber nicht überfordert -, um so den höchsten Gewinn - im Fall einer Oper die Bestleistung jedes einzelnen Mitwirkenden - in seinem Sinn, für sein Werk und dessen Anerkennung erzielen zu können. Perfektion ist angelegt in der Konzeption: Komposition und Ausführung²². Daß ein Vokalkomponist unter Berücksichtigung der bestimmten, ihm vorgegebenen und zur Verfügung stehenden Fähigkeiten, der Stimm- lage, Vorlieben, Manieren eines Sängers die Arien anlegt, entspricht durchaus der zeitgenössischen Praxis²³. Dennoch ist die wesentliche

Mozart, *Idomeneo*, op.cit., S.48-61, hier S.58f.

²²Vgl. dazu etwa die Vokalkompositionen für die Mailänder Oper *Lucio Silla*. Mozart berücksichtigt speziell die stimmlichen Kunstfertigkeiten seiner Sängerin der Giunia, Anna de Amicis-Buonsolazzi. Vgl. C. Gianturco, *Mozart's early operas*, op.cit., S.132.

²³Mozart kritisiert, daß Elisabeth Wendling in Holzbauers Oper stimmlich unangemessen eingesetzt worden ist. Vgl. Nachschrift Mozarts zu Maria Anna Mozarts Brief an ihren Mann (14.11.1777), MBA II, S.125, Z.55-59: »die Prima donna war die Mad: Elisabetha Wendling, nicht die flutraversisten frau, sondern des geigers. sie ist immer kränklich, und zu demm war auch die opera nicht für sie, sondern für eine gewisse *Danzi* geschrieben, die ietzt in England ist; folgich nicht für ihre stimme, sondern zu hoch.« Vgl. die uns bekannte, wohl übliche Reihenfolge der Opernkomposition: die jeweiligen Arien konnten zumeist erst mit dem Eintreffen der Sänger vom Komponisten angefertigt, bzw. vollendet werden. Vinci hat etwa »Vol solcando un mar crudele« (*Artaserse*) für Carestini, »Navigante che non spera« (*Medo*) für Farinelli, Hasse »Non fidi al mar che freme« (*Demetrio*) für Appiani komponiert, vgl. Rodolfo Celetti, *Geschichte des Belcanto*, Kassel, Basel 1989, S.129f. Hertz verweist auf den möglichen Einfluß, den Guadagni auf die *Orfeo*-Komposition Glucks genommen haben könnte. Vgl. Hertz, *Von Garrick zu Gluck: Theater- und Opernreform um 1750*, op.cit., S.220: »Inwieweit hat Gluck wohl seine Musik ursprünglich so gestaltet, daß sie den „Guadagni-Stil“ zum eigenen Vorteil in sich aufnahm? Die genaue Entstehungsgeschichte der Oper bedarf noch mancher Klärung. Fest steht, daß Guadagni schon früh an ihrer Entstehung teilhatte. Zinzendorf notierte in seinem Tagebuch, daß er am 8. Juli 1762 mit Durazzo bei Calzabigi speiste, bei welcher Gelegenheit Guadagni den Orpheus gesungen und Gluck als Begleiter die Furien

Beherrschung des Sängermeters von einem Komponisten hinsichtlich einer Komposition, die dem Sänger adäquat und, im Wortgebrauch Mozarts, maßgeschneidert ist, keineswegs eine Selbstverständlichkeit, die jedem Vokal-, explizit Opernkomponisten zu eigen ist²⁴. Agricola bescheinigt sie dem Gesangslehrer und Opernkomponisten Porpora als »[...] so seltene, und vielen Sangmeistern, wo nicht gar Componisten, bey nahe unbekante Gabe«²⁵. Von Jommelli wird dagegen berichtet, daß er sich bei der Komposition seiner Werke wenig nach den Fähigkeiten der Sänger gerichtet habe²⁶.

Mozart hingegen erkennt und beurteilt die Sänger genau nach ihrem

markiert habe. Die Beschreibung der Szene ist vielsagend. Ohne die schauspielerischen Fähigkeiten des Garrickschülers wäre Orfeo sicherlich anders ausgefallen. Vielleicht gilt dasselbe für seine stimmlichen Besonderheiten.«

²⁴Vgl. Mozarts verschiedene Versionen zu Arien für *Mitridate*, die er, wohl noch vermehrt unter Zwängen, nach den Wünschen einzelner Sänger zu komponieren hatte. Luigi Ferdinando Tagliavini, Vorwort zu: W. A. Mozart, NMA, Serie II: *Bühnenwerke*, Werkgruppe 5, Bd.4: *Mitridate, Re di Ponto*, Kassel, Basel etc. 1966, S.VII-XIX, hier S.VIIIff.

²⁵Agricola, *Anleitung*, op.cit., S.159., Anm. g: »Porpora insonderheit hat beständig, bey seinen Unterweisungen, den richtigen Vortrag und Ausdruck der Worte, im Recitativ sowohl als in den Arien, mit Ernst vor Augen gehabt und eingeschärfet: so wie er auch die so seltene, und vielen Sangmeistern, wo nicht gar Componisten, bey nahe unbekante Gabe besitzt, die Fähigkeit seiner Schüler genau einzusehen und sich darnach genau zu richten; und keinen anders singen läßt, als es die Beschaffenheit und das Vermögen seiner Stimme mit sich bringt.«
Hinsichtlich Idomeneos Arie »Fuor del mar« ist Mozart eine Nichtbeachtung des italienischen Textes vorgeworfen worden. Die Heftigkeit, mit der Mozart auf den Vorwurf reagiert, zeigt sein Verständnis für »Vortrag und Ausdruck der Worte«: »[...] ich muß ihnen sagen, daß derjenige zu wenig Welsch kann, der ihnen so was gesagt hat. - die aria ist ganz gut auf die Wörter geschrieben - man hört das - mare - und das mare funesto - und die Paßagen sind auf Minacciar angebracht, welche dann daß Minacciar, das drohen - gänzlich ausdrücken.« Mozart an den Vater, 27. Dezember 1780, MBA III, Nr.570, S.72, Z.31-35.

²⁶Vgl. Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 1. Jg. 5./6. Lieferung, ND der Ausgabe Mannheim 1778, Hildesheim, New York 1974, Bd.1, S.161-164.

»fach« und ihrem künstlerischen Vermögen²⁷. Inwieweit Mozart das dem Idomeneo-Darsteller abverlangte, ihn aber überfordernde szenische Spiel (das Bühnenschauspiel ist gemäß der anfänglichen Textkonzeption nach »Plan« mit vorgegeben) in dessen Musik verlagert, mit Raaffs individuellen Fähigkeiten musikalisch umgesetzt, wird noch gesondert zu untersuchen sein (zur musikalischen Charakterzeichnung Idomeneos im Bereich des Rezitativs, vgl. Kap.IV.2.c).

Man sollte nicht vergessen, daß die literarische Vorlage, Danchets Text, eine französische tragédie ist. Gerade die »gute Action« betont Quantz bei den Franzosen, während er die »französische Art zu singen« keineswegs gutheißt²⁸.

Raaffs spezifische Leistung prägt die Rolle des Münchener Idomeneo, Mozart verwendet dessen individuelle Leistung für die Gestaltung der Rolle des Idomeneo, er arbeitet mit den Fähigkeiten des Tenors, nicht gegen sie: »jeder an seinem ort.«²⁹ Mozarts differenzierendes und reflektierendes Vorgehen bedeutet keineswegs ein reibungslose Anpassung an den Sänger und dessen Allüren, vielmehr eine ständige Herausforderung für Sänger und Komponist. Leopold Mozart versteht in diesem Punkt seinen Sohn sehr genau. Als dem Vater Vorwürfe wegen der angeblich schlechten Vertonung von »Fuor del mar« hinterbracht werden, antwortet er:

Mr: Becke schrieb mir zwar etwas von der Aria des H: Raff: allein, da ich diese Aria als eine *Aria di bravura* betrachtete, so achtete ich gar nicht auf diese mir überschriebne remarque, um so weniger, als er selbst beysetzte, daß es nur darum geschehen, um *H: Ruffs* Lieblings passagen hineinzubringen. au Contraire ich dachte, daß es wohl gethann war, und war überzeugt, daß du dennoch ohnmöglich den Charackter der Aria

²⁷Vgl. Mozart an den Vater, München 13.11.1780, MBA III, Nr.537, S.18, Z.72-77: »die Mara hat gar nicht das glück gehabt mir zu gefallen - sie macht zu wenig um einer Bastardina gleich zu kommen - (: denn, dies ist ihr fach;-) und macht zu viel - um das herz zu rühren wie eine Weber - oder, eine vernünftige Sängerin-«.

²⁸Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, ND der Ausgabe Berlin 1752, mit einem Vorwort v. Hans-Peter Schmitz, Nachwort, Bemerkungen, Ergänzungen, Register v. Horst Augsbach, München, Kassel etc. 1992, S.316: »Es bleibt ihren Sängern nichts besonderes eigen, als die gute Action, welche sie vor andern Völkern voraus haben«.

²⁹Vgl. Anm.31.

verfehlen wirst, da ich sie schon zum Voraus als eine prächtige Aria mir vorstellte.³⁰

Mozart kennt Raaff als Freund (»Raaf ist ohnedießmein bester liebster freund!«) und als Sänger. Er erlebt ihn nicht mehr auf dem Glanzpunkt seiner Karriere, weiß um die Schwächen wie um die Stärken des Tenors. In diesem Zusammenhang ist Mozarts ausführliche Schilderung der Gesangsschule, der Gesangsweise, der Fähigkeiten des Tenors Anton Raaff von erheblicher Bedeutung. Sie zeigt die ebenso scharfe wie feinsinnige Beobachtungsgabe und Urteilskraft des Komponisten in Bezug auf die Erkennung und richtige Verwendung eines Sängers, dessen konkrete Einsatzmöglichkeiten nach dem »gusto« des Komponisten:

Nun muß ich ihnen doch auch von unsern Raff etwas schreiben. sie werden sich ohne zweifel erinnern, daß ich von Mannheim aus nicht gar zu gut von ihm geschrieben haben. das war aber die ursache weil ich ihn zu Mannheim so zu sagen gar nicht gehört hatte. ich hörte ihn das erstemahl in der Probe von holzbauers Günther. da war er nun in seinen eigenen kleidern. wenn er nicht sang so stund er da wie das kind beym D-. wie er das erste *Recit:* zu singen anfieng, so giengs ganz Paßable. aber dann und wann that er einen schrey - der mir nicht gefiell; die arien sang er so gewis faul - und oft einige Töne mit zu viell geist - das war meine sache nicht. das ist eine gewohnheit die er allzeit gehabt hat - die vielleicht die Pernachische schule mit sich bringt. denn er ist ein schüller von Bernachi. bey hof hat er allzeit arien gesungen, die ihm meiner Meinung nach gar nicht angestanden, weil er mir gar nicht gefahlen hat. hier endlich als er in Concert Spirituell debutierte, sang er die scene von bach, non sò d'onde viene, welches ohnedem meine favorit sache ist, und da habe ich ihn das erstemahl singen gehört - er hat mir gefahlen - das ist, in dieser art zu singen - aber die art an sich selbst - die Bernachische schule - die ist nicht nach meinen gusto. er macht mir zu viell ins Cantabile. ich lasse zu, daß es, als er jünger, und in seinen flor war, seinen Effect wird gemacht haben, das er wird surpreniert haben - mir gefällts auch, aber mir ists zuviell, mir kömmts oft lächerlich vor. was mir an ihm gefällt, ist wenn er so kleine sachen singt, so gewisse andantino - wie er auch so gewisse arien hat, da hat er so seine eigene art. jeder an seinem ort. ich stelle mir vor daß seine haupt force war, die Bravura - welches man auch noch an ihn bemerckt, so wie es sein alter zuläst; eine gute brust und langen othem, und dann - diese Andantino. seine stime ist schön und sehr angenehm. wenn ich so die augen zu mache, wenn ich ihn höre - so finde ich an ihn viel gleiches mit den Meissner, nur daß mir Ruffs stimm noch angenehmer

³⁰Leopold Mozart an seinen Sohn, 29. Dezember 1780, MBA III, Nr.572, S.73f., Z.4-11.

vorkömmt - ich rede von izt, denn ich habe beyde nicht in ihrer guten Zeit gehört - ich kan also von nichts als von der art oder Methode zu singen reden, dann diese bleibt, bey den sängern. Meissner hat wie sie wissen, die üble gewohnheit, daß er oft mit fleiss mir der stimme zittert - ganze viertl - ja oft gar achtl in aushaltender Note marquirt - und das habe ich an ihm nie leiden können. das ist auch wircklich abscheulich, das ist völlig ganz wieder die Natur zu singen. die Menschenstimme zittert schon selbst - aber so - in einem solchen grade, daß es schön ist - daß ist die Natur der stimme. man macht ihrs auch nicht allein auf den blas=instrumenten, sondern auch auf den geigen instrumenten nach - ja sogar auf den Claviern - so bald man aber über die schrancken geht, so ist es nicht mehr schön - weil es wieder die Natur ist. da kömmts mir just vor wie auf der orgel, wenn der blasbalk stosst. - Nun, das hat der Raff nicht, das kann er auch nicht leiden. was aber das rechte Cantabile anbelangt, so gefällt mir der Meissner ! obwohl er mir auch nicht ganz gefällt, denn er macht mir auch zuviell ! aber doch besser als der Raff. was aber die bravura, die Paßagen und Rouladen betrifft, da ist der Raff meister - und dann seine gute, und deutliche aussprach - das ist schön. und dann, wie ich oben gesagt habe, Andantiono, oder kleine Canzonetti -erhat vier teütsche lieder die sind recht herzig.³¹

Zutreffend hat Mark Everist auf die Relevanz des Briefes hingewiesen³². Doch das Zeugnis gilt es noch eingehender zu studieren. Diese Stellungnahmen zu Raaff (wie zu Joseph Nikolaus Meißner) gehören neben den Anweisungen für Aloysia Weber (30. Juli 1778)³³

³¹Nachschrift Mozarts zum Brief von Maria Anna Mozart, 12. Juni 1778, MBA II, Nr. 453, S.377f, Z.52-99. Zu Mozarts früherer Aussage, die auch im Einklang mit der seiner Mutter steht, vgl. Maria Anna Mozart an ihren Mann, 14. November 1777, Nr.373, S.123, Z.4-9: »Du hast in deinem brief gefragt ob der wolfgang die gunst des herrn Raff erhalten, ich kan dir sagen, das er ein gutter Ehrlicher Mann ist aber sonst weiter nichts machen kan, er hat diese opera [sc. *Günther von Schwarzburg*], man kennet das er einmahl ein brafer Singer gewesen, nunmehr aber einbacket [...] sonst aber ist es der Redlichste mann von der welt [...]«. Nachschrift Mozarts, S.125, Z.59-68: »H: Raaf hat unter 4 arien, und etwa beyläufig 450 Täct einmahl so gesungen, daß man gemerckt hat daß seine stimme die stärckste ursach ist, warum er so schlecht singt. [...] Er war auch sein lebtage, wie man mir hier selbst gesagt hat, kein Acteur; man muste ihn nur hören, und nicht sehen. er hat auch gar keine gute Person nicht.«

³²Everist, »*Madame Dorothea Wendling is arcicontentissima*«: *the performers of Idomeneo*, op.cit., S.51.

³³Meißner wird als Bassist aufgeführt, hat aber über einen weiten Stimmumfang verfügt. Vgl. MBA V, S.63 (Kommentar zu Nr.53, Z.99). Bei Dreßler erscheint Meißner als Tenor: »Rechtschaffne Sän-ger für die Kammer=Musik hier und da, sind z. E. in Salzburg, Hr. Meißner, ein wahrer Tenorist [...]«, *Ernst Christoph Dreßlers Thea-*

zu den wesentlichen Aussagen über die Ausführung des Gesanges, die Gesangkunst, wie Mozart sie schätzt.

Zunächst werden die negativen, dann die von Mozart hervorgehobenen positiven Eigenschaften Raaffs zusammengestellt. Anschließend sind die Bedeutung und Beachtung der »Natur der Stimme« und die »Art oder Methode zu singen« zu untersuchen. Die von Mozart selbst gegebenen Kriterien führen hin zu einem naheliegenden Verständnis der - von und mit Raaffs besonderen Fähigkeiten geprägten, aber zugleich gegen dessen besondere Vorliebe, die Mozart »lächerlich« erscheint und gegen die er demzufolge arbeiten dürfte - Rolle des Münchener Idomeneo.

Zu den negativen Eigenschaften des Sängers gehören: das schauspielerische Unvermögen, manchmal die Art der Ausführung des Rezitativs (»aber dann und wann that er einen schrey - der mir nicht gefiehl«). Raaffs Vortragsstil des Rezitativs fällt aber, wie es scheint, keineswegs aus dem Rahmen. Tosi/Agricola lamentieren über den allgemeinen Rezitativ-Vortrag, insbesondere den des »theatralischen Recitativs«, der meisten Sänger, die das Rezitativ zu sehr vernachlässigen:

Einige singen das Recitativ auf der Bühne so, wie das in der Kirche oder in der Kammer: es ist ein beständig leyernder Gesang, wobey einem übel werden möchte. Einige bellen, weil sie allzusehr in den Affect eingehen. Einige sagen es gleichsam im Geheim; andere verworren. Einige dehnen, oder zwingen die letzten Sylben heraus; andere verschweigen sie. Einige singen es, als wenn sie keine Lust hätten; andere als wenn sie in tiefen Gedanken wären. Einige verstehen es nicht; andere lassen es nicht verstehen. Einige thun als wenn sie bettelten; andere als wenn sie die Zuhörer nur über die Achsel ansähen. Einige schleppen es; andere poltern es heraus. Einige singen es durch die Zähne; andere affectirt. Einige sprechen es nicht recht aus; andern fehlt es am gehörigen Ausdrucke. Einige lachen es; andere weinen es. Einige reden, andere pfeifen es. Einige kreischen, andere heulen; und wieder andere intoniren nicht. Und unter den Fehlern derer, die sich von der Natur entfernen, ist dieser noch der größte, daß sie nicht an die Schuldigkeit denken, die ihnen obliegt, sich zu bes-

ter=Schule, op.cit., Zweytes Kapitel, Von dem Nothwendigen zur Deutschen Oper. Dritte Erforderniß, S.40, §6. Vgl. zu A. Weber: Georg Knepler, Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen, Berlin 1991, S.472f. (neue Übers.).

sern.³⁴

Mozart bemängelt an Raaff weiter einen gewissen uneinheitlichen Gesangsstil, wobei die Probensituation mit ins Gewicht fällt (»die arien sang er so gewis faul - und oft einige Töne mit zu viell geist - das war meine sache nicht.«), zu viel »Cantabile«³⁵. Weiter wird, als Mozarts eigener Erklärungsversuch für das bei ihm erregte Mißfallen, kritisiert, daß Raaff seiner Stimme und Gesangsweise nicht zuträgliche, unangemessene Arien interpretiert habe (»bey hof hat er allzeit arien gesungen, die ihm meiner Meinung nach gar nicht angestanden, weil er mir gar nicht gefahlen hat.«).

Dagegen wertet Mozart als positiv: den Rezitativ-Vortrag allgemein (»ganz Paßable«), die Textdeklamation (»seine gute, und deutliche aus=sprach«), sowie den Vortrag von »kleinen sachen«, insbesondere auch deutschen Liedern (»was mir an ihm gefällt, ist wenn er so kleine sachen singt, so gewisse andantino«, »Andantino, oder kleine Canzonetti -erhat vier teütsche lieder die sind recht herzig«), sowie den Vortrag der »bravura« mit »Paßagen« und »Rouladen«, wobei dem Sänger sein langer Atem sehr zugute gekommen sein dürfte. Gefallen findet Mozart an Raaffs Stimme (»seine stime ist schön und sehr angenehm. wenn ich so die augen zu mache, wenn ich ihn höre - so finde ich an ihn viel gleiches mit den Meissner, nur daß mir Raaffs stimm noch angenehmer vorkömmt«). Mozart präzisiert sein Gefallen durch die direkte Gegenüberstellung von Meißner und Raaff. Die Vibrato-, hier vielmehr Tremolo-Technik Meißners, das Unterteilen eines vorgegebenen Notenwertes in kleinere Einheiten - Mozart spricht nicht vom Abweichen der vorgegebenen Tonhöhe - wertet Mozart als »üble gewohnheit« (»daß er oft mit fleiss mir der stimme zittert - ganze viertl - ja oft gar achtl in aushaltender Note marquirt«). Diese »üble gewohnheit« schätzt der Komponist keineswegs

³⁴Agricola, *Anleitung*, op.cit., S.157, vgl. Tosi, *Opinioni*, op.cit., S.43. Zum Rezitativ, vgl. Kap.IV.2.

³⁵Zu einer Interpretation des »Cantabile«, vgl. Thomas Seedorf, *Zum Wandel des Mozartschen Vokalstils. Eine Skizze*, in: R. Angermüller u.a. (Hg.), *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991* (= *Mozart-Jahrbuch 1991*), Teilbd.1, Kassel, Basel etc., S.103-107, hier S.104: »Diese Bemerkung meint wohl nichts anderes, als daß Raaff in langsamen Arien allzu viele Ornamente anzubringen pflegte, so wie es vor allem in der ersten Jahrhunderthälfte üblich war.«

und bezeichnet sie als unnatürlich (»das ist völlig ganz wieder die Natur zu singen«).

Mozart fällt an dieser Stelle ein grundsätzliches ästhetisches Urteil über schönen, i. e. als »natürlich« empfundenen Gesang und seinen Eingang in die Instrumentalmusik: »die Menschenstimme zittert schon selbst - aber so - in einem solchen grade, daß es schön ist - daß ist die Natur der stimme«. Der natürliche Gesang wird von Instrumentalstimmen (»blas=instrumenten«, »geigen instrumenten«, »Claviern«) nachgeahmt³⁶.

Das natürliche Zittern der menschlichen Stimme darf aber nach

³⁶Vgl. Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, op.cit., S.40ff. (Tonbildung, Vergleich »Luftröhre«, »Structur der Flöte«), S.281ff., §11 (zum Sänger), Quantz empfiehlt dem »Anfänger«, S.96, §18: »Hat er Gelegenheit die Singkunst entweder vor, oder wenigstens gleich mit der Flöte zu erlernen: so will ich ihm dieses besonders anrathen. Er wird dadurch desto leichter einen guten Vortrag im Spielen erlangen; und bey vernünftiger Auszierung eines Adagio, wird ihm die Einsicht in die Singkunst besonders großen Vortheil geben. Er wird also nicht ein purer Flötenspieler allein bleiben; sondern dadurch sich auch den Weg bahnen, mit der Zeit ein Musikus, in eigentlichem Verstande, zu werden.« Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, ND der 3. Aufl., Augsburg 1789, mit einem Geleitwort v. David Oistrach, erl. u. kommentiert v. Hans Rudolf Jung, Wiesbaden, Leipzig, Paris 1991, S.107, §13: »Jeder, der die Singkunst ein bißchen versteht, weis, daß man sich eines gleichen Tones befleissigen muß.«, S.108f. §14: »Und wer weis denn nicht, daß die Singmusik allezeit das Augenmerk aller Instrumentisten seyn soll: weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, so viel es immer möglich ist, nähern muß?«, Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, ND der Ausgaben Teil 1, Berlin 1753 (mit Ergänzungen der Aufl. Leipzig 1787), Teil 2, Berlin 1762 (mit Ergänzungen der Aufl. Leipzig 1787), hg. mit Register v. Wolfgang Horn, Kassel, Basel etc. 1994, Teil 1: *Einleitung*, S.2: »Indem alle andere Instrumente haben singen gelernet; so ist bloß das Clavier hierinnen zurück geblieben [...]«, auch Bach empfiehlt S.13, §20: »Einen grossen Nutzen und Erleichterung in die ganze Spiel=Art wird derjenige spüren, welcher zu gleicher Zeit Gelegenheit hat, die

Singe=Kunst zu lernen, und gute Sänger fleißig zu hören.«, vgl. hierzu S.121f., §12; S.53f., §8: »Man wird von selbst begreifen, daß zum Exempel die Vorstellung der Unschuld oder Traurigkeit weniger Auszierungen leidet, als andere Leidenschaften. Wer hierinnen das nöthige in Obacht nimmt, den kan man für vollkommen paßiren lassen, weil er mit der singenden Art sein Instrument zu spielen, das überraschende und feurige, welches die Instrumente vor der Singe=Stimme voraus haben, auf eine geschickte Art verknüpft, und folglich die Aufmercksamkeit seiner Zuhörer durch eine beständige Veränderung vorzüglich aufzumuntern und zu unterhalten weiß.«

Mozart keinesfalls übertrieben, somit unnatürlich werden. Ist der Gesang »wieder die Natur«, ist er auch »nicht mehr schön«.

In Gemmingens *Dramaturgie* erscheint nicht nur »Vater Shakespear«, sondern auch »Mutter Natur«³⁷. Im bereits zitierten Nachruf auf Garrick formuliert der Autor: »er raubte der Natur ihre Geheimnisse, war Wahr wie sie, und wie sie gut gegen den Menschen.«³⁸ »Natur« und »natürlich« werden zu Leitbegriffen nicht nur für die schauspielerische, sondern auch für die sängerische Gestaltung. Das natürliche Instrument des Menschen, die Stimme, die »Natur« ist, soll »natürlich« singen, was durchaus im Einklang mit der Kunst, dem kunstfertigen Gesang steht. Möglicherweise rühren Mozarts vernichtende Urteile über den Gesang des Kastraten Dal Prato mit von dem gewandelten Kunstverständnis her, was nicht bedeutet, daß Mozart sich generell gegen die Gesangskunst der Soprani und Alti, gegen deren menschliche Stimmen ausspricht. Doch gewisse Eigenheiten der »art oder Methode zu singen«, der »Bernachische[n] schule«, der auch Tosi zugehört³⁹, schätzt Mozart nicht. Mozart kennt die Stimmen der soprani und alti, er komponiert noch für Kastraten, die als Hofsänger im 18. Jahrhundert ihren festen Bestand auch im singenden Personale eines deutschen Fürsten haben. Aber die Kriterien, die der Komponist in Bezug auf Raaff besonders lobend hervorhebt, sind mit Ausnahme der »bravura« nicht unbedingt Merkmale für den virtuosen Gesang, der die Kastraten ausgezeichnet hat, man denke nur an die Interpretation deutscher Lieder.

Der Tenor Raaff besitzt den langen Atem, Dal Prato nicht, obwohl doch gerade der lange Atem vormals den Kastraten zu ihren Läufen und Auszierungen zur Verfügung gestanden hat. Vielleicht ist Dal Prato wirklich nur schlechter als etwa Ceccarelli gewesen, nach Meinung Mozarts, vielleicht deutet sich in Mozarts lautem Ärger aber auch zwischen den Zeilen eine einsetzende Abkehr von einem einst sehr gefeierten Gesangsideal an. Der Münchener *Idamante*, »la sven-

³⁷ *Mannheimer Dramaturgie. Für das Jahr 1779*, op.cit. Erstes Stück, S.13, Siebendes Stück, S.61.

³⁸ *Mannheimer Dramaturgie. Für das Jahr 1779*, op.cit. Achtes Stück, S.72.

³⁹ Vgl. Erwin R. Jacobi, Vorwort zu: *Agricola, Anleitung*, op.cit., S.XV.

turata Vittima⁴⁰, ist der einzige soprano der Oper; Arbace und Idomeneo, Gran Sacerdote wie La Voce werden von »natürlichen« Männerstimmen gesungen.

Der operative Eingriff verhindert die natürliche Entwicklung des menschlichen Körpers, wodurch ein hermaphroditisches Wesen mit menschlichen Bedürfnissen erzeugt wird, das aber von der menschlichen Gesellschaft ausgegrenzt bleibt, zu viel Reichtum kommen kann, aber zu wenig Achtung. Die unausgesprochene Mißhandlung, die ein menschliches Leben zeichnet, steht immer deutlicher dem neuen Natürlichkeitspostulat generell entgegen⁴¹.

Nach Mozart schätzt Raaff zwar den natürlichen Gesang, ohne übertriebenes Zittern der Stimme, doch einem alten Gesangsideal zeigt

⁴⁰ *Idomeneo*, I/9, Textbuch it. dt. 1781, S.34.

⁴¹ Zu Mozarts Urteile über Dal Pratos Gesang, vgl.: Mozart an den Vater, München 13.11.1780, MBA III, Nr.537, S.19, Z.95ff.: »wenn ich gewust hätte daß dieser Castrat so schlecht ist, hätte ich in der that den Ceccarelli recomandirt - «;
Mozart an seinen Vater, München 8.11.1780, MBA III, Nr.535, S.13f., Z.43ff.: »Nun eine Hundsfütterey; - ich habe zwar nicht die Ehre den Helden del Prato zu können; doch der beschreibung nach ist noch fast Ceccarelli besser: - denn mitten in einer Aria ist öfters schon sein Odem hin - und - NB: er war noch nie auf keinen theater [...]«;
Mozart an den Vater, München 15.11.1780, MBA III, Nr.538, S.20, Z.33-37: »Meinem Molto amato Castrato del Prato muß ich aber die ganze Opera lehren. er ist nicht im Stande einen Eingang in einer aria zu machen der etwas heist; und eine ungleiche stimme! - er ist nur auf ein Jahr Engagirt, und so bald das aus ist, welches künftigen September geschehen wird, so nimmt Graf Seeau einen andern. da könnte Ceccarelli sein glück versuchen. Serieusement -«;
Mozart an den Vater, München 22.11.1780, MBA III, Nr.541, S.28, Z.18-28, 30-36: »vorgestern hat der Del Prato in der Accademie gesungen daß es eine schande war - ich will wetten daß der Mensch nicht einmahl die Proben, vielweniger die opera aushält - der ganze kerl ist inwendig nicht gesund. [...] wenn der Castrat kommt, muß ich mit ihm Singen, denn er muß seine ganze Rolle wie ein kind lernen. er hat um keinnen kreützer Methode.-«
Zur Beurteilung der Kastration, wie der Kastraten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vgl. Aussagen von Rousseau und Artega, zit. in Ortkemper, *Engel wider Willen*, op.cit., S.300-303. Die zahlreichen Anekdoten über Kastraten, die als erheiternde Gesprächsthemen in gesellschaftlicher Runde zu denken sind, dokumentieren die Verachtung und besondere Ausgrenzung einer Gruppe, über die man sich öffentlich lustig machen kann. Eine solche Anekdote überliefert uns auch Mozart im Kontext der Entstehung des *Idomeneo* (vgl. Brief an den Vater, 30. Dezember 1780, MBA III, Nr.573, S.78, Z.67-77; die Antwort des Vaters, MBA III, Nr.575, S.82, Z.58-60).

sich der bejahrte Tenor, der aus der Bologneser Gesangsschule des Altkastraten Antonio Bernacchi kommt, dort seine »art oder Methode zu singen« erlernt hat, durchaus noch verpflichtet. Bernacchi gilt als Nachfolger des Gründers dieser Schule, Francesco Antonio Pistocchi, ebenfalls Altist. Bernacchi ist für seine sonore Bruststimme, die Technik der »emissione di petto« berühmt geworden⁴². Die gute Einbeziehung der Bruststimme zeichnet, nach Mozarts Urteil, insbesondere Raaffs Gesangstechnik aus, »aber die art an sich selbst - die Bernachische schule - « entspricht, wie bereits erwähnt, gerade nicht dem Geschmack des Komponisten.

Wenn Mozart insgesamt Kritik an einer tradierten anerkannten italienischen Gesangsschule und -methode übt, mag dies in gewisserweise auch ein Urteil gegenüber Tosi, der, wie bereits erwähnt, aus dieser Schule kommt und insbesondere die Geflogenheit, das »Cantabile« übermäßig auszuführen, ausbildet, beeinhaltet. Mozart entwickelt seine eigenen Kriterien für den Gesang gegen eine tradierte Schulmeinung. Dabei gilt einzuschränken, daß sich Mozart nicht allgemein gegen das »Cantabile« ausspricht (»mir gefällt's auch«), sondern explizit gegen den Vortrag eines betagten Sängers, der es »zuviell« nach alter Schule bis hin zur gegenwärtigen Lächerlichkeit pflegt.

er macht mir zu viell ins Cantabile. ich lasse zu, daß es, als er jünger, und in seinen flor war, seinen Effect wird gemacht haben, das er wird surpreniert haben - mir gefällt's auch, aber mir ists zuviell, mir kömmts oft lächerlich vor.⁴³

Algarottis Kritik scheint sich im Verständnis des »Cantabile«-Vortrags durchaus mit der Mozarts zu treffen:

In den cantabeln Arien pflegt man unsern Musicis eine große Freyheit zu gestatten. Man setzt sie sehr langsam, mit wenigen Noten, nur mit so vielen als eben nöthig ist, die Melodie anzu-
deuten; so kann der Virtuose nach seiner Caprice und Will-
kühr desto mehr hinzusetzen. Das Gute und Böse auf beyden
Seiten berechnet, scheint die Gewohnheit der Franzosen besser
zu seyn als die unsrige. Sie erlauben ihren Sängern die Will-
kühr nicht, davon die unsrigen zu oft Mißbrauch machen; sie
dürfen nur fremde Gedanken aufführen. Langweilig zwar kann
es werden, immer eine und eben die Sache wiederholt zu

⁴²Zu Bernacchi, vgl. Celletti, *Geschichte des Belcanto*, op.cit., S.73,118f. Vgl. Hans Fritz, *Kastratengesang. Hormonelle, konstitutuelle und pädagogische Aspekte* (= *Musikethnologische Sammelbände*, hg. v. Wolfgang Suppan, Bd.13), Tutzing 1994, S.224-233.

⁴³Vgl. Anm.31.

hören, und es scheint billig und vernünftig, daß man der Wissenschaft, Fantasie und Affect des Sängers einige Freyheit lasse; aber wie schwer hält's, einen Sänger zu finden, der Wissenschaft und guten Willen genug hätte, gehörig bey der Composition zu bleiben [...] Den wenigen nur, denen Apollo wirklich hold ist, sey erlaubt Supplemente zu machen; sie allein sind fähig, in die Gedanken des Compositeurs zu treten [...] Für die andern alle schreibe und denke der Musikmeister; er überlasse ihnen nichts, er führe sie bey der Hand und Schritt für Schritt bey allen Veränderungen, die gemacht werden sollen.⁴⁴

Raaff ist seine Arie »Vedrommi intorno« (I/9) nicht »Cantabile genug« gewesen⁴⁵. Mozart wird sie wohl aufgrund der ihm bekannten Neigung des Tenors bewußt gegen dessen Vorliebe und nach seinem »gusto« hinsichtlich des Textausdruckes, der »Expresion«, gesetzt haben (wenngleich er sie, nach eigener Aussage, für den Bassisten Giovanni Battista Zonca noch besser eingerichtet hätte). Es mag denn auch »die Bernachische schule« den »Alten schlendrian« Raaffs mitverursacht haben, der Mozart an seinem Idomeneo-Interpreten sehr mißfällt:

[...] hören sie, der Raaff ist der beste, Ehrlichste Mann von der Welt, aber - auf den Alten schlendrian versessen - das man blut dabey schwitzen möchte; folglich sehr schwer für ihn zu schreiben. - sehr leicht auch wenn sie wollen, wenn man so alle tag arien machen will. - wie par Exemple die Erste aria Vedròmi intorno Etc: wenn sie sie hören werden, sie ist gut, sie ist schön - aber wenn ich sie für Zonca geschrieben hätte, so würde sie noch besser auf den Text gemacht seyn. - er liebt die geschnittenen Nudeln zu sehr - und sieht nicht auf die Expresion. - mit dem Quartett habe izt eine Noth mit ihm gehabt. - das quartett, wie öfter ich es mir auf dem theater fürstelle, wie mehr Effect macht es mir. - und hat auch allen die es noch so am Clavier gehört haben, gefallen. - der einzige Raaff meint es wird nicht Effect machen. er sagte es mir ganz allein. - *non c'è da spianar la voce - es ist zu Eng* - als wenn man in einem quartetto nicht viel mehr reden als singen sollte - dergleichen sachen versteht er gar nicht. - ich sagte nur; liebster freund! - wenn ich nur eine Note wüste, die in diesen quartetto zu ändern wäre, so würde ich es sogleich thun. - allein - ich bin noch mit keiner sache in dieser opera sozufrieden gewesen wie mit diesen quartett; und hören sie es

⁴⁴ *Versuche über die Architectur, Mahlerey und musicalische Opera aus dem Italiänischen des Grafen Algarotti*, übersetzt von R. E. Raspe, Hochf. Hessischen Rath und Prof. der Alterthümer, Cassel 1769, S.263-265.

⁴⁵ Vgl. Mozart an den Vater, München 15.11.1780, MBA III, Nr.538, S.20, Z.15-17: »[...] weil seine [Arie] im Ersten Actt vermög dem Ausdruck der Worte nicht Cantabile genug seyn kann [...]«.

nur einmal zusamm - dann werden sie gewiss anders reden. ich habe mich bey ihren 2 Arien alle mühe gegeben sie recht zu bedienen - werde es auch bey der dritten thun - und hoffe es zu stande zu bringen - aber was terzetten und Quartetten anbelangt muß man dem Compositeur, seinen freyen Willen lassen - darauf gab er sich zufrieden.⁴⁶

Mozart bezieht Position, verlangt genau das, worüber Raaff im »deutschen« ernsten Fach doch wohl verfügt - Deklamation, klare und deutliche Aussprache - für seine italienische ernste Oper. Die »gute, und deutliche aussprach« des Tenors hat Mozart gelobt, und nicht nur er allein. Der Herausgeber von Naumanns *Cora*, Joh. Leopold Neumann, verweist auf den beispielhaften Vortrag Raaffs, wobei er Hinweise für den noch ungewohnten deutschen (unbegleiteten) Rezitativ-Vortrag im Sinn hat⁴⁷. Es hat demnach den Anschein, daß Raaff ein deutsches Rezitativ wesentlich ausdrucksvoller als ein italienisches interpretiert hat. Denn Mozart attestiert ihm im Falle

⁴⁶Mozart an den Vater, 27. Dezember 1780, MBA III, Nr.570, S.72f., Z.38-60.

⁴⁷»Nachdenkende Sänger und Sängerinnen, die alles was sie singen mit Ausdruck, mit dem Geist eines Raaf vorzutragen sich bestreben, wissen, daß das Recitativ, Declamation, nach einer dem Sinne der Worte angemessenen Modulation, und die ächte, regelmässige, in allen Sprachen geltende Methode es vorzutragen (das accompagnirte Recitativ ausgenommen) sey, wenn man sich weder an Zeit, Maas, noch an den Werth der Noten oder des Tacts bindet, sondern gerade so singt, wie man, nach den jedesmaligen Erfordernissen des Sinnes oder Affekts, natürlich sprechen würde. Ihnen sey es überlassen, allen diesen Härten abzuhelfen, sie durch ihre vom richtigen Gefühle geleitete Kunst zu bedecken, und überhaupt alle Feinde des deutschen Recitativs mit demselben auszusöhnen.«, in: Johann Gottlieb Naumann, *Cora. Eine Oper von Naumann*, Leipzig, in der Dykischen Buch Handlung 1780 [Klavierauszug], Vorrede. Vgl. zur Rezitativbehandlung: Kap.IV.2.

Raaffs Gesang in der deutschen Oper wird auch von Dreßler hervorgehoben, wobei auch deutlich wird, daß Raaff durchaus der italienischen opera seria verpflichtet bleibt: »Aber, wir müssen auch Sänger bey dem Singe=Schauspiel haben! Daß wir solche haben, will ich nur einen nennen: unsern Raff, in Manheim. Vor diesem großen Sänger der Deutschen haben die mehresten Italiäner gezittert; und noch, da er die Geißel aus Großmuth und Mitleid ins Feuer geworfen, nehmen noch alle Italiänische Tenoristen den Hut ab, wenn sie seinen Namen nennen. Aber er war nur halb unser, und halb den Italiänern.«, *Ernst Christoph Dreßlers Theater-Schule*, op.cit., *Zweytes Kapitel, Von dem Notwendigen zur Deutschen Oper. Dritte Erforderniß*, §5, S.41f., zu Raaffs Vorbildlichkeit, vgl. S.25.

des *Idomeneo*: »ganz ohne geist und feuer, so ganz Monoton«⁴⁸. Möglicherweise hängt diese Nachlässigkeit im Vortrag auch mit der Fremdsprache zusammen, die von den Zuhörern nicht in ihrem einzelnen Wortlaut und Wortsinn vollständig erfaßt zu werden scheint. Krause bemerkt:

Wie wenig Deutsche verstehen aber das Italiänische so vollkommen, daß sie allen Nachdruck eines jeden gesungenen Wortes, gleich übersehen, begreifen und empfinden können.⁴⁹

Mozart erwartet, fordert nun hingegen im Italienischen einen engagierten Rezitativ-Vortrag. Möglicherweise denkt der Komponist nicht nur an unbeteiligte Zuhörer, sondern an ein, durch die Faktur der Musik wie des vorgestellten Spiels, in Spannung gehaltenes Publikum, das das Bühnengeschehen mit allen seinen Sinnen verfolgt (etwa gleichfalls an die (Mit- und Voraus-) Leser des Operntextes, was zugleich eine Aufwertung des Lesetextes bedeutet).

Mozart tadelt einerseits, daß Raaff in seinen Arien »oft einige Töne mit zu viell geist« singt, andererseits fehle ihm »geist«, ein geistvoller Vortragsstil im italienischen Rezitativ. Raaff hat wohl entsprechend der Gesangstradition in der italienischen Oper, das Rezitativ als nebensächlich und die Arie als die Hauptsache behandelt⁵⁰. Dem Komponisten mag er daher die Arien zu übertrieben und das Rezitativ zu spannungslos interpretiert haben.

Ausdrucksvolle Reden statt kantables Singen in einem Quartett muß einem Sänger, der aus der Bologneser Gesangstradition kommt, befremdet haben, hier setzt zunächst eine scharfe Kritik des Sängers an seinem Komponisten ein. Mozarts Stimmführungen im Quartett, die Disposition der Einzelstimmen, hat den Bernacchi-Schüler

⁴⁸Mozart an den Vater, 27.12.1780, MBA III, Nr.570, S.71, Z.8f.

⁴⁹*Von der musikalischen Poesie*, op.cit., S.228.

⁵⁰In der Klage des jungen Mozart, »die finger thuen sehr weh von so viel Recitativ schreiben«, schwingt auch die Lästigkeit, die der Komponist hinsichtlich des italienischen Rezitativ-Schreibens (für *Mitridate*) empfunden haben mag, mit. Dem Rezitativ scheint Mozart hier noch weniger den - auch kompositorisch - anspruchsvollen Stellenwert eingeräumt zu haben, den er ihm im Kontext des *Idomeneo* zuteil werden läßt, was dem allgemeinen zeitgenössischen Urteil über das italienische Rezitativ hinsichtlich der musikalischen Praxis durchaus entspricht. Vgl. Leopold Mozart an seine Frau, 20. Oktober 1770, Nachschrift Mozarts, MBA I, Nr.214, S.397, Z.57f.

sicher irritiert. Das Einstudieren seiner Stimme hat ihn sichtlich unbefriedigt gelassen. Er darf sich nicht strahlend zeigen, sondern muß hervortreten, indem er sich expressiv in diesem Ensemble zurückzunehmen hat. Vor dem Hintergrund der älteren opera seria, die Raaff kennt, in der Terzette, Quartette mehr als »Arien« zu dreien, vieren - ganz wie es Schachtner übersetzt⁵¹ - fungieren, wird die Reaktion und das Unverständnis Raaffs, der sich einem Paradoxon gegenübersteht, verstehbar.

Mozart hat nach gehörtem Vortrag von Johann Christian Bachs »no so d'onde viene« Raaff qualifiziert:

hier endlich als er in Concert Spirituell debutierte, sang er die scene von bach, non sò d'onde viene, welches ohnedem meine favorit sache ist, und da habe ich ihn das erstemahl singen gehört, - er hat mir gefahlen - das ist, in dieser art zu singen [...]⁵²

Diese Vortragsart des Sängers wird vom Komponisten favorisiert, hier befindet sich Raaff nach Mozarts Urteil am richtigen »ort«. Vor dem Hintergrund dieser wertgeschätzten Interpretation der Vertonung eines anderen Komponisten sind die drei Arien Idomeneos, mit denen Raaff »bedient« worden ist, und die ihm demnach »angestanden« haben dürften, zu analysieren. Vor diesem »ort« ist die Konzeption der Charakterrolle Idomeneo zu interpretieren.

Durch Mozarts Konzeption der Rolle des Idomeneo für Raaff läßt sich der offensichtliche Verlust des Schauspielerischen (im Bereich der Szene) durchaus auch als ein Gewinn werten. Wenn die Unfähigkeit des Hauptdarstellers im szenischen Spiel hervortritt, schwächt diese Unfähigkeit die Wirkung nicht nur einer einzelnen Szene, sondern den Erfolg der gesamten Oper. Durch überlegte Eliminierung des Schauspielerischen in der Bühnenrolle des Idomeneo streicht Mozart zugleich einen erheblichen Unsicherheitsfaktor, der die gesamte Wirkung des Werkes gefährden, schwächen kann (unter diesen Voraussetzungen bleibt zusätzlich fraglich, ob die Pantomime in den Münchener Aufführungen stattgefunden hat, wenn ja sicher nur in äußerster Kürze, quasi als »Momentaufnahme«, vgl. Kap.II.5.a).

In umgekehrter Weise wird die schauspielerische Leistung des Arba-

⁵¹Vgl. Zum Verständnis von Arie im 18. Jahrhundert: Kap.II.4.c, Anm.151, als Vorlage zur Komposition. Vgl. Kap.IV.3.

⁵²Vgl. Anm.31.

ce-Sängers von Mozart erkannt und eingesetzt (vgl. Kap.IV.3).

Die Streichung des zweiten Duetts wird gleichfalls vor dem Hintergrund der Oper als Schauspiel verständlich:

das 2:^{te} Duetto bleibt ganz weg - und zwar mit mehr Nutz als schaden für die opera; denn, sie sehen wohl, wenn sie die scene überlesen daß die scene durch eine aria oder Duetto matt und kalt wird - und für die andern acteurs, die so hir stehen müssen sehr genant ist - und überdiß würde der großmüthige kampf zwischen Ilia und Idamante zu lange, und folgich sein ganzen Werth verlieren.⁵³

Mozart entwickelt eine andere Vorstellung von wirkungsvoller Bühnenwirklichkeit als sein Vater, der sich zwar für einen gezielt eingesetzten Überraschungseffekt (»La voce«) durchaus offen zeigt, aber doch insgesamt das um den Handlungszusammenhang wissende Publikum durch logische, verständliche Handlungsfolge zu führen gedenkt und der Erwartungshaltung dieses Publikums - des Auftraggebers, der einen »Plan« vorgeben ließ - so adäquat entspricht⁵⁴. Die Vorgabe eines »Plans« weist auf alte und zugleich auch auf neuere Bestrebungen des musikalischen Theaters im Zusammenhang mit dem deutschen Singspiel, das sich am Schauspiel orientiert. Joachim Schuhbauer fordert nachdrücklich für die Librettodichtung eines Singspiels:

Singspiele, welche in der Absicht fürs Theater entstehn, soll der Dichter allerdings, wie jedes Drama [sic!], nach einem ordentlichen Plane bearbeiten und darinn eine nach Möglichkeit aus unserm Mittel genommene interessante Handlung durch Vortrag, Knotten und Katastrophe in ächt lyrischen,

⁵³Mozart an den Vater, München 13.11.1780, MBA III, Nr.537, S.17, Z.25-30

⁵⁴Vgl. Erika Kanduth, *Das Libretto im Zeichen der Arcadia. Paradigmatisches in den Musikdramen Zenos (Pariatis) und Metastasio*, in: Albert Gier (Hg.), *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Librettoforschung*, Heidelberg 1986, S.33-53, S.44f.: »Die Forderung nach Darstellung des Wahren und Wahrscheinlichen impliziert häufig Ahnungslosigkeit der spielenden Personen hinsichtlich der Fakten, die außerhalb ihrer Erkenntnisse und ihrer Wahrnehmung liegen. Das Publikum weiß hingegen Bescheid. Es ist durch das Argomento bereits eingestimmt, es darf, auf Appell des Dichters, der sich auf bekannte Fabeln beruft, den eigenen Bildungsfundus abrufen, es verfolgt innerhalb des Stückes Berichte, Aussagen, Zwiegespräche, die die Situation klären, wo den Beteiligten selbst die Einsicht fehlt. Nicht zuletzt wird das Publikum instruiert, weil es ihm zusteht, weil der Dichter gegenüber seinem Auftraggeber die Verpflichtung hat, seinen Fall offenzulegen.«
Vgl. Kap.II.5.a: Zum Kriterium der »Wahrscheinlichkeit«.

sangbaren Gesprächen ausdrücken.⁵⁵

Die allgemeine Erwartungshaltung hinsichtlich einer ernsten italienischen Oper ist durch die zahlreichen Vertonungen eines vertrauten Sujets, eines bekannten Librettos Metastasios entscheidend herausgebildet worden. Eine Opernkomposition etwa wird im Libretto als eine »neue Erfindung« angemerkt, der literarische, vertraute Metastasio-Text dagegen keineswegs immer⁵⁶.

Bearbeitungen des Operntextes, Übersetzungen fremder Texte, die Einbeziehung neuer Sujets, die Entstehung neuer Libretti beginnen insbesondere Ende des Jahrhunderts dieser verfestigten Erwartungshaltung mehr und mehr entgegenzuarbeiten und eine neugierige Erwartungshaltung, in Bezug auf den Text wie auf die Musik einer ernsten Oper, entstehen zu lassen.

Karl Theodors, des Auftraggebers, Erwartungshaltung der ernsten Oper gegenüber ist, wenn man sich die Bestrebungen in Mannheim vergegenwärtigt, durchaus eine neugierige zu nennen⁵⁷.

Leopold Mozart versteht seinen Sohn gerade dann nicht mehr, wenn dieser Logik und Verständlichkeit der Handlung durch - für ihn - unnötige Kürzungen weitgehend zu untergraben droht und die gängige Erwartung des Publikums so nicht erfüllt (vgl. Kap.II.5.a: Zum Kriterium der »Wahrscheinlichkeit«).

Wird durch dieses Zerschneiden der, Schritt um Schritt vorangehenden, Handlungsfolge nicht eine dem wirklichen Leben weit mehr entsprechende Handlung entworfen, die mit Unklarheit, den Wechsel

⁵⁵ Joachim Schuhbauer, *über die Singspiele*, op.cit., S.197. Schuhbauer tritt als Verfechter des deutschen Singspiels auf, die Oper beurteilt er im wesentlichen nach der italienischen Tradition, S.197f.: »Die Opera, das sogenannte grosse, heroische Schauspiel scheint beynahe die Ausnahme von aller Regel zu seyn.«

⁵⁶ Vgl. *Des Titi Gütigkeit. Ein musikalisches Schauspiel welches auf Höchst=beglücktem Hohen Nahmens=Tag Ihro Churfürstl. Durchleucht zu Pfaltz aus Befehl Ihrer Durchleucht Der Frauen Churfürstin an dem Chur=pfälzischem Hoffe aufgeführt worden*, Mannheim 1757 (Reiß-Museum, Mannheim, Signatur Mh 1728). »Die Musique ist eine neue Composition des Herrn Ignatii Holzbauer, Capellen=Meister Ihro Churfürstl. Durchleucht zu Pfaltz.«

⁵⁷ Die Hoffnungen, die mit der Amtsübernahme Karl Theodors im Hinblick auf eine kulturfreundlichere Politik nun auch im bayerischen Raum verbunden worden sind, artikuliert Schuhbauer, *über die Singspiele*, op.cit., S.176.

von Schatten und Licht sehr bewußt arbeitet? Diese Konzeption entwickelt Mozart keineswegs leichter Hand: »wegen der unschicklichkeit, unnatürlichkeit und fast ohnmöglichkeit des weglassens«⁵⁸. Die Aussagen in Bezug auf den vollständigen Libretto-Druck, auf den Librettist und Vater energisch beharrt haben und den Mozart gegenüber Seeau durchgesetzt hat, lassen erkennen, daß Mozart die Handlungsfolge nicht leichtsinnig verworfen hat. Mozart hat sich keineswegs »wider alle Regeln des Schauspiels«⁵⁹, noch gegen die Gegebenheiten der italienischen opera seria versündigt. Doch Bestandteile etwa der zeitgenössischen Shakespeare-Rezeption, des »natürlichen« ausdrucksvollen Spiel der Schauspieler (ex negativo im szenischen Spiel eines Raaff, musikalisch umgesetzt), der deutschen expressiven Deklamation in Melodram und Singspiel sind aufgenommen, bestimmen hier das *dramma per musica Idomeneo*. Die aristotelische Einheit der Handlung bleibt durchaus gewahrt, aber das Postulat der Funktionalität der Teile wird innovativ erfüllt. Mozart entwickelt dabei einen, seinen Werkbegriff für die Oper.

Das - gemäß der Tradition durch den *argomento* - in Bezug auf die gesamte Handlung vorbereitete Publikum weiß im Augenblick der Szene nicht immer mehr als die Personen des gespielten musikalischen Schauspiels und wird auf diese Weise vielmehr in das Bühnengeschehen, in die gegenwärtige Bühnenwirklichkeit hineingezogen⁶⁰.

Der Komponist erreicht eine ständige Präsenz des Publikums, wenn dieses sich den unvertrauten Anforderungen stellt, zu stellen bereit ist. Josef Martin Kraus äußert in Verbindung seiner Kritik einer Arieneinleitung (zu »Zwischen Angst« in Schweitzers *Alceste*) eine entscheidende Frage: »[...] muß denn eigentlich der Zuhörer immer vorbereitet werden, daß er ja keine Alternation im Leibe spüren

⁵⁸ Mozart an den Vater, 27. Dezember 1780, MBA III, Nr.570, S.71, Z.10f.

⁵⁹ Vgl. Kap. III, Anm.1.

⁶⁰ Ein zweiter kürzerer Librettodruck ist erfolgt, das gängige System der Kürzungsstrichlein (vgl. Kap.III.2.a) hat im *Idomeneo* keine Verwendung gefunden.

möchte?«⁶¹.

In diesem Sinn behandelt Mozart sein Opernpublikum wie das zeitgenössische Schauspielpublikum, das ständig inhaltlich Neues erwartet, auf Neues drängt. Das Hören, Schauen, Verstehen einer Oper wird nicht mehr bloße Unterhaltung, Zeitvertreib, Beharrung, sondern Mitvollzug, spannungsvoll selbsterfahrene Zeit, Veränderung »[...] dann wird man wie eine mit interessirte Person ganz in die Handlung hineingerissen.«⁶²

Dabei wendet sich Mozart keineswegs ausschließlich an den Auftraggeber, an die musikalisch Gebildeten, sondern an ein verständiges, aufgeschlossenes, neugieriges Publikum: »[...] in meiner Oper ist Musick für aller Gattung leute; - ausgenommen für lange ohren nicht.«⁶³

Erst durch das ständige Verändern, Umformen, Neugewinnen gewisser Szenen erarbeitet sich Mozart, mit und gegen Vorgaben, die dramaturgische Konzeption des *Idomeneo*. Georg Knepler hat im Zusammenhang mit den Kürzungen Mozarts auf Grimms Begriff »la rapidité« verwiesen⁶⁴. Kneplers Erkenntnis ist sicher zutreffend, doch erscheint sie allein als Erklärung nicht ausreichend, denn das Libretto Varescos ist vorderhand nicht hinsichtlich der Librettokonzeption Grimms verfaßt und ist nicht vor, sondern mit der Komposition der Oper gekürzt und geändert, verändert worden.

Schuhbauer bespricht die Kunstform Oper und die »Ausdehnung ihrer Komposition«:

Welche Menschenseele, einzelne Kenner, und enthusiastische Verehrer der Musik ausgenommen, würde in der Opera über die ungeheure Ausdehnung ihrer Komposition nicht allmähig bis zur leidigsten Langeweile herabsinken, wenn man uns da durch mehr Stunden lange Gesänge immer nur die Ohren kützen, den Augen aber ausser den ewigen einförmigen Gebär-

⁶¹[Joseph Martin Kraus], *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777*, ND der Ausgabe Frankfurt a. M. 1778, hg. mit Kommentar und Register v. Friedrich W. Riedel, München (= *Quellenschriften zur Musikästhetik des 18. u. 19. Jahrhunderts*, Bd.1), Salzburg 1977, S.63f.

⁶²Schuhbauer, *über die Singspiele*, op.cit. S.191.

⁶³Mozart an den Vater, 16. Dezember 1780, MBA III, Nr.563, S.60, Z.54f.

⁶⁴Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart*, op.cit., S.79f.

den der Sänger, und einer nur selten abgeänderten Schau-
bühne weiter gar nichts vorstellen wollte. Der Ausdruck dieser
idealischen Schauspiele, um uns gegen ihre gar zu monstrose
Grösse schadlos zu halten, muß immer alle unsre Sinne zu-
gleich vergnügen. Schickliche, ungezwungene Abänderungen
des Theaters, wunderbar erscheinende Maschinen, und grosse
festliche Ballete sollen das Aug reitzen; die vollkommenste,
prächtigste Musik muß alle Ohren entzücken, und den innern
Sinn soll die Dichtkunst mit der wärmsten Empfindung erhe-
ben. Jeder angestrengte, lyrische Ausdruck, wenn er zu lange
anhält, und dabey fast immer nur einen einzigen Sinn be-
schäftigt, macht das Gefühl stumpf, ermüdet allmähig den Geist,
und schläfert am Ende den ganzen Menschen ein.⁶⁵

Durch bewußte Kürzungen wird der »Ausdehnung« der Komposition
Einhalt geboten, der Gefahr, das Publikum zu ermüden, durch über-
raschende Übergänge, »schlag auf schlag«, entgegengearbeitet.

Wenngleich Ballett *Idomeneo* beschließt, bereichern allzuviele »Ab-
änderungen des Theaters, wunderbar erscheinende Maschinen« die
Oper gerade nicht. *Idomeneo* ist nicht unbedingt eine Ausstattung,
keineswegs eine Intrigen- und Handlungsoper, vielmehr werden
Menschenbilder, »Seelenbilder« vorgeführt:

Allein die menschlichen Handlungen und Leidenschaften in
lebendigen successiven Seelenbildern vorzustellen, dieß kann
immer nur die Musik in Vereinigung der Poesie und Schau-
spielkunst.⁶⁶

Hamlet ist die Tragödie des Helden, der Konflikt des Protagonisten
mit sich, entwirft »Seelenbilder«. Dem Charakterdarsteller Garrick -
ein »tragischer Schauspieler«, ganz im Sinne Agricolas, dem Sänger
Guadagni, wie erwähnt, ein Vorbild - gelingt es, die Begegnung mit
dem Geist überzeugend darzustellen, den Zeitgenossen wirklich
werden zu lassen. *Idomeneo* ist Drama des Titelhelden wie dessen
Sohnes, Elettas, Ilias, Arbaces, entwirft »Seelenbilder«. Madame
Borchers hat, nach den zitierten Aussagen Gemmings, in der Dar-
stellung »der Raserei« als Ophelia das Theaterpublikum beeindruckt,
Elettra verliert die Kontrolle über sich. Ein »angestrengte[r], ly-
rische[r] Ausdruck« beherrscht in weiten Teilen die Oper. *Idomeneo*
kann Einblick geben in ein Studium des Menschen, eine »Seelenleh-
re« - gerade mit den im Musikschrifttum oft karikierten Klischees

⁶⁵Schuhbauer, *über die Singspiele*, op.cit., S.198f.

⁶⁶Schuhbauer, *über die Singspiele*, op.cit., S.189.

der Oper.

Bei Arteaga lesen wir ironische Ratschläge für den Librettisten einer komischen Oper. Die folgenden Empfehlungen könnten durchaus auch für die Fertigung von opere serie Geltung beanspruchen, wenn Arteaga diese trotz Kritik nicht doch noch mehr schätzen würde:

»Ich habe das Glück, einen ersten Sänger zu haben, der mit der biegsamsten und leichtesten Stimme begabt ist; es wird daher gut seyn, ihm Gelegenheit zu geben, sein Talent glänzen zu lassen. Aus dem Recitativ macht er wenig; folglich müssen Sie, selbst auf Kosten der Begebenheiten, außerordentlich kurz darinne seyn. Hingegen liebt er die Arietten vorzüglich, in welchen man viel gurgeln kann, dergleichen die lärmenden oder diejeinigigen sind, welche irgendein Gleichniß enthalten. Und da er einst das

Vo solcando un mar crudele,

sehr gut sang, so wünschte ich eine Arie, die in eben dem Metro, und mit ähnlichen Worten gearbeitet wäre. Wenn es Ihnen nicht gelegen ist, eine solche zu machen, so thut es nichts, wir können sodann die nemliche einschalten, und alles wird gut gehen. Sodann wäre ich der Meynung, es so zu machen, daß der Capellmeister eine recht schöne und prachtvolle Musik anbringen könnte; und damit seine Geschicklichkeit destomehr in die Augen falle, wollen wir einen musikalischen Wettstreit zwischen der Stimme eines Sängers und irgend einem Instrumente einführen, welcher gewiß recht viel Vergnügen machen wird.«⁶⁷

Mit Raaff hat Mozart, trotz dessen Alters, einen für die »bravura« stimmbegabten »ersten Sänger« zur Verfügung gehabt, den er zu »bedienen« hatte, auch mit einer Art Seesturmgleichnis-Arie (vgl. Kap.IV.3) wie etwa »Vo solcando un mar crudele« (Metastasio, *Artaserse*, I/15, Arie des Arbace). Die Möglichkeit der Einschaltung einer Arie Metastasios ist immerhin erwogen (vgl. Kap.II.5.a) und eine konzertierende Arie, ein »Wettstreit« zwischen Stimme und Instrument, ist eingeführt worden⁶⁸. Der »Capellmeister« Mozart hat »recht

⁶⁷Arteaga, *Geschichte der italiänischen Oper, op.cit. Funfzehntes Kapitel*, S.416f. In fiktiver Rede erteilt ein Impresario einem Librettisten Ratschläge zur Verfertigung einer »Operette«, vgl. S.410ff.

⁶⁸Mozart an seinen Vater, München 8.11.1780, MBA III, Nr.535, S.13, Z.29ff. Vgl. Kap.IV.3.

schöne und prachtvolle Musik« angebracht, durch sie eine innovative Dramaturgie einer ersten italienischen Oper gestaltet, angeregt nicht zuletzt von den zeitgenössischen Errungenschaften des Schauspiels, des Melodrams und des deutschen Singspiels.

Racine gilt als Vertreter einer überhöht strengen klassizistischen Regeltragödie, dagegen Shakespeare als Repräsentant eines freieren Dramas, das keine Sinn und Gehalt beengende, oktroyierte Form, keinen starren Regelkanon kennt. Die dies Kapitel einleitend zitierte negative Aussage Friedrichs II. über eine neuere regellose, formsprengende Dramaturgie als Konsequenz der zeitgenössischen Shakespeare-Adaption mag solcherart Einschätzungen und Bewertungen verdeutlichen. Racine und Shakespeare erscheinen aus einem Blickwinkel des an Racines Dramaturgie festhaltenden wie Shakespeares Dramen als neu und richtungsweisend entdeckenden 18. Jahrhunderts wie zwei unvereinbare Polaritäten. Inwieweit gerade in einigen der »neuen« »ernsthaften« Operntexte - abgefaßt sowohl in den traditionellen Opernsprachen (italienisch, französisch), wie auch in den an einigen Höfen und Theatern propagierten Landessprachen (schwedisch, deutsch) - des späten 18. Jahrhunderts eine Aufhebung solch offener Widersprüche angestrebt worden und hinsichtlich der Affekt-, Empfindungs-, Charaktergestaltung auch erfolgt ist, kann nur eine eingehendere Untersuchung literarischer Opernvorlagen, den vorgesehenen und vorliegenden »Plänen« für eine Opern-anlage, zeigen.

Im folgenden werden zunächst weitere Anregungen aus dem Umfeld behandelt, Parallelentwicklungen hinsichtlich einer »literarischen« Übersetzung, die zur Grundlage einer charakteristischen Ausprägung der Librettodichtung für die erste italienische Oper im späten 18. Jahrhundert wird. Man sollte dabei nicht vernachlässigen, daß Librettisten überdies weitestgehend als Übersetzer tätig gewesen sind (vgl. Da Ponte, Parini). Die getroffene Wahl und übernommene wie modifizierte Anlage einer als »neu« erscheinenden Operndichtung - ein »neues« Libretto - muß als die wesentliche Voraussetzung auch für Konzeption und Komposition einer »neuen« ersten italienischen Oper angesehen werden.

La prima cosa che vuol essere ben considerata è la qualità dell'argomento, o sia la scelta del libretto, che importa assai

più che comunemente non si crede. Dal libretto, che importa assai può quasi affermare che la buona dipende o la mala riuscita del dramma. Esso è la pianta dell'edifizio; esso è la tela su cui il poeta ha disegnato il quadro che ha da esser colorito dipoi dal maestro di musica.⁶⁹

Was zuerst wohl erwogen seyn will, ist die Beschaffenheit des Argumentes und die Wahl des Buches, woran mehr gelegen ist, als man gemeiniglich denket. Aus dem Buche allein läßt sich fast entscheiden, ob die Oper gerathen oder nicht gerathen werde. Es ist der Grundriß des Gebäudes; die Leinwand, worauf der Dichter das Bild gezeichnet, das der Musikmeister hernach nur auszumahlen hat.⁷⁰

Algarotti bezeichnet das Libretto als »pianta dell'edifizio«, als Plan für ein Gebäude, für einen Aufbau.

Nach einem vorgegebenen »Plan« ist das Textbuch zu *Idomeneo* zu erstellen gewesen, »die Wahl« einer Thematik, eines Stoffes, einer spezifischen Vorlage, »la scelta« ist schon im Vorfeld getroffen worden. Wir wissen nicht, wie und ob Mozart überhaupt darauf reagiert hat, eine opera seria mit, bzw. nach vorgegebenem »Plan« zu komponieren. Bei solch einer Fragestellung bleibt allerdings immer zu berücksichtigen, daß bei der älteren metastasianischen opera seria ein fester »Plan« oft schon vorgegeben ist: durch ein vorgegebenes, vorhandenes Libretto; wenngleich der Text modifizierbar ist, anpaßbar der jeweiligen Aufführungssituation.

Um einen neuen »Plan« für ein dramma per musica zu schaffen, ist man - nicht nur im Fall des *Idomeneo* - durchaus auf den alten Spuren Metastasios gewandelt, der, wie ausführlich dargelegt, für seinen ersten »Grundriß« französische Quellen mit herangezogen und für sein dramma »verbessert« hat (vgl. Kap.II.4.b).

Wie sich im späten 18. Jahrhundert der librettistische Umgang mit Vorgaben darstellt, wäre überdies an Einzelfällen, die keineswegs übereilt als Sonderfälle zu kategorisieren sind, noch genauer zu verfolgen.

»Aus dem Buche allein läßt sich fast entscheiden, ob die Oper gerat-

⁶⁹ Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica. Del Libretto*, in: Ders., *Saggi*, a cura di Giovanni da Pozzo, op.cit., S.152. Vgl. Kap.II.4.a.

⁷⁰ Algarotti, *Versuch über die musicalische Opera. Vom Buche oder dem Texte*, in: *Versuche über die Architektur, Mahlerey und musicalische Opera*, op.cit., S.225.

hen oder nicht gerathen werde.« Algarotti betont die Bedeutung, die allein das Textbuch für ein Opernprojekt hat. Die Erstellung des Textbuches (damit die Wahl des Sujets, die Wahl der Vorlage, ihre Umwandlung zum jeweiligen Operntext) gehört zu einem wesentlichen Bereich der Opernproduktion im gesamten 18. Jahrhundert.

III.2. Libretto-Dichtung als literarische Übersetzung: Eine Grundlage für Innovationen

1759 ist von Ignaz Holzbauer in Mannheim die Oper *Ippolito ed Aricia* gespielt worden. Doch nur das Libretto dieses Werkes scheint sich erhalten zu haben, sein Verfasser ist Carlo Innozeno Frugoni.

Klaus Hortschansky hat sich mit dem Text eingehend beschäftigt und zeigen können, daß der Librettist Frugoni seine direkte französische Vorlage, eine tragédie lyrique von Simon-Joseph de Pellegrin, deren Sujet ihrerseits wieder auf Racine und Euripides zurückgeht, ins Italienische übersetzt und hinsichtlich eines *dramma per musica* für das Hoftheater in Parma verändert hat⁷¹. Hortschansky stellt fest: »Die Tragédie lyrique wird außerhalb Frankreichs an Höfen, die eine enge kulturelle und politische Bindung zu Paris haben, in italieni-

⁷¹Vgl. Klaus Hortschansky, *Ignaz Holzbauers Ippolito ed Aricia (1759). Zur Einführung der Tragédie lyrique in Mannheim*, in: Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmuth Mahling (Hg.), *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert. Einflüsse und Wirkungen*, Bd.2, Heidelberg 1986, S.105-116, S.106: »Das Textbuch wurde dort [sc. Parma] zum beinahe gleichen Zeitpunkt wie in Mannheim vertont und aufgeführt: in Parma mit Musik von Tommaso Traetta am 4. Mai 1759 und in Mannheim mit Musik von Ignaz Holzbauer am 4. November 1759 zum Namensfest des Kurfürsten Carl Theodor. Es herrscht also folgende Situation: Im Jahre 1759 wird eine traditionell fünftaktige französische Tragédie lyrique, die in Paris seit 1759 mit Musik von Rameau auf dem Spielplan der Académie royale ist, vom parmensischen Hofdichter Frugoni, dessen librettistischen Aktivitäten für die italienische Opernbühne im übrigen damals bereits über 25 Jahre zurücklagen, übersetzt, nachgedichtet und adaptiert. Frugoni beruft sich in der Vorrede des Parmenser Textbuches ausdrücklich auf den »Autore dell'Opera Franzese, Euripide, e l'immortale Racine«. Das Libretto gelangt an den dynastisch ehemals miteinander verbundenen Höfen von Parma und Mannheim in unterschiedlicher Aufmachung, also auch mit verschiedener Musik, nahezu gleichzeitig zur Aufführung. Die Abweichung des Mannheimer Textbuches gegenüber dem von Parma sind geringfügig und nicht gravierend.«

sierter Gestalt bezüglich Geist und Form rezipiert. In Frugonis Bearbeitung von *Ippolito ed Aricia* scheinen noch immer Wesenszüge des französischen Götter-Menschen-Spektakulums in der Dramaturgie des Ganzen wie auch einzelner Szenen, insbesondere in der Unterweltszene durch. Abgesehen vom *Récitatif mesuré* und den *Airs* werden die szenischen Bestandteile wie Chorblöcke, Chor-Solo-Dialoge, Tanzchöre, Auftrittsmusiken, Tongemälde und *Divertissements* in das tradierte italienische Modell des Opernablaufs von Rezitativ und Arie eingebaut.⁷² Hortschansky betont ferner, daß *Ippolito ed Aricia* insgesamt aber »kaum« »Auswirkungen« für Mannheim gehabt habe.

Vielleicht sollte man gar nicht so fixiert nach kaum konkret nachweisbaren »Auswirkungen«, nach mutmaßlichen, vermeintlichen Spuren einer *tragédie lyrique* in Mannheim forschen, sondern vielmehr im Vorfeld der Überlegungen die literarische Gattungstradition *dramma per musica* als solche reflektieren. In vorliegendem Falle müßte dies bedeuten, zunächst zu untersuchen, ob und inwieweit literarisch *Ippolito ed Aricia* - ausgehend von der Übersetzung ins Italienische, der Erstellung eines italienischen *dramma per musica* auf der Grundlage einer spezifischen Aneignung einer bereits dramatisierten französischen Vorlage (*tragédie*, *tragédie lyrique*) - generell mit der Konzeption italienischer Libretto-Dichtung in Einklang zu bringen ist.

Hortschansky bemerkt: »Eine Tendenz wie in Parma, die *Tragédie lyrique* vollständig nach Mannheim zu verpflanzen, bestand anscheinend ohnehin nicht. Hierzu paßt auch die auffallend geringe Zahl von Aufführungen von *Opéras comiques*, gemessen etwa am Theaterleben von Wien oder Dresden. Ja, die *Opéra comique* wurde gar in italienischen Übersetzungen gegeben. Mannheim pflegte mit Ausnahme des Balletts italienisches Musiktheater.«⁷³ Aber die Pflege italieni-

⁷²Hortschansky, *Ignaz Holzbauers Ippolito ed Aricia*, op.cit., S.114. Hortschansky verweist an dieser Stelle auch auf Traettas Vertonung, vgl. Daniel Heartz, *Operatic Reform at Parma. »Ippolito ed Aricia«*, in: *Atti del Convegno sul Settecento Parmense nel 2° centenario della morte di C. I. Frugoni Parma 1968* (= *Fonti e Studi*, Serie II.5), Parma 1969, S.271-300.

⁷³Hortschansky, *Ignaz Holzbauers Ippolito ed Aricia*, op.cit., S.114f.

schen Musiktheaters einerseits und die Übersetzung einer tragédie ins Italienische, ihre Umwandlung zur opera seria andererseits muß nicht unbedingt als ein unvereinbarer Widerspruch aufgefaßt werden. Eine gezielte Vereinnahmung eines französischen dramatischen (Opern-) Sujets läßt sich als eine Anverwandlung zu einem »verbesserten« italienischen dramma per musica ganz im Sinne der Tradition der Librettodichtung verstehen⁷⁴ (vgl. Kap.II.4.b: Calzabigis Ausführungen zu Metastasio; hingewiesen sei an dieser Stelle auch auf den »spezifisch italienischen Ausgangspunkt«, den Wolfgang Proß »in der Entwicklung der Dramaturgie des 18. Jahrhunderts« feststellt, sowie auf die »vorbildhafte Bedeutung« des dramma per musica metastasianischer Ausprägung⁷⁵).

Insofern kann eine Pflege italienischen Musiktheaters die Adaption französischer dramatischer Themen, Vorlagen beeinhalten und bedeuten. Es mögen demnach keinerlei Bestreben vorgelegen haben, die Gattung tragédie lyrique als solche konkret »nach Mannheim zu verpflanzen«. Eine fixierte Suche nach Bestrebungen einer zielgerichteten Gattungsadaption, bzw. -konversion scheint deshalb eher müßig

⁷⁴Corneilles *Tite et Bérénice*, Racines *Bérénice* sind etwa im Zusammenhang mit Metastasios *La clemenza di Tito* zu behandeln, vgl. Wolfgang Proß, *Neulateinische Tradition und Aufklärung in Mazzolà/Mozarts »La Clemenza di Tito«*, in: Herbert Zeman (Hg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*, Teil 1, Graz 1979, S.379-401.

⁷⁵Wolfgang Proß, *Mozart und Racine*, op.cit., S.109f.: »Es ist noch eine Bemerkung notwendig, um ausgerechnet die Wahl eines Opernlibrettos zu rechtfertigen, wenn hier wesentliche Aspekte in der Dramaturgie des 18. Jahrhunderts erläutert werden. Diese Rechtfertigung liegt im spezifisch italienischen Ausgangspunkt der Entwicklung. Aus dem Gegensatz zum klassischen französischen Theater entsteht in Italien mit Gründung der Arcadia eine Theorie der *tragedia civile*, deren Erkenntnissen (bei Gravina, Antonio Conti, Jacopo Martello, Scipione Maffei und Pietro Calepio) keine adäquate Praxis auf dem Theater folgt, mit der einzigen Ausnahme der international renommierten *Merope* Maffeis (1713). In diese unbesetzte Stelle tritt die Entwicklung der dramatischen Form durch Pietro Metastasio, der in seinen Texten die Ansätze der *tragedia civile*, mit den Elementen der *comédie héroïque*, und der Poetik Corneilles gegen das französische höfische Theater verbindet. Das italienische *dramma per musica*, gewinnt dadurch vorbildhafte Bedeutung für die Entwicklung nationaler dramatischer Stile allgemein, wie die josephinischen Bestrebungen oder Wielands, Herders und Goethes Versuche zur theoretischen und praktischen Begründung eines deutschen Singspiels zu zeugen vermögen.«

und zudem von einem retrospektiven Entwicklungsgedanken hinsichtlich einer plötzlich auftretenden Opernreformbewegung geleitet zu sein.

Stattdessen gilt es, zeitgenössisch relevante Auswahlkriterien für das Vorgehen der Einrichtung, die Wahl der Sujets zu erkunden und auf dieser Basis, Kriterien der Beurteilung zu entwickeln, wie ein bereits für ein bestimmtes (nationales) Sprech-, bzw. Musiktheater dramatisierter Stoff für eine anders angelegtes, fremdsprachiges musikalisiertes Theater geeignet, transformierbar wird⁷⁶. Bei dem repräsentativen Genre Oper - insbesondere der höfischen Karnevalsoper - gilt es zudem politische Implikationen zu berücksichtigen.

Exkurs

Operntexte als offizielle Interpretationen, vom Hof in Auftrag gegebene Extrakte eines bekannten Fürstenspiegels? - München, Karneval 1780/81

Auch nicht bereits vordramatisierte französische Vorlagen sind für Operntexte bemüht worden: Die Karnevalsoper in München 1780 - ein Jahr vor *Idomeneo* -, *Telemaco* von Paul Grua, nimmt ihr Sujet in freier Adaption von Fénelon⁷⁷. Der Librettist, Graf

⁷⁶Es wäre wünschenswert, auch hinsichtlich der Adaption gleichsprachlicher Texte, die Umgestaltung einer französischen Tragödie zur Textvorlage einer französischen Oper, nicht mit wertenden Termini wie »Rückschritt« zu operieren, sondern generell eine Sensibilität für die Notwendigkeiten der jeweiligen Gattung Oper wie deren Realisierung zu entwickeln. Vgl. Proß, *Mozart und Racine*, op.cit., S.111: »Antoine Danchets *Idoménée* (1712), als Text für eine Oper André Campras verfaßt, scheint demgegenüber ein Rückschritt, wie ihn die Librettoversionen berühmter Tragödien in Frankreich meist zu bedeuten scheinen: man betrachte etwa Pellegrins *Phédre*-Version für Jean-Philippe Rameaus erste Oper *Hippolyte et Aricie* (1733), wo Elemente des mythologisch-allegorischen Barocktheaters in Racines Text einbrechen und ein idyllisch-pastoraler Schluß angefügt wird.« Vielleicht sollte man weniger von einem Einbruch oder Eingriff in Racines Text sprechen, sondern die Verwendung selbst und die Art der Verwendung der dramatischen Vorlage beleuchten.

⁷⁷François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Suite du quatrième livre de l'Odyssée d'Homère, ou les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*. Das genaue Datum der Entstehung läßt sich nicht feststellen. Nach Albert Cahen hat Fénelon sein Werk in den wesentlichen Teilen zwischen 1694 und 1696 geschrieben, allerdings noch zwischen 1696 und 1699 Ergänzungen und Änderungen vorgenommen. Die erste autorisierte Ausgabe der *Aventures de Télémaque* erschien posthum 1717 (mit einer Einteilung in 24 Büchern in Anlehnung an Homer, die so Cahen vermutlich auf die Herausgeber dieser Ausgabe zurückgeht, aber von Fénelon nicht intendiert war. Diese Einteilung bestimmte die Rezeption, sie übernahm beispielsweise der Übersetzer Friedrich Fr. Rückert. Nach dieser Ausgabe von 1878 (sie gehört zu

Serimann, bezieht sich auf die seinem Publikum allgemein bekannte Quelle im »ARGOMENTO«. Er spricht über Fénelons Darstellung. Serimanns *Telemaco* ist, so abschätzig man ihn beurteilen mag, als Fénelon-Rezeption und Interpretation des späten 18. Jahrhunderts an einem deutschen Fürstenhof zu werten. Der Librettist bekundet gleichfalls die Art und Weise hinsichtlich der Verarbeitung, Anpassung zum Operntext, liefert somit die Kriterien für das Verständnis seines Textes:

Il bellissimo Poema intitolato Telemaco, in cui l'erudita penna del celebre Monsieur di Salignac ha dimostrato la vera educazione, che si deve ad un giovane Principe, è ormai troppa nota, e perciò stimò superfluo il parlare. Nell'istesso Poema egli fa vedere, che la virtù è l'unico ostacolo per evitare ogni sinistro sentiero, e fa comparire Telemaco accompagnato da Minerva, in figura di Mentore nell'Isola di Calipso, dove lo lascia cadere in quegli errori, che la gioventù è più esposta, quali non possono evitarsi, se non con fuga, che la somma sagacità di Mentore a lui somministra. L'Autore del presente Drama ha seguito l'istesso sentimento del prelodato Monsieur di Salignac, e se si appartato da qualche verità, l'ha fatto solo per adattarsi al sentimento della Musica.

Das so schöne Gedicht, mit Name Telemach, in welchem die geschickte Feder des berühmten Herrn von Salignac die wahre Erziehung eines jungen Prinzen gezeigt hat, ist zu bekannt, daß es überflüssig davon zu sprechen scheint. In dem nemlichen Gedicht erweist er, daß die Tugend der einzige Weg sey, wodurch man denen Irrwegen des Lasters ausweichen könne. Er stellet den Telemach vor, wie selber durch die Minerva unter der Gestalt des Mentors in den Eyland der Calipso begleitet wird, allwo er ihm in diejenige Ausschweifungen fallen läßt, zu welchen die Jugend am meisten ausgesetzt ist, und welche durch nichts, als durch die Flucht zu vermeiden sind, zu welcher ihm die Weisheit des Mentors die hilfreiche Hand bietet.

Der Schriftsteller des gegenwärtigen Schauspiels ist dem Geist des Herrn von Salignac gefolget und hat so viel möglich die Wahrheit mit der Tonkunst vereinet.⁷⁸

Im 5. Buch der *Abenteuer des Telemach* wird die Idomeneus-Episode erzählt, die für die Thematik des *Idomeneo*, der Münchner Karnevalsoper 1781, vor dem Hintergrund der Vorlage Danchets von 1712 Relevanz besitzt:

Nach diesen Ausführungen [über König Minos und seine Regierung] Mentors landeten wir auf der Insel [Creta]. Wir sahen das berühmte Labyrinth, ein Werk des kunstsinnigen Daedalus und eine Nachahmung des großen Labyrinths, das wir in Ägypten gesehen haben. Wir waren noch in die Betrachtung dieses merkwürdigen Gebäudes versunken, als wir eine Menge Volkes bemerkten, die das ganze Ufer bedeckte und in großen Scharen einem nicht allzuweit vom Strande des Meeres entfernten Ort zueilte. Wir fragten nach dem Grund dieser geschäftigen Eile, und ein Creter namens Nausikrates gab uns folgende Erklärung:

»Idomeneus, der Sohn des Deukalion und ein Enkel des Minos, war wie die anderen Könige Griechenland zur Belagerung von Troja ausgezogen. Nach dem Fall dieser Stadt segelte er ab, um nach Creta zurückzukehren, doch auf der Fahrt brach ein so heftiger Sturm aus, daß der Steuermann seines Schiffes und alle andern der Schifffahrt kundigen Leute den Schiffbruch für unvermeidlich hielten. Jeder sah den Tod vor Augen, jeder erblickte die Meeresschlünde geöffnet, ihn zu verschlingen, jeder bejammerte sein Unglück, da er nicht einmal auf die traurige Ruhe jener Schatten hoffen durfte, welche nach einem feierlichen Begräbnis den Styx überschreiten. Idomeneus erhob die Augen und die Hände gen Himmel und flehte zu Neptun: ,O mächtiger Gott, der du die

den letzten Übersetzungen, die frühesten kursierten seit 1700) wird der *Telemach* im folgenden zitiert.

⁷⁸ *TELEMACO. OPERA SERIA* [...] *Telemach*. Ein musikalisches Schauspiel so auf gnädigsten Befehl Sr. Churfl. Durchl. Carl Theodor [...] Im neuen Opera-Haus zur Faschingszeit im Jahre 1780 aufgeführt worden. Aus dem Italienischen übersetzt von A. G. v. T. Z. S. Die Dichtkunst ist von Herrn Grafen Serimann. Die Musik von dem Herrn Paul Grua Sr. Churfl. Durchleucht Capellmeister, München (Franz Joseph Thuille) 1780, ARGOMENTO, o.S.

Wogen beherrscht, schenke einem Unglücklichen geneigtes Gehör. Wenn du mir gewährst, daß ich trotz dieses furchtbaren Sturmes nach Creta zurückkehre, so opfere ich dir das erste Haupt, das sich meinen Augen darbietet.

Indessen eilte sein Sohn, voller Sehnsucht, seinen Vater wiederzusehen, ihm entgegen, um ihn zu umarmen: der Unglückliche, er wußte nicht, daß er seinem Verderben entgegenging. Der Vater entkam dem Sturm und erreichte den ersehnten Hafen; er dankte dem Neptun, daß er sein Gebet erhört habe, doch bald fühlte er, wie unglücklich er durch sein Gelübde geworden. In Vorahnung seines Verderbens marterte ihn das unbedacht gegebene Versprechen, er zitterte, unter die Seinigen zu treten, und er fürchtete, zu sehen, was ihm das Liebste auf der Welt war. Aber die grausame Nemesis, die unerbittliche Göttin, stets wachsam, die Menschen und besonders die übermütigen Könige zu strafen, trieb mit verhängnisvoller und unsichtbarer Hand den Idomeneus vorwärts. Er langt an, kaum wagt er, die Augen aufzuschlagen. Er sieht seinen Sohn, von Entsetzen ergriffen bebt er zurück. Vergebens sucht er nach einem andern, ihm weniger teuren Haupte, das ihm als Opfer dienen könnte.

Indessen fällt der Sohn seinem Vater um den Hals und ist ganz erstaunt, daß dieser seine Zärtlichkeit durchaus nicht erwidert; er sieht ihn bittere Tränen vergießen. „O mein Vater“, sagte er, „warum diese Traurigkeit? Nach einer so langen Abwesenheit betrübt es dich, wieder in deinem Königreich zu sein und deinem Sohn Freude zu bereiten? Was habe ich getan? Du wendest deine Augen von mir ab, aus Furcht, mich anzusehen.“ Von heftigem Schmerz ergriffen, antwortet der Vater nicht. Tiefe Seufzer entringen sich seiner Brust. Endlich ruft er: „Ach Neptun, welches Versprechen habe ich dir gegeben. Um welchen Preis hast du mich vor dem Schiffbruch bewahrt! Gib mich den Wogen und den Felsen zurück, die meinem trostlosen Leben ein Ende machen sollen; lasse meinen Sohn am Leben! O grausamer Gott, hier ist mein Blut, nimm es, schone das seine!“ Während er so sprach, zückte er sein Schwert, um sich zu durchbohren; doch die Umstehenden hielten ihn von der Tat zurück.

Der Greis Sophronimus, ein Verkünder des göttlichen Willens, versicherte ihm, daß er den Neptun zu befriedigen vermöchte, ohne ihm das Leben des Sohnes zu opfern. „Dein Versprechen“, sagte er, „ist unüberlegt gewesen, die Götter wollen nicht durch Grausamkeit verehrt werden. Hüte dich wohl, die Strafbarkeit deines Versprechens zu vergrößern, indem du es, den Gesetzen der Natur zum Hohn, einlösest. Opfere dem Neptun hundert Stiere, die weißer sind als der Schnee; lasse ihr Blut an seinem mit Blumen bekränzten Altar fließen, und lieblicher Weihrauch brenne auf ihm zur Ehre dieses Gottes.“

Mit gesenktem Haupt und ohne zu antworten hörte Idomeneus diese Worte; Wut flammte in seinen Augen, sein bleiches, entstelltes Gesicht wechselte jeden Augenblick die Farbe; seine Glieder zitterten. Sein Sohn sagte zu ihm: „Hier bin ich, mein Vater, dein Sohn ist bereit, zu sterben, um den Gott zu versöhnen. Ziehe dir nicht seinen Zorn zu, ich sterbe zufrieden und glücklich, da mein Tod dein Leben erhalten wird. Stoße zu, mein Vater, fürchte nicht, in mir einen Sohn zu finden, der deiner unwürdig ist und der den Tod fürchtet.“ Ganz außer sich und wie von den höllischen Furien zerfleischt, entzieht sich Idomeneus der Aufmerksamkeit der Umstehenden und stößt sein Schwert in das Herz des Kindes. Dampfend und ganz mit Blut besudelt, zieht er es heraus, um sich selbst zu durchbohren, doch noch einmal wird er von den ihn Umingenden zurückgehalten.

Der Knabe liegt in seinem Blut, und die Schatten des Todes bedecken seine Augen; er öffnet sie noch einmal halb dem Licht, aber kaum hat er's gefunden und schon kann er's nicht mehr ertragen. So sinkt eine schöne Lilie mitten auf dem Feld, durch die Pflugschar in ihrer Wurzel zerschnitten, hin und kann sich nicht mehr aufrecht halten; noch hat sie nicht ihre blendende Weiße, nicht den Glanz, der die Augen entzückt, verloren, doch die Erde nährt sie nicht mehr, und ihr Leben ist erloschen. Also ward auch der Sohn des Idomeneus, wie eine junge und zarte Blume, in der ersten Blüte des Alters grausam hinweggemäht.

Der Vater verliert im Übermaß des Schmerzes den Verstand; er weiß nicht, wo er ist, was er getan hat, nicht, was er tun soll. Er wankt zur Stadt und fragt nach seinem Sohn.

[...]«⁷⁹

Die Creter, das Volk wie die Weisen, verlieren die Fassung. Das Volk greift den König mit Stöcken und Steinen an. Idomeneus wird von seinen Freunden gerettet und auf das Schiff zurückgebracht. Creta wird verlassen, und Idomeneus wird später im Land der Salentiner ein neues Reich gründen. Die Personen der Erzählung des Nausikrates sind:

⁷⁹Fénelon, *Die Abenteuer des Telemach*, aus dem Französischen übersetzt v. Friedrich Fr. Rückert, mit einem Nachwort hg. v. Volker Kapp, Stuttgart 1984, S.79-82.

Der König und Vater Idomeneus, der Sohn des Deukalion, ein Enkel des Minos, Idomeneus Sohn (ohne Namen), Neptun, Nemesis, der Greis Sophronymus, ein Verkünder des göttlichen Willens, die Besatzung des Schiffes, das nach Creta heimkehrte (Steuermann u.a.), Freunde des Idomeneus, die zweimal ihn retten, Creter (Weise und Volk)⁸⁰. Wir haben ein Teil des Personals von *Idoménée* wie *Idomeneo* vor uns. »Das so schöne Gedicht, mit Name Telemach [...] ist zu bekannt, daß es überflüssig davon zu sprechen scheint.«⁸¹, die Idomeneus-Episode darf man beim Münchner Hof als »zu bekannt« demnach durchaus voraussetzen. Inwieweit ein Fürsten- und Tugendspiegel als Interpretation des »Telemach« in München 1780/81 mit unterschiedlicher Dramaturgie und inhaltlicher Ausrichtung von der Opernbühne herab intendiert gewesen sein mag, ist durchaus denkbar.

Die Suche nach einer transformierbaren, transportierbaren Substanz, die Güte einer Libretto-Dichtung gewährleistet, hat einen theaterbewanderten, literarisch gebildeten Opernkomponisten, wie es Mozart im Laufe seiner Entwicklung - in verstärktem Maße in seiner Wiener Zeit durch die Zusammenarbeit mit Da Ponte - geworden ist, verfolgt⁸².

⁸⁰Vgl. Kurt Kramer, *Das Libretto zu Mozarts »Idomeneo«*. Quellen und Umgestaltung der Fabel, op.cit., S.13-20. Zur Stoff- und Motivgeschichte, vgl. Kap.I.

⁸¹TELEMACO. OPERA SERIA [...] *Telemach*. Ein musikalisches Schauspiel, op.cit., ARGOMENTO.

⁸²Hinzuweisen ist schon auf die literarische Anlage von *Bastien und Bastienne*: Der Text dieses deutschen Singspiels ist die Bearbeitung einer französischen Vorlage, *Les Amours de Bastien et Bastienne* (Erstaufführung: 26. September 1753, Paris, Comédie Italienne). Bei letzter handelt sich um eine Parodie des rousseauschen intermède *Le Devin du village* (Erstaufführung: 18. Oktober 1752, Fontainebleau) von Marie-Justine-Benoîte Favart, Charles-Simon Favart und Harny de Guerville. Auf Anraten von Graf Giacomo Durazzo, dem Generalspektakeldirektor in Wien, hat Friedrich Wilhelm Weiskern *Les Amours de Bastien et Bastienne* ins Deutsche übertragen. Hinsichtlich der Monologe wie der Dialoge liegt eine beinahe wörtliche, hinsichtlich der Arien und Ensembles eine freiere Übersetzung vor (vgl. Rudolph Angermüller, in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Sämtliche Opernlibretti*, hg. v. R. Angermüller, Stuttgart 1990, S.52; ders., *Mozart und Rousseau. Zur Textgrundlage von »Bastien und Bastienne«*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 23.Jg., Doppelheft 1/2, Februar 1975, S.22-37, Warburton (Hg.), *The Librettos of Mozart's Operas*, op.cit., vol.6). Nach Angaben Weiskerns stammen die Nummern 11, 12, 13 von Johann Heinrich Friedrich Müller. Der Salzburger Hoftrompeter Johann Andreas Schachtner, der als Poet sich seinen Namen machte, von Gottsched beeinflusst und empfohlen (Vgl. Johann Andreas Schachtner, *Poetischer Versuch in verschiedenen Arten von Gedichten. Mit einer Vorrede des berühmten Tit. Herrn Professor Gottscheds*, Augsburg u. Innsbruck (Joseph Wolff) 1765; in Zusammenhang mit Mozart vermutet man ihn als Verfasser des nach André sogenannten *Zaide*-Librettos und kennt ihn als Übersetzer des

Die von den Zeitgenossen im 18. Jahrhundert oft vehement kritisierte, ist aber als viel publizierte literarische Textsorte allein aufgrund ihres breiten Wirkungskreises anzuerkennen. Durch Erwerb wird das Opernlibretto einem lesenden, belesenen Publikum leicht zugänglich, was die Opernpartitur, auch wenn sie im Druck erschienen ist, gerade nicht ist. Denn es bleibt der Kostenfaktor zu berücksichtigen. Die anzuerkennende Libretto-Dichtung stellt sich als ein Komplex dar: Komplexität kann als herausragendes Gestaltungsprinzip dieser für den Gebrauch bestimmten Literatur gelten. Ein Gegenstand, ein Inhalt wird in vielen Erscheinungen, Spiegelungen - Übersetzungen - erkennbar in Wiederholung und Variation.

Das Erkennen, Vergleichen und neu Zusammensetzen sollte man als Motor und Herausforderung dieser, vermehrt aus einer Sichtweise des 19. und 20. Jahrhunderts, noch viel zu schnell disqualifizierten Dichtungsart begreifen. Daß es genügend schlechte Libretti gibt, wissen auch und beklagen oft genug die Zeitgenossen, daß aber gute Operntexte gefragt sind, beweist nicht allein Mozarts Interesse und seine beständige Suche nach solchen.

Das Kompilieren von Texten, Kombinieren von Versatzstücken findet auf verschiedenen Ebenen statt, zieht sich von einer wenig reflektierten Aufführungspraxis der Sänger bis hin zu artifiziellem Anzitiieren, Einbinden von Bekanntem, ein mehrdeutiges Spielen mit Sprache im jeweils gebotenen Rahmen, wie es etwa Da Ponte meister-

Idomeneo) bearbeitete die deutsche Übertragung weiter: Vgl. Angermüller, in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Sämtliche Opernlibretti*, op.cit., S.52: »Er versifizierte den Weiskernschen Prosatext, übernahm seine Arientexte im wesentlichen wörtlich, verbesserte gelegentlich, um metrische Härten zu beseitigen und Sinnstörendes auszumerzen, paßte den Text der dramatischen Situation an dichtete die Zauberformel des Colas (Nr.10) neu.« Im Textvergleich mit Bezug auf die Komposition Mozarts stellt Angermüller fest: »Die Nummern 1, 6, 8, 9, 14-16 sind nach Weiskern vertont, die Nummern 11 und 13 nach Müller, die Nummern 4 und 12 nach Schachtner. Die Nummern 2, 5, 7 und 10 sind eine Mischung von Weiskern und Schachtner.« (Angermüller, in: Mozart, *Sämtliche Opernlibretti*, op.cit., S.53).

Im Zusammenhang mit Da Pontes Libretti zu *Le Nozze di Figaro* ist auf Beaumarchais, zu *Don Giovanni* auf Moliere etc. zu verweisen. Wesentlich erscheint Da Pontes Art der Verwendung von Motiven, Stoffen, Themen, Themenvariationen, philosophischen Gedanken insbesondere französischer Herkunft (vgl. Gerhard Splitt, *Gespielte Aufklärung: Così fan tutte oder die Umkehrung der Moral*, in: *Freiburger Universitätsblätter*, Heft 101, September 1988, S.47-71).

haft beherrscht⁸³. Die Varianten auch eines scheinbar identischen, nur unscheinbar abgewandelten Inhalts spielen im Zeitalter aristokratischer, klerikaler und bürgerlicher Aufklärung im Obrigkeitsstaat des aufgeklärten Absolutismus' Bedeutungsnuancen wider, die zu inhärent angelegten, immanent werdenden Bedeutungsverschiebungen geraten können. Das Wahrnehmen von verschiedenen Lesarten, Verstehensweisen (Codes) in literarischer Hinsicht läßt auch an die zeitgenössische musikalische Rezeption denken: Mozart schreibt im *Idomeneo* »Musick für aller Gattung leute; - ausgenommen für lange ohren nicht«⁸⁴ (vgl. Kap.IV.1).

R. B. Moberly benennt ein wichtiges Moment innerhalb des Opernschaffens Mozarts hinsichtlich der Libretto-Dichtung: »His better libretti, from *Mitridate*, onwards, tend to have French origins [...]«⁸⁵. Die Güte der einzelnen von Mozart vertonten Libretti - in ihrer konkreten Funktion - kann hier im Detail nicht untersucht werden, zu erkennen ist jedoch allgemein eine starke Tendenz der Libretto-Dichtung: die Abfassung eines *dramma per musica* vor dem Hintergrund einer französischen literarischen, bereits für die Bühne dramatisierten Vorlage. Inwieweit dies im Fall von *Mitridate*, wie Moberly konstatiert, nachweisbar ist, soll im folgenden kurz verdeutlicht werden. Dieser Fall kann aber nur als exemplarisch vor einer allgemeinen Tendenz innerhalb der Libretto-Dichtung - somit nicht als ein bemerkenswerter Sonderfall - hinreichend beurteilt werden.

⁸³ So spielt Don Alfonso in *Così fan tutte* bereits im 1. Akt, 1. Szene auf Metastasio an (vgl. *Demetrio*, II/3 »è la fede degli amanti / come l'araba fenice [...]«), »è la fede delle femmine / come l'araba fenice [...], zitiert später die Verse 10-12 der 8. Ekloge aus Jacopo Sannazaros *Arcadia* (I/7).

⁸⁴ Mozart an den Vater, 16. Dezember 1780, MBA III, Nr.563, S.60, Z.53-55.

⁸⁵ R. B. Moberley, *The influence of french classical drama on Mozart's »La clemenza du Tito«*, in: *Music & Letters*, vol. LV (1974), S.286-293, zit. S.288.

III.2.a) Zwei Texteinrichtungen in Gegenüberstellung: *Mitridate* - *Idomeneo*

Trotz der zeitlichen Differenz eines ganzen Jahrzehnts, das zwischen *Mitridate* und *Idomeneo* liegt, trotz der verschiedenen Voraussetzungen, Spielorte und Mentalitäten, Mailand und München, wird ein Vergleich beider Operntexte angestrebt. Es geht dabei zunächst weniger um inhaltliche Aspekte, sondern speziell um die Art und Weise einer Texteinrichtung: Es interessiert die literarische Anlage einer opera seria, ihr Textgerüst, das auf einer französischen Vorlage basiert. Die Textrevisionen, die mit Rücksicht auf die Komposition im *Procedere* der Konzeption und Realisierung einer ersten italienischen Oper erfolgt sind, gilt es festzuhalten.

Zunächst soll die Texteinrichtung von Mozarts Mailänder Oper *Mitridate*, deren Libretto - *Idomeneo* vergleichbar - einer französischen älteren dramatischen Vorlage verpflichtet ist, vorgestellt werden. Daran schließt sich jeweils ein vergleichender Hinweis auf die Textgestaltung zu *Idomeneo* an, so weit sich diese anhand der beiden vorliegenden gedruckten Libretti, des Münchner Aufführungsmaterials und der autographen Partitur rekonstruieren läßt.

Im Libretto *MITRIDATE / RE Di PONTO, / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL REGIO DUCAL TEATRO / DI MILANO / Nel Carnevale dell'Anno 1771* [...] heißt es am Ende des *ARGOMENTO*: »Veggasi la Tragedia del Francese Racine, che si è in molte parti imitata. *Flor. Plut. Dion. Cass. App. Aless.*«⁸⁶ Man sollte durchaus an den ähnlichen Verweis am Ende des *argomento* im Libretto des *Idomeneo* denken: »Si legga la Tragedia Francese, che il Poeta Italiano

⁸⁶Zit. in: Luigi Ferdinando Tagliavini, Kritischer Bericht zu: *Mitridate, Re di Ponto* (= Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 4), Kassel, Basel, Tours, London 1978, S.30. Vgl. *MITRIDATE RE DI PONTO. DRAMMA PER MUSICA* [...] *NEL REGIO-DUCAL TEATRO DI MILANO Nel Carnovale dell'Anno 1771*, Milano MDCCLXX [sic!], in: Ernest Warburton (Hg.), *The Librettos of Mozart's Operas*, op.cit., vol.1, S.147-206, *ARGOMENTO*, S.153f.

Vgl. *MITRIDATE RE DI PONTO, DRAMMA PER MUSICA* [...] *NEL REGIO TEATRO DI TORINO NEL CARNOVALE del 1767*, in: Warburton (Hg.), *The Librettos of Mozart's Operas*, op.cit., vol.6: *The Sources*: 1, S.97-170, *ARGOMENTO*, S.101. Die Libretti stimmen in Bezug auf den »*argomento*« inhaltlich überein.

in qualche parte imitò, riducendo il tragico a lieto fine.«⁸⁷

Verfaßt hat das Textbuch zum *Mitridate* Vittorio Amedeo Cigna-Santi, Mitglied der Accademia dei Trasformati in Turin, sein Name wird allerdings im Mailänder Libretto-Druck nicht erwähnt⁸⁸.

Cigna-Santi nennt, entsprechend der zeitgenössischen Tradition innerhalb der italienischen Libretto-Dichtung, wie auch Metastasio (vgl. Kap.II.3.b), seine hauptsächlich konsultierten, kompilierten Quellen. An erster Stelle erscheint der Franzose Jean Racine, dessen Tragödie größtenteils nachgeahmt worden sei, weiter folgen Autoren, die als Autoritäten innerhalb der starken Antikenrezeption im 18. Jahrhundert allgemeine Anerkennung genießen. Ihre bloße Nennung in abgekürzter Form repräsentiert eine Kenntnis von, sowie den Umgang mit gelehrter Literatur. So wird die gelehrte Bildung des Librettisten angezeigt, ebenfalls die seiner Leserschaft, ein auch durch ernste Opern gebildetes Publikum, das derlei Initialen kennt, registriert und vielleicht als einen traditionell gewordenen Pflichthinweis des Librettisten zu erwarten scheint. Denn die genannten Autoritäten unterstreichen und bereichern die Qualität des poetischen Textes und seinen Anspruch auf historischen Wahrheitsgehalt. Intendiert scheint durch die Berufung auf Autoritäten ein an einen gebildeten Auftraggeber, den Leser, das Publikum gerichteter gezielter Qualitätsanspruch des Librettos als eines literarischen Textes. Bildungstheater wird bereits allein durch die Textgrundlage geboten, ganz im Sinne und in der Nachfolge Metastasios.

Varesco verweist in den *Idomeneo*-Libretti nur auf seine französische Vorlage, nicht auf weitere Autoritäten, was im Zusammenhang mit seiner Vorlage zu deuten und hervorzuheben ist (vgl. Kap.II.5.b; zu

⁸⁷Vgl. Textbuch *Idomeneo* it. 1781, Textbuch *Idomeneo* it.dt. 1781.

⁸⁸Luigi Ferdinando Tagliavini, Vorwort zu: Wolfgang Amadeus Mozart, *Mitridate, Re di Ponto* (= NMA, Serie II: *Bühnenwerke*, Werkgruppe 5, Bd.4), op.cit., S.VII: »Vittorio Amedeo Cigna oder Cigna-Santi (Turin 1725 bis 1785) war ein Mitglied der Turiner Accademia dei Trasformati; das bekannteste unter seinen Libretti für Opern und Feste teatrali ist *Montezuma*, das von G. Di Majo (1765), Mysliveček (1771), Galuppi (1772), Insanguine (1780) und Zingarelli (1781) vertont wurde. Sein *Mitridate re di Ponto* folgt dem Vorbild des *Mithridate* von Racine. Für die Mailänder Aufführung wurde dieser Text an verschiedenen Stellen gekürzt und geändert; es ist auffallend, daß im gedruckten Libretto neben dem Namen des Komponisten [...] derjenige des Textdichters nicht erwähnt ist.«

Varescos Vorgehen der Übertragung: vgl. Kap.III.2.b).

Anders als Danchet im *Idoménée* hat Racine selbst in der Vorrede zu seiner Tragödie *Mithridate* Autoritäten wie Florus, Plutarch, Dion Cassius, Appian von Alexandria erwähnt und sich mit ihnen auseinandergesetzt⁸⁹. Cigna-Santi hat folglich die genannten Namen nur übernehmen müssen. Und Varesco mag dergleichen Literaturangaben in dem ihm vorgegebenen »Buch«⁹⁰ und »Plan« ohne Vorrede vergeblich gesucht haben, was nicht bedeutet, daß Varesco mit der griechischen Mythologie, der Motiv- und Stoffgeschichte des Idomeus nicht vertraut gewesen ist. Wie im Textvergleich gezeigt werden wird, kennt und verarbeitet Varesco nicht nur »die französische Tragödie«, er hätte also durchaus seine weiteren Quellen (seien sie Homer, Ovid etc.) angeben können. Bemerkenswert ist, daß er es nicht getan hat, möglicherweise nicht für notwendig befunden hat, Bekanntes anzugeben. Vielleicht ist es Varesco nicht in den Sinn gekommen, noch eigene Zusätze anzumerken, da sie zwar z. T. unabhängig vom »Buch«, nicht nach Vorschrift, in seinen Text innerhalb des vorgefaßten Rahmens aus eigener gelehrter Feder eingeflossen sind, den Stil des literarischen Textes prägen und so zwischen den Zeilen über Bildungsstand, Standpunkt, Intention des Librettisten Auskunft erteilen können.

Durch den Bezug auf die Quellen, als ihr Bearbeiter, tritt der Librettist gleichsam in den Hintergrund, hinter sie zurück. Daß Cigna-Santi im Mailänder Librettodruck ungenannt bleibt, findet möglicherweise auch in dieser der Zeit verpflichteten Haltung seine Erklärung, zudem kann der *Mitridate* des Turiner Textdichters durch Gasparinis Oper bereits bekannt gewesen sein.

Nach Tagliavini ist Mozarts Libretto, von »wenigen Änderungen«

⁸⁹Jean Racine, *Théâtre de Racine*, tome III, Paris MDCCCCLI (1951), *Preface*, S.231-234.

⁹⁰Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 11.11.1780, MBA III, Nr.536, S.15, Z.9-13: »Hier übermache das Buch und den Plan zurück, damit S. E: Graf Seeau sehe, daß alles nach der Vorschrift gemacht worden. über 8 Tag wird mit dem Postwagen das ganze abgeschriebene Buch folgen, so nämlich, wie Abb: Varesco wünschet, daß es soll gedruckt werden: Es werden auch die nötigen Anmerkungen dabey seyn.«

abgesehen, identisch mit dem, das von Quirino Gasparini für das Teatro Regio in Turin 1767 in Musik gesetzt worden war, hier wird auch der Librettist namentlich erwähnt.

Der Satiriker Abate Giuseppe Parini, Rhetor der Universität, Dichter des Hoftheaters in Mailand, Metastasio wie Calzabigi wie Algarotti verbunden, der für Mozart das Libretto zu *Ascanio in Alba* verfaßt hat, hat Racines Tragödie ins Italienische übersetzt, diese Übersetzung mag dem Librettisten vorgelegen haben⁹¹.

Der Dichter Jean Racine hat sich selbst mit der französischen Oper, der Gattung tragédie lyrique, mit dem Metier der Operndichtung beschäftigt. Mit Nicolas Boileau ist ein *Phaéton*-Projekt in Angriff genommen worden, das allerdings nicht vollendet worden ist. Lully hat bereits eine Vertonung der *Iphigénie* erwogen⁹². Racines Tragödien haben die Konzeption der tragédie lyrique beeinflußt und sind als Vorlagen für italienische Seria-Opern verwendet worden. *Mithridate* (1673) scheint nicht nur für die Opern Gasparinis und Mozarts als literarische Vorlage herangezogen worden zu sein⁹³.

⁹¹Vgl. Angermüller, in: Mozart, *Sämtliche Opernlibretti*, op.cit., S.140,190. Warburton (Hg.), *The Librettos of Mozart's Operas*, op.cit., vol.1, Vorwort S.xii. Parinis Übersetzung lag der Verf. nicht vor, in die zweibändige Werkausgabe (Giuseppe Parini, *Poesie a cura di Egidio Bellorini*, Bari 1929), in der zwar auch Übersetzungen eingegangen sind, ist sie nicht aufgenommen worden.

⁹²Vgl. Art. *Racine*, in: M. Honegger, G. Massenkeil (Hg.), *Das große Lexikon der Musik*, 8 Bde., Freiburg, Basel, Wien (1978/1987) 1992, Bd.6, S.389f. Im *Avertissement* (Textbuches der Pariser Aufführung der *Iphigénie en Aulide* von Du Roullet/Gluck, 1774) wird ausdrücklich auf Racine hingewiesen: »On sera étonné, sans doute, qu'en transportant à notre théâtre lirique l'un des chef-d'oeuvres immortels de Racine [...]«, in: Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, Abt.I, Bd.5: *Iphigénie en Aulide*, hg. v. Marius Flothuis, Teilbd.b: *Vorwort, Notenanhang, Kritischer Bericht*, Kassel, Basel etc. 1989, S.XIV,580.

⁹³Vgl. Art. *Racine*, in: M. Honegger, G. Massenkeil (Hg.), *Das große Lexikon der Musik*, op.cit., S.390: »*Mithridate* (1673) für: A. Caldara, UA: Wien 1728; Porpora, UA: Rom 1730; Graun, UA: Berlin 1750; Q. Gasparini, UA: Turin 1767; W. A. Mozart, UA: Mailand 1771; N. A. Zingarelli, UA: Venedig 1797;« Dagegen hat Hermann Abert bemerkt, daß sich allein Gasparinis und Mozarts *Mitridate* auf Racine zurückführen lassen: »Die letzten Schicksale dieses großen Gegners der Römer waren damals ein beliebter Opernstoff, namentlich seit Ap. Zenos *Mitridate*, von 1728. Aber nur Gasparinis und Mozarts Opern

Racine hat diese Tragödie allerdings nicht als Opernvorlage, nicht im Hinblick auf eine tragédie lyrique, noch viel weniger auf ein dramma per musica konzipiert⁹⁴. Daher soll der Weg der Untersuchung nicht von ihm ausgehen, sondern eher zu ihm zurückkehren, über den vorangestellten Vergleich der Libretti. Es interessiert vornehmlich die literarische Konzeption des Mailänder *Mitridate* (im Unterschied zum Turiner), von ihr ausgehend der inhaltliche Grundstoff der französischen Vorlage, die »Verbesserung«, im Sinne der italienischen Libretto-Dichtung zunächst in der strikten Nachfolge Metastasios, zu einem dramma per musica.

Wohl auf Veranlassung des Komponisten, möglicherweise auch unter der Einflußnahme Leopold Mozarts, ist der Turiner Libretto-Text für Mailand noch erheblich gekürzt worden, Mozart hat nicht sämtliche Rezitativteile und Arienstrophen vertont. Nach Tagliavini ist im Libretto »alles gedruckt«⁹⁵ worden, den in Mailand ausgelassenen Text hat man im Druck durch Anführungszeichen (am linken Rand) gekennzeichnet⁹⁶. In Bezug auf den Druck eines Opernlibrettos

beruhen auf der Racineschen Grundlage.«, in: Hermann Abert, *W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart*, Bd.1, Leipzig (1919) ⁶1923, S.296, Anm.2.

⁹⁴Hinzuweisen sei an dieser Stelle auch auf eine Bedeutung, die gerade Racines *Mithridate* in Bezug auf eine angestrebte Entwicklung der Tragödiendichtung im 18. Jahrhundert in Deutschland zuteil geworden ist. Johann Jacob Witter hat die Tragödie ins Deutsche übertragen. Das zweisprachige Textbuch ist in der Gestaltung, frz. Text linker, dt. Übers. rechter Hand, durchaus den zweisprachigen Librettodrucken vergleichbar: *MITHRIDATE. TRAGÉDIE, PAR Mr. RACINE. Mithridates. Ein Trauer=Spiel. Aus dem Französischen Des Herrn Racine übersetzt von Johann Jacob Witter P.P.*, Straßburg MDCCXXXV (Johann Daniel DalBecker).

Die Neuberin hat zu der Tragödie ein allegorisches »deutsches Vor= Spiel« verfaßt, worin dieser deutsche *Mithridates* zum Vorbild für die deutsche Tragödie erhoben wird. Vgl. *Die Verehrung Der Vollkommenheit durch die gebesserten deutschen Schauspiele. Ein deutsches Vor= Spiel wie es auf dem Schau= Platze in Straßburg am Schwör= Tage den 8. Januarii 1737 aufgeführt worden. Verfertiget von Friderica Carolina Neuberin gebohrner Weissenbornin [...]*, Straßburg o.J. (Melchior Pauschinger), vgl. 2. Aufzug S.26, Schluß S.32.

⁹⁵Leopold Mozart an seinen Sohn, 29.12.1780, MBA III, Nr.572, Z.16f.: »Was Varesco gemacht, daß muß alles gedruckt werden, das bitte ich mir absolute aus.«

⁹⁶Vgl. Tagliavini, Kritischer Bericht, op.cit. S.32.

scheint es üblich gewesen zu sein, den gesamten Text für das Verständnis des logischen, inhaltlichen Zusammenhangs zu setzen. Die Kürzungen, die die jeweilige Komposition und Aufführungssituation erfordert haben, sind durch eigene Zeichen im Librettodruck angegeben. So ist auch bei den *Mitridate*-Opern Gasparinis und Mozarts verfahren worden, und Leopold Mozart geht im Fall des *Idomeneo* von dieser gängigen Libretto-Praxis aus:

[...] - du siehest aus des Varesco beysatz, daß er zwar eine andere Aria zum singen gemacht hat, aber die Aria *Sazio è il Destin etc.* Gedruckt wissen will. das wäre lächerlich eine andere Aria im Buch, und eine andere singen. das beste Mittel wäre beyde Arien einzudrucken: und die *Sazio è il Destin etc.* an ieder Zeihle Ranft mit Stricheln * zu bezeichnen, weil sie nicht gesungen wird. So wäre allem verdruss vorgebeugt, und es betrifft ja nur etliche Zeihlen mehr zu drucken.⁹⁷

Doch im Falle der *Idomeneo*-Libretti hat dieses Kürzungssystem keine Verwendung gefunden. Das mag an der Notwendigkeit eines zweiten Librettodruckes gelegen haben, der zu einem Aufführungsanlaß schon sehr bemerkenswert ist. An den Druckkosten für Opernlibretti scheint man allerdings in Mannheim und München unter Carl Theodor wohl weniger gespart zu haben, das Libretto ist oft das einzige schriftliche Zeugnis, das auf die traditionelle politische Funktion einer Operaufführung - Repräsentation an einmaligen wie regelmäßig wiederkehrenden Festtagen im Jahreskreis - am kurfürstlichen Hof verweist. Die immer wieder - selbst sprachlich abgewandelt -

⁹⁷ Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg, 4.1.1781, MBAlII, Nr.-575, S.82, Z.38-44. Vgl. »denn gedruckt wird alles wie er es geschrieben« (Mozart an den Vater, 18.1.1781, MBAlII, S.90, Nr.580, Z.18); Leopold Mozart an seinen Sohn, 29.12.1780 (MBAlII, Nr.572, S.16-25): »Was Varesco gemacht, daß muß alles gedruckt werden, *das bitte ich mir absolut aus.* Es beträgt nur einige Zeihlen. auch im Telemaco haben sie alles gedruckt, ob gleich in der Musik einige Zeihlen im Recitativ weggeblieben. Ich wünschte, wir konnten die Druck=Correctur selbst hier übernehmen. Es ist nichts abscheilicheres, als wenn so viele druckfehler, die oft den Sensus ohnverständlich machen, in einem Buch zu finden sind. Es wär recht gut wenn du, die 2^{te} oder letzte Correctur vor dem Abdruck selbst besorgen und überlesen wolltest, und sollte es auch beym Buchdrucker im Hause seyn. Ferner hoffe SE: gr: *Seau* werden keinen Anstand nehmen diesen Zweyen miteinander *wenigst ein Dutzet Exempl:* zu schicken.«

aufgelegten, vertrauten Metastasio-Libretti deuten daraufhin⁹⁸. Durch die vorgenommenen Kürzungen im zweiten *Idomeneo*-Libretto sind Kürzungszeichen überflüssig geworden (s.o. die übernommenen unbezeichneten Kürzungen im Mailänder *Mitridate*-Libretto).

Der generelle Befund der Kürzungen im Mailänder *Mitridate*-Textbuch ist noch etwas eingehender zu prüfen. Ernest Warburton bennt die Veränderungen und stellt fest: »The text Mozart actually set was bot gratly altered from the one used by Gasparini.«⁹⁹ Im folgenden sollen diese Veränderungen genauer erfaßt werden. Neben einer Bestandsaufnahme erscheint es ebenso wesentlich, darauf hinzuweisen, auf welche Weise ein Libretto gekürzt und verändert werden konnte. Warburton betont: »By the standards of the time, this amount of change to a three-year-old libretto was fairly normal. Who their author was and the extent to which Mozart was involved in initiating them have yet to be discovered.«¹⁰⁰ Diese zeitgenössische Normalität der Veränderung, die usuelle Vorgehensweise bei einer Einrichtung, Anpassung, Korrektur eines bereits vorliegenden Operntextes gilt es gleichsam als Folie für die Untersuchung der schrittweisen Erstellung einer Endfassung des *Idomeneo*-Textes festzuhalten.

Wie der Vergleich der *Mitridate*-Libretti zeigt, sind die bereits von Gasparini vorgenommenen Text-Auslassungen bei der Komposition -

⁹⁸Die Musik von Ignaz Holzbauers Oper *Adriano in Siria* scheint verschollen, aber zwei gedruckte Textbücher zu zwei unterschiedlichen Aufführungsanlässen liegen vor, das erste, zum Namenstag des Kurfürsten, in französischer, das folgende in italienischer Sprache, die Ausführenden (einschließlich des Bühnenbildners) stimmen überein: *ADRIEN EN SYRIE TRAGÉDIE OPERA DE L'ABBE METASTASIO REPRESENTÉE AU MOIS DE NOVEMBRE 1768 A L'OCCASION DE LA FÊTE DE S. A. S. L'ELECTEUR PALATIN PAR ORDRE DE S. A.S. MADAME L'ELECTRICE.*

ADRIANO IN SIRIA DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE ELETTORALE PALATINA IN OCCASIONE DELLE FELICISSIME NOZZE DI SUA ALTEZZA SERENISSIMA FEDERICO AUGUSTO ELETTOR DI SASSONIA &c.&c. E DI SUA ALTEZZA SERENISSIMA AMALIA AUGUSTA CONTESSA PALATINA DE' DUE PONTI. L'ANNO MDCCLXIX. MANNHEIM nella stamperia Elettorale. Vgl. Kap.II.1.b.

⁹⁹Warburton (Hg.), *The Librettos of Mozart's Operas*, op.cit., vol.1, Vorwort S.xii.

¹⁰⁰Warburton (Hg.), *The Librettos of Mozart's Operas*, op.cit., vol.1, Vorwort S.xiii.

Kürzungen, die im Turiner Librettodruck durch Kürzungsstrichlein gekennzeichnet sind - von Mozart übernommen und im Mailänder Textbuch nicht mehr erst gedruckt worden. Außerdem kommen noch weitere Auslassungen von textlichen Passagen - Kürzungen im Umkreis der bereits vorhandenen - hinzu, die dann im Mailänder Textbuch durch die üblichen Kürzungsstrichlein (zumeist) gekennzeichnet sind. Zusätzlich finden sich im Mailänder Libretto¹⁰¹ aber auch textliche Erweiterungen, inhaltliche Veränderungen im Unterschied zum Turiner Textbuch¹⁰².

1. Übernommene Kürzungen, in Turin durch Strichlein bezeichnet, in Mailand ungedruckt:

I/1: Rezitativ (Sifare: »A questo prezzo [...]« bis Arbate: »Farnace tuo rival?«; Sifare: »Io già l'amava [...] e a lei m'affretto.«)

I/2: Rezitativ (Aspasia: »Deh qual astro nemico [...] Un diastro crudel più che la morte.«; Aspasia: »Oh Dei!«, Sifare: »Forse non sai [...] I mali miei non remmentavi almeno.«)

I/4: Rezitativ (Farnace: »Sotto Ciel [...] auguste bende.«, Aspasia, Farnace: »Signor, può infelice [...] Roma dell'Asia, e spira il primo, oh Dio!«; Aspasia: »Tu lo dicesti [...] Vieni il rito a compir«)

I/8: Rezitativ (Farnace: »Un giudice severo [...] Difenderti potrà dal suo furore.«)

I/12: Rezitativ (Mitridate: »Ei di mie leggi [...] Che reo chiamarlo non ardisco ancora.«)

II/3: Rezitativ (Mitridate: »Santi Numi [...] Una nuova materia al mio dolore.«, Mitridate: »Dopo mille [...] E t'offre agli occhi miei sempre più bella.«, Mitridate: »Tutto non m'involò [...] e mi nascondi il pianto?«)

II/5: Rezitativ (Aspasia: »A me caro Farnace? [...] Che s'aggiunge al mio duolo anche lo scherno?«, Sifare: »Sifare [...] Meritarsi potè?«)

II/10: Rezitativ (Mitridate: »Più magnannimi sensi [...] Di riveder quel Mitridate istesso.«, Mitridate: »E pur nel giro [...] La moribonda libertà Latina?«)

II/15: Rezitativ (Sifare: »Me condannado [...] Favellerà con men di forza Amore.«)

II/15: Sifare: »Sempre peggior [...] A trapassarne il cor!«)

III/2: Rezitativ (Aspasia, Mitridate: »Eh Mitridate [...] Poco meno che ai prieghi?«)

III/7: Rezitativ (Farnace: »Ma qual vendetta? [...] Vilmente in abbandono....«)

2. Nicht gänzliche Übernahme der in Turin gekürzten Passagen, Abänderungen in Mailand hinsichtlich der Anschlußstellen:

I/4: Turin: Farnace (gekürztes Rezitativ): »Fuggi un clima sì ingrato, e meco vieni«, Mailand: Farnace: »[...] sì fuggi, e meco vieni«;

Turin: Aspasia (gekürztes Rezitativ): »Da' Romani trafitto il padre mio.« (ungekürztes Rezitativ) »Per vendicare un caro padre, ahi lassa!«; Mailand: Aspasia: »Per vendica-

¹⁰¹Im folgenden zit. nach ND, in: Warburton (Hg.), *The Librettos of Mozart's Operas*, op.cit., vol.1, S.147-206.

¹⁰²Im folgenden zit. nach ND, in: Warburton (Hg.), *The Librettos of Mozart's Operas*, op.cit., vol.6, S.97-170.

re un Padre Dai Romani trafitto«

II/15: Turin: Sifare (Rezitativ nach gekürzter Passage): »Ah per gli Dei, Regina,«,
Mailand: Sifare: »Ah mia Regina,«

3. Weitere Kürzungen (Rezitativkürzungen oft im Umkreis der bereits vorhandenen) durch Strichlein im Mailänder Textbuch gekennzeichnet:

I/1: Rezitativ (Arbate: »Forse m'è ignoto [...] Io già«

I/2: Rezitativ (Aspasia, im direkten Anschluß an die übernommene Auslassung: »Ma se pietà [...] Sappia un cor disperato uscir d'affanno.«; Sifare: »ove risolvi [...] Sarà l'accompagnarti?«)

I/13: Abgangssarie des Mitridate, Kürzung der 2. vierzeiligen Strophe (»Non è figlio [...]«)

II/1: Rezitativ (Ismene: »Sol per stringere [...] Da cui la mia felicità dipende,«,
Farnace: »ma forse [...] Fu genio passegger.«)

II/2: Rezitativ (Ismene, Mitridate: »Perdona [...] Da si protervo cor?«

II/3: Rezitativ (Mitridate, im direkten Anschluß an die übernommene Auslassung: »No, non credea [...] e a te da presso«, Mitridate, im Vorfeld einer übernommenen Auslassung: »Forse d'un cor [...] A te nulla dovrò?«, Aspasia, Mitridate, im direkten Anschluß an die übernommene Auslassung: »Io, Signor? [...] No, che non basta:«

II/4: Abgangssarie des Mitridate, Kürzung der 2. vierzeiligen Strophe (» Per poco ancor sospendeo [...]«)

II/5: Rezitativ (Sifare: »Scusa [...] Mitridate si lagna.«)

II/6: Rezitativ (Arbate: »Ivi sua Sposa [...] Sia l'alta idea, ch'egli matura in mente.«), Abgangssarie des Arbate, Kürzung beider jeweils vierzeiligen Strophen (»D'un padre affetto, [...]«)

II/8: Rezitativ (Aspasia: »Come scordarlo, Se più amabile [...] Io non mi sento in sen.«)

II/10: Rezitativ (Mitridate, im direkten Anschluß an die übernommene Auslassung: »Di trionfar la via [...] Roma è facil vittoria.«, das folgende »intanto« wird noch ausgelassen; Farnace: »Dunque vorrai [...] Vinto ha Pompeo, nol niego,«, Sifare: »Eh, chiudi [...] Sifare applaude.«)

III/1: Rezitativ (Mitridate: »Entrambi rei [...] A redermi al tragitto il Ciel propizio.«, Ismene: »Un cor [...] Ma più soavi, e nelle tue premure«)

III/2: Rezitativ (Aspasia: »Io sola, io sola [...] Seguitarne i configli.«)

III/3: Rezitativ (Mitridate: Ma non si perda A fronte de'perigli il cor del forte.«
»Che mi prepara il Cielo,«), Abgangssarie des Mitridate, Kürzung der 2. vierzeiligen Strophe (»Vuo', che almeno [...]«)

III/4: Rezitativ (Aspasia: »Di serva, ch'io mi resi«)

III/5: Rezitativ (Sifare: »alle tue stanze [...] Decidano altri casi,«, »Ove più serve La mischia io volo,«, »e dal suo petto Svierò le ferite.«)

III/7: Rezitativ (Farnace: »Io nobil germe Di regio augusto tralce,« direkt vor der übernommenen Auslassung: »Spiriti di Farnace [...] E il cor feroce alla vendetta aspira.«

III/8: Rezitativ (Marzio: »Io gli giurai [...] Ferro vendicator la nobil destra,«, »e in breve [...] Giungo inatteso,«, »E nel chiederla all'aure«, »e sotto [...] Come ai vinti il timor,« »Se ancor non cadde, A momenti ei cadrà.«)

III/9: Rezitativ (Farnace: »Mi porge [...] Mi costringe a compir!«)

III/10: Rezitativ (Mitridate: »Quanto al Ciel! [...] Fin le perdite mie, le sue vittorie,«, »a rivi il sangue [...] Che a me già minacciò, quella, cui tanto«)

III/11: Rezitativ (Aspasia: »Invan da tanti, [...] Richiesto alla mia tomba.«

III/12: Rezitativ (Mitridate: »Or che ritorni [...] Generoso il perdon, t'assolvo, e tutta«, »Piacchia agli Dei, [...] Un'altra volta ancor l'Asia tradita.«, Farnace: »Finchè avrò spirito, [...] Che voglia per pietà squarciarmi il seno.«)

4. Erweiterungen und kleine Veränderungen im Mailänder Textbuch

II/1: Schauplatz: (Turin) »Camera Reale«, (Mailand) »Appartamenti«

II/3: Szenenanweisung: (Turin) »Mitridate, e poi Aspasia.«, (Mailand) »Aspasia, e Mitridate.«

II/7: Einschub, zusätzlicher und veränderter Rezitativ-Text:

Turin/Mailand:

Sifare: »Non più Regina, oh Dio! non più. Se vuoi ubbidiente, a questo segno Tenera almen non dimostrartei a lui.«

Turin (im Anschluß):

»Quel favellar, da cui Tutto scorgo il tuo cor, più sanarle Irrita le mie piaghe, e nel momento Che da te mi divide Del comune dover l'aspro rigore. Mi sarebbe al tuo pie morir d'amore.«

im Anschluß: Abgangssarie des Sifare (»Lunghi da te [...]«)

Mailand (im Anschluß):

»Delle sventure altrui, del tuo cordoglio L'empia cagione io fui Svelandoti il mio cor, portando als soglio Del caro Genitore L'insana smania d'un ingiusto amore. Ah perchè sul mio labbro, o sommi Dei, Con fulmine improvviso Annientar non sapeste i detti miei! Innocente morrei...«

Aspasia: »Sifare; e dove Impeto sconigliato ti trasporta? Che di più vuoi da me? Ritorna, Oh Dio! Alla ragion, se pur non mi vuoi morta.«

Sifare: »Ah no; perdon', errai. Ti lascio in seno All'Innocenza tua. Da te m'involo, Perchè tu vuoi così, perchè lo chiede La fede, il dover mio, La pace del tuo cor... Aspasia, Addio.«

im Anschluß: Abgangssarie des Sifare (»Lunghi da te [...]«)

II/13: Erweiterung durch Abgangssarie des Farnace (»Son reo; l'error confesso;«)

II/15: Erweiterung Aspasia/a 2 (Aspasia/Sifare): »Ah, che tu sol, tu sei, Che mi dividi il cor.«

III/10: Szenenanweisung

5. Ersetzungen

I/8: Abgangssarie des Sifare

in Turin:

Tuoni adirato il vento,
Minacci intorno il lampo,
Oggetto di spavento
All'alma non sarà.

Prima ch'io cerchi altronde,
Che da virtù lo scampo,
Naufrago in mezzo all'omde
Il mondo mi vedrà.

in Mailand:

Parto: Nel gran cimento
Sarò Germano, e Figlio;
Eguale al tuo periglio
La forte mia sarà.

T'adopra a tuo talento;
Nè in me mancar già mai
Vedrai la Fedeltà.
Parto ec.

II/8: Abgangssarie der Aspasia

in Turin:

Fra dubbj affetti miei
Cede la mia costanza,
E sempre più s'avanza

L'affanno del mio cor.

Se rea non mi bramate,
Perchè, tiranni Dei,
L'immagin vi lasciare
D'un troppo caro amor?

in Mailand:

Nel grave tormento,
Che il seno m'opprime,
Mancare già sento
La pace del cor.

Al fiero contrasto
Resister non basto;
Estrazia quest'alma
Dovere, ed amor.
Nel ec.

6. Unveränderte Übernahmen

I/3

I/5

I/6

I/7

I/9

I/10

I/11 (bis auf Szenenanfang: in Turin: Sifare, Farnace »a 2«, in Mailand: Sifare)

II/9 (bis auf veränderte, gekürzte Szenenanweisung)

II/11

II/12

II/14 (bis auf die nicht gekennzeichneten Rezitativkürzungen, Mitridate: »Non parli, Aspasia?«, »Olà, Soldati [...] Che ingombra il suol.«, übernommen)

III/6

7. Besonderheiten

III/5: Abgangsarie (2 Strophen, je 4 Zeilen) der Aspasia (»Secondi il Ciel pietoso«) in beiden Textbüchern (nicht in der NMA)

III/12: Schlußensemble gekürzt

Das Bearbeiten von Libretti, das Anpassen für die jeweilige Komposition, Aufführungssituation und den Aufführungsort ist keine singuläre Erscheinung, sondern gehört zu den Alltäglichkeiten des Opernbetriebs im 18. Jahrhundert. Der voranstehende Vergleich der beiden *Mitridate*-Libretti kann dies durchaus repräsentativ veranschaulichen. Vor diesem Hintergrund stellen in quantitativer Hinsicht demnach die Be- und Umarbeitungen des *Idomeneo*-Textbuches, die hinsichtlich der Konzeption, Komposition und Aufführung notwendig werden, - was Kürzungen, Ersetzungen, Zusätze etc. betrifft - keine so auffallende Besonderheit mehr dar, wenn man den Usus der Zeit berücksichtigt.

Eine Besonderheit liegt vielmehr darin, daß wir mit dem ersten zweisprachigen Libretto Varescos ausführlicheren, früheren Text und gewissermaßen eine gedruckte Zwischenstation und -bilanz vor der endgültigen Texterstellung vorliegen haben, die sonst wohl kaum als eigene Publikation überliefert ist: ein vorläufiges Textbuch, das in den weiteren Phasen einer Opernkonzeption erneut bearbeitet wird. Diese Zwischenstation und -bilanz wird allerdings erst interpretierbar, wenn man zum Vergleich der gedruckten Libretti die handschriftliche Partitur des Komponisten, explizit die Veränderungen, Bearbeitungen, Kürzungen, Striche, Umstellungen hinzuzieht.

Warburton bemerkt zu den Differenzen zwischen den beiden *Idomeneo*-Libretti: »The major differences between the two librettos are cuts, mostly of recitatives but also of orchestrally accompanied numbers, including Idamante's aria »Nò, la morte non pavento (bilingual libretto, p. 106), Elettra's aria »D'Oreste, d'Ajace, (ibid., p. 116), and Idomeneo's aria »Sazio è il Destino al fine, (ibid., p. 118). Neither libretto has the text of Idomeneo's aria »Torna la pace.«¹⁰³

Im folgenden werden Kürzungen im Bereich des Rezitativs aufgesucht. Die Behandlung des Rezitativs, in der Art der nachträglichen Kürzung ebenso wie in der Art ihrer ursprünglichen Ausarbeitung, steht im *Idomeneo* zentral, daher gilt es sich eingehend mit ihr zu beschäftigen (vgl. Erörterung in musikalischer Hinsicht: Kap.IV.2).

Neben den beiden Libretto-Drucken muß auch das Aufführungsmaterial anhand der Forschungsergebnisse von Robert Münster konsultiert und im Einzelfall Mozarts autographe Partitur hinzugezogen werden. Am Beispiel etwa von Idamantes Arie »Nò, la morte non pavento«, die Warburton erwähnt, wird nach Münsters Untersuchungen deutlich, daß bereits von Mozart selbst Gestrichenenes dennoch in München zur Aufführung gelangt ist¹⁰⁴. Wie wesentlich es ist, die

¹⁰³Warburton (Hg.), *The Librettos of Mozart's Operas*, op.cit., vol.4, Vorwort S.xiii.

¹⁰⁴Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit., S.16: »Aria Nr.27a in der Münchner Partitur nicht enthalten. Sie wurde aber dem Röteleintrag »seque aria, zufolge als - heute nicht mehr vorhandene - separate Einlage wieder in die Partitur eingefügt.«

(autographe) Partitur¹⁰⁵ auch hinsichtlich des insgesamt vertonten Textes zu befragen, wird allein an Idomeneos Arie »Torna la pace«, die Warburton ebenfalls nennt, deutlich: in den beiden Librettodrukken ist der Text nicht aufgenommen. Leider ist die bereits erwähnte Libretto-»abschrift«¹⁰⁶, die dem Komponisten beim Kompositionsprozeß vorgelegen ist, in die er Änderungen aufzunehmen hatte, nicht zur Verfügung.

Um zunächst die Abänderungen, die zwischen den beiden Librettodrucken erfolgt sind, zu erfassen, werden in erster Linie die Differenzen wie Übernahmen mit Bezug auf den zweiten (einsprachig italienischen) Münchener Librettodruck festgehalten. Weitere Abweichungen sind unter Hinzuziehung der autographen Partitur angezeigt. Die gründlichen Untersuchungen Münsters werden zu den jeweiligen Passagen angemerkt.

1. Rezitativkürzungen

I/9¹⁰⁷

I/10: Rezitativ (Idamante: »di Cocito [...] Dalla furia dell'onde....«, Idomeneo: »O fiero caso!«, einschl. Regienanweisung: »piange, e sospira«, Idamante: »Quello famose imprese [...] Di gloria, e splendor!«¹⁰⁸)

¹⁰⁵W. A. Mozart, *Idomeneo*, KV 366, Autograph der Akte I,II: Uniwersytet Jagiellonski, Biblioteka Jagellonska, Kraków, Nr.5784. Autograph III. Akt: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Musikabteilung Mus. ma. autogr. W. A. Mozart 366.

¹⁰⁶Vgl. Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 18.11.1780, MBA III, Nr.539, S.23, Z.73-75: »[...] - alle diese Sachen [Veränderungen das Libretto betreffend] musst du dir alsogleich richtig hineinschreiben in deine abschrift [sic!], damit beym Componieren nichts vergessen wird.« Vgl. Kap.II.5.a.

¹⁰⁷Vgl. Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit. S.14: NMA (weitere Striche im Rezitativ (Idomeneo), die im zweiten Libretto noch nicht vorgenommen worden sind), sowie Tinteneinträge/Überklebungen in der Münchner Aufführungspartitur (kürzere und später einsetzende Striche).

¹⁰⁸Leopold Mozart hat an dieser, von seinem Sohn schließlich gänzlich gestrichenen, Passage eine inhaltliche Korrektur in Bezug auf den Sinn der Aussage angemerkt: Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 18.11.1780, MBA III, Nr.539, S.23, Z.69ff.: »dann kommt N:º 3 eine nötige veränderung vor, die ich erst beym genauen Lesen entdeckt habe. Es muß nicht heissen !: wie Varesco schrieb :! daß er

II/1: Rezitativ (Idomeneo: f.1r »un consiglio« (Libretti »un sol consiglio«); in den Libretti u. im Autograph gestr.: »A quell'Idra superba [...] Deifobo sfidai.«; Arbace, Idomeneo: »O voto strano! [...] Ecco l'arcano.«, im Autograph gestr. f.3r Arbace: »Trovisi in altro [...] Di lui cura n'avrà.«, aber Einschub zwischen f.1v und 2r nach dem 2. Librettodruck revidiert¹⁰⁹)

III/10: Rezitativ (Idamante, Ilia, Idomeneo, Arbace, Elettra, Gran Sacerdote; Idamante: »Ah troppo [...]« bis Ilia: »A te, sacro Ministro....«, dann folgt die beibehaltene Szenenanweisung; weitere Kürzung in Ilias Rezitativtext: »Hà vinto Amore....«, »A cui mancar non lice à sue promesse....Cessi esser Rè...«, »e fia pago Nettuno, Contento il Ciel, premiata l'innocenza.«, in Elettras Rezitativtext: »Addio amor [...] Spettatrice dolente«, »E dall'uno, e dall'altra Mostrami à dito?«, »Ombra infelice!«¹¹⁰

(III/Scena ultima¹¹¹)

ein zeuge des Rhums seines Vatters war: sondern just das Gegentheil, nämlich: *daß es ihm Leid thut, daß er nicht eine Augenzeuge der grossen Thaten und des Ruhmes seines Vatters seyn konnte.*« Vgl. Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit. S.14: Verweis auf NMA (weitere Streichung im Rezitativ, im zweiten Libretto noch nicht vorgenommen) und Röteltifteinträge in der Münchner Aufführungspartitur (Kürzung, Textänderung im Rezitativ).

¹⁰⁹Weitere Rezitativkürzungen nach NMA und Münchner Aufführungspartitur, vgl. Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit. S.14f.

¹¹⁰Zu den Kürzungen im Autograph diese Szene betreffend (f.72v-98v); vgl. NMA, Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit. S.16.

¹¹¹Vgl. Autograph f.99r,v: Streichung von 7 Takten im Vorspiel zum Rezitativ, keine Streichung im Text. Vgl. Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit. S.1, zu Röteltifteintragungen in der Aufführungspartitur: »Rezitativ: (Idomeneo) »Popoli«, Takte 2-8 im Vorspiel sind entgegen der Angabe in NMA nicht in der Münchner Partitur enthalten (und auch im Autograph gestrichen)«.

2. Kürzungen von Strophen

I: Intermezzo¹¹²

II/6: Streichung zweier weiterer Strophen Elettras: »Speranza amabile! [...]«, »Fiore gratissimo [...]«¹¹³

III/2 (Streichung des die Szene beschließenden Duetts (Idamante, Ilia) im Autograph durch gestrichene Anfangstakte angedeutet, f.12v: »S'io non moro [...]«)

III/6: Streichung der Strophe des Gran Sacerdote: »o Cielo clemente [...]« und der Strophenwiederholung des Chores (im Autograph f.48r, Anfangstakte des Chores gestrichen, darüber notiert: »gilt«, alle Strophen nach dem ersten Textbuch vertont)

III/7: Streichung (Cavatina con Coro) Idomeneo: »Tornino à lor spelonche [...] Accetta, e à noi concedi il tuo favor.«, Idomeneo e Sacerdoti: »Accogli, ò Rè del Mar [...]« (vgl. Autograph f.52r-57r: Striche entsprechend f.54r, 56v, 57r)¹¹⁴

III/9: Streichung der zweistrophigen Arie des Idamante: »Nò, la morte io non pavento [...]« (vgl. Autograph f.63r-71v, nur f.71r/v (Kadenz vor dem folgenden Rezitativ) gestrichen)¹¹⁵

III/10: Streichung der zweistrophigen Arie der Elettra: »D'Oreste, d'Ajace [...]«¹¹⁶

III/Scena ultima: Streichung der zweistrophigen Arie des Idomeneo: »Sazio è il Destino [...]« und der Folgestrophen des Schlußchores: »Mentre al Rè [...], »Imeneo col [...]«, »Poi d'accordo« und Schlußwiederholung der ersten Strophe »Scenda Amor [...]«

¹¹²Vgl. Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit. S.14: Röteltifteinträge in der Münchner Aufführungspartitur: »Coro Nr.9: »Nettuno s'onori (...), - »(...) fero asciugar« (= T. 81-159). Kürzung durch Röteltift und Einschlagen der unteren Ecken der Blätter gekennzeichnet. In Mozarts Autograph ist eine noch einschneidendere Kürzung vermerkt: Der Strich umfaßt hier T.1 bis 159!«

¹¹³Zu einer anfänglichen Rezitativkomposition, die dann gestrichen und revidiert worden ist, vgl. Autograph f.47v.

¹¹⁴Vgl. NMA, Angaben bei Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit. S.16.

¹¹⁵Vgl. Streichung in NMA.

¹¹⁶Zu den Kürzungen diese Arie betreffend, vgl. NMA, Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit. S.16.

3. Texterweiterungen im Autograph gegenüber beiden Libretti

Ende I: Intermezzo, f.86rff. »Ciaccona«, »Coro«: »con danze e con suoni convien festeggiar«

III/Scena ultima: Arie des Idomeneo »Torna la pace«, im Autograph, Einfügung vier Seiten vor f.105 (von Ulrich Konrad als »Entwurf«¹¹⁷ bezeichnet); f.105r-115r¹¹⁸

4. Unveränderte Übernahmen vom ersten ins zweite Libretto¹¹⁹

I/1

I/2

I/3

I/4

I/5

I/6

I/7 (im ital. Libr. als 8. Szene angegeben)¹²⁰

¹¹⁷Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise*, Göttingen 1992, S.143.

¹¹⁸Vgl. Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit. S.16: NMA (Münchner Fassung): »Aria Nr. 30a (Idomeneo) »Torna la pace«, gestrichen (= 143 Takte)«. Vgl. Autograph. »Coro Nr.31 »Scena [recte: Scenda] Amor: das instrumentale Zwischenspiel (Takte 75-105) und die Wiederholung des Chores (75 Takte sind im Autograph gestrichen. (Die Kürzung ist in NMA nicht als authentisch, sondern als »Vorschlag des Herausgebers«, gekennzeichnet.)«

¹¹⁹Anhand der Libretti und der autographen Partitur. Robert Münster hat in der Münchner Aufführungspartitur für die Szenen I/2,3,6 weitere Änderungen festgestellt, vgl. Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit. S.13. Zu I/2: Rötelfeststifteneinträge hinsichtlich Kürzungen, im Autograph bereits angedeutet: »Rezitativ: (Ilia) »Signor che ascolto? (...) - (Idamante) »(...) adesso i danni tuoi.« (= 20 Takte).«; »Rezitativ: (Ilia) »(...) dal nemico furor salvi (...), -(Idamante) »(...) à me stesso!« (= 4 Takte)«; Tinteneinträge/Überklebungen: »Aria Nr.2 (Idamante) »Non hò colpa: 6 Takte (T. 138-143) mit der Solokadenz der Singstimme überkebt« I/3: Tinteneinträge/Überklebungen: »Wortänderung im Rezitativ (Idamante): »Sciolgliete, statt »Scingete, I/6: Tinteneinträge/Überklebungen: »Im Rezitativ: (Elettra) »Più non resisto, (= 2 Takte) überklebt. Die chromatische Sequenz führt direkt in Aria Nr.4«.

¹²⁰In den Libretti finden sich eigene, von Mozarts Vertonung abweichende Angaben zur Dynamik.

I/8 (»PANTOMIMA«)¹²¹

I/9

II/2¹²²

II/3¹²³

II/4 (Striche im Autograph f.41/45r)¹²⁴

II/5¹²⁵

II/8

III/1

III/2 (Duetto im Autograph andeutend gestrichen, f.18v)¹²⁶

III/3

III/4

III/5¹²⁷

III/8

Zu weiteren textlichen Korrekturen, die im Autograph angezeigt sind,

¹²¹Vgl. Kap.II.5.a.

¹²²Weitere Rezitativkürzungen (Ilia) nach NMA und Münchner Aufführungspartitur, vgl. Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit. S.15.

¹²³Im Autograph f.40v: Streichung des Rezitativs von Idomeneo: »frettolosa e giuliva Elettra vien. s'ascolti«, vgl. f.41. »frettolosa e giuliva Elettra vien. andiamo« ebenfalls gestrichen. Zur Kurzversion der Arie »Fuor del mar« nach dem Autograph, vgl. Kap.III.3. Vgl. Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit. S.15: »In NMA Wortänderung am Schluß des Rezitativs (Idomeneo): »Andiamo« statt »s'ascolti.« (letztere Version im Autograph, Münchner Partitur, Libretto I und II)«; zur Arie »Fuor del mar« nach der Münchner Aufführungspartitur bemerkt Münster: »Takt 168 mit Kadenz gestrichen«.

¹²⁴Vgl. Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit. S.15: Streichung der Szene (Autograph/NMA), aber in der Münchner Abschrift »nicht gestrichen!«

¹²⁵Vgl. Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit. S.15: Rötelfeinträge in der Münchner Aufführungspartitur: Streichungen in Elettras Arie.

¹²⁶Vgl. Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit. S.15: Rötelfeinträge, Überklebungen, Striche in der Münchner Aufführungspartitur (Rezitativ (Ilia), Duett), vgl. Autograph.

¹²⁷Vgl. Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit. S.15: Streichung der Szene in der Münchner Aufführungspartitur (Rötelfeinträge), vgl. Autograph.

gehören auch eine Veränderung in der Arie des Arbace, die auf Wunsch des Sängers erfolgt ist, Differenzen in der Schreibung verschiedener Worte, Mozarts Satzzeichen etc. Einige dieser wichtigeren Korrekturen werden im Textvergleich *Idomeneo - Idoménée* (vgl. Kap.III.2.b) und im IV. Kapitel der Arbeit angesprochen.

Der Druck eines Opernlibrettos ist, wie bereits erörtert, als Druck eines literarischen Textes zu werten, in diesem Sinne sind Leopold Mozarts beständige Mahnungen, den vollständigen Text des Librettisten Varesco in die Druckfassung eingehen zu lassen, zu verstehen¹²⁸. Daß der erste zweisprachige Druck, obwohl bereits textliche Veränderungen und Kürzungen seitens des Komponisten gefordert worden sind, in der vorliegenden Weise erfolgt ist, mag wesentlich mit an Leopold Mozarts Insistieren gelegen haben. Wenn nun Leopold Mozart durch seine Ermahnungen hinsichtlich des (ersten) Libretto-drucks Erfolg gehabt hat, wird das allerdings weniger an der Bedeutung des Mahners, sondern an der Bedeutung, die man einem vollständigen Textbuch zuerkennen haben dürfte, gelegen sein.

Die Kürzungen, die dann im zweiten Libretto vorgenommen worden sind, wären durchaus mit den üblichen Kürzungsstrichlein anzeigbar gewesen. Die Kürzungen, die zwischen den beiden Libretti erfolgt sind, scheinen daher nicht unbedingt einen zweiten Druck zu erfordern. Die Mehrzahl der Szenen sind für den zweiten Druck aus dem ersten Librettodruck übernommen worden. Möglicherweise hat man aber in Bezug auf die Aufführung von *Idomeneo* als ein ganz neues *dramma per musica*, gegenüber den vertrauten *drammi Metastasio*s, keinerlei Kürzungen anzeigen, kein von der Musik ablenkendes,

¹²⁸Vgl. Leopold Mozart an seinen Sohn, 29. Dezember 1780, MBA III, Nr.572, S.74, Z.16-18: »Was Varesco gemacht, daß muß alles gedruckt werden, *das bitte ich mir absolute aus*. Es beträgt nur einige Zeilen, auch im Telemaco haben sie alles gedruckt, ob gleich in der Musik einige Zeihlen im Recitativ weggeblieben.«

Vgl. Franz de Paula Grua, *Telemaco*, Mühener Karnevalsoper 1760, Abschrift der Partitur, 1779/80, 3 Bde. Geschrieben vom Hofkopisten Johann Baptist Cramer (Bd.1,3) und von einem unbekanntem Kopisten (Bd.2), der 1780/81 auch Mozarts *Idomeneo* für den Hof abgeschrieben hat. Vgl. Textbuch 1780: »TELEMACO. / OPERA SERIA / DA RAPPRESENTARSI / NEL / TEATRO NUOVO DI CORTE / PER COMMANDO / Di S. A. S. E. / CARLO TEODORO / ... / NEL CARNEVALE / 1780 / ... / Monaco, / Apresso Francesco Giuseppe Thuille.«

weitschweifiges und den Zuhörer langweilendes Lesen während der Aufführung herbeiführen, sondern nur den nötigen italienischen Text bieten wollen, was einen zweiten einsprachigen Druck erlaubt und bedingt haben könnte.

Etliche der Abänderungen, Rezitativkürzungen sind im Verlauf der Komposition erst nach Drucklegung des zweiten Librettos erfolgt. Auch wenn man die Abänderungen, Kürzungen für die Münchener Aufführung(en) hinzunimmt, fällt *Idomeneo* keineswegs aus dem Rahmen in Bezug auf Kürzungen in quantitativer Hinsicht, hier ist er dem *Mitridate* durchaus vergleichbar.

Was dagegen auffällt, bzw. aus dem für *Idomeneo* vorliegenden reichen Quellenmaterial ablesbar wird, ist Mozarts Konzeption dieser Oper, die schrittweise, in einzelnen Etappen, im Verlauf, noch im Prozeß der Komposition, aber auch schon nach abgeschlossenen Rezitativ-, wie Arien-, wie Chor-, wie Duett-Vertonungen, in ständiger Auseinandersetzung, in produktiver Unzufriedenheit nicht nur mit dem Libretto-Text - Mozart komponiert nicht am vorgegebenen Text entlang -, während der Arbeit mit allen an der Aufführung beteiligten, beauftragten, ausführenden Personen erfolgt ist.

Nach Algarotti ist, wie eingangs zitiert, »die Beschaffenheit des Argumentes und die Wahl des Buches«¹²⁹ die wesentliche Grundlage für die Güte einer Oper. »Buch« und »Plan« sind Mozart, wie bereits erwähnt, vorgegeben gewesen, was keineswegs als ungewöhnlich zu werten ist¹³⁰. Mozarts durchaus schnell komponierte, jedoch in einem Umformungsprozeß gestaltete Oper widersetzt sich keineswegs ihren Vorgaben. Aber dadurch daß Mozart diese nicht blindlings erfüllt, sondern kritisch in der durchaus konfrontationsreichen Zusammenarbeit mit seinen Ausführenden wie hinter den Kulissen tätigen Mitarbeitern aufnimmt, gewinnen diese literarischen Vorgaben, »die Beschaffenheit des Argumentes und die Wahl des Buches«, Sinn, werden sie durch die Veränderungen in der Komposition um- und

¹²⁹Algarotti, *Versuch über die musicalische Opera. Vom Buche oder dem Texte*, op. cit., S.225. Vgl. Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica. Del Libretto*, op.cit., S.152.

¹³⁰Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 11.11.1780, MBA III, Nr.536, S.15, Z.9ff.: »Hier übermache das Buch und den Plan zurück, damit S. E: Graf Seeau sehe, daß alles nach der Vorschrift gemacht worden.«

somit mitgestaltet.

Im folgenden Schritt soll eine kurze Gegenüberstellung, Cigna-Santi/Gasparini, *Mitridate. Re di Ponto. Drame per musica*, mit der französischen Vorlage, Racine, *Mithridate. Tragédie*, das Vorgehen bei der Erstellung eines italienischen ernsten Opertextes in Anlehnung an eine tragédie beleuchten. Was wird inhaltlich von der Vorlage übernommen, wie verändert sich ein Inhalt, wenn er in eine neue Form gegossen wird? Zunächst wird das vom Librettisten übernommene und veränderte Personal betrachtet:

Zu den Personen

Cigna-Santi: »MITRIDATE, Re di Ponto, e d'altri Regni, amante d'Aspasia«

Racine: »Mithridate. Roi de Pont, et de quantité d'autres royaumes«

Cigna-Santi: »ASPASIA, promessa sposa di Mitridate, e già dichiarata Regina«

Racine: »Monime. Accordée avec Mithridate, et déjà déclarée Reine«

Cigna-Santi: »SIFARE, figliuolo di Mitridate, e di Stratonica, amante d'Aspasia«

»FARNACE, primo figliuolo di Mitridate, amante della medesima«

Racine: »Pharnace, Xipharès. Fils de Mithridate, mais de différentes mères«

Cigna-Santi: »ISMENE, figlia del Re de'Parti, amante di Farnace«

Racine: keine auftretende Person, aber die Pharnace als Braut versprochene Tochter des Partherkönigs wird genannt (vgl. III/1, *Mithridate*: »Il me demande un Fils pour Epoux à sa Fille, Cet honneur vous regarde, & j'ay fait choix de vous, Pharnace. Allez, soyez ce bienheureux Epoux.«¹³¹)

Cigna-Santi: »ARBATE, Governatore di Ninfea«

Racine: »Arbate. Confident de Mithridate, et gouverneur de la place de Nymphée«

Cigna-Santi: »MARZIO, Tribuono Romano, amico di Farnace«

Racine: keine auftretende Person

weiter erscheinen bei Racine: »Phœdime. Confidente de Monime« (z.T. in die Rolle des Arbate bei Cigna-Santi eingegangen, vgl. Cigna-Santi I/6: Arbate meldet die Ankunft Mitridates, Racine I/4: Phœdime meldet die Ankunft Mithridates)

¹³¹Racine, *Théâtre de Racine*, tome III, op.cit., S.279, V.852ff.

»Arcas. Domestiques de Mithridate«
»Gardes«

Cigna-Santi hat seiner Vorlage nur das entnommen, was hinsichtlich der Gestaltung eines Textes für ein *dramma per musica* als brauchbar anzusehen ist, schon die Behandlung der Personen weist darauf hin (wobei die gängige Personenkonstellation der *opera seria*, die hierarchische Aufteilung der Arien etc. zu beachten ist). Während weite Passagen Racines, die etwa das Selbstverständnis des Protagonisten, den politischen Bruderzwist, das politische Bündnis der Mutter mit den Römern thematisieren, in den Librettotext keinen Eingang gefunden haben, so hat Cigna-Santi die bei Racine nur erwähnte Braut des Pharnace als eigene Figur, die in die Haupt-handlung vollständig integriert ist und der auch hinsichtlich des *lieto fine* Bedeutung zukommt, eingefügt und gestaltet. Von Römern wird nicht nur geredet, sondern Marzio wird als ihr Repräsentant ins Spiel gebracht, Farnaces Kontakt mit den Römern wird somit Teil der dargestellten Handlung. Gewisse Szenen bei Cigna-Santi erinnern an die französische Vorlage, bestimmte Sätze, Satzteile scheinen wörtlich bis frei übertragen, bisweilen von der französischen Vorlage bis in die Formulierung hinein angeregt, wobei im Unterschied zu *Idomeneo* keine Übersetzung im eigentlichen Sinne erfolgt, immer wird der kurze in gewisser Weise übertragenen Passus verändert, »verbessert«. Zu dieser Verbesserung gehört auch die Umgestaltung des Ausgangs, durchaus im Sinne des *lieto fine*.

Die folgende Gegenüberstellung strebt keinerlei Vollständigkeit an, sondern möchte nur die Anknüpfungen eines Librettisten, sein gezielter Umgang mit einer französischen Tragödie verdeutlichen. Sie verweist auf den eklektischen Vorgang im Vorfeld der Erstellung eines italienischen ersten Operntextes:

I/1: Racine I/1;

I/2: Racine I/2, doch Aspasia verfügt im Gegensatz zu Monime trotz Drangsal noch über ein freies Herz, »Ch'è libero«.

Aspasia: »vedova pria che sposa« - Monime: »Et veuve maintenant sans avoir eu d'époux«

Sifare: »Ma chi t'adora, se chiami delinquente, Sappi, ch'io son di lui meno innocente.« - Xipharès: »Si vous aimer c'est faire un si grand crime [...] Et je suis milles fois plus criminel que lui.«

Aspasia: »Forse prometti Ciò ch' eseguir non sei capace.« - Monime: »C'est me promette plus que vous ne sauriez faire.«

Aspasia: »Contro Farnace chiedo aita [...]« - Monime : »Défendez-moi des fureurs de Pharnace [...]«

I/4: Racine I/3

Farnace: »Te impaziente attente di Ponto il soglio [...] - Pharnace: »Le Pont vous reconnoist dès long-temps pour sa Reine [...].«

Aspasia: »Per vendicare un padre dai Romani trafitto Scettri io non ho, no ho soldati [...] Mi resta il mio gran cor.« - Monime: »je n'ay pour mevanger ni Sceptre, ni soldats [...] Enfin, je n'ay qu'un coeur.«

I/5: Racine I/3 (Xipharès, Pharnace)

I/6: Racine I/4 (statt Phèdime bei Cigna-Santi Arbate)

I/7,8: Racine I/5 (Sifare-Xipharès: Gehorsam dem Vater gegenüber)
(Sifare I/7 - vgl. auch Racine II/6)

I/10: Racine II/3

Mitridate: »Tu me rivedi, Arbate, Ma quel più non rivedi Felice Mitridate, a cui Roma Lungamente fu dato bilanciare il destin. Tutti ha dispersi D'otto lustri i sudor sola una notte A Pompeo fortunata, a me fatale.« - Mithridate: »Enfin après un an, tu me revois, Arbate, Non plus comme autrefois cet heureux Mithridate, Qui de Rome toujours balançant le destin, Tenois entr'elle & moy l'Inivers incertain. Je suis vaincu. Pompée a saisi l'avantage D'une nuit, qui laissoit peu de place au courage.«

I/12: Racine II/3

II/3: Racine II/4

Mitridate: »Di vittima costretta in giusa adunque Meco all'ara verrai.« - Mithridate: »Ainsi, preste à subir un joug qui vous opprime Vous n'allez à l'Autel que comme une victime:«

Aspasia, Mitridate über Sifare - Monime, Mithridate über Xipharès

Mitridate: »Il so, m'è fido e forse meno Arrossorai, se d'un malnato affetto Potesse un figlio tal esser l'oggetto.« - Mithridate: »Xipharès n'a point trahi son Pere. [...] Ma honte en seroit moindre ainsi que vostre crime, Si ce Fils en effet digne de vostre estime A quelque amour encor avoit pû vous forcer.«

II/4: Racine II/5

II/5: Racine II/6

II/10: Racine III/1

II/11,13: Racine III/2

II/14: Racine III/4

II/14: Racine III/5 (Mitridates List; wobei Cigna-Santi durch Sifares Anwesenheit die Dramaturgie im Unterschied zu Racine entscheidend verändert, vgl. Cigna-Santi II/15 - Racine IV/2)

II/14: Racine III/6, IV/5 (vgl. Mitridates Abgangssarie)

III/1: Racine V/1 (Stirnband)

III/4: Racine V/2 (Gift)

III/5: Racine V/3 (bei Cigna-Santi wird Aspasia von Sifare vom zweiten Selbstmordversuch, der diesmal als überreicher Giftbecher königlicher Befehl ist, zurückgehalten, bei Racine Monime von Arbate)

III/10-12: Racine V/5 (lieto fine: Versöhnung, Mitridates glücklicher Tod, »Basta così: moro felice appieno«; man vereint sich zum gemeinsamen Widerstand gegen Rom, Farnace ist eingebunden; bei Racine ist Pharnace ausgegrenzt, steht am Ende gemeinsamer Schmerz und die Rache, die Suche nach Rächern für Mithridate; Xiphare: »Ah Madame! Unissons nos douleurs, Et par tout l'Univers cherchons-luy des Vengeurs.«)

Als übergeordneter Schauplatz erscheint bei Racine: »La scène est à Nymphée, port de mer sur le Bosphore Cimmérien, dans la Taurique Chersonèse«

Dagegen findet bei Cigna-Santi Schauplatzwechsel (mit Tanzeinalgen) statt: vgl. MUTAZIONI DI SCENE. Cigna-Santi (1767, S.VIf.) Als »Inventori, e Pittori delle Scene« erscheinen »I Signori Galliari fratelli Piemontesi« in beiden Libretti¹³². Die

¹³²Zu »I Signori Galliari fratelli Piemontesi«; vgl. Bühnenbilder zu *Mitridate*, Torino, Regio 1767: von Fabrizio Galliari und Bernardino Galliari, in: Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia del '700 e i*

Szene ist somit auch im Kontext mit dem Bühnenbild, in das die Figuren gestellt sind, in dem sie zu agieren haben, zu interpretieren¹³³.

Die Veränderung zum lieto fine findet sich bei Cigna-Santi nicht ausdrücklich angemerkt (»Veggasi la Tragedia del Francese Racine, che si è in molte parti imitata. *Flor. Plut. Dion. Cass. App. Aless.*«¹³⁴ sondern bei Varesco (»Si legga la Tragedia Francese, che il Poeta Italiano in qualche parte imitò, riducendo il tragico a lieto fine.«¹³⁵). Durch diese Anmerkung einer doch wohl durchaus gängigen Abänderung erhält Varescos Hinweis auf ein Nachahmen der französischen Vorlage – was wir von *Mitridate* her als ein durchaus freies Verfügen über die Vorlage kennen, hier aber als ein konkretes Festhalten am Vorgegebenen, mit der ausgewiesenen Ausnahme (der Schluß) – besonderes Gewicht. Zur vergleichenden Lektüre wird auf »die französische Tragödie« (»la Tragedia Francese«) verwiesen. Selbst wenn man einen gleichnamigen Titel voraussetzt, fehlt dennoch eine Autorenangabe, was eine gewisse Kenntnis dieser französischen Vorlage am Münchener Hof nahelegt. Varescos lapidare Formulierung im Libretto sollte man überdies mitbedenken, wenn man sich spekulativ mit der Problematik der Wahl des Opernstoffs auseinandersetzt¹³⁶.

fratelli Galliani, Torino 1963, S.168f.: Abb.68f., S.196f.: Abb.90f.

¹³³Vgl. zur »PANTOMIMA« im ersten Akt des *Idomeneo*: Kap.II.5.a. Zum Kriterium der »Wahrscheinlichkeit«.

¹³⁴Zit. in: Luigi Ferdinando Tagliavini, Kritischer Bericht zu: *Mitridate, Re di Ponto*, op.cit., S.30. Vgl. *MITRIDATE RE DI PONTO. DRAMMA PER MUSICA [...] NEL REGIO-DUCAL TEATRO DI MILANO Nel Carnovale dell'Anno 1771*, Milano MDCCLXX [sic!], in: Ernest Warburton (Hg.), *The Librettos of Mozart's Operas*, New York, London 1992, vol.1, S.147-206, ARGOMENTO, S.153f.

Vgl. *MITRIDATE RE DI PONTO, DRAMMA PER MUSICA [...] NEL REGIO TEATRO DI TORINO NEL CARNOVALE del 1767*, in: Warburton (Hg.), *The Librettos of Mozart's Operas*, op.cit., vol.6: *The Sources*: 1, S.97-170, ARGOMENTO, S.101. Die Libretti stimmen in Bezug auf den »argomento« inhaltlich überein.

¹³⁵Vgl. Textbuch *Idomeneo* it. 1781, Textbuch *Idomeneo* it.dt. 1781.

¹³⁶Wäre *Idomeneo* auch von der Thematik und Stoffwahl her ein »Salzburger Produkt«, wäre, sicher schon durch den philologisch

Idoménée scheint als Tragödie bekannt, anerkannt, als Stoff für eine italienische Oper geeignet¹³⁷, ist aber im Hinblick auf den Schluß zu modifizieren.

Die französische Tragödie kennt den tragischen Ausgang, Varesco hat sich wesentlich an der Vorlage orientieren müssen bis auf diesen düsteren Ausgang, den man innerhalb der Librettotradition der italienischen ernsten Oper ins Positive ausgerichtet, auf den das Publikum zufriedenstellenden Ausklang zurückgeführt hat, »riducendo il tragico a lieto fine«.

Idomeneos textliche Besonderheit liegt nicht vorderhand in der Wahl einer französischen Vorlage begründet, sondern in einer außerordentlichen Nähe der Adaption einer »tragédie lyrique«, soweit es im Rahmen »dramma per musica« möglich gewesen ist, wobei allerdings nicht zu vernachlässigen ist, daß es sich bei der Vorlage von Danchet bereits um einen französischen Operntext und nicht um einen Schauspieltext handelt.

korrekten Leopold Mozart veranlaßt, wenigstens eine Quellenangabe im *argomento* erschienen. Doch selbst Leopold Mozart scheint es, wohl vor dem Hintergrund der Auftragslage, nicht für notwendig erachtet zu haben, Varescos allgemein gehaltenen Vermerk »la Tragedia Francese« und in München wohl verständlichen Hinweis mit genaueren Angaben zu ergänzen.

¹³⁷Vgl. Grimms Aussage, in: *Correspondence littéraire*, op.cit. S.36/37 (15.2.1764), S.40-46 (1.3.1764). Vgl. Kap.I.

III.2.b) *Idomeneo - Idoménée*: Konfrontation des italienischen Librettos mit seiner primären französischen Vorlage hinsichtlich der Szenenkonzeption: die **l i t e r a r i s c h e** Übersetzung als konkrete Vorstellung einer neuen szenischen Einrichtung

Hier übermache das Buch und den Plan zurück, damit S. E: Graf Seeau sehe, daß alles nach der Vorschrift gemacht worden. über 8 Tag wird mit dem Postwagen das ganze abgeschriebene Buch folgen, so nämlich, wie Abb: Varesco wünschet, daß es soll gedruckt werden: Es werden auch die nötigen Anmerkungen dabey seyn¹³⁸.

Das »Buch«, das Varesco zur Transposition vorlag, war sicherlich in erster Linie, wie bereits erwähnt, Antoine Danchets erste Fassung der tragédie von 1712¹³⁹. Die Heranziehung dieser ersten Fassung muß aber keineswegs bedeuten, daß Varesco von den späteren Veränderungen Danchets (1731, eingegangen auch in die Werkausgabe 1751) keinerlei Kenntnis hatte¹⁴⁰. Im vorgelegenen »Buch« von 1712 könnten die Abweichungen handschriftlich angemerkt sein, in den vorgeschriebenen »Plan« könnten sie ebenfalls eingeflossen sein, solche Überlegungen bleiben allerdings Spekulation. Insofern bleibt die Textvorlage Danchets von 1712 die primäre Quelle, doch darüberhinaus verweisen gewisse Abänderungen in der Zweitfassung des *Idoménée* auf dramaturgische Probleme, die für die Konzeption des *Idomeneo*-Librettos ebenfalls von Belang sind. Deshalb werden beim folgenden Textvergleich differierenden Fassungen Danchets wenigstens erwähnt.

Im Zentrum steht ein synoptische Textvergleich *Idomeneo - Idoménée* einzelner Szenen, von ihm ausgehend gilt es, der Arbeitsweise des Librettisten einmal in ausgewählten Detailuntersuchungen auf die

¹³⁸ Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 11.11.1780, MBA III, Nr.536, S.15, Z.9-13.

¹³⁹ *IDOMENÉE. TRAGÉDIE. Représentée par l'Académie Royale de Musique L'An 1712. Les Paroles de M. Danchet, Le Musique de M. Campra. LXXVII. OPERA.* Nachdruck des Textbuches in: *Recueil Général des Operas, représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement, vol. II, tomes 7 à 11, Genève 1971, p.434-452.* Vgl. Cuthbert Girdlestone, *Idoménée... Idomeneo. Transformations d'un Thème 1699-1781, op.cit., S.102-132, Nachweis anhand des Monologs der Ilia im dritten Akt, S.120.*

¹⁴⁰ *THEATRE DE M. DANCHET. De l'Académie Française et de celle des Inscriptions et Belles Lettres, Tome III, Paris MDCCLI [1751], p.121-182.*

Spur zu kommen. Zu fragen ist in erster Linie, wie Varesco seine Vorlage verwendet hat. Allerdings darf beim ausgewählten Textvergleich, der vordergründig das reine Handwerk des Librettisten aufzuzeigen bestrebt ist, der kulturgeschichtlichen Zusammenhang, in dem Danchets *Idomenée* wie das Textbuch zum *Idomeneo* eingebettet sind, keineswegs ausgeblendet werden. Denn neben der vorgegebenen französischen Textquelle existieren weitere relevante Quellen zum Verständnis, die in dem damaligen aktuellen Wissen, der Kenntnis, dem Umgang mit der antiken wie zeitgenössischen Literatur - ihrer Aneignung und Ausdeutung - im späten 18. Jahrhundert begründet sind.

Kurt Kramer hat mehrfach darauf hingewiesen, daß Varesco seine mythologischen Kenntnisse, seine humanistische wie theologische Bildung, sein christliches Verständnis in das Libretto eingebracht, sich etwa an Fénelons *Suite du quatrième livre de l'Odyssée d'Homère, ou les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* (Bd.1 ist 1699, die erste Ausgabe 1717 erschienen) orientiert hat¹⁴¹. Fénelons Erziehungsschrift ist, wie bereits dargestellt, dem Münchener Hof durchaus vertraut gewesen (vgl. Kap. III.2. Exkurs).

Für die aktive Geisteshaltung, die interpretatorischen Leistungen von Varesco, sowie Leopold und Wolfgang Amadé Mozart, Seeau, Lorenzo Quaglio, Claude Le Grand heißt es, sensibilisiert zu werden. Selbst Sachfragen und aufführungstechnische Details, wie sie bereits im Zusammenhang mit der 8. Szene des 1. Aktes, der »PANTOMIMA« erörtert worden sind, können zu weitreichenden inhaltlichen Aussagen, die Dramaturgie und Gesamtkonzeption der Oper berühren, führen (vgl. Kap.II.5.a).

Die Formierung eines keineswegs durchschnittlichen Librettos, an dessen Konzeption nicht allein sein Librettist Varesco beteiligt ist, als Vorlage der Komposition ist deren unmittelbare Voraus-Setzung. Kunze hat die französische Textvorlage, wie erwähnt, als »antiquiert« disqualifiziert¹⁴². Im direkten Textvergleich anhand einiger explizi-

¹⁴¹Vgl. Kramer, *Das Libretto zu Mozarts »Idomeneo«*. *Quellen und Umgestaltung der Fabel*, op.cit. Ders., *Antike und christliches Mittelalter in Varescos »Idomeneo«, dem Libretto zu Mozarts gleichnamiger Oper*, op.cit. Vgl. S.29ff. der vorliegenden Arbeit.

¹⁴²Vgl. Einleitung.

ter Beispiele wird diesem Urteil im vorliegenden Kapitel widersprochen werden müssen.

Im folgenden werden deshalb die aus der französischen Textvorlage in die Libretti und die autographe Partitur übernommen und abgeänderten Stellen an ausgewählten Szenen detailliert verfolgt. Die Konstituierung eines *dramma per musica*, einer deutschen italienischen *opera seria* im späten 18. Jahrhundert wird in der Zusammenstellung und Abfolge der drei Akte, der Revision einzelner Szenen etc. durch Konsultierung des Briefwechsels, der gedruckten Libretti und im wesentlichen durch den Mitvollzug anhand der autographen Partitur erkennbar. Gerade die Teilchen auch der literarischen Komposition, die im Autograph - das ja bereits im wesentlichen eine Reinschrift, eine Vorlage für die Münchener Abschrift, darstellt - geändert und verworfen worden sind, werfen die wichtigen Schlaglichter auf die Dramaturgie und Sprache des *Idomeneo*.

Wenn Kunze von einer »Verlegung des eigentlichen, des musikalischen Dramas in die Musik«¹⁴³ spricht, vermengt er nicht nur vor derhand äußere und innere Handlung, sondern generell die Dramaturgie des Textes und die Anlage der Komposition, die Dramaturgie der Musik. Hätte Mozart gewissermaßen gegen sein Libretto komponiert, hätte er eine eigene unabhängige Dramaturgie entwickelt, die der vorgegebenen literarischen widerspräche?

Doch entspricht diese Fragestellung überhaupt den Intentionen der Operndichter und -komponisten im 18. Jahrhundert? Metastasio hatte seine *drammi* als selbständige Tragödien verstanden, Musik war somit für die Dramaturgie auch überflüssig. Mozarts zeitgemäße *opera seria* ist schon lange nicht mehr die alleinige Metastasios, die vom Libretto vorgegebenen Dramaturgie wird aber keineswegs irrelevant. Gerade Mozarts beständiges Interesse am Text des *Idomeneo* zeigt, daß der Komponist sich nicht über die literarische Vorlage hinwegsetzen konnte.

Die literarische und musikalische Dramaturgie wird aufgrund dieser skizzierten Problematik zunächst zu trennen versucht, um Formplan,

¹⁴³Kunze, *Mozarts Opern*, op.cit., S.129.

Inhalt und Aussage des *Idomeneo* in den verschiedenen Stadien (Arbeitsphasen) seiner Entstehung und Realisierung annähernd gerecht zu werden.

In anderem Zusammenhang (vgl. Kap.II.5.a) sind die Personen der tragédie Danchets vorgestellt worden. Die folgende Gegenüberstellung, Varesco (1781) - Danchet (ohne Prolog, 1712, mit Verweisen auf die revidierte Fassung 1731/1751), sucht, wie bei *Mitridate*, die Anknüpfungen, Übernahmen, Veränderung hinsichtlich der auftretenden Personen zu beleuchten:

- »Idomeneo, Re di Creta« - »IDOMÉNÉE, *Roi de Crète*« (1712/51)
- »Idamante, suo Figlio« - »IDAMANTE, *Fils d'Idoménée, Amant d'Iliane*« (1712/51)
- »Ilia, Prencipessa Trojana, Figlia di Priamo« - »ILIONE, *Princesse Troyenne, Fille de Priam, aimée d'IDOMÉNÉE & d'IDAMANTE*« (1712/51)
- »Elettra, Prencipessa Figlia d'Agamemnone, Rè d'Argo« - »ELECTRE, *Fille d'Agamemnon, Amante d'Idamante.*« (1712/51)
- »Arbace, Confidente del Rè« - »ARCAS, *Confident d'Idoménée.*«
»ARBAS, *Suivant d'Idamante.*« (1712/51)
- »Gran Sacerdote di Nettuno« - »LE GRAND SACRIFICATEUR *de Nettune.*« (1712)

- »Di Sacerdoti« - »*Deux Sacrificateurs*« (1712), »*Six SACRIFICATEURS de NEPTUNE.*« (1751)
- »Di Trojani Prigionieri, D'Uomini, e Donne Cretesi« - »*Une Crétoise. Troupe de Crétois & de Troyens.*« (1712/51)
- »Di Marinari Argivi« - »*Troupe de Matelots*« (1712/51)

Ausgeschieden werden von Varesco:

- »DIRCÉ, *Confident d'ILIONE*« (1712; in der späteren Fassung ist die Person gestrichen, vgl. 1751)
- »NEPTUNE« (1712/51)
- »VENUS« (1712/51)
- »LA JALOUSIE« (1712/51)
- »PROTÉE« (1712/51)

»Suite de la Jalousie« (1712/51)

»Deux Bergeres« (1712/51, in der Fassung 1712 erscheint noch »Une autre Bergere«, aber nicht mehr in der späteren)

»Troupe de Bergers, de Pastres, & d'Argiens« (1712/51)

»NEMESIS« (1712/51; 1712: Schreibung »MENESIS«)

»Gran Sacerdote di Nettuno« ist die wörtliche Übersetzung von »Le Grand Sacrificateur de Neptune«, was bereits einen Hinweis gibt, daß Varesco die Fassung von 1712 vorgelegen ist.

Beibehalten ist die Rolle des Vertrauten des Königs, sein Name stammt von Idamantes Gefolgsmann, was eine Zusammenziehung der Figuren bereits andeutet. Name, Herkunft und sozialer Status sind von Varesco übersetzt, allerdings z. T. leicht modifiziert: So wird Elettras Vater nicht nur mit Namen genannt, sondern seine Stellung, König von Argos, wird mitgeteilt, was Elettra zusätzlich sozial auszeichnet und festlegt. Das Beziehungsgeflecht der Personen ist von Varesco bei der Auflistung der »Personaggi« ausgespart, im vorangestellten »Argomento« wird es dem Leser in allen Zusammenhängen mitgeteilt und aufgeschlüsselt. Als »Comparse, e Cori« begegnen im wesentlichen von Danchet übernommen:

Di Sacerdoti,

Di Trojani Prigionieri,

D'Uomini, e Donne Cretesi,

Di Marinari Argivi.

Bei Danchet sind die Trojaner allerdings nicht als Gefangene bezeichnet und die Seeleute nicht ausdrücklich, bei Varesco als »Argivi«, in ihrer nationalen Zugehörigkeit gekennzeichnet.

Inwieweit die »Mutazioni di Scene - Veränderungen der Szenen« auch Übersetzungen sind, ist bereits untersucht worden (vgl. Kap.II.5.a). Auch auf die Übernahme des Haupthandlungsschauplatzes ist schon hingewiesen worden: »La Scene est dans Cydonie, Capitale de la Crète« (1712), »La Scene est dans Sydonie, Capitale de la Crète« (1731/51) - »La Scena è in Sidone Capitale di Creta« (1781).

Im folgenden soll einführend ein genereller Überblick über die Akt- und Szenenaufteilung gegeben werden. Zusammengestellt ist, welche Akte und Szenen der französischen Vorlage für die Erstellung des *Idomeneo* Verwendung gefunden haben.

Untersucht werden hinsichtlich der Adaptionen einzelne ausgewählte Szenen der Akte 1,2 des *Idomeneo* (Varescos gedrucktes erstes Libretto dient als Bezugspunkt).

Im Anschluß daran werden Varescos Übertragungen, Eigenschöpfungen, sowie das mythologische Vokabular im *Idomeneo* in Anlehnung an die Vorlage exemplarisch aufgeführt.

Idoménée

Prolog

Akt 1, Akt 2

Akt 3

Akt 4, Akt 5

Idomeneo

Akt 1 (Konzeption wahrscheinlich bereits in Salzburg);

Akt 2: Änderungen, Kürzungen

Akt 3 mit wesentlichen Veränderungen

Idomeneo, 1. Akt

Idoménée

I/1 Ilione

I/2

I/3

I/4

I/5

I/6

II/1

II/2

II/3

II/4

II/5 Electre

II/6 Venus-Electre

II/7 Venus

II/8 Venus, La Jalousie,
Suite de la Jalousie

Idomeneo

I/1 Ilia

I/2

I/3

I/4

I/5

I/6

I/7 coro I/v

I/8 [»PANTOMIMA«]

I/9 Idomeneo

I/10 Idomeneo/Idamante

Ende des ersten Aktes

Intermezzo

Ende des ersten Aktes

Idomeneo, 2. Akt

Idoménée

III/1

Idomeneo

II/1

Idomeneo/Arbace: vgl. Danchet II/3:
Arcas weiß von dem Gelübde vor der
Begegnung Vater - Sohn;
Arcas Rat / Arbaces Rat;
(vgl. Fassung Wien 1786 KV 490:
II/1: Ilia/Idamante, andere Gesamt-
konzeption)

III/2

II/2: Ilia/Idomeneo (Umarbei-
tung)

III/3

II/3: Idomeneo

III/4

II/4

III/5

II/5 Elettra

III/6

II/6

III/7 + 8

II/7

Terzett (16)/ Coro (17/19) / Rezitativ
Idomeneo

Ende des 2. Aktes

Idomeneo, 3. Akt

Idoménée

IV/1: Ilione

IV/2: Ilione, Dirce (1712)

IV/2: Ilione, Idamante (1731/51)

IV/3 (1712)

+ V/2

IV/3 (1731/51)

IV/4 (1712)

IV/5 (1712)

(1731/51) IV/4 + V/3

IV/5, vgl. *Idomeneo* III/4

IV/5 (1712)

IV/6 (Schäferszene)

IV/6 (1712)

V/1: Electre, Idamante

(Electre erklärt sich)

V/2: Ilione, Idamante

V/3: Idoménée, Ilione,

Idamante et le peuple

(Vorbereitung zur Krönung

Idamantes)

V/4: Nemesis

V/5: letzter Auftritt

Idomeneo

III/1: Ilia (Umarbeitung)

III/2: Ilia, Idamante (vgl. auch
Danchet V/2)

zwei Fassungen des Duetts

III/3 +Elettra

Quartetto (21)

III/4: Arbace, Idomeneo, Ilia,
Elettra (vgl. auch Danchet
IV/5)

III/5: Arbace solo

(III/6)

III/7

III/8

vgl. III/2

III/6

6./7. - 11. Auftritt: Umarbei-
tung

Varescos Vorgehensweise auf der Spur: Zu einzelnen Übertragungen und Adaptionen (*Idomeneo*, 1. Akt und die Szenen 1 und 2 des 2. Aktes)

Idomeneo, 1. Akt

I/1: Danchet (I/1): Textvorlage 1712: zu Dialog (Ilione-Dircé), 1731/51: zu Monolog (Ilione, air-récitatif (accomp.));

Varesco: Monolog, Textvorlage zu (begl.) Rezitativ und Arie

Idamantes Erscheinen (»Ecco, Idamante, ahimè!« - »Idamante paroit«).

Im Vergleich zu Danchets Fassungen liegt in Szene I/1 keine wörtliche Übersetzung vor. Bereits die Szenenanweisung läßt eine veränderte Exposition erkennen.

Danchet 1712:

ACTE PREMIER. / *Le Théâtre représente le Palais des Rois de Crète.* / SCENE PREMIERE. / ILIONE, DIRCÉ.

Danchet 1731 (1751):

ACTE PREMIER. / *Le Théâtre représente le Palais des Rois de Crète.* / SCENE PREMIERE. / ILIONE.

Varesco (it.-dt. Libretto 1781, it. Libretto 1781):

Atto Primo. / Scena I. / Galleria nel Palazzo Reale, corrispondente à diversi Appartamenti Destinati ad Iliia. / *Iliia sola.*

Mozart (Autograph, Folio 11r):

Atto Primo / Scena I. / Appartamenti d'Iliia nel Palazzo Reale. in fondo al Prospetto una Galleria. / *Iliia sola.*

Während in der französischen Tragödie das »Theater«, die Bühne den Palast einer Königsdynastie vorstellt, wird in Varescos Libretto nur ein Teil des Königspalastes anvisiert: Eine öffentliche Gallerie im Palast und die anstoßenden Gemächer Ilias. In Mozarts Autograph steht Ilias Privatbereich im Zentrum der Szene, die Gallerie rückt in den Hintergrund des Szenenbildes, Ilias einsetzendes recitativo accompagnato korrespondiert mit der äußeren szenischen Anordnung. In Danchets zweiter Fassung tritt Ilione zwar allein auf, auf ihre widerstreitenden Affekte nimmt Varesco, falls er die zweite Fassung kannte, aber nur bedingt Bezug: Ilione ruft Ruhm (gloire) und Stolz (fierté) an zum Kampf gegen Amor. Aber auch das Gespräch Ilione-Dircé der Erstfassung liefert dem italienischen Dichter nur Anknüpfungspunkte für Ilias Monolog. Das Gespräch mit der Vertrauten wird

bei Varesco zum Selbstgespräch einer unglücklich gegen die Verhältnisse Liebenden. Die Anrufung des Vaters - als erstes Wort der Arie - und der Geschwister, ist Sehnsucht durch den erlittenen Verlust und kündigt zugleich einen Bruch mit ihrer Familie durch die erwachten Gefühle an, »addio«, spitzt die Situation und Zwangslage zu. Dieser Doppelsinn ist in beiden französischen Vorlagen nicht enthalten.

(Zu berücksichtigen ist die jeweilige Anlage des literarischen Textes für die Art der Kompositionen: im Vgl.: Dialog-Monolog; bei Varesco/-Mozart: Rezitativ-Arie.)

Der äußere Handlungsverlauf ist beibehalten: das Geständnis geheimer Liebe der trojanischen Prinzessin zum feindlichen Prinzen, das Erkennen der Rivalin Electre/Elettra. Idamantes Erscheinen, was zur folgenden Szene überleitet. Mozart hält sich bei der Vertonung an die ihm vorgegebenen Worte des Librettos. Die Verbesserung des Wortes »argiva« in »Achiva« hat Mozart in sein Autograph (Folio 12r: »la Flotta Argiva«, ebenso AMA S.13, NMA S.21)¹⁴⁴ nicht eingetragen, während beide Libretti Varescos Fehler korrigieren (»la Flotta Achiva«: it.-dt. Lib. S.12; it. Lib. S.6)¹⁴⁵.

¹⁴⁴Im folgenden Verweise auf Ausgaben des *Idomeneo*: NMA auf *Idomeneo* NMA, op.cit.; AMA auf *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, 5: *Opern*, Bd.13: *Idomeneo*, hg. v. Paul Graf von Waldersee, dt. Übers. v. Carl Friedrich Niese, Leipzig 1881.

¹⁴⁵Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 18.11.1780, MBA III, Nr.539, S.23, Z.57-64,76: »Anfangs ist eine Veränderung *atto 1.^{mo} Scena 1.^{ma} No:º 1* wo die Ilia im Recit: anstatt *argiva*, *Achiva* sagen muß. und dieses kommt *Atto secondo Scena 2.^{da}* abermahl vor *Nº 4* wie du auf der andern Seite des Blats vom Varesco oben finden wirst. die Ursache ist, weil *Achivo* ein Wort ist, das man *von allen Griechen* sagen kann. das Wort *Argivo* aber nur von denen Griechen die aus Argos sind. du must dich aber nicht irre machen lassen, wenn du auf einem andern Platz, das Wort *argivo* findet; da ist es gut: nur an diesen 2 bemerkten Stellen muß es *Achivo* heißen, weil von ganz Griechenland die Rede ist. [...] Nun kommt *Nº 4* was schon wegen *Achivo* oben gesagt habe.« Die weitere von Leopold Mozart angeführte Stelle ist im Autograph ebenfalls nicht verbessert (2. Akt, f.[15] Rez. Ilia: »sù l'Achivo«), jedoch in den Libretti. Die Formulierung »auf der andern Seite des Blats vom Varesco« läßt vermuten, daß Varesco selbst auf seinen Fehler aufmerksam wurde. Die philologische Berichtigung kann aber auch von Leopold Mozart stammen.

»Achivus« bedeutet »griechisch«, »Achivi« sind nach Ovid, Vergil und Homer »die Griechen vor Troja«; »Argivus« (mit dem Verweis auf

Da im Autograph »Argiva/o« steht, ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß beide Nummern bereits komponiert vorlagen (nur wenn Mozart »Achiva/o« geschrieben hätte, könnten sie mit Sicherheit erst nach Erhalt des Schreibens des Vaters (18.11.1780) entstanden sein). Mozart hat den Fehler für die Druckvorlage des Librettos verbessern lassen. Eine musikalische Berichtigung war für das zweisilbige Wort unnötig, somit verblieb der »Fehler« im Autograph.

Im Rezitativ verändert Mozart ein Satzzeichen: in den Libretti heißt es »ed amore!«, in der autographen Partitur »ed Amore?...« (f.12). Auf diese kleine Veränderung wird im Zusammenhang mit der Rezitativbehandlung eingegangen werden (vgl. Kap.IV.2.b).

I/2: Danchets Text von 1712 weicht von der späteren Fassung an einer Passage ab (auch Dircé fehlt in der späteren Fassung). Anhand dieser Abweichung wird wiederum deutlich, daß Varesco die frühere Fassung als unmittelbare Vorlage benutzen konnte.

Die Szene ist, nur im Hinblick auf die Personenzahl so wie sie sich in Danchets revidierter Fassung findet im wesentlichen übertragen, z.T. wörtlich übersetzt, z.T. leicht geändert (vgl. 1751, I/2: Idamante, Ilione, Suite d'Idamante ohne Dircé, des weiteren ist Idamantes Rede: »Venus en a puni [...] sa rigueur« in der Zweitfassung geändert worden, was aber nicht in Varescos Text eingegangen ist). Danchets Textvorlage zum Dialog (Idamante-Ilione; récit., Idamante air, eingefasst von récit., Ilione) findet seine Entsprechung bei Varesco (Rezitativ Ilia-Idamante, Idamantes Arie)¹⁴⁶.

Varesco hat keine konkrete Vorlage für den italienischen Arientext, was in der vorgegebenen Szenenanlage, wie generell in den meisten

»Argos«) wird im dichterischen Gebrauch auch für »griechisch« verwendet; vgl. *Der kleine Stowasser. Lateinisch=deutsches Schulwörterbuch*, bearb. v. Michael Petschenig, Einleitung u. Etymologie v. Franz Skutsch, München 1971, S.35,69. Die in Leopold Mozarts Brief angeführte Unterscheidung erscheint demnach mehr als pedantisch im heutigen Sinn, zeugt aber von einer philologischen Sensibilität und Akribie dem Wort und seiner Bedeutung gegenüber, die das aufgeklärte 18. Jahrhundert auszeichnet. Bemerkenswert dabei ist, daß ein Opernlibretto philologischen Ansprüchen zu genügen hat. Vgl. Kap.II.3.c.

¹⁴⁶Vgl. Autograph: direkter Anschluß an Scena 2 durch Idamantes Rezitativ, f.34.

Szenenanlagen der tragédie lyrique, somit in der spezifischen Einrichtung und Gattung des französischen Operntextes begründet ist. Insbesondere aus dem Inhalt von Idamantes zweiter Strophe bei Danchet, in der bereits das Opfermotiv erscheint, »Le Dieux ont fait le crime / Qui me rend odieux: / Seray-je la victime / De la faute des Dieux?«, sowie dem darauffolgenden Text, »Vôtre bouche n'a qu'à me dire [...]«, mag Varesco seine Motive für Idamantes Arie entnommen haben. Varesco hat hier folglich nicht nur wörtlich übersetzt, sondern zugleich inhaltlich übertragen. Das Motiv der »Augen« und die Allegorie der Minerva sind beibehalten.

I/3: Danchets Fassungen sind weitgehend identisch (der Text der in der zweiten Fassung eliminierten Dircé fällt an eine »Crétoise«). Es liegt eine Übertragung vor: Bei Danchet besteht die Chorszene 1712 (I/3) aus »Choeur«, »une Crétoise« und Dircé, in der späteren Fassung nur aus Chor und einer Kreterin, wobei eine Szenenanweisung hinzugefügt ist: »Le Crétois & les Troyens forment une Divertissement.« Bei Varesco setzt sich die Chorszene aus der Refrainstrophe (Tutti, dreimal) zusammen, dazwischen schiebt sich die jeweilige Strophe der »Due Cretesi« und »Due Trojani«. Die Anweisung zum »Divertissement« der beiden Nationen findet in gewisser Weise in der Anlage des Chores, im Wechsel der Einzelstrophen mit dem Tutti seine Entsprechung. Bei Danchet treten neben den Hauptfiguren Idamante und Ilione (1712 zusätzlich Dircé) »Troupe de Crétois & de Troyens« auf, bei Varesco erscheinen neben Idamante und Ilia »Trojani Priogionieri, Uomini, e Donne Cretesi«, demzufolge lassen sich die »Zween Kretenser« (Übersetzung Schachtner) bei Mozart als »Donne Cretesi« (Sopran und Alt) vernehmen. Den stimmlichen Gegenpart bilden die »Zween Trojaner« (Tenor und Baß), vgl. Autograph f.34ff.

Idamantes Befreiung der Gefangenen (»Quittez vos fers« - »Scingete le catene«) erhält bei Varesco durch die Regieanweisung noch eine zusätzlich aktivere Komponente¹⁴⁷.

¹⁴⁷Zu den Regieanweisungen bei Varesco: Varesco sucht an bestimmten Stellen, in Konfliktsituationen durch die Regieangabe die innere Handlung in das dargestellte Spiel aufzunehmen. Inwieweit eine Umsetzung im Spiel in der französischen tragédie lyrique auch ohne explizite Regieangaben erfolgt ist, ist anzunehmen, wesentlich

Die Strophen des Chores, der Kreterin bei Danchet können mit »L'Amour seul fait sa gloire«, »L'amour que sans cesse elle inspire [...]« Anregungen für »Trionfi Amore« geliefert haben. Varesco kürzt entscheidend und behandelt seine Vorlage im folgenden etwas freier. Bei Danchet wird allegorisch auf die Liebeshandlung Bezug genommen, die Ketten, die Amor den Liebenden anlegt: »Non, non jamais de liberté Quand c'est l'Amour qui nous enchaine. Un Amant en est enchanté; Il se plait même dans sa peine.« Dagegen wird bei Varesco das erotische Augenmotiv wieder aufgenommen und zum Befreiungsmotiv, die Götter und die schönen Augen Ilias bescherten den Gefangenen die Freiheit, »A voi dobbiamo Pietosi Numi E à quiei bei lumi La libertà.« Gegenüber seiner realen Befreiungstat, der Vereinigung der Völker, gerät auf diese Weise der in Liebesketten gelegte Idamante (I/2) bei Varesco in noch stärkere Isolation als in der Vorlage.

I/4: Danchets Fassungen sind identisch.

Es liegt eine Übertragung dieser kurzen Dialogszene, die für den stringenten Fortgang der Handlung maßgeblich ist, vor (bei Danchet Textvorlage, I/4, zu *récitatif*, entsprechend bei Varesco zu *Rezitativ*). Zu bemerken ist, daß durch die bei Varesco eigens hinzugefügten Regieanweisungen die Szene gegenüber der Vorlage erweitert wird: in Bezug auf die Personencharakteristik Elettas (»agitata da gelosia«), die hier erstmalig erscheint, und hinsichtlich einer Verbindung zur Folgeszene (Idamante sieht Arbace nahen, »vede venire Arbace«, diese konkrete Szenenüberleitung fehlt bei Danchet)¹⁴⁸. Es wird ein durchgehender Übergang von Scena 4 zu Scena 5 angestrebt (vgl. Autograph).

I/5: Danchets Fassungen sind identisch.

Es handelt sich um eine Übertragung (Danchet I/5), in der sprachlichen Konzeption vergleichbar I/4 (*récitatif-Rezitativ*). Varesco nimmt

erscheint vielmehr, daß Varesco Regieangaben für ein *dramma per musica* notwendig erschienen sind, und er für seine Angaben keine direkte Textvorlage gehabt hat.

¹⁴⁸Zur Verbindung der Szenen bei Danchet und Varesco, vgl. I.5.a: Handlungsverlauf/Szenenwechsel, S.112ff.

in Bezug auf die »kleinen Noten«¹⁴⁹, Anmerkungen zur Regie, Erweiterungen vor: so wird Arbace als »traurig« (»Arbace e mesto«), Idamante als zunächst als »furchtsam« (»timoroso«), dann in steigender Erwartung und ahnungsvoller Vorwegnahme der vermeintlichen Trauerbotschaft als »ängstlich« (»ansioso«) vorgestellt. Ilia verläßt schließlich »seufzend« (»sospirando«) die Szene, ihre Abgangsworte hat Idamante, der die Szene bereits vor ihr verlassen hat, nicht mehr vernommen. Denn Varesco fügt hinsichtlich des Abgangs von Idamante und Ilia ein »parte« hinzu, was die Handlung der Szene strukturiert (Übergang zu Scena 6, vgl. Autograph).

Inhaltlich ist anzumerken, daß bei Danchet Idamante vom König spricht (»Le Roi n'est plus!«) im Ton der Exclamatio, nicht vom Vater, dagegen Idamante: »Più non vive Il Genitor?« Idamante formuliert voller Angst die bedeutungsschwere Frage, die erst von Arbace durch aufnehmende und bestätigende Wortwiederholung (»Non vive:«) zur Aussage gerät.

I/6: Danchets Fassungen sind identisch.

Auch hier in der ersten Soloszene Elettas liegt eine Übertragung vor (Danchet I/6), es handelt sich um einen Monolog (vgl. die sprachliche Konzeption, *Idomeneo* I/1). Danchets Text kann zur Vorlage von *récitatif* und *air* (*rondeau*: »Fureur [...]«) dienen, entsprechend entwirft Varesco eine Textvorlage zu Rezitativ und Arie. Varesco folgt insgesamt der Szenenanlage, wobei er kaum inhaltliche Veränderungen unternimmt. Varescos Text ist deutlich auf die musikalische Gestaltung eines begleiteten Rezitativs hin ausgerichtet¹⁵⁰, was sich an der sprachlichen Gestaltung von Fragen, der Verwendung von Halbsätzen, Auslassungen zeigt.

¹⁴⁹Vgl. Mozart an seinen Vater, München 8.11.1780, MBA III, Nr.5-35, S.13, Z.21ff.: » - wegen dem Buch sagte der Graf [sc. Seeau] ist es nicht nötig daß der Abbate Varesco es nochmal schreibe und hierherschicke - weil es hier gedruckt wird - *ich* meinte aber, er sollte es gleich zusammenschreiben, und aber die *kleinen Noten* dabey nicht vergessen [...].«

¹⁵⁰Danchets Text ist bereits in Hinblick auf einen dramatischen »monologue« (Dee Smith) angelegt (*récitatif accompagné*, *air*; vgl. Wiederkehr »Fureur [...]«). Zu Campras Gestaltung: vgl. Christine Dee Smith, *André Campras Idoménée*, op.cit., S.279, Appendix III, S.580, Appendix IV, S.954.

Wesentlich erscheint, daß bei Varesco im Unterschied zu Danchet durch Elettra Idomeneos Name erstmals genannt wird (»Son Pere ne vit plus! [...]« - »Estinto è Idomeneo? .. [...]«). Die eifersüchtige indirekte Charakterisierung Ilias durch Elettra (»Una Schiava Trojana [...]«) folgt der Iliones durch Electre (»Une Esclave Troyenne [...]«). Electres Anrufung des Zorns, »Fureur«, wird Elettras Furienanrufung »Furie del crudo Averno« (Autograph: f.45, durchgestrichene Noten am Schluß des Rezitativs »-sisto«).

I/7: Danchets Fassungen (II/1) sind identisch.

(I/7 erscheint im ital. Libr. irrtümlich als erste 8. Szene, eine 7. fehlt dort.)

Varesco orientiert sich bei der Chorszene (vgl. Schauplatz, »Choeur de Peuples qui font naufrage« - »Coro di Gente vicina à naufragare«) an der Vorlage (Danchet II/1). In seinem Libretto ist der Chor geteilt (»Tutti (forte)«, »Parte del Coro (scemando)«, »Altra Parte del Coro (piano)«, »Tutti (pianissimo)«). Es erscheinen musikalische Angaben zur Dynamik, ein vorgegebenes Decrescendo, was bei Danchet keinerlei Entsprechung findet¹⁵¹. Inhaltlich geht der Librettist von seinen Vorgaben aus (»O Dieux! ô justes Dieux! donnez-nous du secours;« - »Pietà Numi, pietà! Ajuto ò giusti Numi!«; »Les Vents, les Mers, le Ciel« - in Umkehrung: »Il ciel, il Mare, il Vento«).

I/8: Danchets Fassungen (II/2) sind identisch.

Die Konzeption der »PANTOMIMA« läßt sich zurückführen auf Danchets Text (II/2)¹⁵².

I/9: Diese Szene geht auf Danchet II/3 zurück, wird aber zur ersten Soloszene Idomeneos umgestaltet. Vorgegebenen ist bei Danchet eine Dialogszene (Idoménée-Arcas, Idoménée hat sein vertrautes Gegenüber; in der zweiten Fassung wird Arcas Part, »De vos maux perdez [...] Combler les vœux de vôtre cour.«, gekürzt, sowie eine Regie-

¹⁵¹Laut Angabe in der Edition der Oper Campras ist der Chor unsichtbar, »qu'on entend mais qu'on ne voit pas« (vgl. Dee Smith, *André Campras Idoménée*, op.cit., Appendix III, S.588), in Danchets Texten von 1712 und 1751 findet sich dieser Zusatz allerdings nicht.

¹⁵²Vgl. Kap.II.5.a: Zum Kriterium der »Wahrscheinlichkeit.

anweisung am Ende der Szene hinzugefügt, »IDOMÉNÉE *se retire au fond du Théâtre, parmi les débris des Vaisseaux.*«).

Nach dem Wegschicken des Gefolges (vgl. Kap.I.5.a, Das Kriterium der »Wahrscheinlichkeit) ist Idomeneo allein, kann sich innerhalb seiner Szene nur sich selbst mitteilen, was im Kontext der Affektdarstellung im *dramma per musica* zu einer traditionellen Klimax (Rezitativ-Arie) führt (Ombra-Szene)¹⁵³. »Io sol, io sol« hat aber auch dramaturgische Konsequenzen für den weiteren Handlungsverlauf, da, anders als bei Danchet (Arcas wird erst fortgeschickt, nachdem Idoménée sich ihm offenbart hat), noch kein weiterer Mensch (der Bühnenhandlung) von dem geleisteten Gelübde weiß. Die bei Varesco so erreichte Soloszene ist eine notwendige dramentechnische Konsequenz des Zusammenfallens zweier Personen (»ARCAS, *Confident d'Idoménée.*«, »ARBAS, *Suivant d'Idamante.*«) in eine (»Arbace, *Confidente del Rè*«). Idomeneo kann sich Arbace noch nicht mitteilen, denn dann wäre sein in Creta verbliebener Vertrauter - im Unterschied zu Idoménées Begleiter Arcas - seine erste Begegnung mit einem Menschen am heimatlichen Gestade und er zum Opfer erkoren. Arcas' einleitender Satz »La Paix regne par tout sur les humides plaines« hat Varesco vielleicht zu »Tranquillo è il Mar [...]« anregen können. Inhaltlich anzumerken ist, daß Varesco sich in dieser Szene bei Idomeneos Schilderung, wie das Gelübde zustande gekommen ist, an Danchets Darstellung hält (diese Version erscheint auch im *argomento*: »[...] fù non lungi dal Porto di Sidone sorpreso da sì fiera tempestà, che vonto dal timore, fece voto à Nettuno di sacrificargli il primo qualsisia Uomo, che sarà per incontrare al suo sbarco sul lido, qualora Egli ottenga per se, e per la sua Gente lo scampo dall'imminente naufragio.«). Idoménée wie Idomeneo bieten dem Gott ein Menschenopfer an, um den drohenden Schiffbruch zu verhindern. Idoménée teilt Arcas mit: »Dans l'horreur du naufrage, Pour ravir à la mort mes sujets allarmez, Appren les vœux que j'ay formez: Vœux indiscrets, trop tard vous troublez mon courage; Si Neptune en courroux faisoit cesser l'orage, J'ay juré d'immoler les premier des Humains Que je verray sur ce rivage, Dans le sang innocent dois-je

¹⁵³ Vgl. die Konzeption von air und récitatif bei Danchet/Campra: Dee Smith, *André Campras Idoménée*, op.cit., S.282, Appendix III, S.603-608.

tremper mes mains?«, entsprechend klagt Idomeneo: »In mezzo à flutti, e scogli Dall'ira tua sedotto, à Te lo scampo Dal naufragio chiedei, e in olocausto Il primo dè Mortali, che qui intorno Infelice s'aggiri, all'Are tue Pien di terror promisi. All'empio voto Eccomi in salvo sì, ma non in pace...«¹⁵⁴. Im gewissen Widerspruch zu dieser Version konzipiert Varesco in II/1 (die Szene läßt sich auch mit auf Danchet II/3 zurückführen) eine leicht veränderte: Idomeneo gibt Arbace zu erkennen, daß der ihm gegenüber erzürnte Neptun ihm das Gelübde, einen Menschen zu opfern regelrecht abgenötigt habe in der Art einer Erpressung (vgl. *Idomeneo*, II/1: »Sì, che m'estorse in voto Umana vitima.«).

Hinsichtlich der Verbindung (Rezitativtext, das Gewährwerden des nahenden Opfers) zur Folgeszene entspricht Varesco der Vorlage (Idoménée: »Laisse-moy seul attendre la victime..... Je la vois qui s'approche [...]« - vgl. Szenenanweisung nach der Arie: »vede un Uomo, ch s'avvicina.« Idomeneo: »Cieli! che veggo? ecco, la sventurata Vittima [...]«).

Anhand des Autographs sollte man sich die stete Verbindung der Szenen 6 bis 9 vergegenwärtigen (letzter Takt von Scena 6 wird 1. Takt von Scena 7 (Es); neue Vorzeichnung). Anzumerken ist hier ferner, daß die dynamischen Vorschriften, die in Bezug auf den Coro im Libretto angegeben sind, nicht der Ausführung von Mozart entsprechen (p-f-Wechsel, Ausklang-p, Überleitung zum Rezitativ, Einsatz f; vgl. Libretto: Scena 8: Pantomima)¹⁵⁵. Der Szenenübergang (Scena 8) erfolgt nach dem Autograph (vgl. f.56/55r) direkt im Chorverlauf (vgl. Anhang, S.2; vgl. T.36ff: coro vicino: »il braccio [...]«;

¹⁵⁴Vgl. zu dieses Rezitativ betreffenden Kürzungen, die noch nicht in das zweite Libretto eingegangen sind: Autograph, vgl. Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit. S.14: NMA (weitere Striche im Rezitativ (Idomeneo), die im zweiten Libretto noch nicht vorgenommen worden sind), sowie Tinteneinträge/Überklebungen in der Münchner Aufführungspartitur (kürzere und später einsetzende Striche).

¹⁵⁵I/9: im Libretto: Scena 9 mit Beginn des Rezitativs (Idomeneo an sein Gefolge); im Autograph gehört das noch zu Scena 8; Scena 9 beginnt mit: Idomeneo solo: Tranquillo è il mar; Kürzung des Rezitativs, Alternativfassung mit + bezeichnet; Segue l'aria d'Idomeneo (f.60); vgl. Kap.IV.2.c.

coro lontano: »il ciel [...]«; f-p).

I/10: Die Begegnungsszene Vater-Sohn (II/4) steht auch bei Danchet im Zentrum eines Dramas, das in eben dieser Szene, die überwiegend im *récitatif* steht, zur wortgewichtigen Tragödie tendiert. In der zweiten Fassung ist die Szene umgearbeitet worden¹⁵⁶.

Beim folgenden Vergleich zwischen Varesco Text und seiner Vorlage wird zunächst allein vom ersten zweisprachigen Textbuch ausgegangen, weil es Varescos ursprünglichere Textfassung, um die es hier in erster Linie geht, die sich an der französischen Vorlage orientiert, am ausführlichsten wiedergibt. Die Rezitativkürzung, die im zweiten einsprachigen Libretto erfolgt ist (Idamante: »di Cocito [...] Dalla furia dell'onde....«, Idomeneo: »O fiero caso!«, einschl. Regienanweisung: »piange, e sospira«, Idamante: »Quello famose imprese [...] Di gloria, e splendor!«), sowie alle weiteren Kürzungen, die im Autograph angezeigt, werden noch nicht berücksichtigt¹⁵⁷.

Dieses Vorgehen eines bewußten Ausschließens späterer Veränderungen, die einzig innerhalb der Gesamtkonzeption des *Idomeneo* zu untersuchen und nur innerhalb dieser auch adäquat zu verstehen

¹⁵⁶Folgende Zeilen von 1712 gegen Szenenbeginn erscheinen später nicht mehr: Idoménée: »Que sa pitié [...]« bis Idamante: »Jugez de mes douleurs.«, sowie Idamante: »Ciel! [...] Puis-je jouir de sa présence?«, erweitert und umgearbeitet wird in der revidierten Fassung die Szenenmitte bis -ende, die Situation des gegenseitigen Erkennens. Zur musikal. Gestaltung vgl. Dee Smith, *André Campras Idoménée*, op.cit., S.284-288, S.284: »The fourth scene is the double recognition scene between Idamante and Idomeneus. It is unusually long for a dialogue scene. 140 mesures, and yet involves only two airs, one of which has a brief prelude: the rest is recitative.«, S.285: »The remainder of the scene is recitative, an indication of the importance of the content of the text.«, Appendix III, S.609-618, Varianten S.907-910.

¹⁵⁷Vgl. zu weiteren Textkürzungen, -änderungen, wie bereits erwähnt, Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, op.cit. S.14: Verweis auf NMA (weitere Streichung im Rezitativ, im zweiten Libretto noch nicht vorgenommen) und Rötelstifteinträge in der Münchner Aufführungspartitur (Kürzung, Textänderung im Rezitativ).

sind¹⁵⁸, rekurriert auf der Kritik Varescos und Leopold Mozarts hinsichtlich der Kürzungsabsichten des Sohnes. Wie wesentlich hauptsächlich Leopold Mozart die Konzeption der Begegnungsszene, bis in den korrekten Wortlaut hinein, gewesen ist, zeigt auch seine bereits im November angemerkte inhaltliche Verbesserung einer fehlerhaften und damit irreführenden Übersetzung Varescos der französischen Vorlage¹⁵⁹.

Leopold Mozart und Varesco scheinen I/10 (wie auch II/1) als einzelne Szene, Szeneneinheit zu begreifen, sie arbeiten an der stringenten literarischen Konzeption einer Dialogszene, somit einer Szene in der das Rezitativ vorherrscht, einer Szene, die Leopold Mozart als »eine der schönsten Scenen der Opera, ja die HauptScene« bezeichnet:

Wir lasen es hin, wir lasen es her, und beyde finden wir keine Gelegenheit es abzukürzen. Es ist nach dem französ: so wie der Plan es verlangte, übersetzt. ja, man sehe im Plan nach, es wurde noch verlangt man sollte dieses Recit: ein bischen verlängern, damit sie einander nicht so geschwind erkennen möchten und itzt will mans ins lächerliche treiben, daß sie einander nach etlichen Worten schon gleich kennen sollen. Ich wils erklären:

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

¹⁵⁸ Mozart bemängelt die Szenenlänge I/10 und II/1, wobei er die Versicherung, daß Varescos vollständiger Text gedruckt werde, gibt: vgl. Mozart an den Vater, 19. Dezember 1780, MBA III, Nr.565, S.66, Z.51-59.

¹⁵⁹ Zu Leopold Mozarts Berichtigung: Leopold Mozart hat an dieser, von seinem Sohn schließlich gänzlich gestrichenen, Passage eine inhaltliche Korrektur in Bezug auf den Sinn der Aussage angemerkt: Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 18.11.1780, MBA III, Nr.539, S.23, Z.69-75: »dann kommt N:^o 3 eine nötige veränderung vor, die ich erst beym genauen Lesen entdeckt habe. Es muß nicht heissen !: wie Varesco schrieb !: daß er ein zeuge des Rhums seines Vatters war: sondern just das Gegentheil, nämlich: *daß es ihm Leid thut, daß er nicht eine Augenzeuge der grossen Thaten und des Ruhmes seines Vatters seyn konnte.* - alle diese Sachen musst du dir also gleich richtig hineinschreiben in deine abschrift, damit beym Componieren nichts vergessen wird.« Vgl. frz. Vorlage, s.o.

questo, daß *Idamantes* einen schein der hoffnung bekommt und fragt im Eyfer *dimmi amico, dimmi dov'è?* Dieser Eyfer macht, daß *Idomeneus* fragt *ma d'onde etc* - Muß nicht hier *Idamantes* sich so erklären, daß er sich als eines seines Vatters würdigen Sohn mahlt und die Verwunderung Hochachtung und Begierde bey *Idomeneus* erregt zu erfahren, wer dieser junge Mensch ist, welches dann bey der Erkenntniß, daß es sein Sohn ist, die ganze Sache interessanter macht?-- will man nun aber *par force* etwas weglassen, so habe ich nachgedacht, daß nach dem Recit: des *Idamante* *che favella? vive egli ancor?* etc. welches schließt: *dove quel dolce aspetto vita mi Rendera? Idomeneo, ma d'onde nasce questa, che per lui nutri tenerezza d'amor?* dann gleich *perchè qual tuo parlar si mi conturba? Idamante. e qual mi sento anch'io* und dann so fort: Hier bleibt 1 1/2 Seite in der gegenwärtig mitkommenden abschrift des *Varesco* pag: 32 weg. nämlich die schöne Erzählung der Heldenthat so anfängt *Idam: Potessi almeno etc.* und da mags um eine *Minute* kürzer werden, ja in puncto um eine ganze Minute. großer Gewinn! oder wollt ihr den Vatter und Sohn so zusammentreiben und sich erkennen machen, wie der verkleidete *Arlequin* und *brigella* als Bediente in einem fremden Lande sich finden und geschwind kennen und umarmen. Gedencket, daß dieses eine *der schönsten Scenen der Opera*, ja die HauptScene ist, von der die ganze Folge der Geschichte abhängt. Diese Scene kann auch nicht leicht ermieden, *weils im ersten Akt ist.*¹⁶⁰

Eine Gegenüberstellung, die sich am zweisprachigen Librettotext und *Danchets* tragédie (wenn nicht ausdrücklich anders angeführt: Fassung 1712) orientiert, wird zeigen, wie konsequent der Librettist sich nach der französischen Vorlage gerichtet hat, zu richten hatte, und wo er von ihr - gemäß der an ihn ergangenen Weisung - abgewichen ist (»Es ist nach dem französ: so wie der Plan es verlangte, übersetzt. ja, man sehe im Plan nach, es wurde noch verlangt man sollte dieses Recit: ein bischen verlängern [...]«). Die Worte, die sich bei *Danchet* und *Varesco* soweit entsprechen, daß man sie bei *Varesco* durchaus als italienische Übertragungen, Übernahmen, die sich trotz wesentlich sprachlich bedingter Abweichungen inhaltlich eng an die französische Vorlage schmiegen, bezeichnen kann, werden anfangs zur Verdeutlichung unterstrichen.

Szenenanweisung:

Danchet: »IDAMANTE, IDOMÉNÉE, a part.« (1751: »IDAMANTE, IDOMÉNÉE. IDAMANTE, a part.«)

Varesco: »Idamante, Idomeneo. (in disparte.)«

¹⁶⁰ Leopold Mozart an den Sohn, 22. Dezember 1780, MBA III, Nr.566, S.67f., Z.27-60.

Vgl. Kap.II.5.a: Zum Kriterium der »Wahrscheinlichkeit«.

Danchet: Idamante: »SOyez témoins de mon inquiétude, Bords écartez, Rochers affreux, Je viens chercher la solitude, Que votre horreur convient à mon sort rigoureux!«

Varesco: Idamante: »Spiagge romite, e voi scoscese rupi Testimoni al mio duol siate, e cortesi Di questo vostro albergo A un agitato cor ... quanto spiegate Di mia sorte il rigor solinghi orrori!...«

Danchet: Szenenanweisung: »Il apperçoit IDOMÉNÉE.« (vgl. bei Varesco: Umsetzung in Idamantes Rede: »Vedo [...])«

Sehen eines »unbekannten Kriegers«, Idamantes Reaktion (Angebot der Hilfeleistung, der Tröstung)

Danchet: Idamante: »Parmi les débirs d'un naufrage, Un Guerrier inconnu paroît sur ce Rivage! Apprenons ses malheurs, pour en finir le cours.«

Varesco: Idamante: »Vedo frà quegl'avvanzi Di fracassate navi sù quel lido Sconosciuto Guerrier...voglio ascoltarlo, Vuò confortarlo, e voglio In letizia cangiar quel suo cordoglio.«

Szenenanweisung: Idamantes Wendung an Idomenée/Idomeneo

Danchet: »à IDOMÉNÉE.« - Varesco: »s'appresa, e parla à Idomeneo.«

Anrede, Angebot der Hilfe

Danchet: Idamante: »Genereux Inconnu, dissipez vôte trouble, Je puis dans ces climats vous offrir du secours.«

Varesco: Idamante: »Sgombra ò Guerrier, qual tu ti sia il timore; Eccoti pronto à tuo soccorso quello, Che in questo clima offrir te'l può«

Idoménées/Idomeneos erste Reaktion: Beiseitesprechen

Danchet: »à part.« - Varesco: »da se.«

Danchet: Idoménée: »Plus je le voy, plus ma douleur redouble!«

Varesco: Idomeneo: »(più il guardo, Più mi strugge il dolor)«

Idoménées/Idomeneos Wendung zu Idamante

Danchet: »à IDAMANTE.« - Varesco: »à Idamante.« (wobei die Wendung bei Varesco im Sprechen des Satzes »Dè giorni [...]« erfolgt)

Danchet: Idoménée: »Quel prix recevrez-vous en conservant mes jours?«

Varesco: Idomeneo: »Dè giorni miei Il resto à te dovrò. Tu quale avrai Premio da me?«

Idamantes Antwort

Danchet: »Le seul plaisir de vous défendre
Suffira pour combler mes vœux:
Mes malheurs ont trop scû m'apprendre
A secourir les malheureux.«

Varesco: »Premio al mio cor sarà L'esser pago averti Sollevato; difeso; ah troppo, Amico, Dalle miserie mie instrutto io fui A intenerirmi alle miserie altrui.«

Varesco läßt Idamante so antworten, daß er auf die vorausgehende Rede Idomeneos eingeht, ihren Schlußsatz, das Wort »premio« aufnimmt, anders als Danchet, der das Wort »prix« nicht wiederholt, wobei zu berücksichtigen ist, daß Danchet eine Strophe im Kreuzreim

für ein Air konzipiert, dagegen Varesco zunächst durchgehend Text für ein italienisches Rezitativ schreibt. Liest man Schachtners Übersetzung, »Das Vergnügen dir gedient zu haben, ist Lohn genug für mein Herz.«, könnte man meinen, der Übersetzer habe mehr Danchets höfliches »plaisir« im Sinn als den Lohn, den Preis, den Varesco ausgehend von seiner Vorlage (»prix«) durch Wiederaufnahme stärker in den Vordergrund setzt.

Mit diesem Einsatz einer ersten selbständig werdenden Behandlung der französischen Vorlage, scheint Varesco seinen eigenen Text zu konzipieren, wozu er die Vorlage jetzt auch vermehrt heranzieht, um sie zu benutzen, nicht um ihr nur sklavisch zu folgen.

So haben Idomeneos folgende an sich wie an Idamante gerichtete Worte keine konkrete Vorlage. Eine Textpassage Idamantes bei Varesco mag von Idamantes zweiter Strophe bei Danchet angeregt worden sein:

»Un Roy renommé par ses armes,
Craint de ses Ennemis, adoré dans sa cour,
De l'Univers entier la terreur, & l'amour,
Accablé par les Dieux....«

»Quel Rè si chiaro in armi, Dè Nemici il flagel, della Corte Quell'Idolo adorato, Il terror, e l'amor dell'Universo, Da iniqui Dei perseguitato [...]«

Ebenso läßt sich ein weiterer Passus Idamantes bei Varesco auf Danchet zurückführen:

»Idomenée a peri sous les flot.... Mais quoy! vous soupirez, vous répandez des larmes, Avez-vous connu ce Heros?«

»In quelli abissi spinto Giace l'Eroe Idomeneo estinto. Ma tu sospiri, e piangi? T'è noto Idomeneo?«

Idomeneos Antwort bei Varesco geht auf Danchet zurück:

»Ah! de tous les Mortels c'est le plus déplorable, Rien ne sçauroit fléchir le destin qui l'accable.«

»Uom più di questo Deplorabil non v'è, non v'è chi plachi Il Fato suo austero.«

Idamantes anschließende Frage bei Varesco folgt im wesentlichen der Vorlage (in der späteren Fassung bei Danchet gekürzt, vgl. 1751), ebenso die Gegenfrage Idomeneos.

Idamantes Wunschbild bei Varesco, der im zweiten Libretto dann gekürzte Rezitativtext, den Leopold Mozart noch korrigiert hat

(Varesco hatte wohl zunächst Verneinung und Modus des Verbuns übersehen)¹⁶¹, orientiert sich am französischen Vorbild:

»Que ne puis-je à ses yeux montrer cette tendresse? Le bruit de ses exploits reverez dans la Grece, A toujours animé mon coeur: Ah! lorsqu'aux champs Troyens il cherchoit la victoire, Que n'ay-je pû, témoin de sa valeur, En bravant le trépas, prendre part à sa gloire!«

»Potessi almeno A lui stesso gl'affetti miei spiegare! Quelle famose imprese, onde la Grecia A quell'augusto Nome Riverente s'inchina, Sproni furo al mio cor. Là nè Campi Trojani, Allor, ch'Egli cogliea lauri, e trofei, Ah ch'io non potei, di morte à scherno, Emulo, e Testimonio al suo valore Seco trovarmi à parte al grand onore!«

Idomeneos Reaktion bei Varesco (später gekürzt) richtet sich im Ablauf nach der Vorlage, ebenso die darauffolgende Idamantes (Beiseite, Wendung zu Idomeneo; in Danchet zweiter Fassung ist diese Passage gekürzt). Die sich daran anschließende Wechselrede in knappen Worten, mit der Varesco die Spannung zu steigern sucht (Idomeneo: »Tu mediti.« , Idamante: »Tu mi contempli, e taci.«), können dagegen als eigene Konzeption des Librettisten angesehen werden, ebenso die weiteren differenziert angemerkten Regieangaben in Bezug auf die Gefühlsverfassung der Personen.

Idomeneos Fragen »Perchè quel tuo parlar sì mi conturba?« und »Ma dî: qual fonte Sgorga quel pianto? e quel acerbo duol, Che per Idomeneo tanto t'affligge...«, können ihre ungefähre Entsprechung wieder in der Vorlage finden, Idoménée: »D'ou vient qu'Idoménée excite vos douleurs?« (in der Zweitfassung bei Danchet erweitert, vgl.1751). Idamantes Gegenfrage, »E qual mi sento anch'io Turbamento nell'alma?« mag durch Idamantes zuvor erfolgte Frage, »De quel trouble moy-même ai-je l'ame saisie?«, angeregt worden sein.

Gesonderte Betrachtung verdient die gegenseitige Erkennung selbst: Bei Danchet gibt Idamante sich als Sohn Idoménées zu erkennen: »Helas! je suis son Fils...« (in der späteren Fassung fehlt der Ausruf »Helas!«). Bei Varesco spricht Idamante nicht von sich, sondern von ihm, dem Vater, das leitende Wort »padre« (vgl. Ilias erstes Wort ihrer Arie, I/1) rückt ins Zentrum der Aussage: »Ah, ch'egli è il

¹⁶¹Vgl. Anm.159.

Padre....«, wobei Idamante, anders als in der Vorlage noch nicht preisgibt, von wessen Vater die Rede ist. Idomeneo muß folglich erst zurückfragen, um zu erfahren, daß von ihm - als Vater - die Rede ist. So wird Idamantes »E il Padre mio« (mit der Regienangabe »con voce fiacca«) von Varesco als ein Höhepunkt intensiv aufgebauter seelischer Spannung erreicht.

Idomeneos an sich gerichtete Antwort »Spietatissimi Dei!« findet ihre Entsprechung in der Vorlage »Dieux cruels!«, wobei Varesco die Anrufung des gnadenlosen Schicksals streicht.

Idamantes Frage an Idomeneo, »Meco compiangi Del Padre mio il destin?«, entspricht in etwa der Vorlage »Comme moy déplorez-vous sa mort?« (in der späteren Fassung von Danchet wird dieser Text erweitert, vgl. 1751: zunächst ist wie bei Varesco vom Schicksal die Rede, »Comme moi déplorez-vous son sort?«, die letzte Zeile schließt mit »mort«).

Idomeneos Ausruf (»Ah Figlio!....«) folgt der Vorlage (»Ah! mon Fils.«, in der späteren Fassung durch die Nennung des Namens, »Idamante!«, ersetzt), ebenso der Idamantes (»Ah Padre!... [...]« - »Mon Pere!.. [...]«). Idamantes Stimmungswechsel bei Varesco, von der erfüllten Hoffnung, den Vater wieder gefunden zu haben, zur Verzweiflung, von diesem unverstanden verstoßen zu werden (vgl. Varescos eigenständige Regieangabe, die innere Handlung tritt im Spiel nach außen: »vuole, abbracciarlo, il Padre si ritira turbato.«) findet ihre Grundlage bei Danchet (Erstfassung; in der späteren Fassung ist die Passage geändert und noch ausgebaut worden).

Idoménées »Gardez-vous de me suivre, Pourquoi m'avez-vous vû, craignez de me revoir.«, lautet in Anlehnung von Idomeneo: »Non mi seguir, te 'l vieto: Meglio per te saria il non avermi Veduto or qui. paventa il rivedermi.«

Der Konvention und Tradition der drammi per musica gemäß läßt Varesco die Szene literarisch in eine Arie auslaufen und konzipiert ein diese Arie vorbereitendes Rezitativ. Mit Idomeneos eiligem Verlassen der Bühne (»parte in fretta« - Vorlage: »Il sort.«) ist das dramatisch dialogisierende Rezitativ beendet und es folgt gewissermaßen eine kleine die Gesamtszene beschließende Monologszene (Rezitativ und Abgangsarie, Idamante »Parte addolorato.«). Aufgrund der Konvention und Tradition muß sich Varesco an dieser Stelle von

seiner Vorlage lösen und ausgehend von Idamantes letzten Sätzen in der französischen Vorlage (»Quelle horreur [...]«, in der zweiten Fassung, vgl. 1751, verändert, wesentlich gekürzt) inhaltlich Stoff für Rezitativ- und Arientext, dem Kulminationspunkt einer italienischen Szene, gewinnen. Das Rezitativ lehnt sich inhaltlich an die Vorlage an (»Oh qual gelido orror [...]«). Doch wesentlich erscheint, daß Varesco von der Konzeption her, Idamantes zerrissene Gesamtsituation, der er ausgeliefert wird, die beim Aufbrechen im gegenwärtigen vorgeschriebenen Spiel (»vuole, abbracciarlo, il Padre si ritira turbato.«) ihre Umsetzung gefunden hat, in dessen zweistrophiger Abgangsarie antithetisch zu thematisieren, zu verklammern versteht, wobei das Wort »padre« als leitendes Initium dient. (»Il Padre adorato / Ritrovo, e lo perdo,«). Den Dichter im Opernmetier zeichnet die Verwendung der sinnverwandten Worte (morire, uccidere) in der zweiten Strophe aus: Idamante vermeinte aus Freude und Liebe sterben zu müssen (»Morire credei / Di gioja, e d'amore:«), jetzt vernichtet ihn der Schmerz (»Or, barbari Dei! / M'uccide il dolor.«).

Mit der nach Leopold Mozart »schönsten Szenen der Opera«, der »HauptScene« - schließt nach übereinstimmender Angabe in beiden Münchener Libretti der erste Akt. Erneut steht die Angabe des Akt-schlusses in beiden Libretti nach dem Intermezzo, »Fine dell'Atto Primo, e dell'Intermezzo«, so fallen Ende des ersten Aktes und Schluß des Intermezzos zusammen.

Das Intermezzo im Anschluß an den ersten Akt, als überhöhter Schluß des ersten Aktes, ist möglicherweise von der Gattung tragédie lyrique mit Chorszenen und Balletteinlagen angeregt worden, eine konkrete literarische Vorlage bei Danchet für eben dieses Spiel zwischen den Akten findet sich nicht. Das Zwischenspiel ist mit der Haupthandlung sehr eng verknüpft, umspielt sie durch den Huldigungschor auf den für die Handlung des Dramas so wesentlichen Gott Neptun. Möglicherweise liegt in dieser offenkundigen Verbindung zur Opernhandlung die Relevanz, denn im Musikschrifttum der Zeit wird vielfach bemängelt, daß Intermezzi konträr zu oder unabhängig von der Opernhandlung angesiedelt sind.

Ein inhaltliches Anknüpfen geschieht im Intermezzo durch die Sze-

nenanweisung (»Il Mare è tutto tranquillo [...]«) und in der Wortwahl im Text des Chores (»Dall'onde furore«, »Il Mar furente«). Anzumerken sind Mozarts Textergänzungen zum Tutti im Autograph: »con danze e con suoni convien festeggiar«.

Nach Kramers Angaben beruht dieses Intermezzo auf Varescos eigener Konzeption auf der literarischen Grundlage Homers (*Ilias*, XIII, 16-30). Kramer hat weiter als Textvorlagen für Varesco in Bezug auf den Lobpreis Neptuns neben Homer möglicherweise Ovid in Erwägung gezogen (*Metamorphosen* I,335, aufgrund der gewählten Bezeichnung »buccine« für Schnecken trompeten), sowie auf bildliche Vorlagen, das Titelkupfer von David Coster (Danchet, *Idoménée*, Nachdruck der Ausgabe von 1712, Haag 1714)¹⁶² sowie ein Fresko von Raffael (Palazzo Farnesina, Rom 1511), verwiesen¹⁶³.

In Mozarts Bibliothek hat sich ein kleines Büchlein befunden mit dem Titel: *Kurze Mythologie zum Nutzen der studierenden Jugend und allen Liebhabern der schönen Wissenschaften von P. Heinrich Braun, Benedictiner zu Tegernsee, dermalen öffentlicher Lehrer der Dichtkunst zu Freysingen*, Augsburg 1762. In diesem Bändchen findet sich eine Angabe hinsichtlich der bildlichen Darstellung Neptuns im 18. Jahrhundert:

Er wird abgebildet als ein betagter Mann, dessen Haar und Bart eisenfärbig sind; seine Lenden und Schläfe sind gezieret mit Meergrase, Röhren und Wasserblumen; anstatt des Scepters führet er eine dreyzackige Gabel; sein Wagen besteht aus einer Muschel, die entweder von Pferden oder Delphinen gezogen wird; Triton schwimmt voraus, und blaset immer anstatt des Posthorns in eine Meermuschel¹⁶⁴.

Ähnlich »abgebildet« wird der Meeresherr in einem Huldigungschor (»Nettuno s'onori«), der bereits in seiner literarischen Eigengestalt an die Funktion eines Abschlußchores erinnert, zu einer verfrühten Licenza gerät, womit diesem Intermezzo interpretatorische Bedeutung

¹⁶²Die Originalausgabe von 1712 scheint mit dem Titelkupfer noch nicht gezieret zu sein. Es ist keineswegs nachgewiesen, daß Varesco der Nachdruck von 1714 vorgelegen ist.

¹⁶³Kramer, *Das Libretto zu Mozarts »Idomeneo«*. Quellen und Umgestaltung der Fabel, op. cit., S.25f.

¹⁶⁴P. Heinrich Braun, *Kurze Mythologie zum Nutzen der studierenden Jugend und allen Liebhabern der schönen Wissenschaften*, Augsburg 1762, S.17f.

hinsichtlich des gesamten Dramas zukommt.

Idomeneo, 2. Akt

II/1: Wie bei I/10 wird vorerst aufgrund der vorgenommenen Kürzungen allein das erste zweisprachige Libretto konsultiert.

Die Szene erinnert an Danchets Eröffnungsszene des dritten Aktes. Aber eine erste offene Aussprache Idomeneos mit seinem Vertrauten verweist inhaltlich zugleich zurück auf Danchet II/3: Idoménée-Arcas. Neben dem artifiziellen Kunstgriff inhaltlicher Kompilation zweier Szeneninhalte webt Varesco Gedankengut in diese Szene ein, das sich nicht ausschließlich auf die französische Vorlage zurückführen läßt. Bereits zu Szenenbeginn erläutert ein italienischer Librettist eines *dramma per musica* - der damit in der Nachfolge Metastasio steht - die Treuepflicht des Untertanen, sowie das intime Vertrauensverhältnis des Herrn zum engsten, dieses Verhältnis würdigsten Getreuen. Dieser Vertraute versteht aufgrund seiner Kenntnis von Recht und Gesetz zu urteilen - auch über das Verhalten eines Königs, der den Göttern untertan ist. Die Kenntnis und Anerkennung dieser hierarchischen Ordnung vertritt Arbace mit Bestimmtheit, dieser Ordnung beugt sich auch der bei seinem Vertrauten ratsuchende König.

Idomeneo hat die Szene mit »Siam soli.« eingeleitet. Der Satz läßt sich als Anknüpfung an das vorausgegangene »Io sol, io sol« (I/9) verstehen und als dessen Weiterführung (io-siam). Idomeneo hat sein Gegenüber, ein Gegenüber, dem er vertrauen, sich sicher anvertrauen kann, »Arbace, Confidente del Rè«. Das Alleinsein umgibt, birgt jetzt ein Vertrauensverhältnis, das Offenheit zuläßt, nicht mehr die totale Isolation eines Einzelwesens (Idomeneo: »Siam soli. odimi Arbace, e il grand arcano In sen racchiudi;«). Idomeneo kommt auf die erprobte (»Per lungo uso«) Treue Arbaces zu sprechen (vgl. Danchet III/1: Idoménée über Arcas: »Je connois ton zele sincere [...]«). Doch dieser wehrt mit einer sentenzenhaften Wendung ab, die Treue des Untertanen nicht als hervorragende Tugend, sondern als dessen zu leistende Pflicht akzentuiert (»Di fedelta il Vasallo Merto non hà: virtù non è il dover.«). So ist der Untertan mit seinem Leben dem Herrn verbunden, Arbaces untertänigste Worte haben auch an einem bayerischen, pfälzischen, salzburgischen... weltlich wie geistlichen Fürstenhof im 18. Jahrhundert ihre politische Relevanz: »Ecco la

vita, il sangue....«

Doch nicht die heroische Pose, nicht Blut und Leben fordert der König, sondern einen diplomatischen Rat, um die Erfüllung einer ihm auferlegten Pflicht einer höherstehenden Macht gegenüber zu umgehen. Damit Arbace solchen Rat erteilen kann, muß er Kenntnis von der gesamten Sachlage haben. So beginnt Idomeneo sein Geständnis mit dem Bericht seiner Heldentaten im Kampf um Troja unter den wachsamen Augen Neptuns (»[...] allora che Nettuno Di Samo in sù le cime Di noi mosso à pietà da Giove oppressi A noi volò, coraggio infuse, ed io Di mia man Otriòneo, poi Asio, Alcatoo, Enomao, ed Erimante, E Festo uccisi, in petto Ettore piagai, Deifobo sfidai.«). Idomeneo gibt selbst an, warum ihm der Gott feindlich gesinnt wird: »Gonfio di tante imprese Al varco al fin m'attese il fier Nettuno..« Varesco konstruiert unabhängig von seiner direkten französischen Vorlage (in der Idoménée als Liebender im Rivalitätsverhältnis mit seinem Sohn steht und daraufhin auch in Idamantes Werben um Ilione eine Schuldzuweisung, eine Erklärung der Opferung eines vermeintlich Unschuldigen, sucht; bei Varesco ist die Liebesrivalität von Anbeginn ausgeschieden) in dieser Szene eine Ursache für Neptuns Verhalten und Forderung: die superbia eines siegreichen Herrschers¹⁶⁵. Soweit ist die Sachlage dem Vertrauten, wie dieser zu erkennen gibt, bereits bekannt, er weiß um die weiteren Mächenschaften des Gottes wider Idomeneo. Varesco läßt Arbace (»E sò, che

¹⁶⁵ Vgl. Kurt Kramer, *Das Libretto zu Mozarts »Idomeneo«*, op.cit., S.26: »Auch die Aristie des Idomeneus hat Varesco aus dem 13. Buch der ‚Ilias‘ entnommen. Der Held schildert seine Kämpfe mit den griechischen Angreifern. Varesco zählt sie der Reihe nach auf, wie sie in Homers Darstellungen von Idomeneo getötet werden. Mozart hat sie gestrichen, weil der Darsteller die Verse zu monoton absang und er den Unwillen des Publikums fürchten mußte. Aber eine entscheidende Stelle des Varescoschen Textes hat er beibehalten, wahrscheinlich auch auf Anraten seines Vaters. Es geht um die Begründung der Verfolgung durch Neptun auf dem Wege nach Kreta. Idomeneo bezichtigt sich der Überheblichkeit den Göttern gegenüber: ‚Gonfio di tante imprese,‘ geschwollen von soviel Heldentaten, obwohl er wußte, daß Neptun im Kampf gegen die Trojaner seinen Arm geführt hatte. Sich über die Götter zu erheben ist das einzige Vergehen in der frühen Antike, das die Götter nicht verzeihen und oft mit dem Tode bestrafen. So hat es den überheblichen Ajax getroffen, so ist Agamemnon für seine Beleidigungen der Artemis und ihres Priesters bestraft, so ist Odysseus zu unendlichen Irrfahrten verurteilt. Varesco ist der Einzige, der dieses Motiv herangezogen hat, um die Verfolgung seines Helden durch Neptun zu erklären.«

'danni tuoi [...]«) beginnen und Idomeneo die Rede konsekutiv zu Ende führen (»Sì, che m'estorse in voto Umana vitima.«), wobei sich allerdings, wie bereits dargestellt, ein feiner Widerspruch zu Szene I/9 ergibt. Wenn man diesen Widerspruch nicht als eine Fehlleistung des Librettisten interpretiert – wenn es sich denn um eine handelte, hätte sich nicht da der wache Leopold Mozart eingeschaltet? – , sondern ernst nimmt, gerät die Position des Königs in ambivalentes Licht. In der Mitteilung des Geschehens an eine zweite, eng vertraute Person sucht Idomeneo seine Lage darzustellen, zu erkennen und auch zu rechtfertigen. Aus seiner Sicht ist er aufgrund der *superbia* schuldig, was die Strafe eines Gottes hervorruft. Die Zusammenhänge der Umstände (Kampf um Troja, Idomeneos Siege) sind Arbace bekannt, eine Deutung dieser Zusammenhänge aus tradierten Schuldzuweisungen gibt Idomeneo, was auch die Sichtweise des Vertrauten bestimmt. Als gottgewollte, von Neptun veranlaßte Widrigkeiten interpretiert Idomeneo das, was ihm in der Nachfolge widerfahren ist und und erneut widerfährt. Idomeneos Mitteilung an Arbace gerät zu einer Interpretation der Handlungen eines Gottes, die sich gegen ihn richten.

Die Mitteilung des Gelübdes selbst ist Danchet (II/2), der erteilte Rat Arbaces, sowie Idomeneos Entschluß, Idamante außer Landes, mit Elettra nach Argos zu senden ebenfalls Danchet (III/1) entlehnt.

Der bereits im zweiten Libretto gestrichene Rezitativtext (Arbace: »Oh voto strano!« bis Idomeneo: »Ecco l'arcano.«) findet bei Danchet in dieser Weise keine Parallele. Arbace spricht aus übergeordneter Warte des Gesetzes über die Pflicht eines Königs, über den Wert seines Lebens, der aufgewogen werden muß (»Male s'usurpa Un Rè, Suddito à Numi, il lor diritto D'esiger, di punir se al Loro esempio Giusto non è, fedele à sue promesse.«, »D'un Monarca la vita non rifletti Quanto apprezzin li Dei? certo la tua Un prezzo inestimabile costò.«). Vom Preis war in gewisser Weise schon die Rede (vgl. I/10, Idomeneo: »Tu quale avrai Premio da me?«, Idamante: »Premio al mio cor [...]«).

Varesco legt Arbace Spruchweisheit, Sentenzen in den Mund (»Medica man la piaga Premendo salda: Il Ciel gradì il tuo voto, Virtù dal Cielo attendi.«), was an Metastasio erinnert (vgl. die Konzeption der Abgangsarie des Arbace, 2. Strophe). Als Idomeneo das Gelübde als

»ungerecht« bezeichnet (»ingiusto«, vgl. Danchet III/1: Idoménées Charakterisierung der Götter als Tyrannen, »ces tyrans«), erwidert Arbace, daß göttliches Handeln von Menschen nicht zu hinterfragen sei (»à noi non lice Chieder ragione ai Numi.«), eine Antwort - möglicherweise auch auf Idoménées Götterbild -, die durchaus auch als christliche, insbesondere alttestamentarische Aussage interpretierbar wird.

Hier deutet sich bereits eine Kernaussage der Münchner *Idomeneo*-Fabel von 1781 an: Auf Erden gilt es das interne Menschenspiel der Affekte, Empfindungen, das Handlungen steuert und wiederum Affekte, Empfindungen hervorruft, durchschauen zu lernen. Das göttliche Spiel bleibt dem Menschen, der seinen jeweiligen Platz innerhalb der menschlichen Gesellschaft vorbildlich auszufüllen hat, verschlossen. Sein Schicksal - symbolisiert durch das Gelübde - bestimmt er mit, ist hier auch unaufgeklärtes menschliches Spiel: Urange vor Naturgewalt, Schrecken führen zum Rückgriff auf einen vermeintlich sanktionierten, gottgewollten Brauch.

Zu den Kürzungen im 2. Akt bemerkt Leopold Mozart rigoros:

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

Da bliebe dann weg¹⁶⁶ *Idomen: Intendo Arbace* etc und *Arbace Medica* man etc etc.

Diese Briefstelle gewinnt vor dem Hintergrund der Kürzungen im Autograph (II/1 *Idomeneo*, *Arbace*; Striche im Rezitativ, Anschlußstellen/Striche, Korrekturen in der Arie des *Arbace*) an Bedeutung.

II/2: Gemäß der Szenenfolge, der auftretenden Personen orientiert sich Varesco an Danchet (III/3), inhaltlich weicht jener entschieden

¹⁶⁶ Leopold Mozart an den Sohn, 22. Dezember 1780, MBA III, Nr.566, S.68f., Z.61-71.

von seiner Vorlage ab, zunächst bedingt durch den Ausschluß des eifersüchtig liebenden Königs, der Liebesrivalitätschaft Vater-Sohn. Idoménée bei Danchet ist durchaus Mithridates wie Mitridate vergleichbar, der Monime, bzw. Aspasia der heimlichen Liebe zu einem anderen verdächtigt und im eigenen Sohn den Rivalen vermutet (»Voulez-vous à mes yeux l'offrir comme un Rival?«).

Idoménées Werben um Ilione und deren Abwehr ließe sich eher mit Idamantes Werben um Ilia am Beginn der Oper in Verbindung sehen. Wie Ilione berichtet Ilia von ihrem Schicksal, allerdings ohne harte Anklage und Beschuldigung - Ilia empfängt Idomeneo bereits freundlich, ehrerbietig -, sondern vielmehr in einem beinahe empfindsamen Ton (vgl. Wiederholung »piansi« im Rezitativtext: »Io piansi, è vero, [...] Piansi in veder l'antico Priamo Genitor [...] e piansi poi Al veder nel Tempio il ferro [...]«). Wie Idoménée versucht Idomeneo Ilia zu besänftigen. Während Idoménée bedauert, daß nicht er es gewesen, der Ilione die Freiheit geschenkt hat, ja seinen Sohn um seine Tat beneidet (»Je dois être jaloux qu'un autre ait eû la gloire, De vous rendre la liberté?«), betont Idomeneo, daß sein Sohn ganz in seinem Sinne gehandelt habe (»Idamante mio Figlio, Allor, che libertà ti diè, non fù Che interprete felice Del paterno voler.«). Idomeneo versichert Ilia seine Freundschaft (»Dell'amicizia mia«) und Ilia öffnet sich ihm insbesondere in ihrer Arie vertrauensvoll. Ilia, die ihren Vater verloren hat (vgl. Idamantes Situation, »e lo perdo«, I/10, Abgangsarie, Strophe 1, V.2) sieht in Idomeneo den Vater (Abgangsarie, Strophe 1, V.3: »Tu Padre mi sei,«). Diese Arie, in der vorliegenden Gestalt, ist textlich auf Mozarts ausdrücklichen Wunsch neu konzipiert worden. Eine frühere Textfassung hat der Komponist bemängelt, wobei die ursprünglichen Anfangszeilen, die dann auch bezüglich der 2. Verszeile verändert worden sind, durchaus den Beifall des Komponisten gefunden haben (»se il Padre perdei in te lo ritrovo; diese strofe könnte nicht besser seyn«)¹⁶⁷. Die ersten Zeilen lauten später: »Se il Padre perdei, / La Patria, il riposo,«.

¹⁶⁷Mozart an seinen Vater, München 8.11.1780, MBA III, Nr.535, S.13, Z.29ff.: »Ich habe nun eine Bitte an H: Abbate; - die Arie der Ilia im zweyten Act und zweyten Scene möchte ich für das was ich sie Brauche ein wenig verändert haben - se il Padre perdei in te lo ritrovo; diese strofe könnte nicht besser seyn [...]«.

Vater-Sohn, bzw. Vater-Tochter Beziehungen sind auch in einzelnen drammi Metastasios gestaltet¹⁶⁸. Es ist somit zu bedenken, daß Varesco in seiner literarischen Gestaltung der Szene auch eine Traditionslinie der italienischen Librettodichtung aufnimmt und fortführt. Zugleich, ganz im Gegensatz zur französischen Szenenvorlage, nähern sich Ausdruck, Wortwahl, Gestus dieser Szene in Anklängen einem Sprachgebrauch der Empfindsamkeit, wie ihn etwa das (bürgerliche) Trauerspiel der Zeit, das Rührstück entwickelt.

Bereits die exzeptionelle literarische Behandlung zeigt Ilia in dieser Szene als vorbildlich empfindende Frauengestalt, ein Frauenideal ihres Jahrhunderts.

Einzelne Schlaglichter auf Umdeutungen und Eigenschöpfungen des italienischen Librettisten

I/1: Die widerstreitenden Affekte in Ilia (Pflicht-Liebe) bleiben bei Danchet Allegorien (vgl. Prolog; Gloire, Fierté gegen Amour). Das leitende Wort »Padre«, bei Danchet erscheint nur »fille de«, ist eher zu verstehen als Zugehörigkeits-, als Namensbezeichnung.

I/10: Der differenzierten Deutung »prix«-»plaisir«-»premio« ist nachgegangen worden. In dieser Übertragung steckt eine feine Umdeutung. Die Wechselreden in knappen Worten, mit denen Varesco die Spannung zu steigern sucht (Idomeneo: »Tu mediti.« bis »Perchè quel tuo parlar sì mi conturba?«), können als eigene Konzeption des Librettisten angesehen werden.

Bemerkenswert sind die spezifischen Regieangaben in Bezug auf die Gefühlsverfassung der Personen (»piange«, »con enfasi«, »interrompendole impaziente«, »con voce fiacca«, »da se«, »dolente«).

Die Konzeption von empfindsamer Vaterschaft und absolutistischer Herrschaft wird im italienischen Libretto des *Idomeneo* gestaltet. Diese literarische Vorgabe gilt es als ein Zeitzeugnis zu interpretieren, bevor psychologisierende Deutungen in Bezug auf Mozarts

¹⁶⁸Vgl. *L'Eroe Cinese*, I/5, Arie des Mintéo: »Il padre mio tu sei«; *Attilio Regolo*, III/6, Arie des Attilio Regolo: »Io son padre«; *Artasere*, I/12, Artabano: »Non ti son padre«; etc.

Vaterkonflikt an den *Idomeneo* herangetragen werden¹⁶⁹.

Bei dem Textvergleich einzelner Szenen hat sich gezeigt, daß Varesco durchaus mythologische Motive und symbolisches Vokabular aus seiner Vorlage benutzt, diese Vorgaben aber vermehrt eigenständig deutet und in sein italienisches Libretto einpaßt. Gerade auch hinsichtlich des Schicksal-Verständnisses erlangt dieses Vorgehen an Bedeutung¹⁷⁰.

¹⁶⁹Vgl. Florian Langegger, *Mozart. Vater und Sohn. Eine psychologische Untersuchung*, Zürich (1978) ²1986, S.103ff. Man halte gegen diese Darstellung: Josef Mančal, *Leopold Mozart und sein Verhältnis zu seinem Sohn*, in: *Zaubertöne. Mozart in Wien 1781-1791*. Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien im Künstlerhaus, 6.12.1990-15.9.1991, Ausstellungskatalog (Wien 1990), S.30-37.

¹⁷⁰Vgl. einige Stichpunkte, Vollständigkeit wird nicht angestrebt:
I/1: Numi, Dio; I/2: Minerva, Venus, »Le Fils de Venus« - »di Citerea il Figlio«, der Gegensatz Krieg-Liebe (»La Guerre« - »L'Amour«) wird bei Varesco mythologisiert zum Gegensatz Mars-Venus (»Marte« - »Amore«), ewige Tränen, Augen; das Opfer Idamante (die Konzeption der Arie »Non hò colpa« aus der Vorlage: Idamante: »Les Dieux ont fait le crime [...]«, vgl. Augen-Mund: »Vôtre bouche n'a qu'à me dire Ce que je crois voir dans vos yeux« - »Ne tui lumi il leggo, e vero, Ma me'l dica il labro almeno«);

Agamemnon, vittima

I/3: Helena (»Hélène fit armer et l'Asie et la Grece; Mais, leurs combats doivent finir: Une plus aimable Princesse Vient de les réunir.« - »Elena armò la Grecia, e l'Asie, ed ora Disarma, e riunissa ed Asia, e Grecia Eroina novella, Principessa più amabile, e più bella.«)

Trionfi Amore

Pietosi Numi

I/5: Mars, Neptun (Arbas: »Ce que Mars n'avoit pû, l'implacable Neptune« - Arbace: »quel, che Marte Far non Potè fin or, fece Nettuno L'inesorabil Nume«)

Asien

I/6: Pietà Numi, giusti Numi (Hilferuf, Flehen)

I/8: Neptuns Erscheinen (Pantomime)

I/9: Neptun, Idomeneos Fluch, mit dem er die Szene beschließt: »Barbari, ingiusti Numi!, »Are nefande!«

I/10: »Spietatissimi Dei«/ »barbari Dei« (Idamantes Arie)

Intermezzo: »Nettuno s'onori« (Neptuns Gefolge): Giove, Tionfi, Portun, Nereiden, Galatea

II/1: Hierarchie-göttl./menschl. Ordnung, Gesellschaftsform: Verh. Gott-König-Vasall

II/2: Minerva »O glauca Dea bagnai«, Hekuba (Ilias Mutter), Priamus (Ilias Vater)

II/3: Nettuno (Rez. u. Arie)

II/6: Arie: Elettra: »Zeffiri«, »Borea«, »Speranza«/»Amor«

III/1: »Zeffirietti« (empfindsame Arie)

III/3: Nettuno

III/5: Sidon/Nume/Clemenza/Arie: »Fati è scritto« (Fatum), »Dei«

III/9: Natur - Jupiter

III/10: Furie/Orestes, Ajax »pianto eterno«

III/11: Hymen/Amor (Hochzeitsoper)

Vgl. zur Charakterisierung der Götter, den Göttern zugewiesene Eigenschaften: I/3: (Strophe der zwei Trojaner) »Pietosi Numi«

I/5: Arbace: »Nettuno L'inesorabil Nume«

I/7: Chor (Tutti): »Ajuto ò giusti Numi!« (vgl. Vorgabe II/1: »ô justes Dieux!«)

I/10: Idamante: »iniqui Dei« (vgl. Vorgabe II/4: »les Dieux«), später gestrichen;

Idomeneos »Spietatissimi Dei!« vgl. Vorlage »Dieux cruels!«;

»Or, barbari Dei!« (Idamantes Arie)

II/1 Gelübde als »ingiusto« (vgl. Danchet III/1) bezeichnet; bei Danchet werden Götter als Tyrannen (»ces tyrans«) bezeichnet, dagegen Arbace: »à noi non lice Chieder ragione ai Numi.«

Vgl. zum Schicksal: I/5: Idamante: »barbaro Fato!«

I/10: Idomeneos Antwort bei Varesco geht auf Danchet zurück:

»Ah! de tous les Mortels c'est le plus déplorable, Rien ne sçauroit fléchir le destin qui l'accable.«

»Uom più di questo Deplorabil non v'è, non v'è chi plachi Il Fato suo austero.«

Vgl. Konzeption der letzten Szenen III/9-Scena ultima: ursprgl. Text der »Stimme«: Gnadenakt »perdona«, 10. Szene (auch im Lib.II und in der Münchener Abschrift, vgl. Hertz, Vorwort, op.cit. S.XIVf.);

IV. Schlaglichter auf die musikalische Gestaltung, Gestaltwerdung des *Idomeneo*

IV.1. Rezeptionshaltungen und Kompositionsweise: das »musikalische« und »ohnmusikalische Publikum«

Am 11. Dezember 1780 ermahnt Leopold Mozart den 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.¹

Der Sohn sucht den Vater zu beruhigen:

wegen dem sogenannten *Popolare* sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musick² für aller Gattung leute; - ausgenommen für lange ohren nicht.²

Ein vielzitiertes Ausspruch Mozarts, zu verstehen als eine konkrete Stellungnahme, jeden Menschen, der anders als der redensartlich dumme Esel mit Vernunft, Verstand begabt sein sollte, erreichen zu können und zu wollen; er führt hinein in die Rezeption zeitgenössischer Musik im 18. Jahrhundert. Auf das vom Vater geforderte »so genannte *populare*« geht der Sohn ein, er schreibt »für das musikalische« wie »für das *ohnmusikalische Publikum*«, aber die »langen« Esels-»Ohren«, die Unverständigen, hat der eigenständig werdende Komponist keineswegs vor, untätigst, beflissen dienstfertig zu kitzeln³. Nach Leopold Mozart spricht »das sogenannte *populare*« »auch die *langen Ohren*« an. Der Sohn schreibt nach eigener Aussage durchaus populär, aber eben nicht für »lange ohren«. Auch hinter »dem sogenannten *Popolaren*« steckt Verstand: Verstand ist ebenso nötig für die Komposition wie die Rezeption einer im Sinne des 18. Jahrhunderts populären Musik Mozarts.

Um sich einen Zugang zu der musikalischen Gestaltung von Mozarts

¹MBA III, Nr.558, S.53, Z.55-58.

²Mozart an den Vater, 16. Dezember 1780, MBA III, Nr.563, S.60, Z.53-55.

³Vgl. Mechthild v. Schoenebeck, *KV 525 - Musik für »lange Ohren«?*, in: Ingrid Fuchs (Hg.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991. Baden - Wien, Bd.I: Hauptsektionen*, Tutzing 1993, S.381-393, S.392: »Die »langen Ohren«, also die Esel unter den Zuhörern, wollte Mozart zumindest 1780 noch nicht mit seiner Musik bedienen.«

Oper *Idomeneo* aus der Hörweise, dem Umfeld der Zeit annähernd zu verschaffen, erscheint eine einführende Beschäftigung mit dem »musikalischen«, bzw. »ohnmusikalischen Publikum« unerlässlich. Was an *Idomeneo* auf welche Weise als Neuheit die Zuhörer überrascht und vielleicht auch überfordert haben mag, ist aus heutiger Hörerfahrung nicht adäquat nachzuvollziehen, das soll auch nicht vor-dergründiges Interesse sein. Denn die erste Begegnung eines Opernpublikums mit Mozarts *Idomeneo* kann nicht mehr so stattfinden, wie sie 1781 stattgefunden hat. Vielmehr interessiert, als primäre Voraussetzung für eine historische Annäherung an ein zeitgenössisches Publikumsverständnis, das der musikalischen Allgemein- wie Eigengestalt des *Idomeneo* begegnet ist, der zeitgenössische aktiv auditive Zugang zu wie der Umgang mit Musik, das Verständnis für musikalische Arbeit (Kompositionstechnik), die Erfahrung mit zeitgenössischen Werken, die Beurteilung musikalischer Werke. Wie offen, wie angeregt, wie vorgebildet, wie lernfähig und -begierig, wie neugierig mag ein »Ohr«, sofern es kein »langes« ist, und die »Empfindung« eines mit Verstand begabten Zuhörers, wie fähig seine Wahrnehmung gewesen sein?

Es stellen sich Fragen, die Mozarts »Popolare«, »Musick für aller Gattung leute« wie dessen Abwehr der »langen ohren« miteinbeziehen, Fragen, die den Zeitgenossen Christian Gottfried Krause ebenfalls beschäftigt haben dürften. Krause wird zumeist im Zusammenhang mit der »Berliner Liederschule« erwähnt, nicht vernachlässigen darf man seine Bedeutung in Bezug auf sich herausbildende wesentliche Tendenzen in der Musikästhetik seit Jahrhundertmitte. Krause steht im engen Kontakt nicht nur mit den Dichtern Ewald von Kleist, Karl Wilhelm Ramler und Johann Wilhelm Ludwig Gleim, sondern auch mit Johann Georg Sulzer. Von der Musik selbst stellt Krause fest, was somit auch die Anlage der Komposition, die Arbeit des Komponisten angeht und als Vorbedingung für die Beurteilung von Musik zu gelten hat:

Zur Musik gehöret ein denkendes Wesen. Jeglicher Ton ist ein Gedanke, und eine wahre Musik muß rühren und ergötzen zugleich.⁴

⁴ Von der musikalischen Poesie, op.cit., S.26. Zur Kategorie »Rührung« vgl. Mozart Urteil über eine Ouverture von Cannabich: Mozart an seinen Vater, München 8.11.1780, MBA III, Nr.535, S.14,

Krause vollzieht in Hinsicht auf die Wirkungskraft der Musik wie auf die Rezeption von Musik ein gedankliches Experiment, dabei lassen sich konkret zwei fiktive Gattungen von Leuten kennenlernen. Krause stellt sich einen, in der Musik nicht vorgebildeten, aber durchaus gebildeten Menschen vor - »ohnmusikalisch« aber ohne »lange ohren« -, einen musikalisch Unerfahrenen aber der Musik gegenüber Aufgeschlossenen, dem er Musik zu Gehör bringt:

Ich nehme also einen Menschen, der zwar eben noch nicht viel Musik gehöret hat, und noch weniger ihre Regeln weiß, der aber doch keinen Widerwillen dagegen hat, nicht übel erzogen ist, und ein gesundes Ohr hat. Diesen Menschen lasse ich ein Stück hören, welches entweder bloß mit Instrumenten gespielt, oder in einer fremden Sprache gesungen wird. Geht es lustig, so wird sein Blut anfangen sich geschwinder zu bewegen, als vorher; er kommt aus der Unthätigkeit, worinn er etwa gestanden; die Augen und Minen verändern sich; er spricht munter und lauter [...] Lauter Dinge, die uns begegnen, wenn wir in einem Affect stehen.

Bey einer nicht muntern Musik eräugnen sich in seinem Körper andere Zufälle, die aber eben sowohl, wie jene, Begleiter der Leidenschaften sind. Er vernimmt die Töne, ohne weiter etwas davon sagen zu können, als daß sie ihm gefallen.⁵

Krause referiert an dieser Stelle, was seit der Antike über das Mittelalter hinweg bis in die Neuzeit tradiert worden ist, die Lehre von der Wirkungskraft der Musik auf den Menschen in seiner jeweiligen Befindlichkeit, die ihre Anwendung in der Affektenlehre gefunden hat. Relevant erscheint in unserem Zusammenhang, daß der an sich gebildete, wohl erzogene Mensch über die Musik einzig sein

Z.50ff.: »es wurde auf dem Churfl: Hoftheater Esex aufgeführt - und ein Magnifiques Ballet. das theater war ganz Jlluminirt; den Anfang machte eine Ouverture von Cannabich, die ich, weil sie von den letzten ist, nicht gekannt. - - - Ich versichere Sie, wenn sie selbe gehört hätten - Sie würden ihnen so sehr gefallen, und gerührt haben, wie mich! [sic!] - und wenn Sie es nicht schon vorher gewüst hätten, gewis nicht geglaubt haben daß sie von Cannabich ist - kommen Sie doch bald und hören sie-bewundern sie das Orchestre [...]« Das Erzeugen von »Rührung« betrifft auch die Interpretation der Komposition; vgl. Mozart an den Vater, München 13.11.1780, MBA III, Nr.537, S.18, Z.72-77: »die Mara hat gar nicht das glück gehabt mir zu gefallen - sie macht zu wenig um einer Bastardina gleich zu kommen - (: denn, dies ist ihr fach;-) und macht zu viel - um das herz zu rühren wie eine Weber - oder, eine vernünftige Sängerin-«, vgl. Kap.III.1.

⁵ Von der musikalischen Poesie, op.cit., S.28f.

Gefallen zu äußern imstande ist.

Der mit Musik sehr gut vertraute Mensch, der zu den »größten Musikverständigen« zählen darf, wird durch sein Musikverständnis keineswegs davon abgehalten, Gefallen und Rührung zu empfinden. Aber auch er hat, trotz seines kundigen Sachverständes, Schwierigkeiten sein Gefallen, im Falle einer ihn überwältigenden Rührung, zu konkretisieren. Allerdings empfindet er die »Vorstellungen«, die die Musik beinhalten, im Hören »klar«:

Die größten Musikverständigen gedenken bey recht rührenden Stücken oft an sonst nichts. Sie sind sich der darinn enthaltenen Vorstellungen wohl bewußt; ihr Gemüth wird aber damit so überhäufet, daß sie sie ⁶ nicht deutlich machen können, sondern nur klar empfinden.

Krause gibt weiter Anleitung, auf welche Weise auch die »Vorstellungen« im musikverständigen Hörvorgang »klar« erfaßt, begreifbar, begriffen werden können, dabei orientiert er sich wesentlich an dem melodischen »Thema«, an der Melodie, der »Folge der Töne«:

Von der Klarheit in den Vorstellungen sagen nun die Weltweisen, sie könne auf eine doppelte Art vermehret werden; einmahl der Ausdehnung nach, wenn selbige aus viel Theilen bestehet, und wenn die Menge der Merkmahle zu nimmt; zum andern, durch die größere Klarheit der Merkmale. Im letzten Falle werden die Theile der Vorstellung entwickelt und sichtbarer gemacht; wir lernen sie mehr begreifen. Bey einem musikalischen Stück, daß über eine Thema von einigen Tacten sehr ausgearbeitet ist, eräugnet sich dieses. Anfangs begreifen wir nur überhaupt, wie in dem Thema die Folge der Töne beschaffen ist. Bey Wiederholung desselben aber, ob gleich in andern Verbindungen, wird uns die Melodie bekanter, klärer; wir lernen sie mehr einsehen, und wohl gar auswendig. Würde das Thema immer in einerley Verbindung wieder angebracht, so würde es uns bald deutlich werden. Da fiele aber der Reiz weg, den das Neue, das Unvermuthete giebt. Die Musici verbiethen auch in ihren Compositionsregeln solche Einförmigkeit. Dafern nun diese Art der wachsenden Klarheit nur nicht bis zur Deutlichkeit aufsteiget, so kann sie auch etwas zu den Leydenschaften beytragen, wenigstens wird sie selbige nicht hindern; ⁷ allein aber reicht sie nicht hin, das Gemüthe zu bewegen.

Bedeutsam erscheint, wie Krause den Vorgang des (ersten) Begreifens eines Musikstückes darstellt und diesen Vorgang als Bereicherung des Intellekts versteht. Der Lernvorgang, eine markante Ton-

⁶ Von der musikalischen Poesie, op.cit., S.29.

⁷ Von der musikalischen Poesie, op.cit., S.29f.

folge als Thema wiederzuerkennen, die Veränderungen dieses Themas zu verfolgen, rückt ins Zentrum seiner Untersuchung. Krause räumt ein, daß dieser musikalische Lernvorgang des Begreifens »nicht bis zur Deutlichkeit aufsteiget«, nicht gänzlich erschöpft werden darf, um der überraschenden Abwechslung, dem notwendigen »Neuen«, Einlaß zu geben. Zur Rührung äußert sich Krause wie folgt:

Gegentheils findet man oft, daß eine Arie, deren Thema nur sehr wenig nach den eigentlichen harmonischen Regeln der Componisten ausgearbeitet ist, dennoch sehr rühret. Es kommen alsdann zu dem Thema, als der Hauptvorstellung immer neue rührende Merkmale die sich aber doch dazu schicken, daß unsere Empfindung keinen Widerspruch unter ihnen bemerket; das heist, die Klarheit wird der Ausdehnung nach stärker, und das Gemüth dadurch sehr bewegt. Hingegen rühret ein anderes Stük, von dem die Musikverständigen sagen, daß es fleißig ausgearbeitet sey, und dessen Klarheit der Intension nach, groß ist, nicht so sehr. Bey dieser künstlichen Art der Tonverknüpfungen kömmt auch noch ein äusserlicher Grund hinzu, daß sie minder bewegen. Wenn der Componist sein Thema, oder die Theile desselben gar zu oft anbringen will, so wird die Melodie dadurch leicht unvernünftig, und ohne die Verständlichkeit kann keine Melodie weder ergözen noch rühren.

Durch »Verständlichkeit« der »Melodie« wird die Rührung wesentlich erzeugt, nicht durch ein Zuviel an harmonisch-intellektueller Ausarbeitung, welche der angestrebten »Klarheit« zu sehr entgegen wirkt.

Krause hat auch einen Lösungsvorschlag bereit:

Diejenigen Musici thun also am besten, welche beyde Arten der Klarheit in ihren Werken verbinden. Durch eine fleißige Ausarbeitung des Thematis thun sie ihren musikalischen Regeln ein Genüge, und es ergötzet den Zuhörer ungemein, wenn er bey öfterer unvermutheter Anbringung des Hauptsatzes gewahr wird, wie aus wenigem so viel gemacht wird. Die Componisten sind auch dabey sicher, daß sie sich von ihrer Hauptvorstellung und denen dahin gehörigen Empfindungen nicht ganz entfernen. Sie wissen aber wohl, vermöge ihrer Erfahrung und Erkenntniß des ganzen musicalischen Wesens, daß sie bloß dadurch noch nicht zum rechten Zweck kommen; daher verbinden sie mit dem Thema so viel andere Vorstellungen, daß sie ihrer Absicht moralisch gewiß sind. Gesezt, daß ihrer Geschiklichkeit, die Intension der Hauptvorstellung fortzusetzen, noch viel übrig bliebe, so wollen sie lieber gefällige als gelehrte Musici seyn. So lange also eine Musik noch Rührung oder doch Lust gebiehet, so lange finden auch die

⁸ Von der musikalischen Poesie, op.cit., S.30.

harmonischen Künste darin statt.⁹

Krause sucht nicht den im 18. Jahrhundert vielbemühten Gegensatz Melodie-Harmonie per se auf, vielmehr geht es ihm darum, dem Komponisten aufzuzeigen, daß er gerade mit der wohlüberlegten Anwendung seiner harmonischen Kunstfertigkeit eine Musik der »Rührung« und »Lust« schaffen kann. Die Art des Umgangs mit der jeweiligen Tonfolge, dem Thema wird bestimmend für die Konzeption der Komposition: »wie aus wenigem so viel gemacht wird« könnte auch als ein Leitgedanke der Kompositionsweise Mozarts gelten.

Das Urteil über die Musik kommt nach Krause in erster Linie den »Liebhabern« zu:

Man muß aber meistens, nicht sowohl Tonkünstler, als vielmehr nur Liebhaber der Musik zu Richtern darüber setzen; Liebhaber, welche zwar viel Musik gehöret, und auch einen guten Geschmack haben können, die aber weder von den Regeln der Harmonie viel wissen, noch sonst durch Vorurtheile eingenommen sind. Sie müssen es auf den Ausspruch ihrer Ohren und ihres Herzen ankommen lassen, und für solche Zuhörer wird die Musik ordentlicher weise gemacht. Das, was ihnen gefällt, oder sie gar rühret, wird auch den Tonkünstlern selbst gefallen, und sie rühren.¹⁰

Vorrangig soll gerade nicht der mit Vorkenntnis und Vorurteil belastete Musiksachverständige, der Komponist, über sein Metier richten, sondern ein unvoreingenommener, unbelasteter »Liebhaber«. Hier kommt Krause auf den eigentlichen Adressat der Musik zu sprechen. Die Musik soll den Zugang zu den »Ohren« und den »Herzen« der Menschen finden. Wir mögen uns an das Haydn zugeschriebene Postulat erinnert fühlen: »durch die ganze Welt«¹¹ verstanden zu werden.

Die reine »Intellectualmusik« der Komponisten als Gefahr einer abgehobenen Selbstgefälligkeit, -bespiegelung der eigenen Kunstfertigkeit

⁹ Von der musikalischen Poesie, op.cit., S.30f.

¹⁰ Von der musikalischen Poesie, op.cit., S.31f.

¹¹ Auf Mozarts Einwand in Bezug auf Haydns Vorhaben, nach England zu gehen, »Sie haben keine Erziehung für die große Welt gehabt, und reden zu wenige Sprachen.«, soll Haydn geantwortet haben: »meine Sprache verstehet man durch die ganze Welt.« Vgl. H. C. Robbins Landon, *Joseph Haydn. Sein Leben in Bildern und Dokumenten*, Wien, München etc. 1981, S.92. Zit. nach A. C. Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, Wien 1810, neu hg. v. Horst Seeger, Berlin o.J. (1959), S.81,83.

ten deutet sich bei Krause an. Solcherart musica reservata kann von den »bloßen Liebhabern« nun nicht mehr empfindend wahrgenommen, rezipiert werden:

Diese letztern [sc. die Tonkünstler] aber haben eine gewisse Intellectualmusik, wofern sich dergleichen behaupten läßt, an welcher sie sich ergötzen, wenn sie inne werden, daß der Componist im Stande gewesen, in das vorhabende Stück viel harmonische Schönheiten zu bringen. Jemehr er deren zusammengehäuffet und je weniger man sich desselben versiehet, je besser ist das Stück. Jemehr es aber dergleichen Vollkommenheiten hat, je weniger wird es bloßen Liebhabern, die nur nach den Empfindungen der Ohren, und des Herzens urtheilen, gefallen.¹²

Des weiteren kann ein Zuviel an kompositorischer Kunstfertigkeit in Bezug auf die »harmonischen Schönheiten« auch ein Zuwenig an beabsichtigter Wirkung erzeugen. Dagegen überzeugt eine »schöne melodische Arie« den musikalisch gebildeten wie ungebildeten Zuhörer:

Es hat mich aber ein großer Musikverständiger versichert, der eine Oper, wo durchgehends alle Arien so stark gearbeitet gewesen, mit angehört, das er das gewünschte Vergnügen und Ergötzen dabey nicht empfunden habe; so wahr ist es, daß die meisten dieser musikalischen Kunststücke das Herz nicht viel beschäftigen. Die Tonkünstler können solches nicht leugnen, wann sie aufrichtig seyn wollen, ob gleich ihr Verstand bey solchen Musiken unendlich viel Vergnügen haben mag. Bey einer schönen melodischen Arie hingegen, werden sie eben so wohl in Bewegung gesetzt, als diejenigen so nichts von der Musik verstehen.¹³

Krause lehnt aber nicht generell die »Kunststücke« ab, sondern schätzt sie durchaus »zu rechter Zeit, am rechten Orte«¹⁴. Der Autor betont ferner die notwendige Hörerfahrung, Übung, die ein Zuhörer benötigt, um die musikalische Komposition richtig verstehen zu können, verstehen zu lernen. So wie der Ausführende ein neues Werk einüben, einstudieren muß, so muß auch der Zuhörer seinen musikalischen Verstand immer wieder schulen. Krause weist daraufhin, daß das zunächst Neue, Befremdende oft schwierig zu begreifen ist, daß aber mit der Zeit das Verstehen einsetzt. Relevant erscheint, inwieweit der musikalische Ausdruck bestimmter »Empfindungen«

¹² *Von der musikalischen Poesie*, op.cit., S.32.

¹³ *Von der musikalischen Poesie*, op.cit., S.33.

¹⁴ *Von der musikalischen Poesie*, op.cit., S.33.

diese Neuheit und damit die Barriere der (Anfangs-)Schwierigkeit geradezu erzwingt:

Die so sehr ausgearbeiteten musikalischen Stücke muß man auch gemeiniglich etliche mahl spielen, ehe sie gehörig herausgebracht werden, und selbst das Ohr des Zuhörers kan die darinn vorkommenden Schönheiten nicht aufs erstenmahl fassen. Es muß mit diesen schweren Tonverbindungen vorher bekant werden; wiewohl dieß letztere auch bey manchen musikalischen Stücken statt findet, die eben an harmonischen Schönheiten keinen Ueberfluß haben. Denn so, wie auch nicht ungeschickte Tonkünstler, manche Gänge der Melodien erst, wie man sagt, in die Hände bringen müssen, eben so müssen auch dergleichen Passagien gleichsam vorher recht in das Ohr kommen, ehe sie die Seele ergötzen, oder bewegen können; und es ist nicht schlechterdings ein Fehler, wenn in einem Stück dergleichen neue, und etwas schwer zu begreifende melodische Gänge vorkommen. Gewisse Empfindungen lassen sich ohne dieselben nicht abschildern. In welchen Stücken mehr Wiz, Scharfsinnigkeit und Begeisterung, als Empfindung sanfter Affecten enthalten sind, die sind allemahl etwas schwer herauszubringen, und zu begreifen. Was aber den Augenblick zu verstehen ist, gefällt zwar geschwind, und mehrern Personen, aber es ist deswegen jenen schweren Sachen nicht schlechterdings vorzuziehen. Es giebt in der Musik, so wie in der Poesie, vielerley Gedanken, und überdem ist der Ausdruck nach dem verschiedenen Naturel der Dichter und Tonkünstler verschieden.¹⁵

Dem Ungewohnten, Unvertrauten, den Schwierigkeiten, den »vielerley Gedanken« soll somit ein mit Verstand begabter Hörer des 18. Jahrhunderts, der neue Musik begreifen will, offen, mit Ausdauer, lernbegierig, neugierig entgegengehen. Die Barriere darf keine Hemmschwelle werden. Krauses Bemerkung, »Es giebt in der Musik, so wie in der Poesie, vielerley Gedanken [...]«, findet in einem Bekenntnis Mozarts eine Entsprechung. Mozart versteht sich als Tondichter, der seine »gesinnungen und gedancken« einem »musikalischen« wie »ohnmusikalischen« Publikum mitteilen will, »[...] ausgenommen für lange ohren nicht«.

Mozart gratuliert seinem Vater zu dessen 58. Geburtstag mit folgendem Schreiben:

Allerliebster Papa! Ich kann nicht Poetisch schreiben; ich bin kein dichter. ich kann die redensarten nicht so künstlich eintheilen, daß sie schatten und licht geben; ich bin kein mahler. ich kann sogar durchs deüten und durch Pantomime meine gesinnungen und gedancken nicht ausdrücken; ich bin kein tanzer. ich kann es aber durch töne; ich bin ein Musi-

¹⁵ Von der musikalischen Poesie, op.cit., S.34f.

kus.¹⁶

Jemand, der »poetisch« zu »schreiben« vermag, ist für Mozart ein Dichter. Jemand, der es vermag »redensarten« so zu behandeln, sie »so künstlich ein[zu]theilen, daß sie schatten und licht geben«, ist für Mozart ein Maler. Jemand, der durch seine Körperbewegungen, seine Körpersprache, »durchs deüten und durch Pantomime« seine »gesinnungen und gedanken« auszudrücken vermag, ist für Mozart ein Tänzer. All das vermag er »aber durch töne; ich bin ein Musikus«. Versucht Mozart sich hier verbal seiner eigenen Ausdrucksprache anzunähern, will er beschreiben, inwieweit er »Poetisch« zwar nicht »schreiben«, aber komponieren kann, daß er nicht »redensarten«, aber seine »gesinnungen und gedanken« musikalisch so »ausdrücken« kann, sie »so künstlich eintheilen« kann, »daß sie schatten und licht« zu geben vermögen?

Was Wolfgang Amadé Mozart unter dem Begriff »Popolare« verstanden haben will, kann mit dem heutigen Schlagwort »populär«, das die »langen ohren« miteinbezieht, nicht mehr adäquat erfaßt werden. Mechthild v. Schoenebeck konstatiert: »In der Tat - Idomeneo wurde nie populär. Mozart aber wurde aufgrund der Verhältnisse, die ab 1781 sein Schicksal als freier Komponist bestimmten, realistisch. Und es gelang ihm, mit etlichen seiner Werke nicht nur die »langen Ohren« des Publikums zufriedenzustellen, sondern zugleich die Musikforscher.«¹⁷ Hat Mozart später wirklich gegen seine früher geäußerte Überzeugung für »lange ohren« komponiert? Oder liegt die Popularität Mozarts nicht vielmehr an einer Rezeption über die Jahrhunderte hinweg, die Schwieriges ausblendet, an einer Rezeption der »langen ohren«? Schoenebeck ist durchaus zuzustimmen, wenn

¹⁶Mozart an den Vater, MBA II, 8.11.1777, Nr.366, S.110f., Z.75-80. Zur stilistischen und inhaltlichen Interpretation dieses Briefzitats, vgl. Georg Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*, Berlin 1991, S.28-30.

Weiter gilt zu beachten, wie Mozart bei der Nennung der verschiedenen Künste, Dichtung, Malerei, Tanz und Musik, verfährt: In der Reihung gelingt es ihm, die Ausdrucksfähigkeit und konkrete Mitteilung der Kunst in ihren jeweiligen Erscheinungsformen hervorzuheben und seine eigene Position als Künstler im Bereich der Musik zu sichern. Bei der Malerei, der »künstlichen« Einteilung der »redensarten« hat Mozart vielleicht umgesetzte Sprichwörter vor Augen.

¹⁷Mechthild v. Schoenebeck, *KV 525 - Musik für »lange Ohren«?*, op.cit., S.392.

sie feststellt: »Über dem allgemeinen Bedürfnis nach Harmonie, das sich in dem Forscherinteresse fortsetzt, alles an Mozart und seinen Werken widerspruchsfrei erklären und analysieren zu können, gerät der sperrige, schroffe und widersetzliche Mozart leicht aus dem Blick. Seine Musik wird zur Projektionsfläche angenehmer Vorstellungen aller Art.«¹⁸

Eine durch solcherart Rezeption erzeugte falsche Vertrautheit suggeriert, daß Mozart mit den Worten von Krause »den Augenblick zu verstehen« sei, »zwar geschwind, und mehrern Personen« gefalle.

Im - heutigen Sinne unpopulären - *Idomeneo*, nicht für »lange ohren« komponiert, wird der »sperrige, schroffe und widersetzliche« Komponist im ausgewählten Detail, etwa anhand seiner intensiven Auseinandersetzung mit dem Rezitativ, aufgesucht, ein Komponist, der ein lebendiges »musikalisches« wie »ohnmusikalisches« Publikum erreichen und überraschen, der ihm etwas sagen, seine »gesinnungen und gedanken« mitteilen wollte. Im Sinne von Krause wird diese schlaglichthafte Annäherung angestrebt: »Es giebt in der Musik, so wie in der Poesie, vielerley Gedanken [...]«.

Zur Rezeption des *Idomeneo* Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts

Gernot Gruber hat auf die beachtenswerte Verbreitung der Mozart-Opern durch Klavierauszüge hingewiesen. Bemerkenswert erscheint es, daß *Idomeneo* dabei an chronologisch letzter Stelle erscheint: »1785 »Entführung aus dem Serail«, 1791 »Don Giovanni«, 1792 »Die Zauberflöte«, und »Der Schauspieldirektor«, 1794 (?) »Così fan tutte«, 1795 »La clemenza di Tito«, 1796 »Le nozze di Figaro«, 1797 »Idomeneo.«¹⁹ Weiter stellt Gruber fest, daß erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts das Interesse am *Idomeneo* auf der Bühne wuchs²⁰. 1805 ist die Erstausgabe der *Idomeneo* - Partitur bei Simrock in

¹⁸Mechthild v. Schoenebeck, *KV 525 - Musik für »lange Ohren«?*, op.cit., S.393.

¹⁹Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, München, Zürich 1987, S.32.

²⁰Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, op.cit. S.51.

Bonn erschienen. Daraufhin hat im zweiten Jahrgang seiner *Berlinischen Musikalischen Zeitung* von 1806 Johann Friedrich Reichardt diese Oper, *Idomeneo. Ré di Creta o sia Ilia ed Idamante Drama Eroico in 3 atti Musica di W. A. Mozart*, wie folgt rezensiert:

Seit dem Anfange dieses Blattes sahen wir mit Verlangen der Erscheinung eines neuen großen Meisterwerks entgegen, welches uns Anlaß und würdigen Stoff zu einer belehrenden kritischen Zergliederung darböte, in der auch der Zergliederer selbst die Erhebung und Belohnung fände, die nur ein reines großes mit Kunst und Geschmack ausgeführtes Kunstwerk gewährt. In dieser vor uns liegenden Oper haben wir nun ein Werk vor uns, das alle unsre Wünsche erfüllt und fast die schönste Erwartung übertrifft. Das reinste Kunstwerk, das selbst unser Mozart je vollendet hat, liegt in dieser vollständigen und korrekten Partitur des *Idomeneo* uns und der musikalischen Welt vor Augen. Ein großer, durchaus rein gehaltener heroischer Charakter, ohne alle fremde Beimischung; mitten im Sturm der Affecte und Elemente und ihres kräftigsten, lebendigsten Ausdrucks im Innern doch die tiefe Ruhe, die den ächten Heldencharakter in der Kunst wie im Leben bezeichnet, ihn allein groß macht und den Göttern beigesellt; in jedem einzelnen der Charaktere wieder eine sehr bestimmte Abstufung und reine Ausführung der fest und bestimmt angegebenen Ideen [!].²¹

Reichardt wertet die Oper als »reinstes Kunstwerk« Mozarts. Das »Heroische« des Werkes hebt er besonders hervor. Er erkennt in den Charakteren »Ideen«. *Idomeneo* wird als »edel und großmüthig«, »ein zärtlicher Vater im Königscharakter« bezeichnet. *Idamante* »athmet in jedem Tone die reinste Liebe und Ergebung«. *Ilia* wird als eine Idealfigur beschrieben: »Es giebt in der Kunst nichts reineres, milderer und graciöseres als diese *Ilia* von ihrem ersten Tone bis zum letzten.« Auffallend erscheint Reichardts Charakterisierung der »Nebenpersonen«, insbesondere der *Elettra*: »Dagegen sind die beiden Nebenpersonen *Electra* und *Arbace* mit einer so weisen Mäßigung und absichtlichen Zurückhaltung bearbeitet [...]«. Hier spricht ein aufbrechender Klassizismus, der sich entscheidend für die Rezeption des *Idomeneo* auswirken wird. Neben dieser Wertung wird *Idomeneo* - von seiner textlichen Seite her - in die Nähe des »empfindsamen Singspiels« gerückt:

²¹Johann Friedrich Reichardt, *Idomeneo*-Rezension, in: Ders. (Hg.), *Berlinische Musikalische Zeitung*, ND der Ausgabe Berlin und Oranienburg 1805-1806, Hildesheim 1969 (2 Jahrgänge in einem Bd.), 2. Jg., Berlin 1806, S.11f.

Daß der Dichter aus dem antiken *Heroensüjet* ein modernes, empfindsames Singspiel gemacht, kann dem Componisten nicht zur Last fallen, dieser hat es vielmehr mit allen Kunstmitteln, die ihm besonders die Instrumentalmusik darbot, nach seiner Art soviel als möglich zu heben und oben zu halten gesucht. Der Dichter findet aber am Ende wohl auch noch seine Rechtfertigung in seinem Zeitalter, dem Charakter seines Volkes, seines Theaters und dessen singenden Helden. So wie das echt modern=italiänische Gedicht nun einmal da ist, hat Mozart, für italiänisch gebildete Sänger und Zuhörer arbeitend, ganz recht und weißlich in den Gesangstücken sich an die italienischen Formen gehalten; doch aber durchaus nur die edelsten und reinsten angewandt. Nirgend hat er sich in dieser Oper der frevelhaften Vermengung der großen edlen und der kleinen komischen Formen, deren sich jetzt die italiänischen Componisten auch außer dem romantischen Fache so häufig schuldig machen, auch nur mit *Einem* Zuge zuschulde kommen lassen.²²

So »ideal« beginnt Mozarts Werk erst nach 1800 zu werden. Mit dieser Idealisierung wird es unerreichbar für Zeitgenossen und Nachfolger. Daß es gerade *Idomeneo* ist, der als »rein« regelrecht mit an Schiller gemahnenden Worten beschreiben wird, ein *Idomeneo*, der sozusagen als »klassisch« auch im Sinne der literarischen Epoche (als Reaktion auf die Romantik) empfunden werden kann, ist bezeichnend (vgl. Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, erste Fassung 1779, letzte Fassung 1787). Als gleichsam »klassisches Exempel«, als Schulbeispiel, wird *Idomeneo*, wie zu zeigen sein wird, auch in Lehrwerken des 19. Jahrhunderts bemüht.

Ein Bühnenbildentwurf von Lorenzo Quaglio hat sich erhalten mit folgendem Vermerk auf der Rückseite (vgl. Anhang, S.6f., Abb. Institut für Theaterwissenschaft, Universität Köln, Inv. Nr. 16806):

L. Quaglio
1781
»Idomeneo«

Vielleicht handelt es sich tatsächlich um einen Entwurf für Bühnenbild zu *Idomeneo*²³.

Zum einen verweist die Darstellung in ihrer gewählten Perspektive auf die Anlage einer barocken Bühnenarchitektur, man denke etwa

²²Ebd.

²³Als *Öffentlicher Platz* wird es im Münchener Ausstellungskatalog bezeichnet, vgl. R. Angermüller, R. Münster (Red.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo 1781-1981*, op.cit., S.261, Nr.102a, ohne Abb.

an Bilder und Entwürfe von Ferdinando, Giuseppe und Carlo Bibbiena²⁴. Zum anderen wirkt das Bild gegenüber solcher Pracht entleerter auch durch die strenge, antikisierende Architektur. Die gewählte Perspektive, gleichsam als vordergründiges Zitat, wirkt zugleich durch die Gebäude im Hintergrund zugebauter, verwinkelter, nicht leicht durchschaubar. Eine Spannung zwischen Klarheit und Komplexität zeichnet den Entwurf Quaglios aus.

Spannung scheint zugunsten einer moderateren Klarheit im Verlauf des 19. Jahrhundert mehr und mehr aufgegeben zu werden, ebenso wie das Bild der Antike sich im jeweiligen Zeitkontext wandelt, als Spiegel der jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnissen und Ausdruck der jeweiligen Wunschvorstellungen, und im 19. Jahrhundert neue Glättungen erfährt.

Die Figur der Elettra rückt bei Reichardt in den Hintergrund. Reichardts Rezension steht am Beginn, sie leitet ein klassizistisches Verständnis »eines neuen großen Meisterwerks« Mozarts, hier des als »neu« wiederentdeckten Werkes *Idomeneo*, nur mit ein.

²⁴Vgl. Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliani*, op.cit., S.94, Abb.1: Ferdinando Bibbiena, *Therme reali*, »Il Favore degli Dei«, Parma Teatro Regio, 1690; S. 114, Abb.20: Giuseppe Bibbiena, *Luogo magnifico*; S.161, Abb.61: Carlo Bibbiena, *Tempio di Giove*, »Cerere placata«, Napoli, 1772. Vgl. zur Darstellung der Antike auf der Opernbühne: Dies., *Theater und Bühnenraum*, in: Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (Hg.), *Geschichte der italienischen Oper*, Systematischer Teil, Bd.5: *Die Oper auf der Bühne*, übers. v. C. Just u. P. Riesz, Laaber 1991, S.53, 56. Zur barocken Zentralperspektive und ihren Veränderungen, vgl. S.50f.

IV.2. Das Rezitativ im zeitgenössischen deutschsprachigen Musik-schrifttum (in Auswahl) und sein Vorkommen im *Idomeneo*, exemplarisch beleuchtet

Doch ist die Ursach, warum das Recitativ nicht mehr nach der Art der berühmten Alten ausgedrückt wird, nicht allemal, weder in der Untauglichkeit der Meister, noch in der Nachlässigkeit der Sänger zu suchen. Sie rühret vielmehr von der gar zu geringen Einsicht gewisser neumodischer Componisten her, welche, (den wohlverdienten wird hierdurch nicht zu nahe geredet,) die Recitative so unnatürlich und ohne Geschmack abfassen, daß man dieselben weder lehren, noch mit der rechten Action begleiten, noch singen kann.²⁵

Diese Klage von Tosi/Agricola richtet sich an die Komponisten der Rezitative. Ins Positive gewendet wird eine richtige - d. h. eine »natürliche« und dem »Geschmack« entsprechende - Komposition des Rezitativs gefordert: das Rezitativ muß lehrbar und erlernbar sein; der Sängerdarsteller sollte das Rezitativ gesangstechnisch wie interpretatorisch vom Affekt und Ausdruck her vortragen und beim Vortrag zudem noch agieren können.

Rezitativ und Arie dürfen in ihrer Funktion durchaus als die zwei komplementären Hauptbestandteile der opera seria metastasianischer Prägung gelten. Dabei wird vorwiegend das Rezitativ als musikalisch untergeordnet, jedoch handlungstragend, und die Arie als Handlungsunterbrechung, -stillstand, jedoch musikalisch allgemein als Höhepunkt interpretiert²⁶.

²⁵ Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, op. cit. S.160; vgl. Tosi, *Opinioni*, op.cit., S.45: »La cagione però del non esprimersi più il Recitativo all'uso de'nominati Antichi non sempre procede dalla insufficienza de'Maestri, ne dalla trascuraggine de' Cantanti, ma dalla poca intelligenza di certi Compositori moderni, i quali (a riserva de' meritevoli) li concepiscono così privi di naturale, e di gusto, che non si possono nè insegnare nè agire, nè cantare.«.

²⁶ Vgl. Carolyn Gianturco, *Mozart's early operas*, London 1981, S.16: »To realise musically this stylized drama, which in effect it became, the late Baroque composer used an orchestra which consisted mainly of strings but which soon included occasional wind instruments, accompanied by basso continuo. He alterned his style between lyrical expressions of passion, known as arias, and more conversational, less rhythmically-regular sections filled with repeated notes, called recitative: recitative kept the drama going by introducing new developments into the plot, ariai interrupted it as the singer paused to express his feelings about the particular situation. At Mozart's time the *opera seria*, as the Metastasian play was called, was three acts of regular alternation between recitative and aria, which most of the 20 or so arias designed to show off the singer's

Manfred Hermann Schmid bezeichnet die Arie im 18. Jahrhundert als »die wichtigste Kompositionsform schlechthin. Sie liefert die Muster verbindlicher Ästhetik. Sie steht für das Ideal einer Verbindung von Musik und Sprache. Sie erreicht in der repräsentativen Gattung Oper ein Publikum, zu dem gleichermaßen anspruchsvolle Kenner wie unterhaltungsbedürftige Zuschauer zählen. Es ist diese Öffentlichkeit, die der Arie ihren Rang gibt.«²⁷ Muß das der Arie meist vorausgehende Rezitativ hinter ihr wirklich immer zurücktreten? Eine »Verbindung von Musik und Sprache« realisiert sich zudem gerade im Rezitativ.

Aber selbst von den zeitgenössischen Interpreten, insbesondere wohl von deutschen Sängern (Raaff, der nach Mozarts Worten »ganz ohne geist und feuer, so ganz Monoton«²⁸ das Rezitativ absingt, ist folglich kein Einzelfall), scheint der (italienische) Rezitativ-Vortrag zu sehr wenig Beachtung gefunden zu haben, wie noch Wilhelm Hebenstreit, ein Lexikograph des 19. Jahrhunderts bedauert:

Im Vortrage des Recitativ's sind übrigens die Italiener Meister, die deutschen Sänger aber behandeln es gewöhnlich, sehr mit Unrecht, als Nebensache und vernachlässigen hauptsächlich ein deutliches Aussprechen der Worte, wodurch das Recitativ seine Bedeutung und wesentliche Bestimmung zur Fortführung der dramatischen Handlung verliert.²⁹

Aber schon Tosi/Agricola haben den Rezitativ-Vortrag, v. a. den des »theatralischen Recitativs«, der meisten Sänger scharf kritisiert (vgl.

particular skills in an outpouring of embellishments known as *fioritura*.«

²⁷Manfred Hermann Schmid, *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern* (= *Mozart Studien*, Bd.4), Tutzing 1994, Vorwort S.10.

²⁸Mozart an den Vater, 27. Dezember 1780, MBA III, Nr.570, S.71, Z.8-10: »[...] weil Raaff und del Prato das Recitativ ganz ohne geist und feuer, so ganz Monoton herab singen - und die Elendesten acteurs, die Jemals die Bühne trug, sind [...].« Nach Hebenstreit wäre eher der Idamante-Darsteller die Ausnahme.

²⁹Art. *Recitativ*, in: *Wissenschaftlich-literarische Encyclopädie der Aesthetik. Ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache*, ND der Ausgabe Wien 1843, Hildesheim, New York 1978, S.601f., zit. S.602.

Kapitel III.1)³⁰.

Jedoch als eine »Nebensache« hat der Komponist des *Idomeneo* das Rezitativ keineswegs abgetan. »Die italienischen Opern Mozarts bestehen zu rund einem Viertel aus Rezitativen, genauer aus Recitativi secchi und Recitative accompagnati. Grund genug, sich einmal diesem so ungeliebtem Bestandteil der Opera seria und der Opera buffa zuzuwenden.«³¹ Dem Postulat von Martin Elste wird entsprochen werden.

Die folgende Übersicht soll das vielfältige Vorkommen des Rezitativs - recitativo semplice (s) und recitativo accompagnato (a) - im *Idomeneo* in aller zunächst wenig differenzierenden Knappheit nur einmal vorausschickend veranschaulichen. Dabei fällt bereits auf, daß das recitativo accompagnato im dritten Akt zu überwiegen beginnt. Ariosi, die auch im Musikschrifttum der Zeit nicht eindeutig bestimmt werden, werden nicht eigens aufgeführt.

Rezitative im *Idomeneo*

(s = recitativo semplice, a = recitativo accompagnato)

1. Akt

(a) Ilia: »Quando avran fine omai«

AMA S.12, NMA S.20

(s) Ilia: »Ecco, Idamante« - (s) Ilia/Idamante: »Radunate i Trojani«

AMA S.22, NMA S.33,34

(s) Ilia/Idamante: »Ecco il misero resto de'Trojani«

AMA S.36, NMA S.53

(s-a) Elettra/Idamante/Arbace: »Prencce signor« - Estinto è Idomeneo?«

AMA S.45, NMA S.64

(a-s/a) Idomeneo: »Ecco ci salvi al fin«

AMA S.66, NMA S.93,94

³⁰Tosi/Agricola unterscheiden zwischen »Kirchen=Rezitativ«, »theatralischen Rezitativ« und »Kammer=Rezitativ«. Diese Trennung zieht sich durch das Musikschrifttum, wird aber im Laufe des Jahrhunderts zusehends hinfälliger.

³¹Martin Elste, *Das Rezitativ. Paradigma der Rezeptionsgeschichte von Mozarts Opern*, in: *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991*, op.cit., Teilbd.1, S.268-273, zit. S.268.

- (s) Idomeneo: »Tranquillo è il mar«
(s) Idomeneo: »Cieli! che veggo!«
(s-a) Idomeneo/Idamante: »Spiagge romite«
AMA S.75, NMA S.105
(a) Idamante: »Ah qual gelido orror«

2. Akt

- (s) Idomeneo/Arbace: »Siam soli, odimi Arbace«
AMA S.122, NMA S.539, »Tutto m'è noto« S.173
(s) Ilia/Idomeneo: »Se mai pomposo apparse«
AMA S.132, NMA S.214
(a) Idomeneo: »Qual mi conturba i sensi«
AMA S.141, NMA S.225
(s) Idomeneo/Elettra: »Frettolosa e giuliva«
AMA S.157, NMA S.546, S.249; (a) Elettra: »Chi mai del mio provo«,
S.270
(s) Elettra: »Sidonie sponde«
AMA S.166, NMA S.282
(s) Idomeneo/Idamante: »Vattene prence«
AMA S.172, NMA S.294
(a) Idomeneo: »Eccoti in me, barbaro Nume«
AMA S.189, NMA S.331

3. Akt

- (s) Ilia: »Solitudini amiche«
AMA S.204, NMA S.351
(a) Ilia: »Ei stesso vien - (s-a) Ilia/Idamante: »Principessa«
AMA S.212, NMA S.362,363
(a-s-a) Idomeneo/Elettra/Idamante/Ilia: »Cieli! che vedo?«
AMA S.222, NMA S.375/383
(s) Arbace/Ilia/Idomeneo/Elettra: »Sire, alla reggia tua« - (a) Arbace:
»Sventurata Sidon!«
AMA S.241, NMA S.412,413
(a) Gran Sacerdote/Idomeneo: »Volgi intorno lo sguardo«
AMA S.251, NMA S.428
(s) Idomeneo/Arbace: »Qual risuona« - (a) Idamante, Idomeneo, Ilia,
Gran Sacerdote, Elettra: »Padre, mio caro padre!«

AMA S.276, NMA S.459,461

(a) Idamante/Idomeneo/Ilia/Gran Sacerdote/Elettra/Arbace: »Ma, che più tardi? - Ferma, o Sire, che fai?«

AMA S.287

((a) La Voce: »Ha vinto amore«

AMA S.294, versch. Fassungen NMA S.472,566,568)

(a) Idomeneo/Idamante/Ilia/Arbace/Elettra: »O ciel pietoso!«

AMA S.295, NMA S.473

(a) Idomeneo: »Popoli!«

AMA S.308, NMA S.477

Aber nicht allein ein gehäuftes Vorkommen des Begleitrezitativs im 3. Akt - eingedenk der traditionellen opera seria metastasianischer Prägung, in der das recitativo semplice überwiegt - mag hier bestehen, sondern Mozarts stringente Disposition des Rezitativs, die Verwendung des Rezitativs an musikdramaturgischen Eckpunkten. So setzt der Komponist anstatt einer Cavatine ein Rezitativ (2. Akt, 6. Szene, Idomeneo: »Eccoti in me, barbaro Nume!«)³². Mozart streicht eine bereits komponierte Arie und entläßt Elettra im Rezitativ ins Inferno (3. Akt, 10. Szene, gestrichene Arie Nr. 29a, Elettra: »Oh samania! oh furie«), umfaßt den deklamatorischen Sprechgesang der »Stimme« im Rezitativ (3. Akt, 10. Szene)³³. Insbesondere Mozarts

³²Mozart an den Vater, München 15.11.1780, MBA III, Nr.538, S.20., Z.20-29: »[...] in der letzten scene im 2:^{ten} Act hat Idomeneo zwischen den Chören eine Aria oder vielmehr art von Cavatina - hier wir es besser seyn - ein blosses Recitativ zu machen, darunter die Instrumente gut arbeiten können - denn, in dieser scene die ; wegen der action und den Gruppen, wie wir sie kürzlich mit le grand verabredet haben ;! die schönste der ganzen opera seyn wird, wird ein solcher lärm und Confusion auf dem theater seyn, daß eine aria eine schlechte figur auf diesem Platze machen würde - und überdieß ist das donnerWetter - und das wird wohl wegen der Aria von H: Raaf nicht aufhören? - und der Effect; eines Recitativs, zwischen den Chören ist ungleich besser.«

³³Vgl. die verschiedenen Fassungen von »La voce«, NMA, Bd.2, S.472f.: Nr.28a, 28b, Anhang S.568, Nr.28d; die von Mozart vorgesehenen Posaunen (vgl. Fassung 28a (kürzeste Fassung), 28d) verweisen auch auf den sakralen Bereich.

Kürzungen von bereits fest vorgesehener Gesangskompositionen³⁴ lassen ebenso wie die Kürzungen direkt im Rezitativbereich eine Wachsam- und Empfindlichkeit auf diesem viel zu oft vernachlässigten Gebiet erkennen. Die für München 1781 vorgenommenen Kürzungen der Oper betreffen wesentlich den Bereich des Rezitativs³⁵. Auch mit, bzw. gerade durch die Einbeziehung der vorgenommenen Kürzungen stellt das Rezitativ im *Idomeneo* eine der Hauptaussagen wie wichtigsten Ausdruckskomponenten dar. Anhand einzelner Kürzungen läßt sich nachvollziehen, wie Mozart im Verlauf der Opern-

³⁴Vgl. Streichung des zweiten Duetts: Mozart an den Vater, München 13.11.1780, MBA III, Nr.537, S.17, Z.25-30: »das 2:^{te} Duetto bleibt ganz weg - und zwar mit mehr Nutz als schaden für die opera; denn, sie sehen wohl, wenn sie die scene überlesen daß die scene durch eine aria oder Duetto matt und kalt wird - und für die andern acteurs, die so hir stehen müssen sehr genant ist - und überdiß würde der großmüthige kampf zwischen Ilia und Idamante zu lange, und folglich sein ganzen Werth verlieren.« Bedeutsam ist auch, wie interessiert der Vater explizit an der Rezitativgestaltung ist und dem Sohn dahingehend im Bezug auf die musikalisch-szenische Einbindung auch Ratschläge erteilt: Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 18.11.1780, MBA III, Nr.539, S.22f., Z.49-56: »Wegen dem *Duetto*, welches heisst *deh soffri in pace ò Cara etc.* wollte H: Varesco lange nicht daran; allein ich überzeugte ihn, nur haben noch *Idamante* und *Illia* noch einen ganz kurzen Streitt von etlichen Worten in Recitativ, welcher von einem unterirrdischen Geräusche, so zu sagen, unterbrochen und der ausspruch durch eine unterirrdische Stimme gehört wird, welche Stimme und *ihre Begleitung* rührend, schreckbar und ausserordentlich seyn muß, das kann ein Meisterstück der Harmonie werden. Hier wirst du die bereits gemachten veränderungen beygelegt finden.« Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 18.11.1780, MBA III, Nr.539, S.23, Z.77-86: »N:^o 5 ist das Recitativo anstatt des Duetto, dieses Recit: muß aber am Ende sehr Lebhaft recitiert werden, wo sie zum Altar läuft, er aber sie zurück hält, alsdann sie sich an den Priester selbst mit allem Eyfer wendet, sich auf die Knie wirft, und ehe ihre Rede zu Ende gehet unter den Worten *a te sacro Ministro* - der unterirrdische Lerme sie zu reden verhindert und alles in Erstaunen und furcht setzt. wenns ordentlich, schlag auf schlag geht, wird es eine grosse Wirkung auf die zuseher machen, sonnderht: da die *unterirrdische Stimme* darauf folgt. alles dieses ist den zusehern ohnerwartet und höchst auffallend und überraschend.« Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 18.11.1780, MBA III, Nr.539, S.24., Z.87-91: »[...] die zwischen den Chören stehende Aria wird in ein feuriges Recit: verwandelt werden, welches man mit donner und Blitz nach belieben accompagnieren kann. Man hat sich vorhin platterdings an den vorgeschriebenen Plan gehalten, den du mit dem Buch zurückerhalten hast.«

³⁵Zu den Kürzungen: vgl. Robert Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, in: *Acta Mozartiana* 29, S.10-20, hier: S.13-16.

komposition das Rezitativ immer wirkungsvoller einzusetzen lernt, bzw. das Rezitativ konzentriert zu setzen versteht³⁶. Mozarts z. T. durchaus eigenwilliges Vorgehen kann zunächst aus der Aufführungssituation, den daraus rührenden Nöten und Zwängen erwachsen sein. Doch das Erreichen einer wirkungsvollen Rezitativkomposition wird im Musikschrifttum der Zeit ebenfalls pointiert gefordert. Mozarts Sensibilität nimmt vorhandene, tradierte Formen und Gestaltungskriterien auf und entwickelt diese weiter (wie die nuancierte gestische, szenische Verwendung formelhafter Wendungen). Er arbeitet kompositorisch weiter aus, was musiktheoretisch gefordert wird und durch die Tradition vorbereitet ist (»in der Musick versteht es sich«³⁷).

Martin Ruhnke hat auf die Bedeutung des Rezitativs, der Rezitativkomposition hingewiesen: »Angesichts der Geringschätzung, die das Rezitativ erfahren hat, könnte man fast annehmen, daß es den Komponisten vor keine besonderen Aufgaben gestellt habe, die richtig oder falsch, gut oder schlecht zu lösen waren, daß hier also nicht viel herauszuholen und auch nicht viel zu verderben gewesen sei. Nun ist aber das Rezitativ mehr als 200 Jahre lang ein unverzichtbarer Bestandteil der Oper gewesen, und zwar ein um so wichtiger, je ernster die Textdichter ihre Aufgabe nahmen.«³⁸

Die Arbeit am Textbuch ist im Fall des *Idomeneo* von allen daran Beteiligten überaus ernst genommen worden, was allein die überlieferten Briefe zwischen Vater und Sohn Mozart hinreichend doku-

³⁶Vgl. dagegen Leopold Mozarts Beschwichtigungsversuche hinsichtlich der Kürzungsabsichten, die die Rezitative in I/10, II/1 betreffen, Leopold Mozarts Meinung über das im Spiel, Bühnengeschehen, der Aktion gleichsam nur schnell unbemerkt vorübergleitende Rezitativ: Leopold Mozart an den Sohn, 22. Dezember 1780, MBA III, Nr.566, S.69, Z.75-79: »Mir ists lächerlich: denn bey der Prob, wo das Aug nichts hat, ists freylich gleich langweilig, aber im Theater wo zwischen dem Theater selbst und denen anwesenden Zusehern so viele Gegenstände der Zerstreung sind, geht so ein Recit: weg ohne daß mans bemerket. Das magst Du in meinem Nahmen aller Welt sagen.«

³⁷Mozart an den Vater, 19.12.1780, MBA III, Nr.565, S.66, Z.59.

³⁸Martin Ruhnke, *Das italienische Rezitativ bei den deutschen Komponisten des Spätbarock*, in: Friedrich Lippmann (Hg.), *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte XI* (= *Analecta Musicologica*, Bd.17), Köln 1976, S.79-120, zit. S.80.

mentieren. Die zeitgenössische Musiktheorie hat sich eingehend mit dem Rezitativ, der Rezitativkomposition beschäftigt, hat sich bemüht, exemplarisch zu zeigen wie das Rezitativ »richtig oder falsch, gut oder schlecht« zu gestalten ist. Die lange Tradition der Rezitativkomposition, der Auseinandersetzung mit dem Rezitativ in der Musiktheorie kann an dieser Stelle nicht in nuce aufgerollt werden. Nur zwei musiktheoretische Abhandlungen aus der Fülle der Schriften des 18. Jahrhunderts zum Themenkreis Rezitativ werden im folgenden bewußt herausgegriffen, um anhand ihrer Ausführungen die Rezitativbehandlung im *Idomeneo* am ausgewählten Beispiel verstehen zu lernen³⁹.

Der mit Goethe bekannte Johann Christian Lobe, ein Komponist, Musikschriftsteller, und -theoretiker des 19. Jahrhunderts, schlägt dem Kompositionsschüler im Fach Oper vor, Mozarts »Verfahren« nachzuahmen. Insbesondere bei der Verfertigung von Rezitativen sei die »Methode« - unter »Methode« versteht Lobe »zweckmässiger Anfang und Folge der einzelnen Prozeduren« - Mozarts hilfreich⁴⁰:

Der angehende Opernkomponist wird es daher sicher nicht bereuen, wenn er das Verfahren Mozart's bei seinen verschiedenen Werken im Ganzen wie im Einzelnen nachahmt. Die Methode unseres Meisters bestand hinsichtlich der Recitative nach Aeusserungen in seinen Briefen, und wie sie aus seinen Manuskripten zu abstrahiren ist in Folgendem: Zuerst liess er alle Recitative bei Seite, und komponirte nur die ordentlichen Musikstücke die ganze Oper hindurch. Diese Arbeitsmethode bringt mehrere Vorteile. Erstens nehmen die festen Formen der Oper jedenfalls mehr Schaffenskraft in Anspruch als die Erfindung der Recitative. Zweitens arbeitet der Geist bei fortgesetzter Beschäftigung mit derselben Gattung sich mehr in dieselbe ein, und es wird ihm das fortgesetzte Produzieren darin von Schritt zu Schritt leichter. Und drittens hat er bei der nachträglichen Ausarbeitung der Recitative auch noch den modulatorischen Ziel- und Endpunkt jedes einzelnen Recitativs bestimmt vor Augen, der ihm durch das darauf folgende bereits fertige Musikstück der Oper vor-

³⁹Zur Thematik Rezitativ insbesondere im Musikschrifttum des 18. Jahrhunderts, vgl.: Friedrich-Heinrich Neumann, *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Musikschrifttums des 18. Jahrhunderts*, Diss. (maschr.) Göttingen 1955; eine Skizzierung bei Ruhnke, op.cit., S.82ff.

⁴⁰J. C. Lobe, *Lehrbuch der Musikalischen Komposition*, Bd.4: *Die Oper*, Leipzig 1867, S.78.

geschrieben ist.⁴¹

Was wissen wir von Mozarts »Methode«, speziell von dem Vorgang, dem Vorgehen, der Art der Konzipierung, Entstehung seiner Rezitativkompositionen?

Das Libretto zu *Mitridate* ist dem Komponisten am 27. Juli 1770 vorgelegen, etwa ein Monat später, am 29. September beginnt in Bologna Mozart mit den Rezitativkompositionen (vgl. Leopold Mozarts Brief vom 29. Sept. 1770). Die Arien entstehen erst in Mailand in mühevoller Durchsetzungsarbeit (etwa gegen Gasparinis Kompositionen) im Beisein der und unter den Ansprüchen Sänger⁴².

Es finden sich nicht viele Aussagen Mozarts zur Rezitativkomposition, am 20. Oktober 1770 klagt der junge Komponist: »dann die finger thuen sehr weh von so viel Recitativ schreiben«⁴³.

Rudolph Angermüller konstatiert: »Lucio Silla, ist die erste Oper, in der Mozart dem Recitativo accompagnato besonderes Augenmerk geschenkt hat. Konventionelle Recitativi secchi werden durch Recitativi accompagnati ersetzt, die etwas über den seelischen Zustand der agierenden Personen aussagen«⁴⁴. Franz Giegling bemerkt zu der Rezitativgestaltung in *Mitridate* und *Idomeneo* generell: »Betrachten wir Rezitative Mozarts genauer, beispielsweise aus dem *Mitridate*, oder aus dem *Idomeneo*, zwei weiteren Opere serie, so fällt auf, daß Mozart jeden Satz und jeden Satzteil sorgfältig auf Steigerung und Ausgewogenheit hin anlegt. Die Steigerung manifestiert sich rhythmisch, melodisch, und wo lebhaftere Rede und Gegenrede dies erfordert, auch harmonisch. Mozart achtet darauf, daß er in einem Satz, den eine Person zu sprechen hat, nicht zweimal dieselbe Formel verwendet; er ist also rhythmisch und wie melodisch auf Varietät

⁴¹Lobe, *Lehrbuch der Musikalischen Komposition*, Bd.4: *Die Oper*, op.cit., S.78f.

⁴²Vgl. Luigi Ferdinando Tagliavini, Vorwort zu: W. A. Mozart, NMA, Serie II: *Bühnenwerke*, Werkgruppe 5, Bd.4: *Mitridate, Re di Ponto*, op.cit., hier bes. S.VII-IX.

⁴³MBA I, Nr.214: Leopold Mozart an seine Frau, Nachschrift Mozarts S.397, Z.57f.

⁴⁴Rudolph Angermüller, in: W. A. Mozart, *Lucio Silla*. Faksimiledruck des Librettos von G. de Gamerra, Mailand 1772, mit einer Einführung in das Werk v. R. Angermüller, (Internationale Stiftung Mozarteum) München 1978, S.21.

bedacht. Im »Mitridate«, besonders, der für Mailand geschrieben ist, bevorzugt Mozart die Sprechweise des Norditalieners: langsamer und etwas pathetischer, dafür intervallreicher. (Die Sprechweise des Südens dagegen ist flüssiger, leichter, schneller, daher tonwiederholend und intervallärmer.) Mozart sieht auch darauf, daß die Rede nicht stockt. Normale, nicht besonders affektbeladene Aussage vorausgesetzt, läßt er einen Satz bedächtig anlaufen und steigert ihn nach und nach mit kleineren Notenwerten. In längeren Sätzen läßt Mozart den Rezitierenden nicht in die Kadenz eilen, sondern bremst seine Rede sorgsam ab. Indem Mozart sich so subtil um das Rezitativ bemüht, bleiben ihm für außerordentliche rhetorische Fälle genügend musikalische Ausdrucksmittel. Z. B. wendet er für mehrere rhetorische Fragen, die um denselben Gegenstand kreisen, gern die gleiche rhythmische Formel an. Bedeutsam und gewichtig sind die Redepausen gesetzt. Treffend gestaltet er im Gespräch das Einander-ins-Wort-Fallen. Und überhaupt ist der Sinn des Textes überaus eindeutig interpretiert.⁴⁵

Daß solche allgemein gehaltenen Beobachtungen eine erste Hinführung zu spezifischen Fragestellungen enthalten können, soll keineswegs in Abrede gestellt werden. Es interessiert jedoch darüberhinaus vornehmlich Mozarts Umgang mit Sprache, mit Deklamation, Rhetorik, Gestik aus dem Kontext seiner Ausbildung, seines Umfelds. Das Musikschrifttum der Zeit bietet für eine Einordnung und Bewertung, für das Verständnis eine zuverlässigere Hilfe, die es anzunehmen gilt. Der zeitgenössischen Musiktheorie gegenüber haben sich Vater und Sohn Mozart durchaus aufgeschlossen verhalten, nicht nur Leopold Mozart hat mit seiner *Violinschule* ein Hauptwerk verfaßt, der Sohn hat immerhin »eine kleine Musicalische kritick mit Exempeln« im Sinn gehabt.

⁴⁵Franz Giegling, *Zu den Rezitativen von Mozarts Oper »Titus«*, in: MJB 1967, S.121-126, zit. S.123.

Exkurs

Der verborgene Musikschriftsteller Mozart - »nicht unter meinem Namen« - und sein Vorhaben einer »kleinen Musicalischen kritick mit Exemplen«

Am 28. Dezember 1782 beklagt sich Mozart in seinem Brief an den Vater über den herrschenden musikalischen, wie literarischen Geschmack seiner Zeitgenossen in Wien:

[...] Nun vollende ich auch den Klavierauszug meiner oper, welcher in Stich herauskommen wird, und zugleich arbeite ich an einer Sache die sehr schwer ist, das ist an einen Bardengesang vom Denis über gibraltar; - das ist aber ein geheimnüss, denn eine ungarische Damme will den Denis diese Ehre erweisen. die ode ist erhaben, schön, alles was sie wollen - allein - zu übertrieben schwülstig für meine feinen Ohren - aber was wollen sie! - das mittelding - das wahre in allen sachen kennt und schätzt man izt nimmer - um beyfall zu erhalten muß man sachen schreiben die so verständlich sind, daß es ein fiacre nachsingen könnte, oder so unverständlich -daß es ihnen, eben weil es kein vernünftiger Mensch verstehen kann, gerade eben deswegen gefällt; - es ist nicht dieses was ich mit ihnen sprechen wollte, sondern ich hätte lust ein Buch - eine kleine Musicalische kritick mit Exemplen zu schreiben - aber NB: nicht unter meinem Namen.⁴⁶

Mozart ist noch mit der Erstellung des Klavierauszugs der *Entführung aus dem Serail* (für den Verleger Christoph Torricella in Wien) beschäftigt, er wird diese Arbeit aber nicht fertigstellen. Denn 1783 erscheint zunächst in Mainz (Schott) und dann in Mannheim (Götz) das Singspiel im Druck⁴⁷. Mozart vollendet auch die Auftragskomposition, den Gesang »O Calpe! die donners am Fuße« (KV Anh. 25/386d), nicht⁴⁸. Johann Nepomuk Denis, der Autor dieses »Bardengesangs«, hat unter dem Pseudonym »Sined, der Barde« Dichtungen verfaßt in der Nachahmung nationaler Epik, in den Spuren des vermeintlichen Ossians, den er überdies übersetzt hat. Mozarts Aussagen geben Aufschluß über die »feinen Ohren« des Komponisten beim Lesen literarischer Texte, die sich auch Modeströmungen kritisch, »vernünftig«, widersetzen. Das Urteil lautet in diesem Fall entgegen der allgemein doch anerkannten Schönheit und Erhabenheit der Ode: »zu übertrieben schwülstig«. Mozart kritisiert zunächst einen Text, dann den allgemeinen musikalischen Geschmack, der verlangt, was gefällt -zu einfach, oder zu »unverständlich«. Die von Mozart geforderte goldene Mitte, »das mittelding - das wahre in allen sachen kennt und schätzt man izt nimmer«. Jetzt erkennt man den Wert dieses »mitteldings«, dieses »wahren« nicht mehr, wann hat man es erkannt? Der Adressat Leopold Mozart mag es wohl kennen und wissen, woran sein Sohn denkt. Der Sohn bricht seine Zeitkritik ab, »es ist nicht dieses was ich mit ihnen sprechen wollte, sondern ich hätte lust ein Buch - eine kleine Musicalische kritick mit Exemplen zu schreiben«. Doch steht dieser Plan wirklich so fern von dem zuvor Mitgeteilten? Liegt hier wirklich ein jäher Gedankensprung vor? Leider hat Mozart seinen Plan nicht realisiert, wir wissen nicht, was seine »kleine Musicalische Kritick« beinhalten sollte, welche »Exemplen« statuiert werden sollten. Wir wissen auch nicht, was der Vater vom Vorhaben des Sohnes gehalten hat, überhaupt »ein Buch« »zu schreiben«.

⁴⁶MBA III, Nr.715, S.246, Z.14-26.

⁴⁷Vgl MBA VI (Kommentar), S.124, 262f., 1785 wird als Erscheinungsjahr (Schott) angegeben. Zum Klavierauszug der *Entführung*, vgl. Ernst Laaff, Franz R. Miller, *Die Akte Leopold Mozart./.* Bernhard Schott, in: *Ebbes* 6/91, S.25-27.

⁴⁸Vgl. Kommentar MBA VI, Nr.715, S.125. Hermann Abert, *W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart*, I, Leipzig (1919) ⁶1923, Beilage: *Skizzen Mozart's*.II.

Er, der Vater, hat eines geschrieben, das Schule machte, das nicht nur im Vorwort und sondern auch in vielen Zwischenzeilen und Anmerkungen durchaus als eine »kleine Musicalische [Zeit-] Kritick« gelten kann⁴⁹. Leopold Mozart hat möglicherweise noch ein weiteres Lehr-»Buch« zu schreiben im Sinn gehabt. Er hat sein »Systema«, seine »Idée«, die sich mit dem damaligen neuesten Forschungsstand messen wollte, jedoch nicht publiziert:

Vom Vogler in Manheim ist ein Buch bekannt gemacht worden, welches von der Pfälzischen Regierung allen meistern im Land fürs Clavier, fürs Singen, und für die Composition vorgeschrieben ist. Das Buch muß ich sehen, ich hab schon Commiſion gegeben, solches mir zu verschreiben. gutes wird immer etwas darinne seyn, dann die Clavier Methode konnte er aus Bachs Buche, - die Anweisung der Singmethode aus Tosi und agricola und die anweisung zur Composition und Harmonie, aus Fux, Riepl, Marpurg, Matheson, Spies, Scheibe, d'alembert, Rameau und einer menge anderer heraus schreiben und in ein Kürzeres Systema bringen, ein Systema, das ich schon lange im Kopfe hatte; ich bin fürwitzig, ob es mit meiner Idée übereins kommt.⁵⁰

Aus diesen Zeilen geht deutlich hervor, was Leopold Mozart unter einem guten wissenschaftlichen Vorgehen versteht: Das Sammeln der vorhandenen Literatur, das zum Thema gehört. Die Originalität, die Gewinnung eigener Gedanken beruhe demnach wesentlich auf der aufgenommenen, relevanten Literatur, die es zu konzentrieren gilt, aus denen »ein Kürzeres Systema« zu entwerfen sei.

In seine *Gründlichen Violinschule* hat Leopold Mozart eine vergleichbare Liste von Musikschriftstellern aufgenommen. Unter ihnen findet sich auch der Übersetzer des Fuxschen *Gradus ad Parnassum* (Leipzig 1742) Lorenz Christoph Mizler (von Kolof). Verwiesen wird weiter auf dessen *Musikalische Bibliothek*⁵¹. Mizler wird von Leopold Mozart noch an anderer Stelle erwähnt:

Der gelehrte Herr M. Lorenz Mizler, hat vor einigen Jahren schon den nie genug zu rühmenden Vorschlag gethan, eine Gesellschaft musikalischer Wissenschaften in Deutschland anzulegen. Sie hat auch wirklich schon im Jahr 1738. ihren Anfang genommen. Es ist nur zu bedauern, daß eine solche edle Bestrebung nach der redlichen Verbesserung der musikalischen Wissenschaften nicht allezeit reichlich unterstützt wird.⁵²

Mizler haben wir im Zusammenhang mit der Poetik des Horaz bereits kennengelernt (vgl. Kap.I.3., S.62ff.).

⁴⁹Vgl. Josef Mančal, *Mozart. Zum Verhältnis Leopold Mozarts zu Wolfgang »Amadé« Mozart. Prolegomena zur Strukturbestimmung einer personalen Beziehung und der Wirklichkeitsorganisation im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung* (1), in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, 84 (1991), S.191-245, S.231: »Leopold Mozarts »Violinschule« sollte als ein für den Anfänger gedachtes Lehrbuch äußerlich zur Beherrschung eines musikalischen Instruments und zum (musikalischen) Urteilsvermögen hinführen, in Wahrheit aber auch den Lernenden auf das entscheidende Ziel der Selbsterkenntnis: [...]«

⁵⁰MBA II, Nr. 452, Leopold Mozart an Frau und Sohn in Paris, Salzburg 11.6.1778, S.374, Z.185-194.

⁵¹Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, ND der 3. Aufl., Augsburg 1789, mit einem Geleitwort v. David Oistrach, erl. u. kommentiert v. Hans Rudolf Jung, Wiesbaden, Leipzig, Paris 1991, S.17.

⁵²Leopold Mozart, *Violinschule*, op.cit., S.7. Vgl. Mančal, op.cit., S.207f.

Mančal betont Leopold Mozarts Engagement für aufklärerisches Gedankengut: »Leopold Mozart war Verlagsagent Lotters in der Residenzstadt des Fürsterzbistums Salzburg und vertrieb zu diesem Zeitpunkt vorwiegend Bücher des Protestanten Johann Christoph Gottsched (1700-1766), so etwa dessen ,Grundlegung zu einer deutschen Sprachkunst, (Leipzig 1748) und dessen ,Versuch einer critischen Dichtkunst, (Leipzig 4. Aufl. 1751) [...]«⁵³.

Auf Gottscheds Bedeutung ist bereits im Zusammenhang mit Mizler verwiesen worden. Der Libretto-Übersetzer Andreas Schachtner stellt seinem *Poetischen Versuch* eine »Vorrede des berühmten Tit. Herrn Professor Gottscheds« voran⁵⁴. Gottsched ist Schachtners Schrift auch gewidmet.

Hier gilt es nur festzuhalten, daß wesentliche Auszüge insbesondere aus der *Critischen Dichtkunst* in Mizlers *Musikalische Bibliothek* aufgenommen und besprochen sind⁵⁵.

Der Fux-Übersetzer und Musikschriftsteller Mizler, der wesentlich mathematisch denkt, orientiert sich an einer zeitgenössischen Dichtkunst, entspricht so durchaus den Forderungen Leopold Mozarts an einen praktischen Musiker, an einen »rechtschaffenen Componisten«:

Die Abschnitte und Einschnitte sind die Incisiones, Distinctiones, Interpunctiones u.s.f. Was aber dieß vor Thiere sind muß ein guter Grammatikus, noch mehr ein Rhetor und Poet wissen. Hier sieht man aber, daß es auch ein guter Violinist wissen soll. Einem rechtschaffenen Componisten ist diese Wissenschaft unentbehrlich; sonst ist er das fünfte Rath am Wagen: denn die Diastolica (von *διαστολή*) ist eine der nothwendigsten Sachen in der melodischen Setzkunst. Ein besonderes Naturell ersetzt zwar manchmal den Abgang der Gelehrsamkeit; und oft hat, leider! ein Mensch bey der besten Natursgabe die Gelegenheit nicht sich in den Wissenschaften umzusehen. Wenn nun aber einer, von dem man glauben soll er habe studiret, merkliche Proben seiner Unwissenheit ableget, das läßt einmal gar zu ärgerlich. Was kann man wohl von jenem denken, der nicht einmal in seiner Muttersprache 6. reine Wörter in Ordnung setzen und verständlich zu Papier bringen kann, dem allen aber ungeachtet ein gelehrter Componist heissen will?⁵⁶

Rhetorik ist für Leopold Mozart somit bei der Führung des Geigenbogens notwendig. Die Beherrschung einer deutschen »Muttersprache« als allgemeine Schriftsprache - als Gesangssprache im Oratorium und auf der Opernbühne - ist im 18. Jahrhundert eine Errungenschaft, auch dies gilt es bei der Setzung einer Rezitativkomposition zu beachten.

Gottsched ist für Leopold Mozart ein wichtiger Orientierungspunkt in Sachen Schriftsprache, wengleich er in Feinheiten von dessen Vorschriften bereits selbstbewußt abweicht⁵⁷. Die Setzkunst der Töne und Worte hat ein gelehrter Komponist zu beherrschen.

Zu beständigem Lernen, Aneignen von Wissen, hat Leopold Mozart den Sohn von Kindheit an angehalten. Dieser Vorgang als ein unaufhörliches universal angelegtes Selbst-

⁵³ Mančal, op.cit., S.199.

⁵⁴ Johann Andree Schachtners, H. S. H. T. *Poetischer Versuch in zerschiedenen Arten von Gedichten. Mit einer Vorrede des berühmten Tit. Herrn Professor Gottscheds*, Augsburg und Innsbrugg, 1765.

⁵⁵ Vgl. George J. Buelow, Art. *Mizler von Kolof*, in: NG 12, S.372f.

⁵⁶ Leopold Mozart, *Violinschule*, op.cit., S.108f., Anm (c).

⁵⁷ Vgl. Mančal, op.cit., S.201.

studium mag auch dem erwachsenen Komponisten Wolfgang Amadé Mozart zur notwendigen Gewohnheit geworden sein. Mozarts Genie, sein Erfinden, nimmt seinen Ausgangspunkt in der erlernten Aneignung, Nachahmung und Bearbeitung des vorhandenen Materials. Der schöpferische Umgang mit diesem Material sollte nicht nur auf den Notenbestand - die Setzkunst der Töne - reduziert, sondern im Zusammenwirken auf den Bereich poetologischer, literarischer Texte, ihrer Strukturen - auf die Setzkunst der Worte - und ihres Vortrags, mit Einbeziehung der Schauspielkunst, erweitert werden. Wenn Mozart sich ein - seinem Vater analoges - »Systema« entwickelt haben sollte, das allerdings nicht starr zu denken ist, sondern sich den jeweiligen Gegebenheiten spielerisch anzupassen weiß (wie die Arie als maßgeschneidertes Kleid dem Sänger angepaßt sein soll), um seine »gesinnungen und gedanken«⁵⁸ um-zu-setzen, ließe sich aus seinem Werk eine sich immer neu formulierende Poetik gewinnen. Mozart arbeitet mit und nicht gegen seine Vorgaben, so bezieht er die vorhandenen stimmlichen und schauspielerischen Fähigkeiten seiner Darsteller, die Fähigkeiten des ihm vorgegebenen Orchesters, der Instrumentisten in seine Kompositionen ein.

Inwieweit die Aufführungspraxis vorwiegend die Gestaltungsmöglichkeiten des Rezitativs im Verlauf des 18. Jahrhunderts mitbestimmt hat, kann insgesamt nicht unerwähnt bleiben. Ende des Jahrhunderts werden hinsichtlich des Rezitativs genauere Anweisungen in den Partituren der Komponisten vermehrt fixiert, eine Beobachtung, die es in Bezug auf Mozarts Vorgehensweise anhand des *Idomeneo*-Autographs auch zu erwägen gilt.

Die zunehmenden Vorgaben, Interpretationsanweisungen bestimmen selbst in der fixierenden, verbindlichen Niederschrift des musikalisch vermeintlich untergeordneten Rezitativs den Werkcharakter der Gattung Oper entscheidend mit. Welche Bedeutung speziell dem Rezitativ mit Begleitung im späten 18. Jahrhundert in eben dieser Hinsicht zukommt, ist nicht zu unterschätzen.

Der musiktheoretische, kompositionsgeschichtliche Hintergrund läßt sich in Bezug auf das Rezitativ als eine durchaus offene und sehr allgemeine, aber dennoch deutliche und deutbare Folie darstellen, mit deren Hilfe sich einer bestimmten Rezitativbehandlung in ihrer mannigfachen Ausprägung, wie es etwa im *Idomeneo* der Fall ist, in kompositionstechnischer wie ästhetischer Hinsicht genähert werden kann. Bemüht wird in erster Linie die Tradition, die im Musikschrifttum der Zeit, das weitgehend auch Lehrschrifttum ist, fixiert ist, herangezogen wird neben musiktheoretischen und -ästhetischen Stel-

⁵⁸Vgl. Mozart an den Vater, MBA II, 8.11.1777, Nr.366, S.110f., Z.75-80. Vgl. Anm.16.

lungnahmen somit eine zeitgenössische ausgewählte Analyse von Ausschnitten einzelner Werke, die eine noch zeitgenössische Anerkennung gefunden haben und noch Ende des Jahrhunderts so vertraut sind, daß sie in ihrer Vorbildlichkeit weiterhin Geltung beanspruchen können.

Die unterschiedlichen musikhistorischen Traditionen (Italien), wären dabei noch wesentlich eingehender zu berücksichtigen. Aber da es sich bei *Idomeneo* konkret um eine deutsche italienische opera seria handelt, können diese Traditionen jedoch hier weitestgehend vernachlässigt bleiben.

Hinsichtlich der Kompositionstechniken und ästhetischen Werturteile sind die im folgenden bevorzugt konsultierten Kriterien für die Rezitativgestaltung aus Sulzers *Allgemeinen Theorie*, die mit Graun gewissermaßen musikalisch belegt sind, als nur eine und durchaus einseitige zeitgenössische Stellungnahme zu bewerten, ebenso die gleichzeitig herangezogenen Gedanken Marpurgs. Marpurg erscheint überdies auch in der Reihe der Musiktheoretiker bei Leopold Mozart⁵⁹. Doch Ziel ist nicht, sämtliche verstreute Traditionslinien zu orten und zu sammeln, sondern wenige Spuren zu verfolgen und mit Hilfe dieser Spurensicherung einige abstrahierbare Kriterien für den Zugang zu den Rezitativen (und damit im weiteren Bezug gleichfalls zu den Arien, in der Verbindung Rezitativ-Arie) im *Idomeneo* zu erkennen. Es geht nicht darum, anhand musiktheoretisch fixierter oder vermeintlich fixierbarer »Regeln« die Rezitative im *Idomeneo* zu messen, vielmehr soll für die rhetorisch geschulte Sprachbehandlung eine Wahrnehmungsfähigkeit entwickelt werden, die einen eigenen und für das 18. Jahrhundert zeittypischen Zugang zur Rezitativgestaltung eröffnen kann. Einzelne Schlaglichter, die auf Rezitative im *Idomeneo* geworfen werden, werden diesen Ansatz verdeutlichen. Herangezogen wird in zweiter Linie in Auswahl ebenso Musikschritttum aus dem (frühen) 19. Jahrhundert, wesentliches Lehrschritttum, in dem nunmehr die als »klassisch« qualifizierte Werke als beispielgebend reflektiert, analysiert und selbst traditionsbildend werden. Im Falle des *Idomeneo*, einer Oper des späten 18. Jahrhunderts, erscheint es erforderlich, sich anhand einzelner Schriften mit Berei-

⁵⁹Vgl. MBA II, Nr. 452, Leopold Mozart an Frau und Sohn in Paris, Salzburg 11.6.1778, S.374, Z.185-194.

chen der Musiktheorie und -ästhetik des späten 18. wie des frühen 19. Jahrhunderts als zwei Polen zugleich zu beschäftigen: Das späte 18. Jahrhundert reflektiert insbesondere in lexikographischen Abhandlungen und Lehrschriften (weniger in aktuellen Musikkritiken) wesentlich die Tradition des frühen 18. Jahrhundert bis um die Jahrhundertmitte, somit eine Tradition, die Mozart vorfindet, in der er aufgewachsen und ausgebildet worden ist. Das frühe 19. Jahrhundert - die Autoren entstammen zumeist, wie Johann Christian Lobe (1797-1881) dem ausgehenden 18. Jahrhundert, oder sind, wie Johann Baptist Lasser (1751-1805), noch Zeitgenossen Mozarts - beginnt insbesondere in Lehrschriften konservativerer Prägung u. a. auch Mozarts Musik als eine Musik zu untersuchen, die historisch, die Traditionsbestand geworden ist und nun einordbar wird und, im Falle Mozarts, beispielgebend wirkt. Es interessieren hier das analytische Vorgehen, die Kriterien, die für die Bewertung einer Musik entworfen wie die ästhetischen Urteile, die in Bezug auf eine Musik gefällt werden, die eben noch zeitgemäß gewesen ist und im Verlauf des 19. Jahrhunderts gefällig zu werden scheint.

Beide Stränge, Lehrwerke, Abhandlungen mit belehrendem Charakter des ausgehenden 18. wie des beginnenden 19. Jahrhunderts, können sich als zwei aneinander angrenzende historische Standorte, zwei chronologisch aufeinanderfolgende, aber verschiedene Standpunkte, die als Eckpositionen gewahrt bleiben müssen, in einer bewußt differenzierenden Zusammenschau ergänzen.

Dem Verständnis, der Rezeption der Kompositionen eines Komponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kann sich von beiden Richtungen genähert werden: Es gilt gewissermaßen *Idomeneo* zu umkreisen, ein Verständnis für, eine Auseinandersetzung mit Mozarts Oper aus musiktheoretischen, -ästhetischen Reflexionen vor ihrer Aufführung, nach ihrem Erscheinen (dem Erstdruck des Klavierauszugs, 1795, der Partitur, 1805) zu extrahieren - dafür sei ein Boden bereitet.

Die Beschäftigung mit solch einer analysierenden, regen Auseinandersetzung findet in Mozarts Postulat »in meiner Oper ist Musick für aller Gattung leute; - ausgenommen für lange ohren nicht.«⁶⁰ auch

⁶⁰ Mozart an den Vater, 16. Dezember 1780, MBA III, Nr.563, S.60, vgl. Z.53-55.

ihren Hintergrund: »Musick für aller Gattung leute« mit Menschenverstand schließt nicht zuletzt die »Gattung leute« ein, die ihren Verstand dahingehend zu gebrauchen sucht, Musik ihren Zeitgenossen aus ihrem gedanklichen Umfeld zu »zergliedern«, zu erklären, zu bedeuten. Sie kann deshalb eine wesentliche und nicht zu unterschätzende Hilfestellung für einen analytischen Umgang mit Mozarts Musik der »Gattung leute« unserer Epoche leisten, denn sie hat noch Anteil an oder ist zumindest noch in gewisser Nähe zu dem gedanklichen Umfeld des Komponisten angesiedelt.

Wenn uns Mozarts Postulat noch heute berührt, uns spontan einzuschließen meint, wie uns seine Musik heute an- und ergreifen kann, so darf man doch nicht vergessen, daß *Idomeneo* für ein Publikum des 18. Jahrhunderts geschrieben und sein Komponist im 18. Jahrhundert geboren worden ist.

Um eine breitere Basis für eine Beurteilung von (italienischem) Rezitativ und Arie vor dem Hintergrund des späten 18. Jahrhunderts (im deutschsprachigen Raum) zu erhalten, bietet sich die Beschäftigung mit zeitgenössischen musiktheoretischen Abhandlungen zum Thema an. Die dort formulierten Charakterisierungen von Rezitativ und Arie, die notwendige Auseinandersetzung mit der dem 18. Jahrhundert gebräuchlichen Terminologie, die dem heutigen Leser zwar vertraut scheint, es aber keineswegs immer ist, helfen mit, den musikalischen »Gedanken« des 18. Jahrhunderts etwas näher zu kommen.

Zunächst gilt es den Begriff Rezitativ im Verständnis des 18. Jahrhunderts (seit Jahrhundertmitte) zu bestimmen. Weiter sind prinzipielle musikalische Bauelemente aufzufinden, die etwa das Rezitativ, speziell das im deutschsprachigen Raum gepflegte italienische Opernrezitativ, wie es etwa seit Jahrhundertmitte gebräuchlich ist, kennzeichnen und als solche verstanden werden. Erst mit einer vermehrten Kenntnis spezifischer Merkmale entwickelt sich die Wahrnehmung für die jeweilige musikalische Gestaltung, die kompositorischen Gestaltungsmöglichkeiten des Rezitativs.

IV.2.a) Zur Bestimmung des Begriffs Rezitativ

In Francesco Algarottis, *Versuch über die musicalische Opera* - in Raspes deutscher zeitgenössischer Übersetzung - wird im Kapitel *Von der Musik* auch das Rezitativ ausführlich erörtert. Die Verwendung des Rezitativs im Bereich der neuen Opernkomposition wird kritisch beleuchtet. Wesentlich erscheint bei Algarottis Darlegung einer für ihn vorbildhaften Rezitativkomposition der Bezug auf die Geschichte des Rezitativs, auf die Tradition, auf die »Erfindung« der Rezitativkomposition und damit der Oper schlechthin:

Auf die Symphonie folgen die Recitative; und wie jene zu vielen Lärm machen, so sind diese zu stumm. Es scheint, als wären unsre Compositeurs auf den Gedanken gerathen, die Recitative wären der Mühe nicht werth, daß man sich darum bekümmere, es ließe sich kein großes Vergnügen und folglich auch keine große Ehre von ihnen erwarten. Dies wußten unsre alten Meister besser. Man braucht nur zu lesen, was Jacob Peri, der Erfinder des Recitatives, in der Vorrede der Euridice davon sagt. Er hatte die musicalische Nachahmung, die sich zu dramatischen Gedichten schickt, ausfündig zu machen gesucht, und nun wandte er seinen ganzen Fleiß und Genie darauf, diejenige zu finden, deren sich die alten Griechen bey ähnlichen Gegenständen bedienten. Er beobachtete, welche Wörter der Rede intoniren und welche es nicht thun, d. i. welche Wörter einer Consonanz, eines Accords fähig sind oder nicht. Er bemerkte mit größter Genauigkeit, wie geschwind und langsam, und mit welchen Accenten man in Schmerz und Freude und andern Affecten zu reden pflege, damit er bey diesen Affecten den Baß mehr oder weniger angehen lassen könne. Auch versäumte ers nicht, die Natur der Sprache und das geübte feine Ohr der geübtesten Kenner in der Poesie und Musik um Rath zu fragen. Aus allen diesem schloß er endlich, bey dem Recitative müsse eine Harmonie zum Grunde liegen, die der Natur Schritt für Schritt folgt; sie müsse ein Mittelding seyn zwischen der gewöhnlichen Rede und der Melodie, und in einem gemäßigten System bestehen, das zusammengesetzt sey aus der diastematischen oder unterbrochenen=abgesetzten und fortlaufenden Art zu reden der Alten. So studierten unsre alten Meister; mit solcher Vorsicht, mit solchen Betrachtungen giengen sie zu Werke; und der Effect zeigte denn auch, daß es keine leere Subtilitäten gewesen wären. Das Recitativ war mannigfaltig und abwechselnd, und richtete sich nach der Beschaffenheit der Worte. Bald lief es so schnell als die Rede, bald gieng es langsam und brachte die Inflexionen und Sprünge deutlich hervor, welche die Gewalt der Leidenschaften in den Ausdruck bringen. Man hörte es mit Vergnügen, denn es war mit Fleiß gearbeitet; und man erinnert sich noch, daß oft einzelne Züge des Recitatives das Herz der Zuhörer eben so mächtig gerühret haben, als keine Arie in unsern Zeiten zu thun im Stande gewesen ist.

Das Recitativ rührt noch heutiges Tages, wenn es obligat ist und mit Instrumenten accompagniret wird; und es wäre nicht übel, wenn es öfter geschähe. Denn welches Feuer, was für ein Leben bekömmt nicht das Recitativ, wenn es da wo die Leidenschaft steigt, durchs Orchester verstärkt wird und Herz und Fantasie zu gleicher Zeit mit allen möglichen Waffen angegriffen werden? Der stärkste Beweis davon ist der größte Theil des letzten Acts [!] der Dido von Vinci, welcher fast ganz in dieser Manier bearbeitet ist. Virgil selbst würde damit zufrieden gewesen seyn, so lebhaft, so schrecklich ist er. Würde dies allgemeiner, so würde der Effect derselbe seyn; der Abfall und Unterschied unter den Recitativen und Arien würde geringer seyn und in die verschiedenen Theile der Oper würde mehr Accord kommen. Der schnelle Uebergang von einem einfachen und langsamen Recitativ zu einer geschmückten und mit allen Feinheiten der Kunst gearbeiteten Arie beleidigt fast immer; denn ist es nicht eben als wenn man mitten im Spatzierengehen Sprünge und Capriolen zu schneiden anfangen wollte?⁶¹

Algarotti, der als einer der wesentlichen Wegbereiter der Ideen Glucks und Calzabigis auf dem Feld des Musiktheaters, auch der Librettodichtung, gelten kann, bezieht sich durch den Verweis auf Jacopo Peri gewissermaßen auf den Anfang der Oper zurück, auf die Ideen der Camerata Fiorentina, auf das Vorwort zu *L'Euridice* von Peri und Rinuccini, in dem die Art des musikalischen Sprechens in Anlehnung an die Antike dargelegt wird. Silke Leopold bemerkt: »Im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses steht hier [in *L'Euridice*] der gesungene Dialog, die Suche nach einer musikalischen Sprache, im Geist des antiken Melos, die Peri im Vorwort des Partiturdruks als ‚dem normalen Sprechen überlegen, der gesungenen Melodie aber unterlegen, so daß sie eine Zwischenform annimmt, bezeichnet. Dieser neuartige Sprechgesang stützte sich auf einen akkordischen Instrumentalklang, für dessen Fortschreitungen die Regeln des Kontrapunkts außer Kraft gesetzt waren. [...] Peri stellte die Musik gänzlich in den Dienst der Textdeklamation [...]«⁶². Leopold verweist

⁶¹Algarotti, *Versuche über die Architectur, Mahlerey und musicalische Opera*, op.cit., S.240-243.

⁶²Silke Leopold, Art. *Iacopo Peri: L'Euridice (1600)*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hg. v. C. Dahlhaus, Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth u. d. Ltg. v. S. Döhring, Bd.4, S.692-694, zit. S.693. Vgl. *LE MVSICHE DI IACOPO PERI NOBIL FIORENTINO Sopra L'Euridice DEL SIG. OTTAVIO RINVCCINI* [...], Bologna 1969, ND der Ausgabe Fiorenza MDC (= *Bibliotheca Musica Bononiensis*, Sezione IV, N.2), A LETTORI., o.S.

auf Giovanni Battista Doni, der im 17. Jahrhundert den »stile recitative« in Peri's Werk preist, und konstatiert: »Zu diesem Zeitpunkt war Peri's Vertonung andernorts jedoch schon vergessen, während das Interesse an Rinuccini's Libretto über die Jahrhunderte hinweg blieb.«⁶³ Es muß offen bleiben, welche Quellen dem universal gebildeten Algarotti, der sich auf Peri und nicht auf Rinuccini bezieht, zugänglich gewesen sind. Möglicherweise ist die Peri-Rezeption über Doni erfolgt.

Bedeutsam in unserem Zusammenhang ist, daß Algarotti ein »mit Fleiß gearbeitetes« Rezitativ schätzt, daß den »Worten« und »Leidenschaften« folgt. Im richtig eingesetzten instrumental begleiteten Rezitativ erkennt Algarotti ein Potential für die neue Oper: »Denn welches Feuer, was für ein Leben bekommt nicht das Recitativ, wenn es da wo die Leidenschaft steigt, durchs Orchester verstärkt wird und Herz und Fantasie zu gleicher Zeit mit allen möglichen Waffen angegriffen werden?« Dem »Abfall und Unterschied unter den Recitativen und Arien« entgegenzuarbeiten, wünscht der Autor. Mit dieser Vorstellung zielt Algarotti auf ein zunehmendes Durchkomponieren einer Oper, dahingehend wie es Mozart im *Idomeneo* durch seine Szenenkomplexe, der Verwendung des recitativo accompagnato explizit im dritten, im »letzten Act« seiner Oper leistet.

IV.2.b) »Eigenschaften eines vollkommen gesetzten Recitativs« und der Versuch einer partiellen Anwendung einiger dieser »Eigenschaften« auf ausgewählte Rezitative im *Idomeneo*

In Johann Georg Sulzers *Allgemeinen Theorie* werden im Artikel *Recitativ*, »so gut es uns möglich ist«, fünfzehn »Eigenschaften eines vollkommen gesetzten Recitatives« aufgeführt und im folgenden Text an beigegebenen Notenbeispielen ausführlich erläutert und bzw. inhaltlich erweitert (eine Begriffsbestimmung ist einleitend erfolgt). Auf einige dieser fünfzehn »Eigenschaften«, die insbesondere an Carl Heinrich Graun's Werken (*Der Tod Jesu*) exemplifiziert werden, ist in Bezugnahme auf einzelne Rezitativtechniken im Lichte einer zeitgenössischen theoretischen und ästhetischen Beurteilung des Recitativs

⁶³Silke Leopold, Art. *Iacopo Peri: L'Euridice (1600)*, op.cit. S.694.

gesondert einzugehen. Als Autoren dieses Artikels sind nach Sulzers eigenen Angaben Johann Philipp Kirnberger und Sulzer selbst in Betracht zu ziehen⁶⁴. Möglicherweise hat auch bereits Johann Abraham Peter Schulz an diesem Beitrag mitgewirkt⁶⁵.

⁶⁴Johann Georg Sulzer selbst teilt in der Vorrede zu seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (2. Teil, 1. Bd.) von 1777 folgenden Sachverhalt über die Autorschaften der Artikel mit, *Allgemeine Theorie / der / Schönen Künste, / in einzel, / und alphabetischer Ordnung der Kunstwörter / auf einander folgenden Artickeln / abgehandelt / von / Johann George Sulzer, / Mitglied der Königlichen Academie der Wissenschaften in Berlin etc. / Zweyten Theils. erster Band, / von K bis R / Biel / In der Heilmannischen Buchhandlung, 1777*. Die folgenden Zitate stammen aus der Vorrede o.S.: »Ich möchte den Leser hier mit keiner Vorrede aufhalten, wenn ich mich nicht für verpflichtet hielte, ihn zu benachrichtigen, daß in diesem Theile die meisten und vorzüglichsten Artikel, die in die Musik einschlagen, nicht von mir, sondern wie Kenner es bald merken werden, von einem wirklichen Virtuosen herrühren.« An dieser Stelle bringt Sulzer eine Fußnote an, in der er auf Schulz und dessen Biographie verweist: »Herr Schulze aus Lüneburg. Nachdem er hier von Herrn Kirnberger in der musikalischen Setzkunst unterrichtet worden, begab er sich in Dienste einer polnischen Fürstin, wodurch er Gelegenheit bekam, durch Reisen nach Frankreich und Italien sich eine gute Kenntniß des gegenwärtigen Zustandes der Musik in diesen Ländern zu erwerben, die berühmtesten Virtuosen zu hören, und dadurch seine Einsicht in die Kunst zu erweitern.« Anschließend fährt Sulzer im Haupttext der Vorrede fort: »Er hat die Gefälligkeit für mich gehabt, eine Arbeit der ich selbst bey weitem nicht gewachsen war, auf sich zu nehmen. Von ihm sind also vom Anfange des Buchstaben S bis zu Ende des Werks alle Artikel über musikalische Materialien, nur wenige ausgenommen, die ich schon vorher entworfen hatte. Dadurch hat dieser Theil einen beträchtlichen Vorzug über den vorhergehenden erhalten. Denn ob ich gleich für den ersten Theil des Unterrichts und Beystandes eines der gründlichsten Tonsetzer itziger Zeit, des Herrn Kirnbergers, genossen habe, so war ich doch nicht im Stande, das, was ich zu sagen hatte, mit der Gründlichkeit und Leichtigkeit, die nur den Meistern in der Kunst eigen ist, vorzutragen. Indessen hat Herr Kirnberger auch in diesem Theile, sowol mir, als dem Herrn Schulze viel wichtige Bemerkungen, die seine gründliche Theorie und große Erfahrung an die Hand gegeben hat, mit ausnehmender Bereitwilligkeit mitgetheilet.« Daß Kirnberger am Artikel *Recitativ* mitgewirkt haben mag, ist durch den ständigen Bezug auf Grauns *Tod Jesu* durchaus anzunehmen. Zu Graun und Kirnberger, vgl. Carl Heinrich Graun, *Der Tod Jesu*, hg. v. Howard Serwer (= Collegium Musicum, Yale University, second series, vol. V), Madison/Wisconsin 1975, Vorwort S.viii ff.

⁶⁵Heinz Gottwald und Gerhard Hahne geben an, daß Johann Abraham Peter Schulz - vom Artikel *Modulation* an - bei der Konzeption der Artikel mitgewirkt und - ab dem Buchstaben »S« - die Artikel allein verfaßt habe: »v. *Modulation* bis *Präludium* lieferte

Anhand dieser zeitgenössischen - durchaus parteiischen - Untersuchung von Grauns im wesentlichen als vorbildlich qualifizierten Rezitativkompositionen, etwa in Gegenüberstellung zur musikalischen Malerei Georg Philipp Telemanns, die verurteilt wird, sowie in Abgrenzung zu Johann Adolf Scheibes theoretischen Aussagen, die angezweifelt werden, sei eine einführende Verständnisgrundlage - ein erstes Bezugssystem - geschaffen, das für weitere, vermehrt auch anders ausgebildete Techniken und Erscheinungsformen des Rezitativs in einer ersten italienischen Oper im deutschsprachigen Raum aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchaus als eine Art Orientierungssystem fungieren kann.

Solch ein Bezugssystem muß durch weitere theoretische Schriften ergänzt und ständig modifiziert werden, seine Variablen verweisen auf den »Geschmack« und dessen Wandel im 18. Jahrhundert (chronologisch, Anfang - Mitte - Ende, wie geographisch, etwa norddeutscher - süddeutscher Raum). Aber auf einige der fünfzehn »Eigenschaften« wird im Verlauf der Schlaglichter auf das *Idomeneo*-Autograph zurückzukehren sein. Die »Eigenschaften« lauten zunächst:

1. Das Recitativ hat keinen gleichförmigen melodischen Rhythmus, sondern beobachtet bloß die Einschnitte und Abschnitte des Textes, ohne sich um das melodische Ebenmaß derselben zu bekümmern. In Deutschland und in Italien wird es immer in 4/4 Takt gesetzt. Im französischen Recitativ kommen allerley Taktarten nach einander vor, daher sie schwer zu accompagnieren, und noch schwerer zu fassen sind.
2. Es hat keinen Hauptton, noch die regelmäßige Modulation der ordentlichen Tonstücke; noch muß es, wie diese, wieder im Hauptton schließen; sondern der Tonsetzer giebt jedem folgenden Redesatz, der einen Ton erfordert, seinen Ton, er stehe mit dem vorhergehenden in Verwandtschaft, oder nicht; er bekümmert sich nicht darum, wie lang oder kurz dieser Ton daure, sondern richtet sich darin lediglich nach dem Dichter. Schnelle Abweichungen in andere Töne haben besonders da statt, wo ein in ruhigem oder gar fröhlichen Ton redender plötzlich durch einen, der in heftiger Leidenschaft ist, unterbrochen wird; welches in Opern ofte geschieht.
3. Weil das Recitativ nicht eigentlich gesungen, sondern nur mit musicalischen Tönen declamirt wird, so muß es keine melis-

Schulz unter Mithilfe Kirnbergers die Materialien, denen Sulzer die entscheidende Form gab; von *Präludium* bis ‚S. m. Ausnahme v. System u. der 1. Hälfte v. *Rezitativ* nur noch geringe Mitw. Kirnbergers; ab ‚S. war Schulz allein tätig«, vgl. Heinz Gottwaldt, Gerhard Hahne, Art. *Schulz*, in: Friedrich Blume (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd.12, Kassel, Basel etc. (1965) 1989, Sp.245-253, hier: Sp.249.

- matische Verzierungen haben.
4. Jede Sylbe des Textes muß nur durch einen einzigen Ton ausgedrückt werden: wenigstens muß, wenn irgend noch ein anderer zu besserm Ausdruck daran geschleift wird, dieses so geschehen, daß die deutliche Aussprach der Sylbe dadurch nicht leidet.
 5. Alle grammatische Accente müssen dem Sylbenmaaße des Dichters zufolge auf gute, die Sylben ohne Accenten auf die schlechten Takttheile fallen.
 6. Die Bewegung muß mit dem besten Vortrag übereinkommen; so daß die Worte, auf denen man im Lesen sich gern etwas verweilet, mit langen, die Stellen aber, über die man im Lesen wegeilet, mit geschwinden Noten besetzt werden.
 7. Eben so muß das Steigen und Fallen der Stimme sich nach der zunehmenden, oder abnehmenden Empfindung richten, sowol auf einzelnen Sylben, als auch auf einer Folge von mehrern Sylben.
 8. Pausen sollen nirgend gesetzt werden, als wo im Text wirkliche Einschnitte, oder Abschnitte der Sätze vorkommen.
 9. Bey dem völligen Schluß einer Tonart, auf welche eine andere ganz abstechende kommt, soll die Recitativstimme, wo nicht schon die Periode der Rede die Cadenz fordert, auch keine machen. Das Recitativ kann die Cadenz, wenn die Oberstimme bereits schweiget, dem Baß überlassen.
 10. Die besonderen Arten der Cadenzen, wodurch Fragen, heftige Ausrufungen, streng befehlende Sätze sich auszeichnen, müssen eben nicht auf die letzten Sylben des Satzes, sondern gerade auf das Hauptwort, auf dessen Sinn diese Figuren der Rede beruhen, gemacht werden.
 11. Die Harmonie soll sich genau nach dem Ausdruck des Textes richten, leicht und consonirend bey gesetztem und fröhlichem; klagend und zärtlich dissonirend bey traurigem und zärtlichen Inhalt; beunruhigend und schneidend dissonirend bey sehr finsterem, bey heftigem und stürmischen Ausdruck seyn. Doch versteht es sich von selbst, daß auch die widrigsten Dissonanzen, nach den Regeln der Harmonie sich müssen vertheidigen lassen. Besonders ist hier auf die Mannichfaltigkeit der harmonischen Cadenzen, wodurch man in andere Töne geht, Rücksicht zu nehmen; weil diese das meiste zum Ausdruck beytragen.
 12. Auch das Piano und Forte mit ihren Schattirungen sollen nach Inhalt des Textes wol beobachtet werden.
 13. Zärtliche, besonders sanft klagende und traurige Sätze, auch sehr feyerlich Pathetische, die durch einen oder mehrere Redesätze in gleichem Ton der Declamation fortgehen, müssen sowol der Abwechslung halber, als weil es sich da sonst gut schicket, Arioso gesetzt werden.
 14. Als eine Schattirung zwischen dem ungleichen gemeinen recitativischen Gang, und dem Arioso, kann man, wo es sich wegen des eine Zeitlang anhaltenden gleichförmigen Ganges der Declamation schicket, dem recitirenden Sänger die genau taktmäßige Bewegung vorschreiben.
 15. Endlich wird an Stellen, wo die Rede voll Affekt, aber sehr abgebrochen, und mit einzelnen Worten, ohne ordentliche Redesätze fortrückt, das sogenannte Accompagnement angebracht, da die Instrumente währendem Pausiren des Redenden, die Emp-

findung schildern.⁶⁶

Schlechte und gute Deklamationsbeispiele werden im Verlauf des Artikels vorgeführt und in aller Ausführlichkeit besprochen⁶⁷. Die einzelnen Punkte erhalten je nach Bedarf zusätzliche Erläuterungen und Erweiterungen⁶⁸.

⁶⁶Art. *Recitativ*, in: Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artickeln abgehandelt. Zweyten Theils, erster Band, von K bis R*. [recte: bis einschl. Q, nach S.480 folgt der Zwischentitel des zweiten Bandes *von R bis Z*], Biel 1777, S.484-496, zit. S.485f.

⁶⁷Die Gestaltung des italienischen, weitgehend syllabischen Rezi-tativvortrags vergleicht Krause mit der Deklamation der Griechen: »Ferner sind in der [...] Declamation der Alten, keine Laufer, Colo-raturen, noch sonst andere aus dem eigentlichen Gesange herstam-mende musikalische Schönheiten vorgekommen, und man hat, wie sehr vermuthlich, kleinere Intervalle dazu gebraucht, als wir in unserer jetzigen Musik haben. Die Art, wie die Italiener ihr Recitativ singen, kömmt damit überein.«, in: *Von der Musikalischen Poesie*, op.cit., S.9.

⁶⁸Folgende relevante Anmerkungen zu einigen der 15 »Regeln« werden des weiteren gegeben:

Zum Harmoniewechsel (2.) im Satzgefüge (8.)

»Hier muß noch zu Ergänzung der achten Regel angemerkt werden, daß kein Leitton noch eine Dissonanz eher resolvieren muß, als bis ein völliger Sinn der Worte zu Ende ist. Wäre der Satz aber lang, oder fände man des Ausdrucks wegen nöthig, die Harmonie oft ab-zuwechsell; so müßte bey jeder Resolution des Leittones oder der Dissonanz, sogleich ein anderer Leitton, oder eine neue Dissonanz eintreten, damit die Erwartung auch in der Harmonie unterhalten werde [...] Solche Veränderungen der Harmonie mitten in der Rede müssen allemal auf ein Hauptwort treffen [...]« (Art. *Recitativ*, in: *Sulzer, op.cit.*, S.487.)

»Bey der zweyten Regel ist über die worte er stehe mit der vorher-gehenden in Verwandtschaft oder nicht [S.485], etwas zu erinnern. Ueberhaupt hat die Regel ihre Richtigkeit: Nur die Art von einem Ton zum andern überzugehen, muß nach den Regeln der harmoni-schen Setzkunst geschehen. Denn ofte kann ein Redesatz auch 2, 3, oder mehrere Töne haben [...] stoßen aber die Töne nicht natürlich in einander, so würde es schwulst und Unsinn. Auch wenn der Affekt nicht sehr heftig, noch ängstlich ist, bleibt man gern in einem gewissen Geleise, ohne von einem entlegenen Ton zu einem andern überzugehen. Bey kurzen Redesätzen ist dieses noch mehr mothwendig, wenn gleich der Affekt heftig ist; weil die Kürze solcher Sätze schon an sich etwas heftiges ausdrüket, welches, wenn man es noch durch plötzliche Uebergänge zu entlegenen Tönen vermehren wollte, leicht übertrieben, und undeutlich werden könnte.« (Art. *Recitativ*, in: *Sulzer, op.cit.*, S.487f.)

Zu Verzierungen, Notierung und Ausführung durch den Sänger (und einer von Kirnberger gewünschten verbindlichen Notierung des Kom-ponisten): »Ein Sänger von Gefühl unterläßt nicht, hie und da, wo

der Affect Schönheit verträgt, Schwebungen und Ziehungen, auch Vorschläge, (schwerlich Triller) anzubringen, die aber sehr einfältig auf dem Papier aussehen, und die kein Sänger, der nicht von Geburt und Profession Sänger ist, gut herausbringen kann. Für mittelmäßige Sänger thut die bloße Declamation, da eine Noten zu jeder Sylbe gesetzt wird, bessere Wirkung. Exempel von guten Meistern, wo zwey Töne auf eine Sylbe fielen, sind höchst rar. Graun hat ein einzigesmal in seinem Tod Jesu gesetzt. [Notenbsp. »Er sinkt«]

Ein gefühlvoller Sänger singt: [Notenbsp. Ausführung]

und dann entsteht der wahre Ton des Mitleids.« (Art. *Recitativ*, in: Sulzer, op.cit., S.488. Das angeführte Notenbeispiel erscheint auch noch in Lobes *Lehrbuch der Musikalischen Komposition*, Bd.4: *Die Oper*, Leipzig 1867, S.50. In etwas abgewandelter und verallgemeinernder Form erscheinen die Kriterien, die in Sulzers *Theorie* abgehandelt werden, noch bei Lobe.)

»Wenn es wahr ist, daß man dem Vortrag des Sängers vieles in Recitativen überlassen muß, so ist es doch auch eben so wahr, daß es widersinnig ist, wenn der Tonsetzer nicht alles, was in seinem Vermögen steht, anwendet, dem Sänger den Vortrag eines jeden Satzes zu bezeichnen. Der Sänger fühlt doch wohl nicht mehr, als der Componist.« (Art. *Recitativ*, in: Sulzer, op.cit., S.490)

Zur Bewegung (6.): »Die sechste Regel hat Graun sehr genau beobachtet [...] Viele Singcomponisten wollen, da im Recitativ niemals mehr als zwey höchstens drey Sechszehnteile an einander folgen sollen.« (Art. *Recitativ*, in: Sulzer, op.cit., S.489f.)

Zum »Fallen und Steigen der Stimme« (7.), »Transpositionen«: »Welch schöne Exempel von Graun kommen mir bey der siebenten Regel vor! Das erste ist aus der Cantate Apollo amante di Dafne. Apollo ruft, als er die Verwandlung gewahr wird [...] Die erste Bestürzung ist in hohen Tönen ausgedrückt. Danach sinkt die Stimme und steigt mit der Harmonie immer um ein Grad höher, bis zu der letzten Ausrufung, O dispietata! In solchen steigenden Fällen sind die Transpositionen [Notenbsp.] von ungemein guter Wirkung. Graun bedient sich ihrer hauptsächlich bey dem Ausdruck des Erstaunens und der zunehmenden Freude sehr oft. (Art. *Recitativ*, in: Sulzer, op.cit., S.490.)

»In der Oper Demofonte glaubt Timante, daß sein Vater, der ihn verheurathen will, von seiner geliebten Dircea, mit der er schon heimlich verheurathet ist, spreche, und ist darüber voller Freude; am Ende des Gesprächs hört er einen ganz fremden Namen. Tausend quälende Vorstellungen überfallen ihn auf einmal. Der Vater verlangt Erklärung; er antwortet [...] Nichts kann rührender seyn, als diese Folge von Tönen, und doch beruhen sie bis auf den letzten Takt, auf Quintfortschreitungen der Harmonie, nämlich: [Notenbsp.] die man sonst nur zu gleichgültigen Sätzen braucht. Ein großer Beweis, daß bey kurzen Absätzen leicht auf einander folgende Harmonien weit bessere Wirkung thun, als entlegene und in einander verwikelte.« (Art. *Recitativ*, in: Sulzer, op.cit., S.490f.)

Zu Schlußwendungen (9.): »Zur neunten Regel. Ganze Cadenzen in der Recitativstimme, mit denen eine ganze Periode geschlossen werden kann, sind folgende in Dur und Moll: [Notenbsp.] deren förmlicher Schluß durch folgende nachschlagende Baßcadenz bewürkt wird: [Notenbsp. Quintfall] Da aber nicht jede Periode eine Schlußperiode ist, sondern ofte mit der folgenden mehr oder weniger

Leopold Mozarts nachdrücklicher Hinweis auf die richtigen Betonungsverhältnisse des Wortes »natio« wird erst vor diesem theoretischen Hintergrund des Rezitativs als einer musikalisch richtigen Deklamation einsehbar und erhält seinen fundierten Stellenwert⁶⁹.

zusammenhängt, so hat der Tonsetzer hierauf wohl Acht zu geben, damit er diese Schlußcadenz nur alsdann anbringe, wenn der Redesatz förmlich schließt, oder der darauf folgende eine von der vorhergehenden ganz abgesonderte Empfindung schildert. Außerdem begnügt man sich an der bloßen Cadenz der Recitativstimme, und einer der darauf folgenden Pause, wozu die Begleitung entweder den bloßen Dreyklang, oder den Sextenaccord anschlägt; oder man thut, als ob man schließen wollte, und lässet nach dem Accord der Dominante die erste Verwechslung des Accords der Tonica hören.« (Art. *Recitativ*, in: Sulzer, op.cit., S.491. Zu Schlußbildungen, männlichen und weiblichen Kadenzen, der Gebrauch des Arioso vgl. S.495.)

Zu »Schattirung zwischen dem ungleichen gemeinen recitativischen Gang, und dem Arioso« (14.) und zum Rezitativ mit »Accompagnement« (15.): »Ein Beyspiel der vierzehnten Regel ist das ganze Recitativ der Cornelia aus dem ersten Akt der Oper Cleopatra von Graun. Da diese Oper sehr rar geworden ist, so wird es vielleicht einigen nicht unangenehm seyn, das Recitativ hier zu finden, da es nicht lang ist. Die Begleitung der Violinen und der Bratschen ist in dem obersten System zusammengezogen. [...] In den Recitativen mit Accompagnement findet man hin und wieder stükweise solche Stellen, wo der Sänger verbunden ist, im Takt zu singen, wie z. B. in den beyden Recitativen des Graunischen Oratoriums: Gethsemanel etc. und Es steigen Seraphim etc. welche zugleich als Muster des vollkommenen Accompagnements, dessen die letzte Regel von oben Erwähnung thut, dienen können.« (Art. *Recitativ*, in: Sulzer, op.cit., S.495f.)

»Keine andere Mahlereyen finden im Accompagnement statt, als die die Gemüthsbewegung der recitirenden Personen ausdrücken. Diese muß der Tonsetzer zu mahlen verstehen, wenn er durch seine Musik rühren will.« (Art. *Recitativ*, in: Sulzer, op.cit., S.496.)

Zum Rezitativ mit »Accompagnement«, vgl. John Brown: »Here, too, the whole orchestra lends its aid; nor are the instruments limited to the simple duty of supporting and directing the vice. In his high species of recitative it is the peculiar province of the instrumental parts, during those pauses which naturally take place between the bursts of passion which a mind strongly agitated breaks into, to produce such sounds as serve to awake in the audience sensations and emotions similar to those which are supposed to agitate the speaker. Here, again, another fine distinction is made by the Italians, between the descriptive and the pathetic powers of music. These last are proper to the voice, the former to the orchestra alone.« (S.16f.; auf den Seiten 18ff. gibt Brown verschiedene Beispiele), zit. in: Gianturco, *Mozart's early operas*, op.cit., S.114f.)

⁶⁹ Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 18.11.1780, MBA III, Nr.539, S.23, Z.65-68: »Nun folgt N:^o 2 die Rede des Idomeneo an sein Gefolg, nach dem sie aus den Schiffen gestiegen, wo er sie entlasst. da wirst du am Ende finden, daß es heist: *e al ciel natio* etc: dieses *natio* hat oben dem *i* einen accent, weil es lang ist und statt *nativo*

Friedrich Wilhelm Marpurg hat sich in seinen *Kritischen Briefen über die Tonkunst* vom 97. Brief (12.1.1762) an bis hin zum 117. Brief (30.10.1762) mit den verschiedenen Aspekten des Rezitativs, der Rezitativbehandlung auseinandergesetzt. Als Schulbeispiele für Rezitative hat Marpurg ausgewählte Rezitative, etwa aus Hasses *Ezio* (Neapel 1730) besprochen, d. h. nach seinen zuvor erläuterten rhetorischen Gestaltungsprinzipien im Detail analysiert. Marpurg gibt ausgehend von der grammatischen und rhetorischen Interpunktion Regeln für die Gestaltung des Rezitativs an. Der Autor beginnt seinen *Unterricht vom Recitativ* zunächst allgemein mit einer Definition dessen was unter dem Rezitativ zu verstehen ist:

Ein Gesang, der mit der natürlichen Aussprache einer Rede einige Aehnlichkeit hat, wird in der Chormusik eine **Psalmodie**, und in der Figuralmusik ein **Recitativ** genennet.⁷⁰

Im folgenden sollen von Marpurgs umfangreichen Ausführungen zum Rezitativ allein diejenigen bevorzugt herangezogen werden, die insbesondere die grammatikalische, deklamatorische und rhetorische Komponente - die »Aussprache einer Rede« - intensiv behandeln⁷¹. Denn gerade mit diesem Aspekt beschäftigt sich der Autor nach terminologischen Fragen, Affektzuordnungen und satztechnischen

da stehet, das zeigt schon der Vers.«

⁷⁰Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II, ND der Ausgabe Berlin 1763/64, Hildesheim, New York 1974, XCVII. Brief, S.[253].

⁷¹Kadenzformeln, Schlußbildungen, die sich aus der Generalbaßpraxis der Zeit verstehen, bleiben hier ausgeklammert. Als Orientierungspunkt gerade für Einschnitte und Schlüsse bleibt die Generalbaßpraxis v. a. im recitativo semplice bestimmend. Vgl. zur deutschen Generalbaßpraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Jesper Bøje Christensen, *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert. Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, hg. v. Stefan Altnier, dt. Bearb. v. Siegbert Rampe, Kassel, Basel etc. 1992, S.131, 139ff. Vgl. Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, op.cit., Teil II: Über das Generalbaßstudium, S.11ff., *Vom Recitativ*, S.313ff.

Ein scheinbar festes Regelsystem, in der feste Formeln sanktioniert werden, existiert trotz Anerkennung und Beibehaltung der satztechnischen Traditionen weder bei Sulzer noch bei Marpurg. Auffallend ist, daß die richtige Behandlung der Sprache, der Deklamation, die Beachtung der Rhetorik vermehrt in den Vordergrund der Rezitativkomposition tritt, daher soll eben dieser Aspekt Beachtung finden.

Problemen in aller Breite, bevor er sich dann im »Zweyten Abschnitt« den »musikalischen Unterscheidungszeichen« zuwendet: *Von der grammatischen und rhetorischen Interpunction oder den Unterscheidungszeichen einer Rede*⁷². Marpurg beschreibt und erklärt im weiteren Verlauf die einzelnen Satzzeichen nach ihrer grammatikalischen Bedeutung und rhetorischen Funktion. So erscheint es keineswegs zufällig, daß bei Tosi/Agricola Komponisten kritisiert werden, die »weder Puncte noch Beystriche kennen«⁷³.

Zunächst wird bei Marpurg der Fundus von Zeichen hierarchisch geordnet vorgestellt, und werden die einzelnen Zeichen nach ihrem graphischen Erscheinen beschrieben:

Die Unterscheidungszeichen sind also ihrer Ordnung nach 1) der **Punct**; 2) das **Colon**, welches durch zween über einander gesetzte Puncte abgebildet wird; 3) das **Semicolon**, welches aus einem kleinen Strich von oben nach unten, und einem Punct darüber besteht, und 4) das **Comma**, welches mit einem kleinen Striche von oben nach unten geschrieben wird. Zu diesen vier ordentlichen Abtheilungszeichen, deren jede Rede fähig ist, kommen noch vier außerordentliche, als: 1) Das **Fragezeichen**; 2) das **Ausrufungszeichen**, 3) das **Einschaltungszeichen**, insgemein **Parenthesis** genennet, und 4) der **Denkstrich**. Die vier ordentlichen Unterscheidungszeichen werden vorzüglich die **grammatischen**, und die vier außerordentlichen die **rhetorischen Unterscheidungszeichen** genennet. (Ohne Zweifel brauchte man noch einige zwar nicht grammatische, sondern rhetorische Unterscheidungszeichen, theils um gewisse kleine rhetorische Pausen in der Rede, theils um den Accent im Declamiren damit zu bemerken. Aber wir haben keine mehr, und man ist also verbunden, nach gewissen allgemeinen Beobachtungen, die rhetorische Aussprache einzelner Wörter und Sätze der Empfindung und Beurteilung eines jeden selber zu überlassen.)⁷⁴

Marpurg behandelt im folgenden mit der Gründlichkeit eines Grammatikers die Regeln der Interpunction: Er erklärt, wann im Satzgefüge welche Zeichen zu setzten sind, wobei er durchaus mit anschaulichen Beispielen, etwa für die »verwickelte Construction«, arbeitet. Marpurg betont die Notwendigkeit dieser Beschäftigung mit Grammatik, Rhetorik, den verschiedenen Satzzeichen für jeglichen

⁷²Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, op.cit., CIV. Brief, erster Abschnitt, S.[309].

⁷³Vgl. Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, op.cit., S.161; Pier Francesco Tosi, *Opinioni*, op.cit., Tosi S.46.

⁷⁴Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, op.cit., CIV. Brief, §.43, S.[309]f.

Vokalkomponisten:

Uebrigens erstreckt sich die Känntniß der Interpunction nicht allein auf das Recitativ, sondern auch auf jede Art von Singcomposition: obgleich aus Ursachen, die in der Natur des Recitativs gegründet sind, der musikalische Ausdruck in Absicht auf die äußerliche Beschaffenheit, in dem Recitative anders, als in einem andern Gesange, modificirt wird.⁷⁵

Im Paragraphen 48 des 105. Briefes beschäftigt sich der Autor mit dem »Punct«. Marpurg weist auf eine Unterscheidung zwischen »eigentlichen und uneigentlichen Punct«, die allein in der Musik getroffen wird:

Der Punct wird am Ende einer Perioden, das ist eines jeden Satzes gebraucht, der einen vollkommenen Verstand enthält. Er wird zwar nicht im Schreiben, aber gleichwol in der Musik, allwo zwischen einem grammatischen und logischen Zusammenhang ein Unterscheid gemacht werden muß, in den **eigentlichen und uneigentlichen Punct** unterschieden.⁷⁶

Mit Textbeispielen wird diese Unterscheidung zunächst anschaulich demonstriert. Im weiteren Verlauf gibt Marpurg dem Komponisten Richtlinien der Unterscheidung zur Hand: wesentlich ist, daß der Komponist die richtige Interpunction beherrscht, denn er muß, wenn nötig, seinen fehlenden Textdichter korrigieren. Keinesfalls soll einem Interpunctionsfehler musikalisch gefolgt werden. Der Komponist wird hier zu übergenaum Lesen und Redigieren seiner Textvorlage in Bezug auf die stimmige Zeichensetzung angehalten⁷⁷. Mit Beispielen

⁷⁵ Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, op.cit., CV. Brief, §.47, S.318. Vgl. Leopold Mozarts Verhältnis zur Rhetorik, S.252.

⁷⁶ Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, op.cit., CV. Brief, §.48, S.319.

⁷⁷ Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, op.cit., CVI. Brief, §.49, S.326: »Wegen des **eigentlichen** und **uneigentlichen** Punctes ist zu merken, daß der uneigentliche Punct in der Musik soviel als gar keinen Punct, sondern bloß ein gewisses unterscheidendes Mittelzeichen vorstellet. Am Ende eines jeden Recitativs findet allezeit der eigentliche Punkt Statt, wenn nicht eine Frage oder Ausruf daselbst vorhanden ist. In der Mitte eines recitativischen Textes kommen öfters Fälle vor, wo es schwer zu entscheiden ist, ob der Punct eigentlich oder uneigentlich ist. In solchen Fällen, ingleichen wenn viele kurze Perioden hintereinander vorkommen, bedienet man sich allezeit lieber des uneigentlichen als des eigentlichen Puncts. Bey der so verschiednen und öfters unrichtigen Interpunction findet man oft im Schreiben einen Punct, wo nur ein Colon, ja öfters nur ein Semicolon oder gar Comma stehen sollte. An einigen Oertern ist dieses nun zwar gleichgültig, an andern aber nicht. Der Musicus muß in solchen Fällen, nach den wahren Grundsätzen der Inter-

immer auch in direktem Bezug auf die Musik erläutert Marpurg die Verwendung der »grammatischen« Zeichen (»Colon«, §.50 - §.57; »Semicolon«, §.58; »Comma«, §.59 - §.60) und »rethorischen« Zeichen (»Fragezeichen«, §.61 - §.65; »Ausrufungszeichen«, §.66 - §.72; »Parenthesis« §.73 - §.74; »Denkstrich«, §.75 - §.77).

Zur Gestaltung von Fragen

Das »Fragezeichen« setzt Marpurg »nach einer förmlichen Frage«:

Das **Fragezeichen** findet nach einer förmlichen Frage Statt, sie mag kurz oder lang seyn; und wenn sie auch gleichsam zu verschwinden scheint.⁷⁸

Die musikalische Behandlung der Frage erläutert Marpurg im »Hundert und eilften Brief (§. 101 - §. 103):

Der Ausdruck für die **Frage** wird in der recitativischen Schreibart von der Harmonie der Quasischlüsse, und öfters auch der schwebenden Absätze entlehnet. Nichts als die Art der Melodie, welche beym Schlusse der Frage mit **steigenden Noten**, sprung- und stufenweise, nach Beschaffenheit der zum Grunde liegenden Harmonie, ordentlicher Weise bezeichnet wird, unterscheidet die ⁷⁹Frage von den andern Arten der bloß grammatischen Absätze.

Zu Fragen hat sich auch der Art. *Recitativ* in Sulzers *Theorie* geäußert (10.):

Unter die besondern Arten der Cadenzen, deren in der zehnten Regel Erwähnung geschieht, zeichnet sich die Frage durch etwas Eigenthümliches vor allen andern aus [...]

Die mehresten Tonsetzer scheinen es sich zum Gesetz gemacht zu haben, alle Redesätze, nach denen ein Fragzeichen steht, sie mögen nun eine eigentliche Frage seyn, oder nicht, oder das Hauptwort derselben mag am Anfange oder in der Mitte des Satzes stehen, durchgängig auf die angezeigte Art, die doch nur einzig und allein bey solchen Fragen, wo das Hauptwort und der eigentliche Frageton am Ende des Satzes befindlich ist, statt hat, zu behandeln, und alle Fragesätze ohne Unterschied einen männlichen oder weiblichen Schlußfall zu geben.⁸⁰

punction, den Fehler des Scribenten verbessern, und sich sehr hüten, ihn nachzuahmen.«

⁷⁸Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, op.cit., CVII. Brief, §.61, S.340.

⁷⁹Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, op.cit., CXI. Brief, §.101, S.366. Vgl. Marpurg zum Ausruf § 104ff; Ausruf und Frage aufeinander, Marpurg S.372, §.106.

⁸⁰Art. *Recitativ*, in: Sulzer, op.cit., S.493.

Auch Fragen, die sich nicht generell als »musikalische Fragen«, behandeln lassen, sondern als Gewißheiten und »Ausrufungen« zu verstehen sind, werden erörtert⁸¹.

Ein Fragezeichen in Mozarts Autograph im Rezitativ der Ilia (I/1)
Wenn man angefangen vom »Andante agitato« die vorausgehende Verszeile mit hinzunimmt, wird Mozarts Zeichensetzung (T.30), ein Fragezeichen im Unterschied zum Librettotext, in dem an dieser Stelle ein Ausrufungszeichen gesetzt ist⁸², und Vertonung verständlich (vgl. Anhang, Abb. f.12v, S.8): »ah qual contrasto, oh Dio!« Der kleine Terzfall der Singstimme mit Tonwiederholung bei »oh Dio« (T.28: $es^2-c^2-c^2$), gestaltet einen Ausruf von der Sprachmelodie her als Bekräftigung. Dagegen »d'opposti affetti mi destate nel sen odio, ed Amore?...«: der Ganztonschritt mit Tonwiederholung bei »Amore« nach dem Quartfall ($f^2-c^2-d^2-d^2$) wirkt eher wie eine zaghafte Frage, die Ilia erst bewußt wird. Deklamatorisch und gestisch wichtig sind die Abtrennungen der Worte durch Pausen und die Zeitwerte: »odio« (Viertel, es^2-es^2) - Achtelpause - »ed a-« (Sechzehntel, f^2-c^2) - »more« (Viertel, d^2-d^2) - Viertelpause. Das verhaltene Zögern, das durch das Fragezeichen und die drei folgenden Punkte angedeutet ist, findet seine Entsprechung in der abschließenden Pause. Das, was in Ilia mit dem »Haß« kämpft, scheint »Liebe« zu sein. Bedeutsam ist, daß das Aufkeimen der Frage selbst Gestalt annimmt (vgl. die Verbindung »odio, ed amore« höhersequenziert vor verändertem Begleit-Untergrund, aus dem Ganztonschritt am Ende wird ein Halbtonschritt: T.63: (Viertel) f^2-f^2 - Achtelpause - Sechzehntel g^2-d^2 Viertel es^2-es^2 - Viertelpause, ein Satzzeichen fehlt im Autograph, in

⁸¹»In eben dem Graunischen Recitativ ist die musikalische Frage auch bey folgendem Satz ganz recht vermieden:
[Notenbsp. »Wer ist der peinlich langsam sterbende?«]
weil in den Fragaccenten unter Fragen und Fragen ein Unterschied ist, indem es Fragen giebt, die in dem völligen Ton der Gewißheit ausgesprochen werden.
Endlich werden diejenigen Fragesätze, die zugleich Ausrufungen sind, am besten durch einen Sprung auf das Hauptwort ausgedrückt [...]«, Art. *Rezitativ*, in: Sulzer, op.cit., S.495.

⁸²Vgl. it. dt. Libretto 1781, S.14; it. Libretto 1781, S.7. Das Ausrufungszeichen findet sich ebenso in der AMA (vgl. S.14) wie NMA (vgl. S.22).

den Libretti ist ein Komma gesetzt: Haß und Liebe stehen hier in der Reihe mit Rache und Eifersucht). Mit der heimlichen Frage »ed more?...« führt das Rezitativ direkt in die inhaltliche Thematik der Arie: »e un greco adorerò? un greco, adorerò -«

Auffallend ist die Überleitung zur, oder besser der unvermittelte Übergang in die Arie. Vom »Adagio« zum »Andante con moto« deuten nur die - auf der Seite neu - vorgeschriebenen Instrumente (die auf der Folgeseite noch um die Oboen erweitert werden), die plötzlich auftauchenden Vorzeichen und die Taktangabe den Übergang an. Die letzten zwei Silben »core« des Rezitativs gehören schon zur Arie (f.14v). Die Arie ist Klimax des Rezitativs. Mozart verbindet das vorausgehende Accompagnato-Rezitativ und die Arie zu einer musikalischen Einheit. Die inhaltliche Thematik der Arie, Ilias an sich gerichtete Frage, daß sie einen Griechen lieben solle, wird im Rezitativ vorbereitet.

Das **Fragezeichen** findet nach einer förmlichen Frage Statt, sie mag kurz oder lang seyn; und wenn sie auch gleichsam zu verschwinden scheint.⁸³

Mozarts Interpunktion mag zu »verschwinden« scheinen, doch sollte man sie nicht übergehen. Marpurg hat »die Art der Melodie« am Schluß einer Frage »mit steigenden Noten, sprung- und stufenweise [...]« bezeichnet⁸⁴. Als eine Frage wird »odio, ed Amore?...« (T.30) erkennbar. Mozart hat seinen »Scribenten« an dieser Stelle korrigiert und die Korrektur ist wahrzunehmen.

Die erste Szene im ersten Akt schließt nach Ilias zweiteiliger Arie (g-moll) mit einem sechstaktigen Rezitativ (semplice) zu folgendem Text:

Ecco, Idamante, ahimè!
Se'n vien. misero core
Tu palpiti, e paventi.
Deh cessate per poco ò miei tormenti!

Was sehe ich? Idamanten? o Weh!
Er kömmt. Bedauernswürdiges Herz, du zitterst, und zagest.
O meine Qualen, gestattet mir nur einen Augenblick Ruhe.⁸⁵

⁸³ Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, op.cit., CVII. Brief, §.61, S.340. Vgl. Anm.78.

⁸⁴ Vgl. Anm.79.

⁸⁵ Libretto it. dt. 1781, S.14f.

Der Abschluß der vorausgehenden Arie leitet über zum Rezitativ. Wenngleich das (einfache) Rezitativ, ganz dem Artikel *Recitativ* entsprechend, keine Vorzeichnung einer Tonart kennt, so sind über die Schlußakte der Arie (T.115f.), dem Anfangstakt wie Fortgang des Rezitativs Arie und Rezitativ über die Tonartenfolge (T.115f.: g-c-G) miteinander verbunden (Rezitativ: T.1: Sextakkord G, Terz im Baß; T.2 Sextakkord c, Terz im Baß). Die Harmonie der sechs Takte fügt sich »natürlich in einander«:

[...] stoßen aber die Töne nicht natürlich in einander, so würde es schwulst und Unsinn. Auch wenn der Affekt nicht sehr heftig, noch ängstlich ist, bleibt man gern in einem gewissen Geleise, ohne von einem entlegenen Ton zu einem andern überzugehen. Bey kurzen Redesätzen ist dieses noch mehr mothwendig, wenn gleich der Affekt heftig ist; weil die Kürze solcher Sätze schon an sich etwas heftiges ausdrüket, welches, wenn man es noch durch plötzliche Uebergänge zu entlegenen Tönen vermehren wollte, leicht übertrieben, und undeutlich werden könnte.⁸⁶

Der ab T.2 chromatisch, bis zur Kadenzierung steigende Baß (es-e-f-fis Viertelpause g-c), wäre wohl nach dem Sulzer-Artikel als »Transposition« zu bezeichnen. Die Klimax seiner »Würkung« wird in T.5 erreicht, wenn die Singstimme auf der Exclamatio »o« es², und im Baß zugleich fis erklingt für die Dauer einer halben Note. Es handelt sich bei diesem Rezitativ um »kurze Redesätze«, die Mozart gemäß der inhaltlichen Zäsuren, dem Sprechgestus, der im 4/4-Takt traditionell notiert ist, durch Pausen kurzatmig gliedert, die Akzente werden durch die Wahl der »Bewegung« und durch harmonische Wechsel gesetzt (T.1: »Ecco Idamante,« - T.1f.: »ahimè! sen vien.« - T.2f.: »Misero core« - T.3: »tu palpiti« - T.3f.: »e paventi.« - T.4-6: »Deh cessate per poco,« »oh miei tormenti!«).

Auffallend erscheint, daß Mozart, der im Verlauf der Komposition sehr platzsparend notiert, über eine Seite frei läßt und mit der zweiten Szene, die im einfachen Rezitativ folgt (Ilia/Idamante) auf einer neuen Seite beginnt. Möglicherweise denkt der Komponist am Anfang der Komposition noch nicht so daran, platzsparend zu notieren. Vielleicht orientiert er sich auch noch vermehrt an der traditionell separaten Aufeinanderfolge einzelner Szenen, was die Art, die

⁸⁶ Art. *Recitativ*, in: Sulzer, op.cit., S.487f. Vgl. C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, op.cit., Teil II, S.313.

Gewohnheit der Niederschrift durchaus andeuten könnte.

Mozarts Gewohnheit der Niederschrift wäre mit zeitgenössischen Anlagen von handschriftlichen Opernpartituren (Autographe des Komponisten wie Abschriften von Kopisten) zu vergleichen, in ähnlicher Weise wird etwa in Gian Francesco de Majos Oper *Ifigenia in Tauride* (Mannheim 4. November 1764, Libretto M. Verazi) für jede Szene mit einer neuen Seite begonnen⁸⁷.

Mozarts »à parte reden« »im Dialogue« als Ausgangspunkt einer sich entwickelnden Szenenkonzeption

Bei der Erörterung der »Parenthesis« weist Marpurg auf das »aparte Reden« hin:

Die Parenthesis wird gebraucht, wenn ein kurzer Gedanke oder Ausspruch etc. der ohne Nachtheil des Verstandes auch wegbleiben könnte, in eine zusammenhängende Rede eingeschoben wird. Hierher gehören alle aparte Reden in dramatischen Recitativen.⁸⁸

Mozart hat die ursprüngliche Textfassung der Arie der Ilia im zweiten Akt kritisiert, in diesem Zusammenhang kommt er auf das »aparte Reden« in der Oper generell zu sprechen:

Ich habe nun eine Bitte an H: Abbate; - die Arie der Ilia im zweyten Act und zweyten Scene möchte ich für das was ich sie Brauche ein wenig verändert haben - se il Padre perdei in te lo ritrovo; diese strofe könnte nicht besser seyn - Nun aber kömmts was mir immer NB: in einer Aria, unnatürlich schien - nemlich das *à parte reden*. im Dialogue sind diese Sächen ganz Natürlich - Man sagt geschwind ein paar Worte auf die Seite - aber in einer aria - wo man die wörter wiederhollen muß - macht es üble Wirkung [...]⁸⁹

Mozart siedelt »das à parte reden« - ebenso wie Marpurg - im dramatischen Rezitativ, »im Dialogue«, an.

In der »HauptScene«, der Begegnungs- und Erkennungsszene Vater-Sohn (I/10), die im ersten Kapitel bereits im Zusammenhang der Kürzungen hinsichtlich der »Wahrscheinlichkeit« der Handlung erör-

⁸⁷Vgl. handschriftliche Partitur, Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz: Mus.ms.13396.

⁸⁸Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, op.cit., CVIII. Brief, §.73, S.345; vgl. CXII. Brief, §. 107, S.373, Anweisung zur Ausführung.

⁸⁹Mozart an seinen Vater, München 8.11.1780, MBA III, Nr.535, S.13, Z.29ff.

tert worden ist, findet »das à parte reden« »im Dialogue« statt (vgl. Kap.II.5.a).

Gedencket, daß dieses eine *der schönsten Scenen der Opera*, ja die HauptScene ist, von der die ganze Folge der Geschichte abhängt. Diese Scene kann auch nicht leicht ermieden, *weils im ersten Akt ist.*⁹⁰

So hat, wie schon erwähnt, Leopold Mozart den Sohn bezüglich der Kürzungsabsichten energisch ermahnt. Der Sohn hat aufgrund der »schlechten acteurs«, der »Elendesten acteurs, die Jemals die Bühne trug«, Anton Raaff (Idomeneo) und Vincenzo dal Prato (Idamante) allerdings seine Wünsche doch durchgesetzt⁹¹. Mozart hat so gekürzt, daß »(es sich) in der Musick versteht«⁹².

Im dritten Kapitel ist dargestellt worden, inwieweit Varesco der französischen Vorlage und offiziellen Vorgabe gefolgt ist (vgl. Kap.III.2.b). Gerade die zentrale Begegnungsszene läßt sich, ausgehend von ihrer ungekürzten Form, wie dargelegt worden ist, als eine verifizierte Übertragung der Vorlageszene werten. Die »HauptScene« im *Idomeneo* wird von Mozart durch die straff geführte Rezitativbehandlung, mit Hilfe eines konsequent angelegten und gerade nicht übermäßig ausschweifenden »à parte redens« »im Dialogue« als ein Drama in sich behandelt (vgl. Anhang S.9-20, Autograph: »Scena X. Idamante, Idomeneo in disparte«, f.69r bis f.74v: Übergang zu einer Soloszene Idamantes, »andante«, Idamante: »Ah qual gelido orror, eine Szene in der Szene, mit der die 10. Szene abschließt).

In das zweite italienische Libretto sind die Kürzungen, die im Autograph angezeigt sind, zum Teil bereits aufgenommen. Nicht berücksichtigt ist ein - demnach erst nach Druckfassung des zweiten Librettos vorgenommener - Strich: Idomeneo: »Potessi almeno [...] t'affligge...« (20 Takte: f.70v-f.71/70v)⁹³.

⁹⁰ Leopold Mozart an den Sohn, 22. Dezember 1780, MBA III, Nr.566, S.68., Z.58-60.

⁹¹ Vgl. MBA III, Nr.565, S.66, Z.51ff., MBA III, Nr.570, S.71, Z.6-14.

⁹² MBA III, Nr.656, S.66, Z.57-59: »Nur wünschte ich daß H: Abbate mir anzeigen wolle, wie sie abzukürzen ist - und zwar auf das kürzeste - denn sonst muß ich es selbst thun - denn so können die 2 scenen nicht bleiben - in der Musik versteht es sich.«

⁹³ Vgl. Robert Münster, *Neues zum Münchner Idomeneo*, op.cit., S.14. Vgl. S.180f. der vorliegenden Arbeit.

Durch das in der Partitur oft wiederkehrende Zeichen für Anschlußstellen, »+«, ist der neue Textzusammenhang markiert (vgl. f.70v, f.71/70v).

Im folgenden soll der Blick auf die Kürzungen, die im Autograph vorgenommen sind und die in das zweite Libretto bereits Eingang gefunden haben, gelenkt werden. Diese Kürzungen dokumentieren eine Art Zwischenstation in der Konzeption dieser Szene und verweisen auf das Kürzungsvorgehen des Komponisten. Das »à parte reden« »im Dialogue« scheint bei diesem Vorgehen nicht unwesentlich gewesen zu sein: Ein erstes »à parte reden« Idomeneos erscheint in seiner ersten Rede in dieser Szene (f.69v: »!;più il guardo, più mi strugge il dolor.:!«)⁹⁴. Mit einem erneuten »à parte reden« reagiert Idomeneo auf Idamantes mitfühlende Zuwendung (f.70r: »!;qual voce, qual pietà il mio sen trafigge!:!). Dann erfolgt eine erste Kürzung (f.70r/v), in die aber das erste »à parte reden« Idamantes nicht mehr miteinbezogen ist (f.70v).

Bevor der gesamte Strich ab »Potessi almeno [...]« erfolgt ist, hat Mozart zunächst nur eine Streichung, »Quelle famose [...] e splendor!«, vorgesehen, die auch in das zweite Libretto eingegangen ist. So folgen in dieser noch vorläufigen Konzeption knapp aufeinander zwei »à parte reden« (f.70v; f.71/70r)⁹⁵. Bedeutsam ist, daß Mozart, abweichend vom Libretto, noch ein weiteres »à parte reden« setzt: »!;oh Dio!:!« (Idomeneo, f.71/70v).

Das Beiseitesprechen findet insgesamt in dieser Szene im Bereich des recitativo semplice statt, erst im »Presto« - im gegenseitigen Erkennen - wird das Rezitativ musikalisch als recitativo accompagnato dramatisiert. Mozart scheint ausgehend vom Kunstgriff des Beiseitesprechens den Beginn der Szene zu gestalten. Seine zwei Sänger

⁹⁴Zu den auch im weiteren Verlauf auftretenden Ossia-Fassungen in Idomeneos Singstimme, vgl. NMA *Idomeneo*, op.cit., Teilbd.I, Vorwort S.XXIV, in der NMA aufgenommen S.107ff.

⁹⁵In Idamantes Beiseitesprechen lautet der Text abweichend vom Libretto statt »altrove« im Autograph f.71/70r »in Campo«. Im höfischen Dienst wie im Kriegsdienst hat sich ein Edler zu bewähren, diesen Topos greift Mozart mit seiner Textierung auf.

sind keine Schauspieler, sie stehen »nebeneinander«⁹⁶. Dieses Nebeneinander wird im *recitativo semplice* in dieser noch vorläufigen, aber bereits in wesentlichen Teilen gekürzten Szene zu einem vorrangigen Gestaltungsmittel.

Im Verlauf der Szene tritt die musikalisch aufgebaute Spannung im *recitativo accompagnato* in den Vordergrund, die Musik leistet hier, was die Darsteller nicht vermögen⁹⁷.

Wenn Mozart seinen letzten großen Strich »Potessi almeno [...]« vollzieht, scheint das nur konsequent: Das erreichte »Nebeneinander« im *recitativo semplice* ist zuvor bereits vollzogen und muß nicht wiederholt werden.

IV.2.c) Mozarts Kürzungs- und Änderungsvorgehen studiert am Einzelfall: Idomeneos Darstellung im Rezitativ (1. Akt, 9. Szene)

Nachdem Idomeneo das Gefolge fortgeschickt hat, ist er allein (vgl. Kap.II.5.a). Mit seinem Rezitativ »Tranquillo è il mar« hebt er neu an: dieses Rezitativ steht der Arie »Vedrommi intorno« unmittelbar voran.

Das Rezitativ »Tranquillo è il mar« und die sich anschließende Arie ergeben gewissermaßen als ein traditioneller Komplex - Rezitativ und Arie - der *opera seria* metastasianischer Prägung eine eigene Soloszene.

Im Autograph ist der 9. Auftritt - im Unterschied zu den beiden Libretti und den Editionen der Partitur (AMA, NMA) - als eine Soloszene konzipiert, die mit Idomeneos *recitativo semplice* »Tranquillo è il mar« beginnt (vgl. Anhang, S.21-23: Autograph f.59r-60r; vgl.

⁹⁶ Vgl. Mozart an seinen Vater, München 8.11.1780, MBA III, Nr.5-35, S.13f., Z.43ff.: »Nun eine Hundsfütterey; - ich habe zwar nicht die Ehre den Helden del Prato zu können; doch der beschreibung nach ist noch fast Ceccarelli besser: - denn mitten in einer Aria ist öfters schon sein Odem hin - und - NB: er war noch nie auf keinen theater - und Raaff ist eine statue - - Nun stellen sie sich einmal die scene im Ersten Act vor.«

⁹⁷ Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 11.11.1780, MBA III, Nr.536, S.15f, Z.31ff.: »Was du mir von dem singenden Personale schreibst, ist <traurig. das beste> wird also die <Musik Composition> thun müssen.«

»Idomeneo solo«, f.54r)⁹⁸.

Der C-Schlußklang der vorausgehenden Szene, in den die melodisch sukzessiv eintretende »Andante«-Figur in den Streicher, die gleichsam als verneigende Ehrfurchtsgebärde das leise sich Zurückziehen des Gefolges schildert, ausläuft, ist im Autograph auf f.58v notiert. Auf f.59r erscheint das recitativo semplice, der Schlußklang der Streicherbegleitung (1. Viertel) ragt noch in den Anfangstakt des Rezitativs hinein.

Die Idomeneos Arie umschließenden Rezitative »Tranquillo è il mar« und »Cieli!« wie die Arie selbst liegen in einer ersten Version und durch Mozarts kürzende Korrekturen in der für München bestimmten endgültigen Fassung, somit in zwei Konzeptionen vor (erste Konzeption, recitativo semplice: »Tranquillo è il mar« (f.59r,v).

Zur ersten Konzeption des Rezitativs »Tranquillo è il mar« (f.59r,v)

Der vollständige der Arie vorangestellte Rezitativtext »Tranquillo« bis »O qual di voi almen mi porge aita?« ist zunächst als recitativo semplice mit Continuo-Begleitung gesetzt (39 Takte). Die Wortstellung im letzten Satz ist durch die Umstellung »almen« gegenüber der literarischen Vorlage leicht geändert (bei Mozart: »oh qual di voi mi porge almen aita?«), in diesem Rezitativtext die einzige Veränderung der Satzstellung. Der Text ist durchgängig ohne Wortwiederholung vertont (die Wortwiederholung, T.8f. »Io sol, io sol« ist von Varesco vorgegeben). Die von Varesco gesetzten Punkte nach »pace«, die Idomeneos Nachsinnen andeuten, werden von Mozart durch eine rhetorisch erscheinende Achtelfigur angedeutet (absteigender Moll-dreiklang: hier c-moll, Quartfall, Sekundschrift aufwärts). Auch im tonalen Wechsel des Rezitativs kommt der melodischen Figur eine kadenzierende Wirkung zu (vgl. T.23f.).

Diese Figur erinnert in ihrem Gestus an die in den Schlußtakten der Ouvertüre erscheinende Formel, die in der älteren Literatur zumeist als »Gluck«-»Anklang« und in der jüngeren Literatur auch als Motiv

⁹⁸I/9: im Libretto: Scena 9 mit Beginn des Rezitativs (Idomeneo an sein Gefolge); im Autograph gehört das noch zu Scena 8; Scena 9 beginnt mit: »Idomeneo solo. Scena IX«: »Tranquillo è il mar [...]«; Kürzung des Rezitativs, Alternativfassung mit + bezeichnet; »Segue l'aria d'Idomeneo« (f.60r);

»D« interpretiert wird⁹⁹.

⁹⁹Vgl. Christoph Willibald Gluck, *Iphigénie en Aulide*, hg. v. M. Flothuis, op.cit., Teilbd.a, S.5, Ouverture, Andante T.5-9, 15-19. Zum »Gluck«-»Anklang«: vgl. Hermann Abert, *W. A. Mozart*, op.cit., Bd.1, S.867: »In den letzten sieben Takten [der *Idomeneo*-Ouvertüre] erscheint sogar ein deutlicher Anklang an die Einleitung der Iphigenienouvertüre [...]«, vgl. Constantin Floros, *Mozart-Studien I*, op.cit., S.31, vgl. Motiv »D«, in: J. Rushton, *W.A. Mozart, Idomeneo*, op.cit. S.8. Eine Verbindung Mozart-Gluck hat Floros im Zusammenhang der Ouvertüre herauszuarbeiten versucht. Bei all diesen Bestrebungen sind Ouvertüren-Konzeptionen des 18. Jahrhunderts zu beachten, die Gluck wie Mozart nicht unbekannt gewesen sein dürften. Vor diesem Hintergrund relativiert sich der Einfluß Glucks auf Mozart, wie auch eine Vorrangstellung Glucks im Zusammenhang einer Opernreform. Daniel Gottlob Türk führt - gegen Ende des 18. Jahrhunderts - »Charakteristische Sinfonien« an, die als Ersatz für »gewöhnliche Ouvertüren« dienen können. Die Form und Gattung der alten Ouvertüre bleibt davon allerdings unberührt, denn die »charakteristischen Sinfonien« werden von Türk keineswegs als Ouvertüren bezeichnet. Die alte (französische) Ouvertüre besteht, wenngleich wenig gepflegt, weiterhin. Türk nennt als eines der wenigen neueren Beispiele der alten Art Anton Schweizers Ouvertüre zur *Alceste*. Die neue »charakteristische Sinfonie« wird so zu einer Alternative, an die allerdings einige Ansprüche gestellt werden: »Die erwähnte Benennung kommt aber der Sinfonie nur alsdann zu, wenn darin der Charakter der darauf folgenden Oper im Allgemeinen dargestellt wird, [Türk nennt »Naumanns Cora«] oder wenn der Tonsetzer eine gewisse unmittelbar vorhergehende Handlung in der Sinfonie ausgedrückt hat. [Türk führt an: »Wie Salieri in der Einleitungssinfonie zur *Armida*«], vgl. Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig, Halle 1789, S.392, § 24. Das Lehrwerk *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* ist nicht nur eine reine Anweisung zum Flötenspiel, sondern gibt, über Hinweise zur Aufführungspraxis hinaus, Einblick in die Musikanschauung Mitte des Jahrhunderts, in den sogenannten »vermischten Geschmack«. Im 18. Hauptstück, »Wie ein Musicus und eine Musik zu beurtheilen sey«, beschäftigt sich Johann Joachim Quantz mit der (französischen) Ouvertüre und den italienischen Sinfonien. Quantzens kritische Anmerkungen und Anregungen zur Gestaltung einer Opernsinfonie spiegeln die Unzufriedenheit mit einer überkommenen, unzureichenden Form ebenso wider, wie die einsetzende Experimentierfreude mit der Kunstform Oper und ihrer besonderen Einleitung: »Da aber die meisten [sc. »italiänischen Sinfonien«] von solchen Componisten verfertigt werden, die ihren Geist mehr in der Sing- als Instrumentalmusik geübet haben, so giebt es bis itzo nur noch sehr wenige Sinfonien, die alle Vollkommenheiten besitzen, und deswegen zu einem guten Muster dienen könnten. Es scheint zuweilen, als wenn es die Operncomponisten bey Verfertigung der Sinfonien so macheten, wie die Maler bey Ausarbeitung eines conterfeyes; als welche sich der übrig gebliebenen Farben bedienen, um die Luft, oder das Gewand damit auszumalen. Indessen sollte doch billig eine Sinfonie [...] einigen Zusammenhang mit dem Inhalte der Oper, oder zum wenigsten mit dem ersten Auftritte derselben haben; und nicht allezeit mit einem lustigen Menuet, wie mehrentheils ge-

schiebt, schließen. Ich bin zwar nicht willens hiervon ein Muster vorzuschreiben: weil man nicht alle Umstände, die bey dem Anfange einer jeden Oper vorkommen können, in eine Classe bringen kann. Dessen ungeachtet glaube ich doch, daß hierinne sehr leicht ein Mittel zu finden wäre. Es ist ja eben nicht nothwendig, daß eine Sinfonie vor einer Oper allezeit aus drey Sätzen bestehen müsse: man könnte ja auch wohl mit dem ersten oder zweyten Satze schließen. Z. E. Der erste Auftritt hielte heroische oder andere feurige Leidenschaften in sich: so könnte der Schluß der Sinfonie mit dem ersten Satze geschehen. Kämen traurige oder verliebte Affecten darinne vor: so könnte man mit dem zweyten Satz aufhören. Hielte aber der erste Auftritt gar keine besondern Affecten in sich [...] so könnte man mit dem dritten Satze der Sinfonie schließen.« (Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, S.301, § 43) Die Opernsinfonie soll sich nach Quantz nach der folgenden Oper, insbesondere den Affekten der ersten Szene, richten. Bemerkenswert erscheinen Quantzens Überlegungen, wie sich Inhalt und Form verbinden lassen. Jedem Satz komme eine Art »Charakter« zu. Davon scheint Quantz auszugehen, er will weniger in die Struktur der einzelnen Sätze eingreifen, sondern ihre starre Folge flexibel machen. Eine einsätzigige Sinfonie wäre nach Quantz nicht unvollkommen, wenn die »heroische oder andere feurige Leidenschaften« der ersten Szene durch diesen Satz adäquat vorbereitet würden. Diese Überlegungen sind bedenkenswert, wenn man beispielsweise Mozarts Tendenz zur einsätzigigen Opernsinfonie heranzieht (ab 1770 Tendenz zur einsätzigigen Form, vgl. Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hg. v. Siegfried Mauser, Bd.1), Laaber 1993, S.72). Kritik an der gängigen zur Opernsinfonie und zu ihrer Gestaltung wurde auch im italienischen Musikschritttum laut. Forderungen nach der Verbindung von Sinfonie und Oper wurden von Algarotti, Planelli, Arteaga u.a. vehement vertreten. Eine Aussage Arteagas gegen Ende des Jahrhunderts ist bezeichnend für den Unmut über die zahlreichen zeitgenössischen Opernsinfonien ohne Bezug und Rücksicht auf die Oper: »Allein, die Sinfonie mag nun die ganze Handlung enthalten, oder auf eine einzige Scene eingeschränkt seyn, so ist es doch immer gewiß, daß sie sich sowohl in dem einem als im andern Fall eben so verändern sollte, als sich ihr Gegenstand verändert. Diejenige Musik, welche mich geneigt macht, die Siege Achylls zu sehen, ist von derjenigen sehr verschieden, die mich vorbereitet, die verliebten Raseryen der Issipile zu sehen; eben so wie diejenige, welche mir Thränen auspreßt, weil die Costanza auf der unbewohnten Insel verlassen wir, von derjenigen, welche mir die Betrügereyen des Sohnes der Venus in der Freystätte Amors anzeigen soll. Allein so geht es nicht in der Ausübung, weil der größte Theil der Ouvertüren, die man hört, alle von einerley Art und Charakter, und genau wie Briefe sind, welche von ungeschickten Schreibern nach einer einzigen Formel abgefaßt werden, oder wie die Dichter des funfzehnten Jahrhunderts, welche alle auf platonische Art seufzen wollten, weil Petrarch zwey Jahrhunderte vorher so geseufzt hatte.« (Esteban Arteaga, *Geschichte der italiänischen Oper*. Aus dem Italiänischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Johann Nicolaus Forkel, 2 Teile in einem Band, ND der Ausgabe Leipzig 1789, Hildesheim, New York 1973, S.242f.) Vor diesem Hinter-

Während in der Ouvertüre die Dreiklangstöne jeweils leittönig durch den Sekundschrift aufwärts angestrebt werden, beginnt im Rezitativ die Figur mit der großen Terz aufwärts. Solche abgewandelten Erscheinungsformen einer durchaus als formelhaft zu bezeichnenden Figur erinnern an den Umgang mit rhetorischen Figuren je nach der situativ musikalischen, dramaturgischen Erfordernis: Im Pianoschluß der Ouvertüre eröffnet die Figur mit dem erreichten d Ilias Rezitativ, das auf diesem Ton anhebt (das g-moll der Arie ist in der Figur vorausgenommen).

Die Figur durchzieht in ihren Abwandlungen die gesamte Oper: als Modulationsgang, kadenzierend, als trauriger, seufzender absteigender melodischer Gestus, der aber durch den Sekundschrift aufwärts in sich zugleich Stolz und Widerstand zu bergen scheint. Die Figur erscheint in ähnlicher Weise etwa in Ilias erster Arie in der Gesangskadenz (1. Akt, 1. Szene, Arie der Ilia, T.112) oder in Idamantes erster Arie (1. Akt, 2. Szene, Arie Idamantes, T.60ff.)¹⁰⁰.

Die Figur kehrt beispielsweise auch in Mozarts *Zauberflöte* wieder (2. Aufzug, 18. Auftritt, Paminas Arie »Ach, ich fühl's [...]«, in den instrumentalen Schlußtakten: Viola, Violoncello, Bassi).

Bei der Bestimmung solch einer - für das 18. Jahrhundert wohl typischen - formelhaften, abwandelbaren Figur mag man an die musikalische Rhetorik und Figurenlehre, aber auch an Wendungen in der Gesangspraxis oder auch an Improvisationsformeln denken¹⁰¹.

Während Mozart im Fall des »pace« mit dieser Figur (T.23) Varesco Punkte musikalisch aufgenommen hat, setzt er sich an anderer Stelle darüber hinweg. Er übergeht die Vorgabe nach der Frage »Dove la

gund der Bestrebungen zwischen alter französischer Ouvertüre und neuer »charakteristischen« Sinfonie ist die *Idomeneo*-Ouvertüre vermehrt zu betrachten und ein Bezug zu Gluck nicht überzubewerten.

¹⁰⁰Taktangaben nach NMA; vgl. J. Rushton, *W.A. Mozart, Idomeneo*, op.cit., zum Vorkommen dieser Figur in der Oper, S.127.

¹⁰¹Vgl. Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert*, ND der Ausgabe Leipzig 1780, Leipzig 1976, S.49ff. »Cercar della nota«, S.73 »Doppelschlag«. Vgl. Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985, S.255: »Cercar della nota«;

prima intrassi aura vitale?... (T.27). Nach »svenar!« setzt Mozart literarisch wie musikalisch eigene Punkte (T.32): musikalisch in der Begleitung durch eine im forte eintretende durch die kleine Terz aufspringend erreichte, dann stufenweise abwärts geführte Sechzehntelfigur (kurz-lang-kurz-lang-kurz-lang-kurz-lang). Diese sequenzierend geführte Punktierungsfigur unterteilt und betont zugleich die Textausrufe als Sinneinheiten (T.32-35).

Mozarts zweite Konzeption umfaßt insgesamt 20 Takte. Es ist im Vergleich zur ersten Konzeption im Bereich des recitativo semplice gestrichen gestrichen worden, dem recitativo obbligato kommt Bedeutung hinzu, die rhythmische Figur wird abgewandelt von der Streicherbegleitung intoniert.

Gliederung der zweiten Konzeption

1. Naturschilderung »Tranquillo« (semplice) (T.1-7: wie in der ersten Konzeption, f.59r);
2. »Io sol«, Idomeneos Befindlichkeit (semplice) (T.8-12f.: wie in der ersten Konzeption, f.59r);

Steigerung

3. recitativo obbligato: Rhythmische Figur: Widerspiegelung der Drohgebärde Nettunos im Inneren Idomeneos, Idomeneos Schattenkampf, Schlagen, Ausweichen: Veränderungen der Bewegungsfigur gegenüber der semplice-Fassung: Oktavsprung - Schluß (f.59r, 60r Anschlußstelle mit »+« bezeichnet, neuer T.13: »-tra!«, T.13-16);
4. Bitte (f.60r: T.17-20, vgl. erste Konzeption f.59v: T.35-39);

Bedeutsam ist Mozarts zweite Konzeption auch in inhaltlicher Hinsicht: Dadurch, daß die Passage »In mezzo à flutti [...] Dovrò svenar!« gestrichen wird, fällt Idomeneos Schilderung über das Zustandekommen des Gelübdes weg:

In Mitten der Wellen, und Felsen worein mich dein empörter Zorn geschleudert hat, habe ich von dir Rettung erlanget, als ich in der Angst deinem Altare den ersten mir beegnenden Menschen zum Versöhnungsoffer versprach. Durch dieses grausame Gelübde bin ich nun zwar in Sicherheit, aber nicht in

Ruhe. - - O Himmel! da sehe ich die geliebten Mauern, wo ich das erstemal den Athem meines Lebens eingesogen habe? O es ist schon lange, daß ich euch nicht mehr gesehen habe; und mit was für einem Herzen komme ich izt in euern Schoos zurücke! Ich muß hier das unschuldige Blut eines armseligen Menschen vergiessen!¹⁰²

Der dritte Auftritt im zweiten Akt ist im Libretto überschrieben mit »Idomeneo solo« und besteht aus Rezitativ und Arie. Die letzte Szene im dritten Akt wird von Idomeneo (Rezitativ und vorgesehene Arie) solistisch eingeleitet.

Idomeneos Affektdarstellung, so läßt sich feststellen, seine direkte Charakterdarstellung erfolgt jeweils in seinem Rezitativ (zumeist recitativo obbligato) mit folgender Arie. Zu berücksichtigen ist, daß der Kreterkönig danach das Geschehen der Szene (bzw. der folgenden Szene) weiter mitbestimmt, die Szene nicht verläßt: Idomeneos Arien sind keine Abgangsarien (vgl. Kap. IV.3).

In einer ähnlichen Weise wäre Idamantes Darstellung im Autograph zu verfolgen: Idamantes »Non ho colpa« ist Antwort auf Ilias vorausgehendes Rezitativ, reagiert auf das eben im Rezitativ stattgefundene Gespräch, richtet sich an Idamantes gegenüber: Die Arie ist in die Handlung der Szene, konkret in Ilias (semplice) rezitativische Widerrede, eingebettet.

Auch im 1. Akt, 10. Szene reagiert Idamante auf das im Rezitativ stattgefundene Gespräch, in einer Weise, die der Idomeneos ähnlich ist, nachdem er ohne Gefolge allein ist und in Selbstreflexion fällt. Mit »Ah qual gelido orror« beginnt eine Soloszene innerhalb der Szene. Ebenso läßt sich Idamantes Rezitativ und Arie im 3. Akt, 9. Szene als eine Reaktion auf das vorausgegangene Geschehen werten, aber nicht mehr als unwissendes, verzweifertes Ringen, sondern als wissende Bewältigung und Annahme des Schicksals.

Zum einen mag man sich bei diesen Soloszenen an die Konzeption der Soloszene bei Metastasio erinnern fühlen. Zum anderen orientiert sich besonders die Art der Konzeption des immer mehr in den Vorder-

¹⁰² Übersetzung von Andreas Schachtner, it. dt. Libretto 1781, S.33. Der italienische Text ist in beiden Libretti identisch, die Kürzung des Textes ist in das zweite Textbuch nicht eingegangen.

grund tretenden Begleitrezitativs am Melodram wie am Schauspiel¹⁰³:

Madame Borchers als Ophelia, spielte meiner Meinung nach die Scenen der Raserei vortreflich; in jener Lage, lacht der Mensch mit weinendem Auge; aber das Gelächter ist blos die augenblickliche Wirkung der Nerven - es ist also nur Erschütterung. Die einzelnen Theile, versagen dem rasenden Menschen ihre zweckmäßige Dienste, das trübe Aug steht starr geheftet auf seinen Gegenstand; die Sprache, verlassen von ihrer Leiterin die Vernunft, articulirt unzusammenhängende Worte, wie die nunmehr verrissene Begriffe, nach und nach übergehn. Kurz diese allgemeine Verstimmung des Ganzen, schien mir das Spiel der Madame Borchers zu erreichen, welches ich hier nur für diejenigen sage, welche es übertrieben fanden.¹⁰⁴

Rhetorik und Deklamation bestimmen, wie ausgeführt worden ist, das Rezitativ wesentlich, aber auch die Ensemble-Szene bleibt von der »Aussprache« nicht unberührt (vgl. Quartett, Kap.III.1.).

IV.2.d) Zur Rezeption einiger der *Idomeneo*-Rezitative im Musik-schrifttum des 19. Jahrhunderts

Johann Baptist Lasser

Johann Baptist Lasser behandelt in seiner *Vollständigen Anleitung zur Singkunst sowohl für den Sopran, als auch für den Alt* (München, 2. Auflage 1805) im 10. Kapitel das Rezitativ. Auch Lasser bezieht sich in seinen Schulbeispielen auf Grauns *Tod Jesu*, was auf die weite Verbreitung dieses Werkes hindeutet¹⁰⁵. Zu Fig. 19 und

¹⁰³ Mozart an den Vater, 12.11.1778, MBA II, Nr.504, zum »Duodrama« S.506, Z.36-46: »[...] sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern Declamirt wird - und die Musique wie ein obligirtes Recitativ [sic!] ist - bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste wirckung thut; - was ich gesehen war Medea von *Benda* - er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beyde wahrhaft - fürtreflich [...] ich liebe diese zwey wercke so, daß ich sie bey mir führe; Nun stellen sie sich meine freüde vor, daß ich das, was ich mir gewünschen zu machen habe! - wissen sie was meine Meynung wäre? - man solle die meisten Recitativ auf solche art in der opera tractiren - und nur bisweilen, wenn die wörter gut in der Musick auszudrücken sind, das Recitativ singen;«

¹⁰⁴ *Mannheimer Dramaturgie. Für das Jahr 1779*, op.cit. Drittes Stück, S.26f. Vgl. Kap.II.1., S.128ff.

¹⁰⁵ Vgl. Carl Heinrich Graun, *Der Tod Jesu*, op.cit., Vorwort von H. Serwer S.viii: »The indexes to the *Allgemeine musikalische Zeitung* for the years 1798-1848 show no less than 120 performances of *Der*

Fig. 20 merkt er an (Lassers Notenbeispiele, siehe Anhang, S.24):

Von welchem Nachdruck ist nicht die Stelle im Tod Jesu vom Graun Fig. 19. wenn sie zum zweytenmal, wie ganz natürlich, mit zunehmender Stimme vorgetragen wird, wie schön macht sich nicht jene Stelle in la Clemenza di Tito von Mozart Fig. 20., wenn dort eben dieses mit Maaß beobachtet wird.¹⁰⁶

Fig. 19 zeigt zwei Takte (T.10f.) des Rezitativs (Soprano) »Gethsemane! Gethsemane!«: »Ist das mein Jesus? Ist das mein Jesus?«¹⁰⁷

Fig. 20 zeigt zunächst, wie Lasser angibt, eine Rezitativstelle aus Mozarts *La clemenza di Tito*: 1. Akt, 11. Szene, Rezitativ des Sesto (Soprano) »Oh Dei, che smania è questa, che tumulto ho nel cor«, T.48-51 (nach der Fermate/Andante-Teil): »E chi tradisci? il più grande, il più giusto, il più clemente principe [...]«. Dann folgt eine Rezitativstelle aus *Idomeneo*, was Lasser im Text nicht angemerkt hat: 1. Akt, 10. Szene: Es handelt sich um die Schlußworte Idomeneos vor seinem Abgang, bevor er den verzweifelten Sohn allein zurückläßt: »paventa, paventa, paventa il rivedermi!« (bei Lasser fehlt »il«, der Notentext stimmt überein). Lasser geht es bei seinen mitgeteilten Beispielen um die Darstellung der Steigerung im begleiteten Rezitativ ausgehend von einer Wortwiederholung. Im Falle des *Idomeneo* liegt eine eigenständige Wortwiederholung Mozarts vor: »paventa« erscheint in Varescos Libretti nur einmal »paventa il rivedermi«¹⁰⁸. Diese dramaturgische Wortwiederholung des Komponisten gilt es zu beachten, da Wortwiederholungen im Rezitativ doch eher als ungewöhnlich zu werten sind, anders wie »in einer aria - wo man die wörter wiederhollen muß[...]«¹⁰⁹.

Für die Rezeption des *Idomeneo* im Musikschrifttum ist es nicht unwesentlich, daß Lasser in seiner *Vollständigen Anleitung zur Singkunst* ein Notenbeispiel aus *Idomeneo* zitiert. Für die vorliegende

Tod Jesu in Germany [...]«

¹⁰⁶ Johann Baptist Lasser, *Vollständige Anleitung zur Singkunst sowohl für den Sopran, als auch für den Alt*, München 1805, S.161.

¹⁰⁷ Carl Heinrich Graun, *Der Tod Jesu*, op.cit., S.18, T.10f.

¹⁰⁸ Textbuch *Idomeneo* it.dt. 1781, S.44, Textbuch *Idomeneo*, it. 1781, S.21. Graun hat die Worte auch einmal wiederholt.

¹⁰⁹ Mozart an seinen Vater, München 8.11.1780, MBA III, Nr.535, S.13, Z.29ff.

Arbeit konnte nur die zweite Auflage der Schrift von 1805 eingesehen werden. Ob das Zitat bereits in der ersten Auflage von 1798 Eingang gefunden hat, wäre noch zu überprüfen. Ebenfalls wäre zu untersuchen, welche Abschriften oder welcher Druck Lasser vorgelegen haben könnten. Lasser wirkt seit 1791 als Hof- und Kammer- sänger am Ort der Aufführung des *Idomeneo*, in München¹¹⁰. Die *Vollständige Anleitung* erscheint in ihren beiden Auflagen in München. Lasser teilt seine Notenbeispiele auf den Klaviersatz reduziert mit, ein gängiges Verfahren, sicherlich auch um unnötige Setzkosten zu vermeiden. Möglicherweise hat Lasser den 1797 erschienenen Klavierauszug des *Idomeneo* eingesehen¹¹¹. Da die Erstausgabe der Partitur des *Idomeneo* erst 1805 erschienen ist, wird sie für Lassers Rezeption weniger in Betracht zu ziehen sein.

Johann Christian Lobe

Lobe führt Idamantes Rezitativ (I/10: Idamante: »Ah qual gelido orror«) im Kapitel *Das figurirte, taktmässig begleitete Recitativ* als »freieste Gestaltung dieser Art« an:

Es kann nicht ausbleiben, dass die Begleitung bei der Ausmalung bedeutender Affekte auch auf ein reicheres Figurenwesen in den Orchesterstimmen geführt wird, auf Instrumentalsätze zu dem Gesang, die sich von den Sätzen in den bestimmten Formen der Arie, des Duetts u. s. w. durch nichts unterscheiden, als die ungebundenere Modulation, und den recitativ Gesang dazu. Solche Stellen müssen natürlich für das Orchester in bestimmten Takt und Tempo gesetzt sein, während der Sänger seine recitativartige Deklamation immer noch mit einer Art freier Bewegung dazu eintheilt.

Die freieste Gestaltung dieser Art möchte die folgende aus *Idomeneo* sein, wo das Tempo vom Komponisten nicht angegeben ist, sondern dem Dirigenten und Sänger zu bestimmen überlassen bleibt.¹¹²

Lobe gibt das Notenbeispiel und schließt im folgenden einen Ausschnitt aus *Ilias* einleitendem Rezitativ an (I/1; »Bestimmtere Takt-

¹¹⁰Vgl. Othmar Wessely, Art. *Lasser*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, op.cit., Bd.8 (1960), 1989, Sp.249.

¹¹¹Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, op.cit. S.32.

¹¹²Lobe, *Lehrbuch der Musikalischen Komposition*, Bd.4, op.cit., S.73.

mässigkeit mit bestimmtem Tempo zugleich [...]«¹¹³). Dieses Rezitativ charakterisiert er wie folgt (14 numerierte Takte ab: (T.1) »gessi d'esser prigio-« bis (T.14) »morte«):

Hier tritt bestimmter Takt und Tempo, Andante agitato, in Takt 2 bis mit 5, sodann Adagio in Takt 9-10-11. Der Sänger behält aber im Vortrag der recitativischen Notirung immer noch einige Freiheit. Nur ein Theil des Recitativs steht hier, aber es zeigt schon eine grosse Mannichfaltigkeit in den Ausdrucksmitteln des recitativo obligato. Frei mit ausgehaltenen Tönen begleitet sind Takt 1, 8 zweite Hälfte, und 13 behandelt. Ohne Akkompagnement tritt der Gesang hervor in Takt 6, in der ersten Hälfte, und in Takt 12. Ein Zwischenspiel erscheint im 7. Takte [...]¹¹⁴

Der Autor beurteilt nach den angeführten Beispielen das begleitete Rezitativ allgemein:

Man sieht hieraus, welche Vortheile das begleitete Recitativ für alle Theile einer durchkomponirten Oper bietet, deren Text noch keine einheitliche Stimmung bietet und sich noch zu keiner bestimmten Musikform eignet. Die Affekte in dem vorstehenden Recitativ [sc. der Ilia] wechseln oft und schnell, aber jede Regung, jede Modifikation derselben findet in dieser freien Form ihren Ausdruck. Wollte man solche Textstellen zu einer Arie verwenden, so würde eine ganz zerrissene Form, oder vielmehr gar keine Form im Sinn fester Musikstücke entstehen. Als Recitativ, das sich immer noch als Nachahmung freier Deklamation ankündigt, wirkt diese Formlosigkeit nicht störend auf unser Auffassungsvermögen, sondern im Gegentheil sehr angenehm. Denn hier erwarten und fordern wir keinen streng organischen Bau, dessen auf einander bezüglichen Theile wir verfolgen und zu einem Ganzen zusammenfassen wollen, sondern wir merken nur auf die Folge der mannichfaltigen einzelnen Regungen, und wenn wir überall den wahren Ausdruck einer jeden erkennen und nachfühlen müssen, so sind wir damit von diesen Stellen der Oper vollkommen befriedigt, und um so mehr, je strenger es sich in seinem freieren Gebiete hält, weil dann der Kontrast mit der später eintretenden bestimmteren Gestalt des Musikstückes angenehmer wirkt.¹¹⁵

In der Kompositionslehre wird auch das »Arioso« in aller Ausführlichkeit besprochen:

Es kommen in den Recitativ-Texten mitunter Stellen vor, die

¹¹³Lobe, *Lehrbuch der Musikalischen Komposition*, Bd.4, op.cit., S.74.

¹¹⁴Lobe, *Lehrbuch der Musikalischen Komposition*, Bd.4, op.cit., S.76.

¹¹⁵Lobe, *Lehrbuch der Musikalischen Komposition*, Bd.4, op.cit., S.76f.

sich zu einer dauernden Empfindung zu konzentrieren, und ihren angemessenen Ausdruck in einer bestimmten musikalischen Form (der Arie im Monolog, des Duets im Zwiegespräch u. s. w.) zu verlangen scheinen. Dazu treten aber bald heterogene und schnell wechselnde Affekte ein, die wieder die recitativische Behandlung fordern.

Stellen jener Art, zu einem bestimmten Gefühl sich konzentrierend, aber zu kurz dauernd, um sich zu einem längeren Musikstück zu eignen, nennt man Arioso.¹¹⁶

Kürze, Taktmässigkeit und bestimmtes Tempo sind die äusseren Eigenschaften des Arioso, ausgedrückt aber können darin alle Arten von Empfindungen werden.¹¹⁷

Lobe führt als Beispiel eines vorbildlichen Ariosos einen Part des Dialogs zwischen Ilia und Idamante aus dem 3. Akt an (III/10; in München 1781 gekürzt; bei Lobe: Ilia: »vittima volontaria« bis »Nettun eccote il mio«)¹¹⁸.

Lobe kommentiert:

Wenn hier der Gesang in den fünf oder sechs ersten Takten der gewöhnlichen Idee des Ariose, als arienmässig melodisch, entsprechen mag, so wird er dagegen in der Fortsetzung ganz recitativartig, und müsste man demnach diese zweite Hälfte unter das taktmässige Recitativ rubrizieren, was eine unnöthige und ungerechtfertigte Distinktion wäre, weil nicht die Rhythmik des Gesanges, sondern die einheitlich konzentrierte Empfindung das Wesen dieser kurzen Form ausmacht.¹¹⁹

Weiter bemerkt er: »Vor-, Zwischen- und Nachspiele bringt das Seccorecitativ nicht, höchstens lässt es gelegentlich einmal einige Noten (eine kurze Figur) als Uebergang von einem Satze zum andern hören.«¹²⁰

Bemerkenswert ist diese ausführliche Rezeption des Rezitativs in

¹¹⁶Lobe, *Lehrbuch der Musikalischen Komposition*, Bd.4: *Die Oper*, op.cit., S.81.

¹¹⁷Ebd.

¹¹⁸Lobe, *Lehrbuch der Musikalischen Komposition*, Bd.4: *Die Oper*, op.cit., »Das nachstehende Beispiel [sc. 43] tritt nach einem längeren obligaten Recitativ zwischen Ilia und Idamante im dritten Akte des Idomeneo ein.«, Bsp.43, S.81-83.

¹¹⁹Lobe, *Lehrbuch der Musikalischen Komposition*, Bd.4: *Die Oper*, op.cit., S.84.

¹²⁰Lobe, *Lehrbuch der Musikalischen Komposition*, Bd.4, op.cit., S.51.

Lehrwerken des 19. Jahrhunderts. Es fällt auf, daß gerade auch Rezitative aus *Idomeneo* zu Schulbeispielen avancieren, während die Oper selbst für die Bühne noch wiederentdeckt werden muß¹²¹.

¹²¹Aber nicht nur Rezitative aus *Idomeneo* werden in Lehrschriften des 19. Jahrhunderts behandelt. Lobe hat sich mit den Chören intensiv auseinandergesetzt: Er beginnt seine Besprechung von *Mozart's Behandlung der Chöre* mit einem »Beispiel aus Idomeneus«, aus Nr.17 (II/6), Allegro (vgl. Lobe, *Lehrbuch der Musikalischen Komposition*, Bd.4, op.cit., S.339f, Notenbsp. Nr.211). In der Instrumentation lobt Lobe Mozarts Verwendung des Kontrastes (Verteilung Chor - Orchester), weiter den »Reiz des Wohllautes«. Der Autor kommt in Bezug auf den »Doppelchor« in seiner Kompositionslehre auf den Nah- und Fernchor (I/8)) zu sprechen, vgl. Lobe, *Lehrbuch der Musikalischen Komposition*, Bd.4, op.cit., S.383, Notenbsp. S.382f., Nr.214, Allegro assai. Die Takte (Coro lontano: »pietà, pietà, pietà« etc.) bezeichnet Lobe als »Prachtstelle hinsichtlich der ergreifendsten Deklamation der Singstimmen und zugleich des malerischen Orchester« (vgl. Lobe, *Lehrbuch der Musikalischen Komposition*, Bd.4, op.cit., S.383, Notenbsp. S.384, Nr.215. Verweis auf Alexander Oulibicheffs Interpretation). Den »Schlusschor« des ersten Aktes teilt Lobe insgesamt mit, wobei er sich grundsätzlich zur Oper *Idomeneo* und deren Rezeption im 19. Jahrhundert äußert: »Diesen Chor nun muss ich dem Lernenden ganz in Partitur vorlegen, erstens, weil er in allen Beziehungen eines der vollendetsten Chor- und Situationsbilder zeigt, die zumal in der musikalisch-dramatischen Literatur geschaffen worden sind, sodann, weil diese Partitur am wenigsten bekannt ist, von vielen als eine alte, vergessene Erstlingsoper Mozart's betrachtet, deshalb keine Notiz davon genommen wird, und die Schätze, welche theilweise darin liegen, gar nicht geahnt werden.« Vgl. Lobe, *Lehrbuch der Musikalischen Komposition*, Bd.4, op.cit., S.343, Notenbsp.212, S.344-363: Coro: »Corriamo, fuggiamo« [II/6, Nr.18]. Lobe zitiert nach dem Notenbeispiel zunächst die inhaltliche Interpretation von Oulibicheff (auf den er sich, neben Otto Jahn, in Bezug auf Mozart immer wieder beruft), allerdings korrigierte er die, nach seiner Ansicht nach, mißverständlichen Aussagen durch eigene analytische Beobachtungen.

Adolf Bernhard Marx bezeichnet Idomeneos Arie »Vedrommi intorno« als »Arie zusammengesetzter Form« (vgl. Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theoretisch*, 2. Ausgabe, Teil 4, Leipzig 1851, S.475, ausführliche Analyse S.475-477).

IV.3. Zur allgemeinen Arientypologie im zeitgenössischen Musikschrifftum (in Auswahl) und im *Idomeneo*

Eine Art Arienklassifikation und -typologie der Italiener hat John Brown überliefert:

The Airs are divided, by the Italians, into certain classes; these classes are originally founded on real distinctions, drawn from the nature of various affections of the mind; but musicians, who, like other artists, are seldom philosophers, have distinguished them by names relative to the practice of their own profession. The principal are the following:

Aria cantabile: by pre-eminence so called, as if it alone were Song: And, indeed, it is the only kind of song which gives the singer an opportunity of displaying at once, and in the highest degree, all his powers, of whatever descriptions they be. The proper subjects for this Airs are sentiments of tenderness.

Aria di portamento: a denomination expressive of the carriage (as they thus call it), of the voice. This kind of Airs is chiefly composed of long notes, such as the singer can dwell on, and have thereby, an opportunity of more effectually displaying the beauties, and calling forth the powers of his voice; for the beauty of sound itself, and of voice in particular, as being the finest of all sounds, is held, by the Italians, to be one of the chief sources of the pleasure we derive from music. The subjects proper for this Airs are sentiments of dignity.

Aria di mezzo carattere: Your Lordship can be at no loss to understand This term; though I know no words in our language by which I could properly translate it. It is a species of Air, which, though expressive neither of the dignity of this last, nor of the pathos of the former, is however, serious and pleasing.

Aria parlante: speaking Air, is that which, from the nature of its subject, admits neither of long notes in the composition, nor of many ornaments in the execution. The rapidity of the motion of this Air is proportioned to the violence of the passion which is expressed by it. This species of Air goes sometimes by the name of *aria di nota e parola*, and likewise of *aria agitata*; but these are rather sub-divisions of the species, and relate to the different degrees of violence of the passion expressed.

Aria di bravura, aria di agilità: is that which is composed chiefly, indeed, too often, merely to indulge the singer in the display of certain powers in the execution, particularly extraordinary agility or compass of voice. Though this kind of air may be sometimes introduced with some effect, and without any great violation of propriety, yet, in general, the means are here confounded with the end.

Rondo: is a term of French origin, unknown, I believe, till of late to the Italian musicians. It relates merely to a certain peculiarity in the construction of the song, in which the composer, after having properly established the subject, carries it through a variety of tones, every now and then returning to the principal strain or part, and always concluding

with it.

Cavatina: is an expression which likewise relates to the form alone, meaning an Air of one part, without repetition.¹²²

Solche Kategorisierungen, Typologien, Charakterisierungen italienischer Opernarien sind zu berücksichtigen, sollten aber insgesamt nicht überbewertet oder gar als quasi feste Größen, nach denen sich gar die Komponisten gerichtet haben, zu richten hätten, verstanden werden. Constantin Floros ordnet Arien aus *Idomeneo* nach John Browns *Letters upon the Poetry an Music of the Italian Opera* wie folgt zu¹²³:

Aria di bravura: *Idomeneo* »Fuor del mar«, (II, 12)

Aria cantabile: *Ilia* »Se il padre perdei«, (II, 11)

Idomeneo »Torna la pace al core«, (III, 30a)

Aria parlante (agitata): *Elettra* »Tutte nel cor vi sento«, (I, 4)

Idomeneo »Vedrommi intorno l'ombra dolente«,
(I, 6)

Aria parlante (infuriata): *Elettra* »D'Oreste, d'Aiace ho in seno«,

(III,29)

Zur Klassifizierung von »Fuor del mar« (II, 4. Szene) als »Aria di bravura« hat sich, wie im dritten Kapitel bereits dargestellt, Leopold

¹²²John Brown, *Letters upon the Poetry and Music of the Italian Opera*, Edinburgh 1789, S.35-40, zit. in: Gianturco, *Mozart's early operas*, op.cit., S.19f. Vgl. dazu Goldonis Einteilung, auf die Constantin Floros im Vergleich zu Browns Arientypologie hingewiesen hat. Constantin Floros, *Mozart Studien I. Zu Mozarts Sinfonik, Opern- und Kirchenmusik*, Wiesbaden 1979, S.86f. Der Graf Prata gibt Goldoni Hinweise wie ein musikalisches Drama einzurichten sei: »Jede von den drei Hauptpersonen des Dramas muß fünf Arien singen, zwei im ersten, zwei im andern und eine im dritten Akt. Die zweite Atrice und der zweite Sopran dürfen nicht mehr als drei haben, und die übrigen müssen sich einer, höchstens mit zweien begnügen. Der Dichter muß dem Komponisten die verschiedenen Schattierungen an die Hand geben, die das Hell-Dunkel der Musik ausmachen, er muß sich hüten, daß nicht zwei leidenschaftliche Arien aufeinander folgen. Mit gleicher Vorsicht muß er die Bravourarien, die Arien, welche Handlung ausdrücken, die halben Charakterarien, die Menuetts und Rondos verteilen.«, Carlo Goldoni, *Geschichte meines Lebens und meines Theaters*, op.cit., 1. Buch, Kap.28, S.115.

¹²³John Brown, *Letters upon the Poetry an Music of the Italian Opera*, Edinburgh MDCCLXXXIX [1789], vgl. Floros, op. cit., S.76-78, Bspe. S.100ff.

Mozart geäußert¹²⁴.

Vom Gefallen des Sängers an dieser ihm gemäßen Bravourarie wie von des Komponisten und des Sängers Wunschvorstellung nach einer ruhigen letzten Arie berichtet folgendes Schreiben Mozarts:

[...] gestern vormittag war wieder M:^r Raaff bey mir, um die Aria im zweyten actt zu hören. - der Mann ist so in seine Aria verliebt, als es nur immer ein Junger feuriger Mann in seine schöne seyn kann. denn Nachts, ehe er einschläft, und Morgens, da er erwacht, singt er sie; er hat |: ich wusste es von einer sichern hand :| und nun weis ich es von ihm selbst, zu H: v: vierreck :| obrist=stallmeister, und H: v: Castel - gesagt; *Ich war sonst immer gewohnt mir in die Rollen zu helfen, so wohl in die Recitativ als arien - da ist aber alles geblieben, wie es war, ich wüste keine Note, die mir nicht anständig wäre Etc.* Enfin - er ist zufrieden wie ein könig. - die eingeschickte aria wünschte er wohl mit mir ein wenig verändert zu haben. - das era ist ihm auch nicht recht. - und dann möchten wir hier eine Ruhige - zufriedene - aria haben - wenn es auch nur ein theil wäre - deso besser; - den zweyten muß man so allzeit in die Mitte nehmen. und der geht mir öfters im weege um. im Achile in Sciro ist so eine Aria auf diese Art.

Or che mio figlio Sei,
sfido il destin nemico
sento degl'anni miei
il Peso à legierir.¹²⁵

Wir dürfen davon ausgehen, daß »Fuor del mar« den Tenor Anton Raaff zufriedengestellt hat. Wie Robert Münster zeigen konnte, ist in München die ungekürzte Version bis auf die gestrichene Kadenz zur Aufführung gelangt¹²⁶. Man sollte überdies weniger von verschiedenen Fassungen dieser Arie sprechen, vielmehr Mozarts Komposition der Arie und den wohl 1786 nachgetragenen Kürzungsvorschlag, angezeigt im Autograph durch Buchstaben, zur Kenntnis nehmen (vgl. Autograph, 2. Akt, 3. Szene, f.27r-40r, Einschübe zwischen f.29 und f.30 zeigen die Kürzungen an).

Die vorliegende Studie hat solche Spezifizierungen von Arien einzig deshalb aufgeführt, da insbesondere Mozart selbst teilweise seine

¹²⁴Vgl. Leopold Mozart an seinen Sohn, 29. Dezember 1780, MBA III, Nr.572, S.73f., Z.4ff. Vgl. Kap.III.1.

¹²⁵Mozart an den Vater, München 1.12.1780, MBA III, S.40, Z.37-54.

¹²⁶Vgl. Anm.123.

Arien charakterisiert, jedoch keineswegs etikettiert hat. Ein Arienkatalog zum *Idomeneo* wird nicht erstellt. Vor solchen Versuchen sollte auch gewarnt werden, denn es existieren eine Fülle von unterschiedlich ausgerichteten Bezeichnungen für spezifische Eigenheiten von Arien, deren konkrete Zuweisung und Verbindlichkeit sich als zu allgemein und deren historische Ableitung sich als äußerst vage erweisen¹²⁷.

Dagegen wird eine andere Art der Ariencharakteristik favorisiert, die sich auf Mozarts Vorstellungen und Schilderungen seiner Arien selbst beziehen kann:

Ich habe nun eine Bitte an H: Abbate; - die Arie der Ilia im zweyten Act und zweyten Scene möchte ich für das was ich sie Brauche ein wenig verändert haben - se il Padre perdei in te lo ritrovo; diese strofe könnte nicht besser seyn - Nun aber kömmts was mir immer NB: in einer Aria, unnatürlich schien - nemlich das *à parte reden*. im Dialogue sind diese Sächen ganz Natürlich - Man sagt geschwind ein paar Worte auf die Seite - aber in einer aria - wo man die wörter wiederhollen muß - macht es üble Wirkung - und wenn auch dieses nicht wäre, so wünschte ich mir da eine Aria - der anfang kann bleiben wenn er ihm taugt, denn der ist Charmant - eine ganz Natürlich fortfließende Aria - wo ich nicht so sehr an die Worte gebunden, nur so ganz leicht auch fortschreiben kann, denn wir haben uns verabredet hier eine aria Andantino mit 4

¹²⁷Vgl. Wolfgang Ruf, Art. Aria/air/ayre/Arie, in: HmT, 21. Auslieferung, Sommer 1993, S.37f.: »Die angedeutete ästhetische Reflexion und die daraus resultierende Gattungsentwicklung sind für den Begriff der Arie (bzw. der Aria und des Air) als der generellen Bezeichnung für das in sich abgeschlossene Sologesangsstück der Oper terminologisch nur insofern von Relevanz, als im 18. und 19.Jh. zahlreiche weitere Kategorisierungen der Arie zusätzlich zu den schon in Italien und Frankreich gebräuchlichen vorgenommen worden sind. Sie drücken sich in spezifizierenden Wortzusätzen aus, die auf Aspekte der Gesangstechnik, die Ausdrucksintensität, den Text- und Affektgehalt oder die dramatische Funktion Bezug nehmen. Ihre Herkunft ist in der Regel nicht festzustellen; zum Teil gehen sie bis auf die Neapolitanische Oper zurück. Die wichtigsten lauten in der gängigen ital. Wortform: aria di agilità, aria di bravura, aria di coloratura, aria declamata, aria parlante (rasch deklamierend), aria spinata, aria concitato, aria d'espressione, aria di mezzo carattere (ruhigen Charakters für verhaltene Affekte), aria di sentimento, aria di spolvero (Effektarie), aria di strepito (Lärmarie), grand'aria, aria di seconda parte oder aria del sorbetto (Arie der Nebenfiguren, beim Eisschlecken gehört), aria di sortita, aria di carattere, aria di collera oder aria infuriata (Wutarie), aria metaforica (Gleichnisarie), aria di pazzia (Wahnsinnsarie), aria con prolepsi (Devisenarie), aria di sdegno (Zornarie), aria del sonno (Traum-, Schlummerarie). Mit aria concertante oder aria concertata wird die Konzertarie, mit aria strumentale die reine Instrumentalarie benannt.«

Concertirenden Blas-Instrumenten anzubringen, nemlich auf eine flaute, eine oboe, ein Horn, und ein Fagott. - und bitte, daß ich sie so bald als möglich bekomme. -«¹²⁸

Mozart wünscht sich »eine ganz Natürlich fortfließende Aria«, beim der er »nicht so sehr an die Worte gebunden« ist. »Concertirende Blas-Instrumente« sind speziell bei dieser Arie vorgesehen, was durchaus in einer Tradition der italienischen Arienkompositionen steht¹²⁹. Mozarts Schilderung liefert eine Ariencharakteristik eigener Art: die Figur Ilija wird in ihrer »ganz Natürlich fortfließenden Aria« in ihrer Situation charakterisiert. Mozart will sich im musikalischen, melodischen Fluß hier nicht ans einzelne zu vertonende Wort »gebunden« fühlen. Das »Thema der Arie« entspricht aber »dem Sentiment der Wörter« im Ganzen: einer »Aria cantabile« entsprechend »sentiments of tenderness«¹³⁰.

Der größte Fehler steckt, nach dem Ausspruch der größten Kenner, in der Erfindung und Ausführung des Thema der Arie selbst. Selten bekümmert man sich darum, daß der Gang der Melodie natürlich sey und mit dem Sentiment der Wörter übereinstimme [...]¹³¹

Sehr »bekümmert« sind Vater und Sohn Mozart um den »Gang der Melodie« innerhalb einer Arie - die melodische Phrasierung sogar über eine vorerst vorgegebene Versgrenze hinweg - gewesen¹³².

Das »Thema der Arie« des Arbace scheint Mozart eigens auf seinen

¹²⁸Mozart an seinen Vater, München 8.11.1780, MBA III, Nr.535, S.13, Z.29ff.

¹²⁹Vgl. Arteaga, *Geschichte der italiänischen Oper*, op.cit. *Fufzehntes Kapitel*, S.416f. Vgl. Kap.III.1. der vorliegenden Arbeit.

¹³⁰John Brown, *Letters upon the Poetry and Music of the Italian Opera*, Edinburgh 1789, S.35-40, zit. in: Gianturco, *Mozart's early operas*, op.cit., S.19f.

¹³¹Algarotti, op.cit. S.246f. Zu Ilias Arie, vgl.: Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, op.cit. S.139-147. Julian Rushton, *W. A. Mozart. Idomeneo*, op.cit., S.13f., S.99f.

¹³²Vgl. Leopold Mozart an den Sohn, Salzburg 25.11.1780, MBA III, Nr.543, S.33, Z.13-18: »Hier ist die Veränderung vom Abbate Varesco. mir gefällt nicht recht, daß in der ersten zeile die Worte *ed era* zur folgenden zeile gehören, in der Aria für H: Raff. freilich findet man es auch öfters bey Metastasio, da kommts auf die Geschicklichkeit des Componisten an. viele welsche Esel machten die melodie *Il cor languiva, ed era* und dann erst eine andere abgesetzte melodie auf *gelida maða in petto*.«

Darsteller hin ausgerichtet, d. h. abgeändert zu haben, was ein Blick in die autographe Partitur nahelegt (2. Akt, 1. Szene: Abgangsarie des Arbace, vgl. Korrekturen im Autograph des 2. Akts f.4r, v, f.5, vgl. Anhang S.25f.; bedeutsam sind auch die Rezitativkürzungen zu Aktanfang).

Der siebenundvierzigjährige Domenico de Panzacchi scheint Mozart als Sängerdarsteller doch überzeugt zu haben¹³³. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Mozart bei der Komposition der Arbace-Arien auf Panzacchis Fähigkeiten, auch Eigenheiten, eingegangen ist:

[...] herein; - H: Panzachi - er hat mir schon 3 mal visite gemacht - hat mich itzt eben auf Sonntag zum speisen eingeladen [...] er fragt sich unterthänigst an, ob er nicht anstatt Se la sà - se co là - singen dürfte - oder etwa gar ut re mi fa sol la? -- [...]¹³⁴

Manfred Hermann Schmid hat auf die Diskrepanz zwischen dem vorgegebenen Text der Arie (3. Akt, 5. Szene) und der Änderung verwiesen, wohl aber nicht den Urheber Panzacchi ausfindig gemacht¹³⁵.

Zur Verteilung der Arien im *Idomeneo*: eine Übersicht

Wenngleich *Idomeneo* überaus reich mit Chören ausgestattet ist, kann die Arie, bzw. die Verbindung Rezitativ und Arie, zunächst rein quantitativ, als ein vorrangiger Ausdrucksträger der Oper gewertet werden. Diese exponierte Bedeutung und Verwendung der Arie als eine Art der Affektdarstellung, als Affektstation steht durchaus in der Tradition der älteren opera seria, ebenso die gebräuchliche Anzahl der Arien, die den jeweiligen Personen - dem Status gemäß - zuteil werden.

¹³³ Zu Domenico de Panzacchi, vgl. Mark Everist, »Madame Dorothea Wendling is arcicontenissima«: the performers of *Idomeneo*, in: Julian Rushton, *W. A. Mozart, Idomeneo*, op.cit., S.48-61, S. 49f.

¹³⁴ Mozart an den Vater, München 22.11.1780, MBA III, Nr.541, S.28, Z.23-28.

¹³⁵ Vgl. M. H. Schmid, *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern*, op.cit., S.297, Anm. 25. Panzacchis Verbesserung ist bereits in Mozarts Autograph eingegangen, vgl. Autograph 3. Akt, f.32r.

1780/81 hat Mozart für *Idomeneo* insgesamt folgende 14 Arien komponiert (welche der Arien er dann unter den spezifischen Umständen der Münchener Aufführungssituation und dem sich darin ausbildenden dramaturgischen Bewußtsein im Entstehungsprozeß der Oper wieder gestrichen, bzw. zu streichen erwogen hat, soll in diesem Zusammenhang nicht weiter interessieren, da kaum anzunehmen ist, daß die innerhalb des Zeitraums 1780/81 unter Termindruck entstandene Musik zu *Idomeneo* ohne ein konkretes Aufführungsvorhaben komponiert worden wäre. Zur Aufführungssituation in München vgl. Robert Münster¹³⁶).

¹³⁶Vgl. die » Fassungen« der Oper

1. Die Münchener Fassung(en)

Nach Robert Münster fanden in München 1781 drei Aufführungen des *Idomeneo* in dem von François Cuvillié erbauten Hoftheater der Residenz statt: Am 29. Januar erfolgte die Uraufführung, an den darauffolgenden Montagen Wiederholungen (5.2.1781 und 12.2.1781). Der Kämmerer und Oberlandesregierungsrat Graf Joseph August von Toerring-Jettenbach-Gutenzell vermerkt alle drei Daten in seinem Kalender. Auch in den *Münchener wöchentlichen Anzeigen* finden sich Belege. Weitere Aufführungen einer Oper waren vorgesehen (für den 19. und 26. Februar), was Münster nur auf den *Idomeneo* beziehen kann. Allerdings fehlen Belege. Nach dem 26. Februar konnte man die Oper nicht mehr geben, der folgende Montag lag bereits in der Fastenzeit. Münster untersuchte die Aufführungspartitur der Münchener Fassung, beim Vergleich mit der Münchener Fassung, die Hertz für die NMA erstellt hat, konnte er Abweichungen feststellen. Vgl. Münster, *Neues zum Münchener Idomeneo*, op.cit.

2. Die Wiener Fassungen

Verschiedene Pläne und eine Realisierung (nach Margret Dietrich, »Wiener Fassungen« des »*Idomeneo*«, in: *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, S.56-76, hier S.76):

a) szenische Aufführung am Burgtheater (Idamante Tenor)

b) konzertante Aufführung am Burgtheater

Es fand eine konzertante Aufführung (die Ausführenden waren Dilettanten) im Palais Auersperg 1786 statt. Was genau zur Aufführung dabei gelang, ist nicht bekannt. Einzig sicher scheint, daß Mozart KV 489 und KV 490 neu hinzu komponierte, guten Freunden widmete und deren gesanglichen wie instrumentalen Fähigkeiten »maßschneiderte«. Mozart notierte am 10. März 1786 in seinem *Verzeichnis aller meiner Werke*: »Ein Duetto zu meiner Oper *Idomeneo*, für die fr: von Puffendorf und Bar: Pulini. Begleitung. 2 violini, 2 viole, 2 oboe, 2 fagotti, 2 Corni, e Baßo (Spiegarti oh non poßo). Scena con Rondò mit violin Solo für Ber: Pulini und Graf Hatzfeld in die obenbemeldete Oper. begleitung. 2 violini, 2 viole, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 Corni e Baßo.«

Mit angegeben ist jeweils das der Arie vorangehende Rezitativ (sowie in Sonderheit auch ein nachgestelltes Rezitativ):

»IDOMENEO, Rè DI CRETA. Il Signor RAAFF Virtuoso di Camera di S. A. S. E. Palatina Duca di Baviera etc. etc.«¹³⁷:

3 Arien:

I/9: Rez.: »Tranquillo è il mar«

Arie: »Vedrommi intorno«

Rez.: »Cieli!«

II/3: Idomeneo solo

Rez. (acc.): »Qual mi conturba«

Arie: »Fuor del mar«

III/scena ultima: Rez.: »Popoli«

Arie: »Torna la pace«

»IDAMANTE, SUO FIGLIO. Il Signor Dal Prato.«:

3 Arien:

I/2: Rez.: Ilia-Idamante

Arie: »Non ho colpa«

I/10: Rez. (acc.): »Ah qual gelido orror«

Abgangsarie: »Il padre adorato«

III/9: Rez. (acc.) :»Ceda natura al suo autor«

Arie: »No, la morte« mit anschließendem, die Handlung fortführenden Rez. (acc.)

»ILIA, PRENCIPESSA TROJANA FIGLIA DI PRIAMO. La Signora DOrothea Wendling Virtuosa di Camera di D. A. S. E. etc. etc.«

3 Arien:

I/1: Ilia sola

Rez. (acc.): »Quando avran«

Arie: »Padre, germani, addio«

II/2: Rez. Ilia-Idomeno

Ilia, Rez. (secco): »Son certa, e un dubbio«

Abgangsarie: »Se il padre perdei«

III/1: Ilia sola

¹³⁷Die folgenden Angaben zu den »PERSONAGGI« erfolgen nach den Librettodrucken. Textbuch it. dt. 1781, S.[10f.]

Rez. (acc.): »Solitudini amiche«

Arie: »Zeffiretti«

»ELETTRA, PRENCIPESSA FIGLIA D'AGAMEMNONE Rè D'ARGO. LA Signora Elisabetha Wendling. Virtuosa di Camera di S. A. S. E. etc. etc.«

3 Arien:

I/6: Elettra sola

Rez. (acc.): »Estinto«

Abgangsarie: »Tutte nel cor vi sento«

II/5: Elettra sola

Rez. (secc.- acc.: Überl. II/4-5): »Chi mai« - »Parto«

Arie: »Idol mio«

III/10: Rez. (acc.): »Oh smania«

Abgangsarie: »D'Oreste, d'Ajace«

»ARBACE, CONFIDENTE DEL Rè. Il Signor Domenico de Panzachi Virtuoso di Camera di S. A. S. E. etc. etc.«

2 Arien:

II/1: Rez. (secco): Idomeno-Arbace

Abgangsarie: »Se il tuo duol«

III/5: Arbace solo

Rez. (acc.): »Sventurata Sidon«

(Abgangs-)arie: »Se colà«

Schluß

Wesentliches Anliegen der vorliegenden Studie war, Kriterien für eine traditionelle Dramaturgie der ernstesten italienischen Oper im späten 18. Jahrhundert ausfindig zu machen als notwendige Vorarbeit für eine Erschließung des *Idomeneo*. Um Konzeption und Dramaturgie einer opera seria des ausgehenden Jahrhunderts verstehen und beurteilen zu wollen, erschien eine (Vor-)Kenntnis der »gelehrten« Tradition erforderlich, die das Genre überhaupt erst entstehen ließ. Denn allein vor dem Hintergrund vorhandener Traditionen lassen sich zeitgenössische Innovationen als solche überhaupt erkennen und beurteilen.

Das drama per musica ist als als Handlungsvorlage und gedrucktes Libretto als eine literarische Gattung zu werten, sein Stellenwert läßt sich bemessen an den Gelehrtentraditionen, die es ausbildete. Am Sujet »Idomeneo« wird präsentenes Bildungsgut des 18. Jahrhundert beispielhaft vorgeführt, *Idomeneos* Sprache ist auf dem Bildungsstand seiner Zeit. Eine Abriß der komplexen Stoff- und Motivgeschichte wurde im ersten Kapitel gegeben. Im zweiten Kapitel wurden Traditionsstränge der Dramaturgie einer opera seria (Metastasio - Calzabigi - Hiller) vor dem Hintergrund der Horaz-Rezeption im 18. Jahrhundert verfolgt. Personenkonstellationen, Charaktere, Handlungsschemata, Schlußkonzeptionen - *Idomeneos* Sprache in der Tradition der opera seria - werden vor diesem Hintergrund offensichtlich und verstehbar.

Die vorliegende Arbeit hat sich um keine vordergründige Analyse bemüht, sondern um eine Aufarbeitung der Vorgeschichten und Hintergründe, die zu Umfeld und Gestaltwerdung des *Idomeneo*, zur Sprachfindung *Idomeneos* beigetragen haben.

Die »gelehrte« Tradition, die l i t e r a r i s c h e Übersetzung, hat, wie gezeigt werden konnte, ihre konkreten Auswirkungen auf die Konzeption des *Idomeneo*-Textes gehabt.

Das dritte Kapitel beschäftigte sich mit dem theatralischen, deklamatorischen Umfeld, in dem auch die opera seria in der zweiten Hälfte

des 18. Jahrhunderts steht.

Die Bedeutung, die einer *literarischen* Übersetzung einerseits (Kapitel III) und dem musikalische Sprechen, der Rezitativkomposition (Kapitel IV), andererseits in diesem Zusammenhang zukommt, ist symptomatisch. Die Konzeption einer neuen opera seria, neu allein schon aus literarischer Sicht - man wählte kein bereits vorhandenes, vertontes Metastasio-Libretto -, im späten 18. Jahrhundert ist von ihrer Umgebung keineswegs unberührt geblieben, sondern reagiert auf diese, prägt sie mit aus.

Der vorhandene Fundus der Briefe von Wolfgang Amadé und Leopold Mozart ist eine reichhaltige Quelle, die sehr wertvolle Blicke in die Werkstatt des Komponisten ermöglicht. Die Briefe sind Zeitzeugnisse des 18. Jahrhunderts und erhalten ihren besonderen Aussagewert nur im Wechselspiel mit anderen zeitgenössischen Quellen. Vor diesem Hintergrund dokumentieren sie die einzelne Arbeitsphasen des *Idomeneo*, die exemplarisch aufgezeigt worden sind. Mozarts eigene Aussagen - wie die seines Vaters - und Mozarts eigene Kompositionen verweisen direkt und indirekt auf die rege zeitgenössischen Diskussion um die Konzeption einer zeitgemäßen Dramaturgie des Schauspiels und der Oper. Nicht als isolierte Zeugnisse, sondern nur aus der regen Zusammenschau mit anderen Quellen werden die Briefe deutbar.

In Lehrschriften des 19. Jahrhunderts ist auch *Idomeneo* in Teilen analysiert worden, gewissermaßen als Exempel vorgestellt worden. Teilanalysen wurden herangezogen, nicht nur um einen, aus heutiger Sicht nicht zu übersehenden Randvorgang der Rezeption dieser Oper aufzuzeigen - einer Rezeption, die sich gerade nicht in Aufführungszahlen spiegelt, sondern im traditionell zu nennenden Kompositionsunterricht (vgl. Kap.IV.2.d).

Die Beschäftigung mit Kompositionslehren des frühen 19. Jahrhunderts kann - allein schon aufgrund einer noch vorhandenen zeitlichen Nähe - durchaus fruchtbar werden für die ausgewählte Betrachtungsweise von Werken des späten 18. Jahrhunderts. Dieser Ansatz wurde auch in der vorliegenden Arbeit einmal verfolgt. Bemerkenswert ist, daß gerade die Rezitative im *Idomeneo*, *Idomeneos*

Sprache, in eben den Lehrschriften des 19. Jahrhunderts rezipiert worden sind und als konkrete Schulbeispiele für das gehobene Sprechen, die Rezitativbehandlung, gedient haben.

Es ist der Versuch unternommen worden, *Idomeneos* Sprache wesentlich aus seinem Umfeld - der Tradition wie der Innovation, der Sprechbühne wie der Musiktheorie - heraus verstehen zu lernen. *Idomeneo* ist Teil des Musiktheaters und Reaktion auf ein Musiktheater des 18. Jahrhunderts, ist entstanden vor einem universell ausgerichteten, weiten Wissensstand, den es ansatzweise zu rekonstruieren galt. Solche als opera vorliegende »kritick« (vgl. Kap. IV.2, Exkurs) mit ihre Hintergründen und Bedingungen vermag Einsicht zu geben in die zeitgenössischen, zeitgemäßen Konzeptionen der opera seria in den 80er Jahre des 18. Jahrhunderts und Mozarts Position und Beitrag zu eben diesen: *Idomeneos* »Sprache«.

Literatur

- Anna Amalie Abert, »*Idomeneo*« zwischen *opera buffa* und *Singspiel*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, Salzburg 1975, S.158-166.
- Dies., Art. *Libretto*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Friedrich Blume, Bd.8 (1960), München, Kassel etc. 1989, Sp.708-727.
- Hermann Abert, *W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart. Erster Teil (1756-1782)*, Leipzig 1923, *Zweiter Teil (1783-1791)*, Leipzig 1924.
- Ders., *Johann Christian Bachs italienische Opern und ihr Einfluß auf Mozart*, in: *ZfMw*, 1.Jg., Heft 6, März 1919, S.313-328.
- Jean Le Rond d'Alembert, Denis Diderot u.a., *Enzyklopädie. Eine Auswahl*, hg. v. Günter Berger, Frankfurt a.M. 1989.
- Francesco Algarotti, *Saggi*, a cura di Giovanni da Pozzo (= *Scrittori d'Italia*, N.226), Bari 1963.
- Ders., *Versuche über die Architectur, Mahlerey und musicalische Opera*, aus dem Italiänischen des Grafen Algarotti übersetzt von R. E. Raspe, Cassel 1769.
- Riccardo Allorto, »*Idomeneo, Re di Creta*« di W. A. Mozart, in: *Associazione Amici della Scala, Conference 1967-1968*, Milano (1969).
- Rudolph Angermüller, *Mozarts Idomeneo*, in: *Salzburger Festspiele. Informationen* (Salzburg: Salzburger Festspiele 1973), S.10-12.
- Ders., *Idomeneo-Aspekte*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 28 (1973), Heft 7/8, Juli/August 1973, S.308-317.
- Ders., *Eine französische Idomeneo-Bearbeitung aus dem Jahre 1822. Ein Beitrag zu Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert in Frankreich*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 21 (1973), Heft 3/4, S.1-43, Nachtrag in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 22 (1974), Heft 1/2, S.42.
- Ders., *Bemerkungen zum Idomeneus-Stoff*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, Salzburg 1975, S.279-297.
- Ders., *Mozart und Metastasio*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 26 (1978), S.12.
- Ders., *Mozart und Rousseau. Zur Textgrundlage von „Bastien und Bastienne“*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 23.Jg., Doppelheft 1/2, Februar 1975, S.22-37.

- Ders., Robert Münster (Red.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo 1781-1981. Essays, Forschungsberichte*. Katalog mit der Rede zur Eröffnung der Ausstellung von Wolfgang Hildesheimer (= *Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge* 24), München, Zürich 1981.
- Anonym, [*Idomeneo*], in: *Pfeffer und Salz*, Nro 1, Salzburg 1786, S.15-16.
- Anonym, *The stepchild under Mozart's operas*, in: *Dwight's Journal of Music* 32 (1872), No.7, 26.9.1872, S.260.
- Anonym, *Ein Mozartsches Motiv, von ihm wiederholt*, in: *Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin* 1909, Heft 5, März 1909, S.123-124.
- Anonym, *Eine auf Mozartschen Vorlagen fussende Bühnen-Neubearbeitung der ernsten Oper »Idomeneus«*, in: *Mitteilungen für die Mozart Gemeinde in Berlin* 4 (1913), Heft 3, Mai 1913, S.86-99.
- Max Arend, *Die Münchner Bearbeitung des Gluckschen Orpheus aus dem Jahre 1773*, in: *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde*, 40. Jg. (1909), S.2-4., 21-23.
- Esteban Arteaga, *Geschichte der italiänischen Oper. Aus dem Italiänischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Johann Nicolaus Forkel*, 2 Teile in einem Band, ND der Ausgabe Leipzig 1789, Hildesheim, New York 1973.
- L'Avant-Scène-Opéra* (No.89): *Idoménée*, Paris, Juillet 1989.
- Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, ND der Ausgaben Teil 1, Berlin 1753 (mit Ergänzungen der Aufl. Leipzig 1787), Teil 2, Berlin 1762 (mit Ergänzungen der Aufl. Leipzig 1787), hg. mit Register v. Wolfgang Horn, Kassel, Basel etc. 1994.
- Eberhard Bahr (Hg.), *Kant, Erhard, Hamann, Herder, Lessing, Mendelssohn, Riem, Schiller, Wieland, Was ist Aufklärung. Thesen und Definitionen*, Stuttgart (1974) 1986.
- Roger Bauer, Jürgen Wertheimer (Hg.), *Das Ende des Stegreifspiels - die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas*, München 1983.
- Giuseppe Baretti, *La frusta letteraria. Opere scelte di Giuseppe Baretti*, hg. v. B. Maier, Turin 1972.
- Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1995.
- Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (Hg.), *Geschichte der italienischen Oper, Systematischer Teil Bd.5: Die Oper auf der Bühne*, übers. v. C. Just u. P. Riesz, Laaber 1991.

- Walter Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze (1963) 1968.
- Bock, *Kaiser Adrian in Syrien. Ein Schauspiel in drey Aufzügen, nach Metastasio*, von Bock, Leipzig, bey Christian Gottlob Hilscher, 1781.
- Jesper Bøje Christensen, *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert. Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, hg. v. Stefan Altner, dt. Bearb. v. Siegbert Rampe, Kassel, Basel etc. 1992.
- Hans Böhm, *Wenige haben das menschliche Herz besser gekannt und aufgedeckt als er ... Zu Wielands Shakespeare-Rezeption*, in: *Impulse 8. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik*, Berlin, Weimar 1985.
- Karl Böhm, *Aufführungspraxis der Opera seria am Beispiel des Idomeneo*, in: *Wissenschaft und Praxis. Eine Festschrift zum 70. Geburtstag von Bernhard Paumgartner*, Zürich (1958), S.17-21.
- Ders. und Walter Gerstenberg, *Mozarts »Idomeneo«*. Ein Gespräch, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 22 (1974), Heft1/2, S.1-4.
- Hubertus Bolongaro-Crevenna, *L'Arpa Festante. Die Münchner Oper 1651-1825. Von den Anfängen bis zum »Freyschützen«*, München 1963.
- Dieter Borchmeyer (Hg.), *Mozarts Opernfiguren. Grosse Herren, rasende Weiber - gefährliche Liebschaften* (= J. Anderegg, W. Wunderlich (Hg.), *Facetten deutscher Literatur, St. Galler Studien*, Bd.3), Bern, Stuttgart, Wien 1992.
- P. Heinrich Braun, *Kurze Mythologie zum Nutzen der studierenden Jugend und allen Liebhabern der schönen Wissenschaften*, Augsburg 1762.
- Volkmar Braunbehrens, *Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts? Eine Biographie*, München, Mainz (1989) 1992.
- Ernst Bücken, *Idomeneo und die »hohle Prätension« der heroischen Oper*, in: *Die Musik* 34 (1941), Heft 2, November 1941, S.61-62.
- George J. Buelow, Art. *Mizler*, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, New York 1980, vol.12, S.372f.
- Ranieri da Calzabigi, *Dissertazione di Ranieri de' Calzabigi, Dell'Accademia di Corona, su le Poesie Drammatiche del Signore Abate Pietro Metastasio*, in: *Poesie del Signor Abate Pietro Metastasio*, I, Paris 1755, p.xix-cciv.
- Ders., *L'opera seria. Comedia per musica* (Calzabigi/Gassmann) von 1769, Nachdruck *Italian Opera Librettos: 1640-1770*, vol.XV, New York, London 1984.

- Rodolfo Celetti, *Geschichte des Belcanto*, Kassel, Basel 1989.
- Giulio Confalonieri, *Idomeneo. Crepuscolo dell'opera classica e aurora della musica*, in: Franco Armani, *Mozart. La vita e le opere*, Milano 1955, S.103-125.
- Giuly Corsini, *Mozart operista. Idomeneo Re di Creta*, in: *La Scala* 74 (1956), S.31-34.
- Carl Friedrich Cramer (Hg.), *Magazin der Musik*, Nachdruck der Ausgabe 1783-1786, 4 Bde. u. 1 Bd. Notenbeispiele, Hildesheim 1971-1974.
- Prosper Jolyot de sieur de Crais-Billon (Crébillon), *Les oeuvres de Monsieur de Crébillon. Nouvelle Édition. Tome premier*, Paris M.DCC.LIX. [1759].
- Ders., *Idomeneus, ein Trauerspiel Des Herrn von Crebillon*, Stralsund und Leipzig 1752.
- Attila Csampai, Dietmar Holland (Hg.), *Wolfgang Amadeus Mozart, Idomeneo. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek 1988.
- Wolfgang Heribert Freiherr von Dalberg, *Elektra eine musikalische Declamation*. Von Hrn. Direktor Cannabich in Musik gesetzt [Text v. W. H. v. Dalberg], Mannheim 1780 [Textbuch] (in: *Beitrag zur Pfälzischen Schaubühne*).
- Heinrich Damisch, *Mozarts Festspieloper »Idomeneo« in München, Wien und Salzburg*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 6 (1951), Heft 6/7, Juni/Juli 1951, S.171-175.
- Antoine Danchet, *Idoménée. Tragedie. Représentée par l'Academie Royale de Musique l'An 1712*. Les Paroles de M. Danchet, La Musique de M. Campra, Nachdruck des Textbuches, in: *Recueil général des operas représentés par l'académie royale de musique depuis son établissement*, vol. II, tomes 7-11, Genève 1971, S.434-452.
- Ders., *Theatre de M. Danchet, De l'Academie Francoise et de celles des Inscriptions et Belles Lettres. Tome III*, Paris MDCCLI [1751], S.121-182: *Idoménée, tragedie*.
- P. J. Davies, *Mozart's Manic-Depressive Tendencies*, in: *Musical Times* 128 (1987), S.123-126, 191-196.
- Winton Dean, Anthony Hicks, Art. *Handel*, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, New York 1980, vol.8, S.83-140.
- Christine Dee Smith, *André Campras Idoménée: A study of its structural components and a critical edition of the work*, Diss. Lexington, Kentucky 1988.

- David Di Chiera, Art. *Myslivoček*, in: Friedrich Blume (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd.9, Kassel Basel etc. (1961) 1989, Sp.1238-1242.
- Ders., Art. *Myslivoček*, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, New York 1980, vol.13, S.6-8.
- Denis Diderot, *Jacques der Fatalist und sein Herr*, Übersetzung u. Nachwort v. Ernst Sander, Stuttgart (1972) 1982.
- Ders., *Encyclopédie III (Lettres D-L)*, hg. v. J. Lough, J. Proust, Paris 1976.
- A. C. Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, Wien 1810, neu hg. v. Horst Seeger, Berlin o.J. (1959).
- Margret Dietrich, »Wiener Fassungen« des »Idomeneo«, in: *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, Salzburg 1975, S.56-76.
- Edward O. D. Downes, *The operas of Johann Christian Bach as a reflection of the dominant trends in opera seria 1750-1780*, Diss. Havard University 1958.
- Ernst Christoph Dreßlers Theater-Schule für die Deutschen, das Ernsthafte Singe=Schauspiel betreffend*, Hannover und Cassel, bey Joh. Wilh. Schmidt, 1777.
- Walter Dürr, »Idomeneo«: *Sprache und Musik*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, Salzburg 1975, S.180-190.
- Cliff Eisen, *New Mozart Documents. A Supplement to O. E. Deutsch's Documentary Biography*, London, Basingstoke 1991.
- Ders., *Some Lost Mozart Editions of the 1780s*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 32 (1984), S.64-70.
- Ders., *Contributions to a New Mozart Documentary Biography*, in: *JAMS* 39 (1986), S.615-632.
- Martin Elste, *Das Rezitativ*, in: R. Angermüller u.a. (Hg.), *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991* (= *Mozart-Jahrbuch* 1991), Teilbd.1, Kassel, Basel etc., 1992, S.268-273.
- Richard Engländer, *Zu den Münchener Orfeo-Aufführungen 1773 und 1775*, in: *Gluck-Jahrbuch* II (1915), S.26-55.
- Günther Erken, *Deutschland*, in: Ina Schabert (Hg.), *Shakespeare-Handbuch: Die Zeit - Der Mensch - Das Werk - Die Nachwelt*, Teil IV: *Das Werk auf der Bühne*, S.816-832.

- Fénelon (François de Salignac de La Mothe-Fénelon), *Die Abenteuer des Telemach*, aus dem Französischen übersetzt v. Friedrich Fr. Rückert, mit einem Nachwort hg. v. Volker Kapp, Stuttgart 1984.
- Ludwig Finscher, *Die opera seria*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, S.21 bis 32.
- Ders. (Hg.), *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim 1992.
- Ders. u.a. (Hg.), *Mozart und Mannheim. Kongreßbericht Mannheim 1991* (= *Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle*, hg. v. L. Finscher, Bd.2), Frankfurt a.M., Berlin etc. 1994.
- Gloria Flaherty, *Opera in the Development of German Critical Thought*, Princeton 1978.
- Constantin Floros, *Mozart-Studien I. Zu Mozarts Sinfonik, Opern- und Kirchenmusik*, Wiesbaden 1979.
- Marius Flothuis, *Travestie und Identifikation*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 26. Jg. (Februar 1978), Doppelheft 1/2, S.1-7.
- Ders., *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke* (= *Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Bd.2), Salzburg 1969.
- Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1988.
- Hans Fritz, *Kastratengesang. Hormonelle, konstitutionelle und pädagogische Aspekte* (= *Musikethnologische Sammelbände*, hg. v. Wolfgang Suppan, Bd.13), Tutzing 1994.
- Moritz Fürstenau, *Glucks Orpheus in München 1773*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* IV (1872), S.218-224.
- Paolo Gallarati, *La forza della parole. Mozart drammaturgo* (= *Piccola Biblioteca Einaudi* 581. *Musica. Cinema. Spettacolo*), Torino 1993.
- Baldassare Galuppi, *Idomeneo*, [Textbuch] 1756. [Städtisches Reiss Museum Mannheim, T 305].
- Heinz Gärtner, *Johann Christian Bach. Mozarts Freund und Lehrmeister*, München 1989.
- [Otto Heinrich Freiherr von Gemmingen], *Mannheimer Dramaturgie. Für das Jahr 1779*. Mannheim, bei C. F. Schwan, kurfürstl. Hofbuchhändler, 1780.

- Rudolf Gerber, *Der Operntypus Johann Adolf Hasses und seine textlichen Grundlagen* (= *Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft* 2), Leipzig 1925.
- Walter Gerstenberg, *Betrachtungen über Mozarts »Idomeneo«*, in: *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*, Stuttgart 1978, S.148-154.
- Carolyn Gianturco, *Le opere del giovane Mozart*, Pisa 1976 [revidierte Ausgabe 1978], *Mozart's early operas*, London 1981.
- Remo Giazotto, *Canto semplice e canto composto nell'aria di Metastasio*, in: Ders., *Musurgia nova*, Milano 1959, S.169-112.
- Franz Giegling, *Zu den Rezitativen von Mozarts Oper »Titus«*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1967, S.121-126.
- Albert Gier (Hg.), *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung* (= *Studia Romanica*, hg. v. Kurt Baldinger u.a., H.63) Heidelberg 1986.
- Cuthbert Girdlestone, *Idoménée... Idomeneo. Transformations d'un Thème 1699-1781*, in: *Recherches sur la musique française classique*, Paris, 13 (1973), S.102-132.
- Christoph Willibald Gluck, *Iphigénie en Aulide. Tragédie Opéra en trois actes* von Marie François Louis Gand Bailli Du Roullet dit Le Blanc, hg. v. M. Flothuis (= *Sämtliche Werke*, hg. v. Gerhard Croll, Abt.I: *Musikdramen*, Bd.5, Teilband b), Kassel, Basel etc. 1989.
- Willibald Götze, *Aufbruch des Genies. Zu Mozarts Idomeneo*, in: *Augsburger Mozart-Festsommer 1956*, Augsburg (Städtische Bühnen Augsburg) 1956, S.41-44.
- Carlo Goldoni, *Geschichte meines Lebens und meines Theaters*, mit einem Nachwort v. Heinz Dietrich Kenter, aus dem Frz. v. G. Schaz, München, Zürich (1968) 1988.
- Hugo Goldschmidt, *Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts*, Breslau 1890, ²1892.
- Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Nachdruck der 4. verm. Auflage, Leippzig 1751, Darmstadt 1982.
- Ders., *Die Deutsche Schaubühne*, Nachdruck der Ausgabe von 1741-1745, mit einem Nachwort v. Horst Steinmetz, Teil 2 (= *Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 18. Jahrhunderts*, hg. v. P. Böckmann, Fr. Sengle), Stuttgart 1972.
- Heinz Gottwaldt, Gerhard Hahne, Art. *Schulz*, in: Friedrich Blume (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd.12, Kassel, Basel etc. (1965) 1989, Sp.245-253.

- Carl Heinrich Graun, *Der Tod Jesu*, hg. v. Howard Serwer (= Collegium Musicum, Yale University, second series, vol. V), Madison/Wisconsin 1975.
- Aloys Greither, *Die sieben großen Opern Mozarts. Versuche über das Verhältnis der Texte zur Musik*, Heidelberg 1956.
- [Friedrich Melchior] von Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressé a un souverain d'Allemagne, depuis 1753 jusqu'en 1769, par le Baron de Grimm et par Diderot*. 1. Partie. Tome 4, Paris (Longchamps, F. Busson) 1813, S.36/37 (15.2.1764), S.40-46 (1.3.1764).
- Franz de Paula Grua/Serimann, *TELEMACO. OPERA SERIA* [...] *Telemach. Ein musikalisches Schauspiel so auf gnädigsten Befehl Sr. Churfl. Durchl. Carl Theodor* [...] *Im neuen Opera-Haus zur Faschingszeit im Jahre 1780 aufgeführt worden. Aus dem Italienischen übersetzt von A. G. v. T. Z. S. Die Dichtkunst ist von Herrn Grafen Serimann. Die Musik von dem Herrn Paul Grua Sr. Churfl. Durchleucht Capellmeister*, München (Franz Joseph Thuille) 1780.
- Gerold W. Gruber, *Art. Analyse*, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, 2. neubearb. Ausgabe, Sachteil Bd.1, Kassel, Basel etc. 1994, S.578-591.
- Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, München, Zürich 1987.
- Robert Haas, *Eberlins Schuldramen und Oratorien*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 8 (1921), S.9-44.
- Ernst Haeflinger, *Die Singstimme*, Bern, Stuttgart 1983.
- Hilde Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Wien, München 1980.
- Christine Halusa, *Metastasio und sein Freundeskreis in Wien*, Diss. maschr. Wien 1972.
- Daniel Hertz, *The Genesis of Mozart's 'Idomeneo'*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1967, Salzburg 1968, S.150-164, in: *The Musical Quarterly* 55 (1969), No.1, January 1969, S.1-19.
- Ders., Vorwort zu: Wolfgang Amadeus Mozart, *Idomeneo. Drama per musica in tre atti. Text von Giambattista Varesco. KV 366, dt. Übers. v. Kurt Honolka, Klavierauszug v. Heinz Moehn*, 2 Bde., Kassel, Leipzig o.J.
- Ders., *Idomeneus Rex*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, Salzburg 1975, S.46-55.
- Ders., *Mozart's overture to Titus as dramatic argument*, in: *The Musical Quarterly* 64 (1978), No.1, January 1978, S.29-49.

- Ders., *Mozart, his father and »Idomeneo«*, in: *The Musical Times* (1978), March 1978, S.228-231.
- Ders., *Mozart and his Italian contemporaries: »La clemenza di Tito«*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1978/79, Kassel etc. 1979, S.275-293.
- Ders., *The great Quartet in Mozart's Idomeneo*, in: *The Music Forum* 5 (1980), S.233-256.
- Ders., *Raaff's last aria: A mozartian idyll in the spirit of Hasse*, in: *The Musical Quarterly*, vol. LX, No.4, 1974, S.517-543.
- Ders., *»Attaca subito« Lessons from the Autograph Score of »Idomeneo«, Acts I and II*, in: *Festschrift Wolfgang Rehm*, Kassel 1989, S.83-92.
- Ders., *Mozart's Operas*, edited with contributing essays, by Thomas Bauman, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1990.
- Wilhelm Hebenstreit, *Wissenschaftlich-literarische Encyclopädie der Aesthetik. Ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache*, ND der Ausgabe Wien 1843, Hildesheim, New York 1978.
- Benjamin Hederich, *Gründliches Mythologisches Lexikon*, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770, Darmstadt 1986.
- Gudrun Henneberg, *Das Musikalische Werk und der Werkbegriff in der Sicht der Musiktheorie der Mozartzeit*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1978/79, Kassel 1979, S.175-181.
- Sabine Henze, *Opera seria am kurfürstlichen Hofe. Traettas »Sofonisba«, de Majos »Ifigenia in Tauride«, Bachs »Temistocle«*, in: Roland Würtz (Hg.), *Mannheim und Italien - Zur Vorgeschichte der Mannheimer (= Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte, Nr.25)*, Mainz, London etc. 1984, S.78-96.
- Alfred Heuss, *Mozarts »Idomeneo« als Quelle für »Don Giovanni« und »Die Zauberflöte«*, in: *ZfMw* 13 (1930/31), Heft 4, Januar 1931, S.177-199.
- Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesang*, Leipzig 1774, ²1798.
- Ders., *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesang*, ND der Ausgabe Leipzig 1780, Leipzig 1976.
- Ders., *Ueber Metastasio und seine Werke. Nebst einigen Uebersetzungen aus demselben*, Leipzig 1786.
- Jean-Victor Hocquard, *Idoménée. Idomeneo, Re di Creta. K.V.366(= Les Grands opéras)*, Paris 1982.

- [Hofkalender München] *Seiner Kurfürstlichen Durchleucht zu Pfalz etc. Hof- und Staatskalendar für das Schaltjahr 1780*, München.
- Horaz, *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, lateinisch/deutsch, übers. u. mit einem Nachwort hg. v. Eckart Schäfer, Stuttgart (1972) 1984.
- Klaus Hortschansky, *Ignaz Holzbauers Ippolito ed Aricia (1759). Zur Einführung der Tragédie lyrique in Mannheim*, in: Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmuth Mahling (Hg.), *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert. Einflüsse und Wirkungen*, Bd.2, Heidelberg 1986, S.105-116.
- Ders. (Hg.), *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform (= Wege der Forschung, Bd.613)*, Darmstadt 1989.
- Th. G. v. Karajan, *Aus Metastasio's Hofleben*. Ein Vortrag, gehalten in der feierlichen Sitzung der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, am XXXI. Mai MDCCCLXI, in: *Almanach der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*. Eilfter Jahrgang 1861, Wien, S.85-112.
- Hans Keller, *Idomeneo*, in: *The Music Review* 20 (1959), S.296-299.
- Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, zwei Teile in einem Bd., mit einem Vorwort, Personen-, Orts- u. Sachregister von Ulf Scharlau, Nachdruck der Ausgaben Rom 1650, Hildesheim, New York 1970.
- Georg Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*, Berlin 1991.
- Karl-Heinz Köhler, *Zu den Methoden und einigen Ergebnissen der philologischen Analyse am Autograph der »Zauberflöte«*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1980-83, S.283-287.
- Egon Komorzynski, *Idomeneo, Rè di Creta*, in: *Wiener Figaro* 23 (195-5), Heft4, Dezember 1955, S.3-5, in: *Musikerziehung* 9 (1955/56), Heft 2, Dezember 1955, S.115.
- Wulf Konold, *Deutsche Oper - einst und jetzt. Überlegungen und Untersuchungen zu Geschichte und Gegenwart des deutschen Musiktheaters*, Kassel, Basel, London 1980.
- Albert Kopfermann, *Bemerkungen zu Mozarts Idomeneo-Quartett*, in: *Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin* 1912, Heft 2, November 1912, S.64-65.
- Ulrich Konrad, Martin Staehelin, *allezeit ein buch. Die Bibliothek Wolfgang Amadeus Mozarts (= Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Nr.66)*, Weinheim 1991.

- Kurt Kramer, *Antike und christliches Mittelalter in Varescos »Idomeneo«, dem Libretto zu Mozarts gleichnamiger Oper*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 27. Jg., Doppelheft 1/2 (1979), S.6-20.
- Ders., *Giovanni Battista Varesco. Versuch einer Biographie*, in: *Acta Mozartiana* 27 (1980), S.2-14.
- Ders., *Frauengestalten in Varescos »Idomeneo«*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 28 (1980), Heft 3/4, S.16-24.
- Ders., *Das Quartett in Mozarts »Idomeneo«. Ein autobiographisches Zeugnis*, in: *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel zum sechzigsten Geburtstag*, Heidelberg 1977, S.219-234.
- [Joseph Martin Kraus], *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777*, ND der Ausgabe Frankfurt a. M. 1778, hg. mit Kommentar und Register v. Friedrich W. Riedel, München (= *Quellenschriften zur Musikästhetik des 18. u. 19. Jahrhunderts*, Bd.1), Salzburg 1977.
- [Christian Gottfried Krause], *Von der Musikalischen Poesie*, ND der Ausgabe Berlin 1753, Leipzig 1973.
- Ernst Krause, *Mozart und die Opera seria. Zu Aufführungen des »Lucius Silla«, »Idomeneo« und »Titus«*, in: *Musik und Gesellschaft* 6 (1956), Heft 3, März 1956, S.12-16.
- Hermann Kretschmar, *Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle*, Leipzig 1911, Nachdruck 1973.
- Konrad Küster, *Mozart. Eine musikalische Biographie*, Stuttgart 1991.
- Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984.
- Ders., *Überlegungen zu »Idomeneo«*, in: Peter Csobádi (Hg.), *Wolfgang Amadeus. Summa summarum. Das Phänomen Mozart: Leben, Werk, Wirkung*, Wien 1990, S.171-177.
- Ders., *Die Vertonungen der Arie »Non so d'onde vien« von J. Chr. Bach und von W. A. Mozart*, in: *Analecta musicologica* 2 (1965), S.85.
- Ernst Laaff, Franz R. Miller, *Die Akte Leopold Mozart./.* Bernhard Schott, in: *Ebbes* 6/91, S.25-27.
- H. C. Robbins Landon, D. Mitchell (Hg.), *The Mozart Companion*, London 1956, ²1965.
- H. C. Robbins Landon (Hg.), *Das Mozart-Kompendium. Sein Leben - seine Musik*, München 1991 [Originalausgabe: *The Mozart Compendium*, London 1990].
- Ders., *Joseph Haydn. Sein Leben in Bildern und Dokumenten*, Wien, München etc. 1981.

- Paul Henry Lang [Rezension], *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Serie II, Bühnenwerke, Werkgruppe 5), Idomeneo. Edited by Daniel Heartz [...]*, in: *The Musical Quarterly* 60 (1974), No.1, S.141-150.
- Florian Langegger, *Mozart. Vater und Sohn. Eine psychologische Untersuchung*, Zürich (1978) ²1986.
- Ders., *Leopold Mozart als Persönlichkeit*, in: *Mozart-Jahrbuch 1987/1988*, Salzburg 1988, S.107-114.
- Johann Baptist Lasser, *Vollständige Anleitung zur Singkunst sowohl für den Sopran, als auch für den Alt*, München 1805.
- D. N. Leeson, *Mozart's Thematic Catalogue*, in: *Musical Times* 114 (1973), S.781-783.
- Peter G. Le Huray, James Day (Hg.), *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*, Cambridge, London, New York 1981.
- Antoine-Marin Lemierre, *Idoménée tragédie*, Paris (Duchesne) 1764.
- Silke Leopold, *Mozart, die Oper und die Tradition*, in: Dieter Borchmeyer (Hg.), *Mozarts Opernfiguren. Grosse Herren, rasende Weiber - gefährliche Liebschaften (= Facetten deutscher Literatur. St. Galler Studien, Bd.3)*, Bern, Stuttgart, Wien 1992, S.19-34.
- Dies., Art. *Iacopo Peri: L'Euridice (1600)*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hg. v. C. Dahlhaus, Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth u. d. Ltg. v. S. Döhring, Bd.4, S.692-694.
- Eckard Lefèvre, *Horaz. Dichter im augusteischen Rom*, München 1993.
- Ernst Lewicki, *Zur Wiederbelebung des Mozartschen Musikdramas »Idomeneo«.* Ein Wort der Anregung und praktischen Vorschläge, in: *Die Musik* 4 (1904/05), Heft 11, März 1905, S.317-325.
- Ders., *Die Stimmencharaktere im »Idomeneo«*, in: *Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg*, August 1931, Leipzig 1932, S.158-160.
- J.[Johann] C.[Christian] Lobe, *Lehrbuch der Musikalischen Komposition*, Bd.4: *Die Oper*, Leipzig 1867.
- Ders., *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch mannichfaltigste Beispiele erklärt. Für Dilettanten und praktische Musiker, welche ein helleres Verständnis der Tonwerke gewinnen wollen; für Kunstjünger als vorzügliches Befähigungsmittel zu eigenen gediegenen Schöpfungen; für Lehrer als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen*, Weimar 1844.

- Max Lütolf, *Idomeneo 1973. Einsicht - oder Mißverständnis*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 113 (1973), S.288-290.
- Heinrich von Lüttwitz, *Mozarts Schaffenswende und der »Idomeneo«*, in: *Theater und Zeit. Monatsblatt der Wuppertaler Bühnen* 3 (1956), Nr.6, Februar 1956, S.112-113.
- Josef Mančal, *Leopold Mozart und sein Verhältnis zu seinem Sohn*, in: *Zaubertöne. Mozart in Wien 1781-1791*. Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien im Künstlerhaus, 6.12.1990-15.9.1991, Ausstellungskatalog (Wien 1990), S.30-37.
- Ders., *Mozart. Zum Verhältnis Leopold Mozarts zu Wolfgang »Amadé« Mozart. Prolegomena zur Strukturbestimmung einer personalen Beziehung und der Wirklichkeitsorganisation im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung* (1), in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, 84 (1991), S.191-245.
- Ders., Wolfgang Plath (Hg.), *Leopold Mozart. Auf dem Weg zu einem Verständnis* (= *Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung*, Bd.1), Augsburg 1994.
- Giovanni Battista Mancini, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Wien 1774, ²1777, Faks.-Ausg. der 2. Aufl. Bologna 1970 (= *Bibl. musica Bononiensis* 2/41).
- Ders., *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Vienna 1774, in: A. Delle Corte, *Canto e bel canto*, Torino 1933.
- William Mann, *The Operas of Mozart*, London 1977.
- Hendrik Markgraf, *Das Schreckliche in den Tragödien Crébillons*, Diss. Köln 1980, (= *Romania Occidentalis*, hg. v. Johannes Kreutzer, Bd.12) Gerbrunn b. Würzburg 1982.
- Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* II, ND der Ausgabe Berlin 1763/64, Hildesheim, New York 1974.
- Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theoretisch*, 2. Ausgabe, Teil 4, Leipzig 1851.
- Ludwig K. Mayer, *Mozarts »Idomeneo«. Ein Vergleich der Originalfassung mit der Bearbeitung von Lothar Wallerstein und Richard Strauss*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 71 (1931), Nr.6, 15.3.-1931, s.209-215.
- Charles Mazouer, *»Idomeneo, re di Creta«: Mozart et la tragédie*, in: *Revue Belge de Musicologie* 36-38, 1982-1984, S.133-144.
- Sabine Mertens, *Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Studie* (= *Schriften des Deutschen Schiffahrtsmuseums*, hg. v. Detlev Ellmers u. a., Bd.16), Hamburg 1987.

- Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli (= *I Classici Mondadori*), (Milano) vol.1, 1953, vol.2, 1947, vol.5. 1954.
- Ders., *POESIE / DEL / SIGNOR ABATE / PIETRO METASTASIO / Giusta le correzioni fatte dall'Autore nell' Edizione / di Parigi, coll'aggiunta della NITTETI, / e de SOGNO, ultimamente date / alla luce dal medesimo. / Bde.1-9, Torino (Stamperia Reale) MDCCLVII, Bd.10, Torino (Stamperia Reale) MDCCLXVIII, Bde.11 u.12, Torino (Stamperia Reale) MDCCLXXXVII, Bde. 13,14 Torino (Stamperia Reale) MDCCLXXXVIII.*
- [Ders.], *Des Titi Gütigkeit. Ein musikalisches Schauspiel welches auf Höchst=beglücktem Hohen Nahmens=Tag Ihrro Churfürstl. Durchleucht zu Pfaltz aus Befehl Ihrer Durchleucht Der Frauen Churfürstin an dem Chur=Pfälzischem Hoffe aufgeföhret worden*, Mannheim 1757 (Reiß-Museum, Mannheim, Signatur Mh 1728).
- Ders., *ADRIEN EN SYRIE TRAGÉDIE OPERA DE L'ABBE METASTASIO REPRESENTÉE AU MOIS DE NOVEMBRE 1768 A L'OCCASION DE LA FÊTE DE S. A. S. L'ELECTEUR PALATIN PAR ORDRE DE S. A.S. MADAME L'ELECTRICE.*
- Ders., *ADRIANO IN SIRIA DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE ELETTORALE PALATINA IN OCCASIONE DELLE FELICISSIME NOZZE DI SUA ALTEZZA SERENISSIMA FEDERICO AUGUSTO ELETTOR DI SASSONIA &c.&c. E DI SUA ALTEZZA SERENISSIMA AMALIA AUGUSTA CONTESSA PALATINA DE' DUE PONTI. L'ANNO MDCCLXIX. MANNHEIM nella stamperia Elettorale.*
- Lorenz Mizler, *Musikalische Bibliothek [...]*, Bd.III, Teil 4, Leipzig 1752, Nachdruck der Ausgabe *Neu Eröffnete Musikalische Bibliothek*, Leipzig 1739-1754, vol. II, Hilversum 1966.
- R. B. Moberley, *The influence of french classical drama on Mozart's »La clemenza du Tito«*, in: *Music & Letters*, vol. LV (1974), S.286-293.
- Stefan Mörz, *Aufgeklärter Absolutismus in der Kurpfalz während der Mannheimer Regierungszeit des Kurfürsten Karl Theodor (= Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B Forschungen, Bd.120)*, Stuttgart 1991.
- Ignaz Edler von Mosel, *Über Mozarts Idomeneo*, in: *Der Sammler*, Wien, 2 (1810), No.141, S.574.
- Constanze Mozart, *Ankündigung einer Oper von Mozart*, in: *Journal des Luxus und der Moden*, Weimar, Juli 1795, S.314-316.
- Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, ND der 3. Aufl., Augsburg 1789, mit einem Geleitwort v. David Oistrach, erl. u. kommentiert v. Hans Rudolf Jung, Wiesbaden, Leipzig, Paris 1991.

- Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, ges. v. Wilhelm A. Bauer u. Otto Erich Deutsch, erl. v. Joseph Heinz Eibl, Kassel, Basel etc. 1962-1975.
- Ders., *Idomeneo*, Autograph der Akte I, II: Uniwersytet Jagiellonski, Biblioteka Jagellonska, Kraków, Nr. 5784;
Autograph des III. Akts: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Musikabteilung Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 366;
- Ders., *Idomeneo*, Partiturabschrift [Joseph Palm?], München 1781, Bayerische Staatsoper München St. Th. 265 (Akt I,II), Bayerische Staatsbibliothek München Mus. Mss, 6806 (Akt III).
- Ders., *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, 5: *Opern*, Bd.13: *Idomeneo*, hg. v. Paul Graf von Waldersee, dt. Übers. v. Carl Friedrich Niese, Leipzig 1881.
- Ders., *Idomeneo* (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II: *Bühnenwerke*, Werkgruppe 5, Bd.11 *Idomeneo*, 1/2), Kassel, Basel, Tours, London 1972.
- Ders./Varesco, *IDOMENEO. / DRAMMA / PER / MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO NUOVO DI / CORTE / [...]* *Idomeneus. / Ein musikalisches / Schauspiel, / welches / auf gnädigsten Befehl / Sr. kurfl. Durchl. / Carl Theodor / [...] im neuen Opernhause / zur / Faschingszeit / 1781 / aufgeführt worden. / Die Poesie ist vom Herrn Johann Baptist Vares= / ko, Sr. hochfürstl. Gnaden Erzbischofen und Kürsten / zu Salzburg Hofkapellan, / Die Musik vom Herrn Wolfgang Gottlieb Mozart, / akademischen Mitgliede von Bologna und Verona, in / wirklichen Diensten Sr. hochfürstl. Gnaden zu Salz= / burg. / Die Uebersetzung vom Herrn Andre Schachtner, / ebenfalls in wirkl. hochfürstl. salzburgischen Diensten. /*, München, / gedruckt bey Franz Joseph Thuille. [Libretto I, Staatsbibliothek München, Sign.: Slg. Her 811]
- Ders./Varesco, *IDOMENEO. / DRAMMA / PER / MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO NUOVO DI / CORTE / [...]* [Libretto II in ital. Sprache], 1781, Monaco, Francesco Giuseppe Thuille.
- Ders., *Il re pastore* (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II: *Bühnenwerke*, Werkgruppe 5, Bd.9), Kassel, Basel, London 1985.
- Ders., *Lucio Silla*, Nachdruck des Librettos von Giovanni de Gamerra, Mailand 1172, mit einer Einführung von Rudolph Angermüller, München 1975.
- Ders., *Mitridate, Re di Ponto* (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II: *Bühnenwerke*, Werkgruppe 5, Bd.4), Kassel, Basel etc. 1966.
- Ders., Emanuel Schikaneder, *Die Zauberflöte*, Nachdruck des Textbuchs Köln 1794, Köln 1991.

- Ders., *Sämtliche Opernlibretti*, hg. v. R. Angermüller, Stuttgart 1990.
- Robert Münster, *Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781*, in: *Acta Mozartiana* 29, 1982, S.10-20.
- Ders. »Idomeneo« - *Opern des 18. Jahrhunderts in München nach Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch 1978/79*, Kassel 1979, S.156-158.
- Ders., »Ich bin hier sehr beliebt«. *Eine Chronik von Mozarts Münchener Aufenthalt 1777*, in: *Acta Mozartiana* 25 (1978), Heft 1, Januar 1978, S.3-18.
- Ders., »Ich bin hier sehr beliebt«. *Mozart und das kurfürstliche Bayern*. Eine Auswahl von Aufsätzen zum 65. Geburtstag des Autors, hg. v. einem Kollegenkreis, Tutzing 1993.
- Josef Mysliveček, *Isacco Figura Del Redentore. Oratorio à 5 Voci*, handschriftl. Partitur, [München 1777], Münchener Staatsbibliothek, Mbs Mus. ms. 246.
- Johann Gottlieb Naumann, *Cora. Eine Oper von Naumann*, Leipzig, in der Dykischen Buch Handlung 1780 [Klavierauszug].
- Friderica Carolina Neuberin, *Die Verehrung Der Vollkommenheit durch die gebesserten deutschen Schauspiele. Ein deutsches Vorspiel wie es auf dem Schau=Platze in Straßburg am Schwör= Tage den 8. Januarii 1737 aufgeführt worden. Verfertigt von Friderica Carolina Neuberin geborner Weissenbornin [...]*, Straßburg o.J. (Melchior Pauschinger).
- Friedrich-Heinrich Neumann, *Die Aesthetik des Rezitativs. Zur Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd.41)*, Strasbourg, Baden-Baden 1962.
- Franz Neumayr, *Geistliche Schaubühne, oder Der Heilige Augustin in seiner Belebung. Aus dem Lateinischen (...) übersetzt von Johann Andreas Schachtner (...)*, Augsburg, Innsbruck (Joseph Wolff) 21766.
- Don Neville, *Idomeneo and La Clemenza di Tito: Opera seria and »Vera Opera«*, in: *Studies in Music from the University of Western Ontario* 2 (1977), S.138-166, 3 (1978), S.97-126.
- Ders., Art. *Metastasio*, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London 1992, vol.3, S.350ff.
- Mary u. Vincent Novello, *A Mozart Pilgrimage: Being the Travel Diaries of Vincent and Mary Novello in the Year 1829*, hg. v. N. Medici di Marignano und R. Hughes, London 1955 und 1975 (dt. Übers. v. Ernst Roth: *Eine Wallfahrt zu Mozart. die Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829*, Bonn 1959).

- Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1993.
- Charles Osborne, *The complete operas of Mozart. A critical guide*, London 1978.
- Giuseppe Parini, *Poesie*, a cura di Egidio Bellorini, 2 Bde., Bari 1929.
- Abbé Simon-Joseph Pellegrin, Préface, Übersetzung von Liesel B. Sayre, zit. in: Michel Pignolet de Montéclair, *Jephté, Les Arts Florissant* unter der Ltg. v. William Christie, harmonia mundi, Arles 1992 (HMC 9014224.25, 2 CD), Beiheft S.38f.
- Iacopo Peri, *LE MVSICHE DI IACOPO PERI NOBIL FIORENTINO Sopra L'Euridice DEL SIG. OTTAVIO RINVCCINI [...]*, Bologna 1969, ND der Ausgabe Fiorenza MDC (= *Bibliotheca Musica Bononiensis*, Sezione IV, N.2).
- Carl Johann Perl, *Idomeneo und Il re pastore*, in: *Die Musik* 24 (193-2), Heft 1, Oktober 1931, S.36-38.
- Pierluigi Petrobelli, *The Italian Years of Anton Raaff*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, Salzburg 1975, S.233-273.
- Friedrich Pletzer, *Mozart und die Oper Idomeneo*, in: *Bremer Sonntagsblatt*, 1864, No.3,4.
- Wolfgang Proß, *Mozart und Racine: Zum Verhältnis von höfischem und bürgerlichem Klassizismus (am Beispiel von Mozarts Idomeneo)*, in: Roger Bauer, Jürgen Wertheimer (Hg.), *Das Ende des Stegreifspiels - die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas*, München 1983, S.107-123.
- Ders., *Neulateinische Tradition und Aufklärung in Mazzolà/Mozarts »La Clemenza di Tito«*, in: Herbert Zeman (Hg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*, Teil 1, Graz 1979, S.379-401.
- Sonja Punscher Riekman, *Mozart. Ein bürgerlicher Künstler. Studien zu den Libretti »Le Nozze di Figaro«, »Don Giovanni« und »Così fan tutte, (= Junge Wiener Romanistik, 4)*, Wien 1982.
- Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, ND der Ausgabe Berlin 1752, mit einem Vorwort v. Hans-Peter Schmitz, Nachwort, Bemerkungen, Ergänzungen, Register v. Horst Augsbach, München, Kassel etc. 1992
- Jean Racine, *Théâtre de Racine*, tome III, Paris 1951.
- Ders., *MITHRIDATE. TRAGÉDIE, PAR Mr. RACINE. Mithridates. Ein Trauer=Spiel. Aus dem Französischen Des Herrn Racine übersetzt von Johann Jacob Witter P.P., Straßburg MDCCXXXV (Johann Daniel Dalßecker).*

- Hugo Rahner, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964.
- Eduard Reeser, »*Idomeneo*« auf dem Theater, in: *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, Salzburg 1975, S.46-55.
- Johann Friedrich Reichardt, *Idomeneo*-Rezension, in: Ders. (Hg.), *Berlinische Musikalische Zeitung*, Nachdruck der Ausgabe Berlin und Oranienburg 1805-1806, Hildesheim 1969 (2 Jahrgänge in einem Bd.), 2. Jg., Berlin 1806, S.11f.
- Michael F. Robinson, Art. *Metastasio*, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, New York 1980, vol. 12, S.215-219.
- Paul Robinson, *Opera & Ideas. From Mozart to Strauss*, Cambridge, Philadelphia, San Francisco, London etc. 1985.
- Friedrich Rochlitz, *Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben: ein Beitrag zur richtigen Kenntniss dieses Mannes, als Mensch und Künstler*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, I (1798/99), Sp.17-24,49-55,81-86,113-117,145-152,177-183,289-291,480,854-856; III (1800-1801), Sp.450-452,493-497,590-596.
- Johann Heinrich Rolle, *Idamant oder das Gelübde, ein musikalisches Drama, in Musik gesetzt und als ein Auszug zum Singen beym Klaviere, nebst einer Sonate*, hg. v. Johann Heinrich Rolle [Text von Johann Samuel Patzke], Leipzig, im Schwickertschen Verlage [1782].
- Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Nachdruck der Ausgabe Paris 1768, Hildesheim, New York 1969.
- Ders., *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, aus dem Französischen übertr. v. Dorothea u. Peter Gülke, hg. mit einem Essay v. P. Gülke, Leipzig 1989.
- Fr. M. Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München. Nach archivalischen Quellen bearbeitet. Erster Theil: Die italiänische Oper von 1654-1787*, Freising 1865, Beilage I: *Verzeichniß der vom Jahre 1654 bis 1787 am churfürstlichen Hofe zu München gegebenen italiänischen Oper und scenisch-musikalischen Vorstellungen*, S.174-184.
- Wolfgang Ruf, Art. *Aria/air/ayre/Arie*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 21. Auslieferung, Sommer 1993, 38 S.
- Martin Ruhnke, *Das italienische Rezitativ bei den deutschen Komponisten des Spätbarock*, in: Friedrich Lippmann (Hg.), *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte XI* (= *Analecta Musicologica*, Bd.17), Köln 1976, S.79-120.
- Julian Rushton, *W. A. Mozart, Idomeneo*, Cambridge 1993.

- Nicola Sabbatini, *Anleitung, Dekorationen und Theatermaschinen herzustellen* (1639), übersetzt u. mitsamt dem Urtext hg. v. Willi Felming, Weimar 1926.
- Stanley Sadie, »*Idomeneo*« and its textual history, in: *Opera*, London, May 1974, S.389-398.
- Adolf Sandberger, *Zu Mozarts Münchener und Mannheimer Aufenthalten*, in: *Neues Mozart-Jahrbuch* 1 (1941), S.24-38.
- Claudio Sartori, *I libretti italiana a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Bd. III. Cuneo 1991.
- Johann Andreas Schachtner, *Poetischer Versuch in verschiedenen Arten von Gedichten. Mit einer Vorrede des berühmten Tit. Herrn Professor Gottscheds*, Augsburg u. Innsbruck (Joseph Wolff) 1765.
- Jürgen Schläder, Hans Zehetmair (Hg.), *Nationaltheater. Die Bayerische Staatsoper, München 1992*
- Herbert Schmid, *Die Gestalt des Isaak. Ihr Verhältnis zur Abraham- und Jakobtradition* (= *Erträge der Forschung*, Bd.274), Darmstadt 1991.
- Manfred Hermann Schmid, *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern* (= *Mozart Studien*, Bd.4), Tutzing 1994.
- Mechthild v. Schoenebeck, *KV 525 - Musik für »lange Ohren«?*, in: Ingrid Fuchs (Hg.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991. Baden - Wien, Bd.I: Hauptsektionen*, Tutzing 1993, S.381-393.
- David P. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment, the Late Symphonies and their Audience*, Oxford 1990.
- Christian Friedrich Daniel Schubart (Hg.), *Deutsche Chronik auf das Jahr 1775* (= *Deutsche Neudrucke*, Reihe: *Goethezeit*, hg.v. Arthur Henkel, *Deutsche Chronik*, Neudruck Bd.II), Nachdruck Heidelberg 1975.
- Joachim Schuhbauer, Benediktiner aus Niedernaltach, *über die Singspiele*, in: *Abhandlungen der baierischen Akademie über Gegenstände der schönen Wissenschaften*, Erster Band, München 1781, S. [169]-238.
- Heinz Schuler, *Ein »besonders guter Freund«. Otto Heinrich Reichsfreiherr von Gemmingen zu Hornberg und Teschklingen (1755-1836)*, in: *Acta Mozartiana* 36 (1989), 3, S.41-45.
- Günther u. Irmgard Schweikle (Hg.), *Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur, Stuttgart 1984.*
- Rotraud Seebandt, *Arientypen Johann Christian Bachs*, *Diss. Berlin 1956.*

- Thomas Seedorf, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert* (= Richard Jakoby (Hg.), *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, Bd.2).
- Ders., *Zum Wandel des Mozartschen Vokalstils. Eine Skizze*, in: R. Angermüller u.a. (Hg.), *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991* (= *Mozart-Jahrbuch* 1991), Teilbd.1, Kassel, Basel etc. 1992, S.103-107.
- Wilhelm Seidel, *Ilia und Ilione. Über Mozarts Idomeneo und Campras Idoménée*, in: Annegrit Laubenthal (Hg.), *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel, Basel etc. 1995, S.334-343.
- Gustav Rudolf Sellner, *Grundlagen zur Aufführung des »Idomeneo« in Salzburg 1973*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, Salzburg 1975, S.39-45.
- John L. H. Sibbons, *Tonality structure and key changes in Idamantes 3rd act aria in Mozart's opera »Idomeneo« KV 366*, in: *MJb* 1980-83, S.399-408.
- Patrick J. Smith, *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, London 1971.
- Gerhard Splitt, *Gespielte Aufklärung: Così fan tutte oder die Umkehrung der Moral*, in: *Freiburger Universitätsblätter*, Heft 101, September 1988, S.47-71.
- Ernst Leopold Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater. Wanderung und Wandelung seines Werkes in dreieinhalb Jahrhunderten*. Mit Bilddokumenten zusammengestellt v. Carl Nießen, Stuttgart 1947.
- Paul Stefan, *W. A. Mozart. Idomeneo. Vollständige Neubearbeitung von Richard Strauss und Lothar Wallerstein. Einführung*, Berlin o.J.
- Walter Steinkauler, *Mozarts »Idomeneus«, ein Gipfel der Ausdrucksmusik vor Beethoven*, in: *Neue Musikzeitung* 39 (1918), Heft 11, S.165-167.
- Horst Steinmetz (Hg.), *Friedrich II., König von Preußen und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts. Texte und Dokumente*, Stuttgart 1985.
- Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert* (= Richard Schaal (Hg.), *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, 25), Wilhelmshaven 1979.
- Ders., *Tradition und Fortschritt in der opera seria* (1979), in: Klaus Hortschansky (Hg.), *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform* (= *Wege der Forschung*, Bd.613), Darmstadt 1989, S.325-352.

- Ders., *Händel-Oper und Regeldrama*, in: Hans Joachim Marx (Hg.), *Zur Dramaturgie der Barockoper. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1992 und 1993* (= *Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe*, 5), Laaber 1994, S.33-54.
- Johann Georg Sulzer selbst teilt in der Vorrede zu seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (2. Teil, 1.Bd.) von 1777 folgenden Sachverhalt über die Autorschaften der Artikel mit, *Allgemeine Theorie / der / Schönen Künste, / in einzel, / und alphabetischer Ordnung der Kunstwörter / auf einander folgenden Artickeln / abgehandelt / von / Johann George Sulzer, / Mitglied der Königlichen Academie der Wissenschaften in Berlin etc. / Zweyten Theils. erster Band, / von K bis R / Biel / In der Heilmannischen Buchhandlung, 1777.*
- Luigi Ferdinando Tagliavini, *Kritischer Bericht zu: Mitridate, Re di Ponto* (= Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 4), Kassel, Basel, Tours, London 1978.
- Roland Tenschert, *Die Ouvertüren Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1921, S.109-181.
- Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment. Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas*, New York, London, Boston 1993.
- Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Nachdruck der Ausgabe Bologna 1723, dt. v. Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singekunst*, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1757, neu hg. mit Vorwort u. Anhang v. Erwin R. Jacobi, Celle 1966.
- Giambattista Varesco, *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo KV 366. Damma per musica in drei Akten. Text von (...) Wortgetreue deutsche Übersetzung von Erna Neunteufel. Textbuch Italienisch/Deutsch* (= *Mozarts italienische Texte mit deutscher Übersetzung* 1), Kassel etc. (1973).
- Cynthia Verba, *Music and the French Enlightenment. Reconstruction of a Dialogue 1750-1764*, Oxford 1993.
- Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari*, Torino 1963.
- Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 1. Jg. 5./6. Lieferung, ND der Ausgabe Mannheim 1778, Hildesheim, New York 1974.
- Friedrich Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe*, ND der Ausgabe Leipzig 1898, Hildesheim, Wiesbaden 1968.
- Ernest Warburton, *Lucio Silla - by Mozart and J. C. Bach*, in: *The Musical Times* 126 (1985). 12 (1714), S.726-737;729-730.

- Ders., *Johann Christian Bach*, in: Christoph Wolff, Walter Emery, E. Eugen Helm, Ernest Warburton, Willwood S. Derr, *Die Bach-Familie*, übers. v. Christoph Wolff u. Bettina Obrecht, Stuttgart, Weimar 1993 (= *The New Grove - die großen Komponisten/Bach Family*, London 1980, 1983).
- Ders. (Hg.), *The Librettos of Mozart's Operas*, 7 Bde., New York, London 1992.
- Eric Weimer, *Opera Seria and the Evolution of Classical Style 1755-1772* (= George Buelow (Hg.), *Studies in Musicology*, No.78), Ann Arbor, Michigan 1984.
- Othmar Wessely, Art. *Lasser*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Friedrich Blume, Bd.8 (1960), München, Kassel etc. 1989, Sp.249.
- L. Westenrieder, *Von dem Zustand der Musik in München*, in: *Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern I*, München 1783, S.366ff.
- Christoph Martin Wieland, *Übersetzung des Horaz*, hg. v. Manfred Fuhrmann (= *Werke in 12 Bdn*, hg. v. Gonthier-Louis Fink u.a., Bd.9), Frankfurt a.M. 1986.
- Reinhard Wiesend, *Hasse und Mozart - ein ungleiches Paar?*, in: *Hasse Studien 2* (1993), S.5-27.
- Marianus Wimmer, *Idomeneus Cretensium Rex*, in: Ders., *Tragoediae in Theatro Iuvaviensi exhibitiae, nunc publicam lucem datae*, Nürnberg (Wolfgang Schwarzkopf) 1764, S.447-502.
- Kurt Wölfel (Hg.), *Lessings Werke*, Frankfurt a. M. 1967, Bd.2.
- Hellmuth Chr. Wolff, *Das Opernpublikum der Barockzeit*, in: *Festschrift H. Engel zum 70. Geburtstag*, Kassel 1964.
- Alfred von Wolzogen, »*Idomeneus*« *von Mozart auf der Dresdner Hofbühne*, in: *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik*, Wien 1864, S.715-718, 726-728.
- Klaus Zelm, *Die Opern Reinhard Keisers. Studien zur Chronologie, Überlieferung und Stilentwicklung* (= *Musikwissenschaftliche Schriften*, Bd.8), München, Salzburg 1975.
- Max Zenger, *Geschichte der Münchener Oper*, nachgelassenes Werk, hg. v. Theodor Kroyer, München 1923.

5 - 4464042 112

Idomeneos »Sprache«
Zum Umfeld einer umstrittenen Oper

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophisch-Pädagogischen Fakultät
der
Katholischen Universität Eichstätt
vorgelegt von
Iris Winkler, Bochum

(1996)

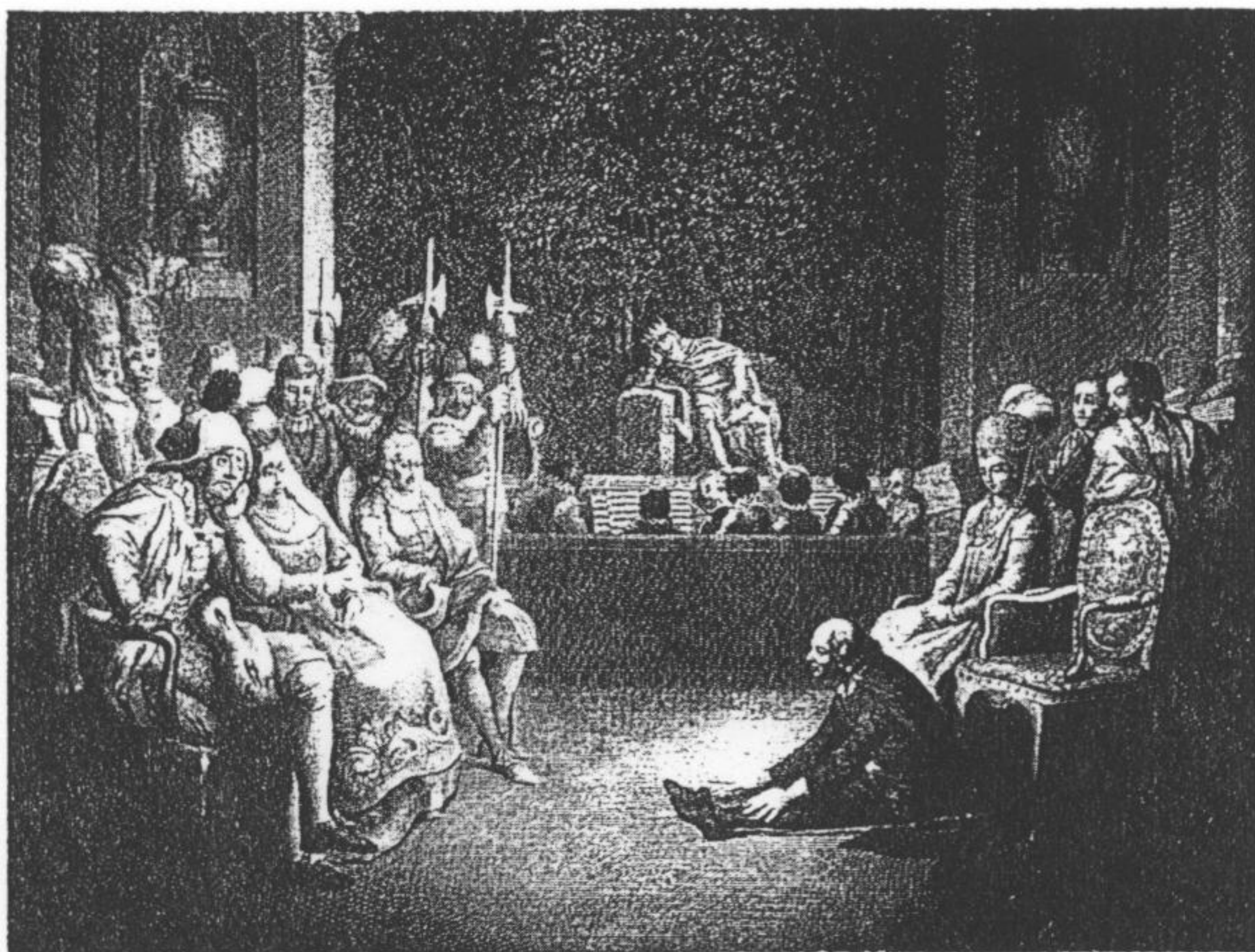
Anhang



1996. 112

Inhalt

Mozart, <i>Idomeneo</i> , Autograph, zum 1. Akt, 8. Szene	2
Shakespeare auf der Bühne des 18. Jahrhunderts	3
Der Sänger als »Statue«	4
Ein Bühnenbildentwurf von Lorenzo Quaglio	6
Mozart, <i>Idomeneo</i> , Autograph, zum 1. Akt, 1. Szene (Ilia)	8
Mozart, <i>Idomeneo</i> , Autograph, zum 1. Akt, 10. Szene (Begegnungs- szene Vater-Sohn)	9
Mozart, <i>Idomeneo</i> , Autograph, zum 1. Akt, 9. Szene (Idomeneo) .	21
Johann Baptist Lasser	24
Mozart, <i>Idomeneo</i> , Autograph, zum 2. Akt, 1. Szene (Arbace) . .	25
Abbildungsnachweise	27



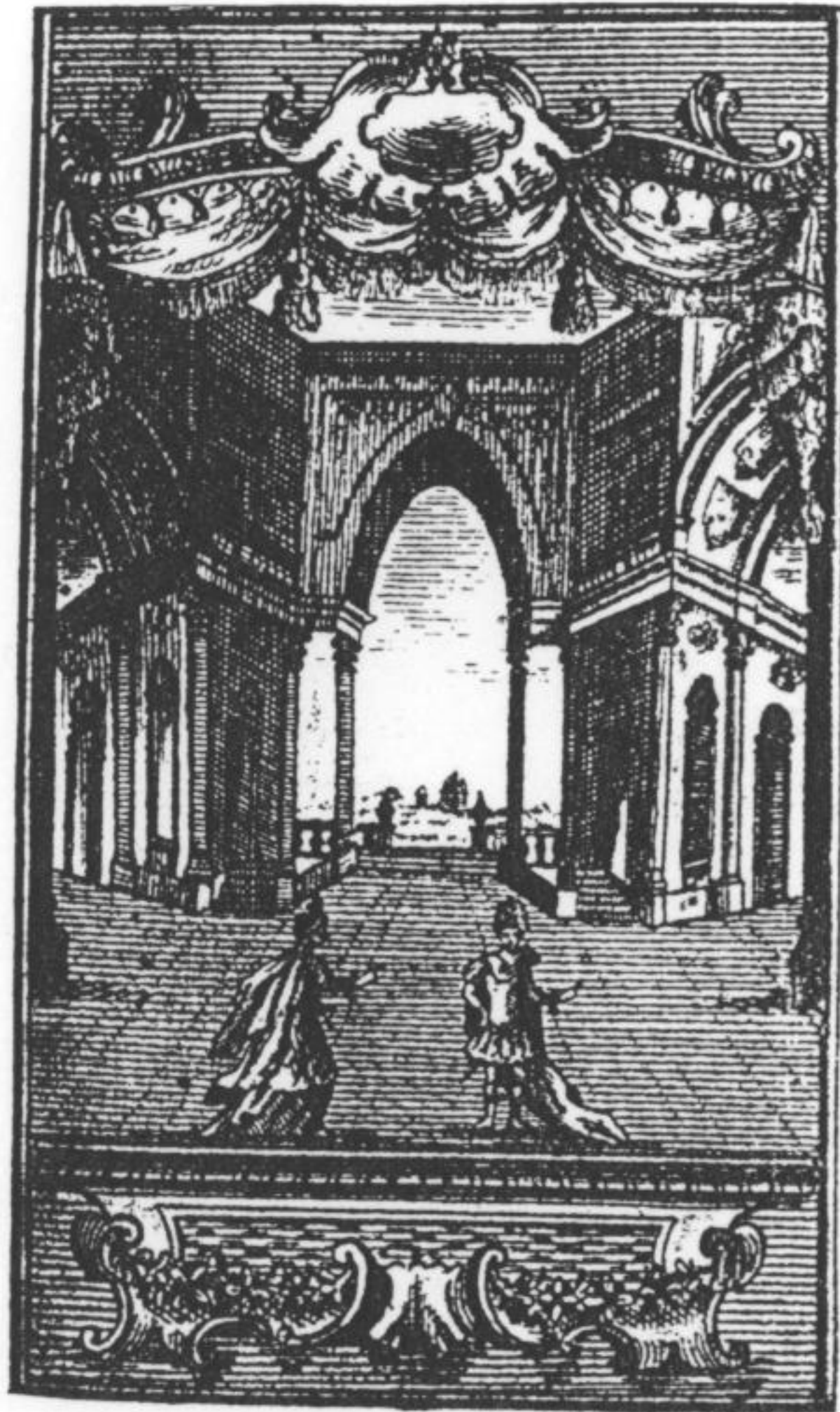
«Hamlet» in der Schröderschen Bearbeitung als Gastspiel Brockmanns bei der Döbbelinschen Truppe in Berlin (1778). Kupferstich von Berger nach Chodowiecki (König: Brückner ; Ophelia: Döbbelins Tochter ; Original: Sammlung Nießen.



Joseph Lange, der Hamlet des Wiener Theaters nächst der Burg. Punktstich nach dem Gemälde Hickels von Kininger und Pfeiffer. Original: Sammlung Nießen.

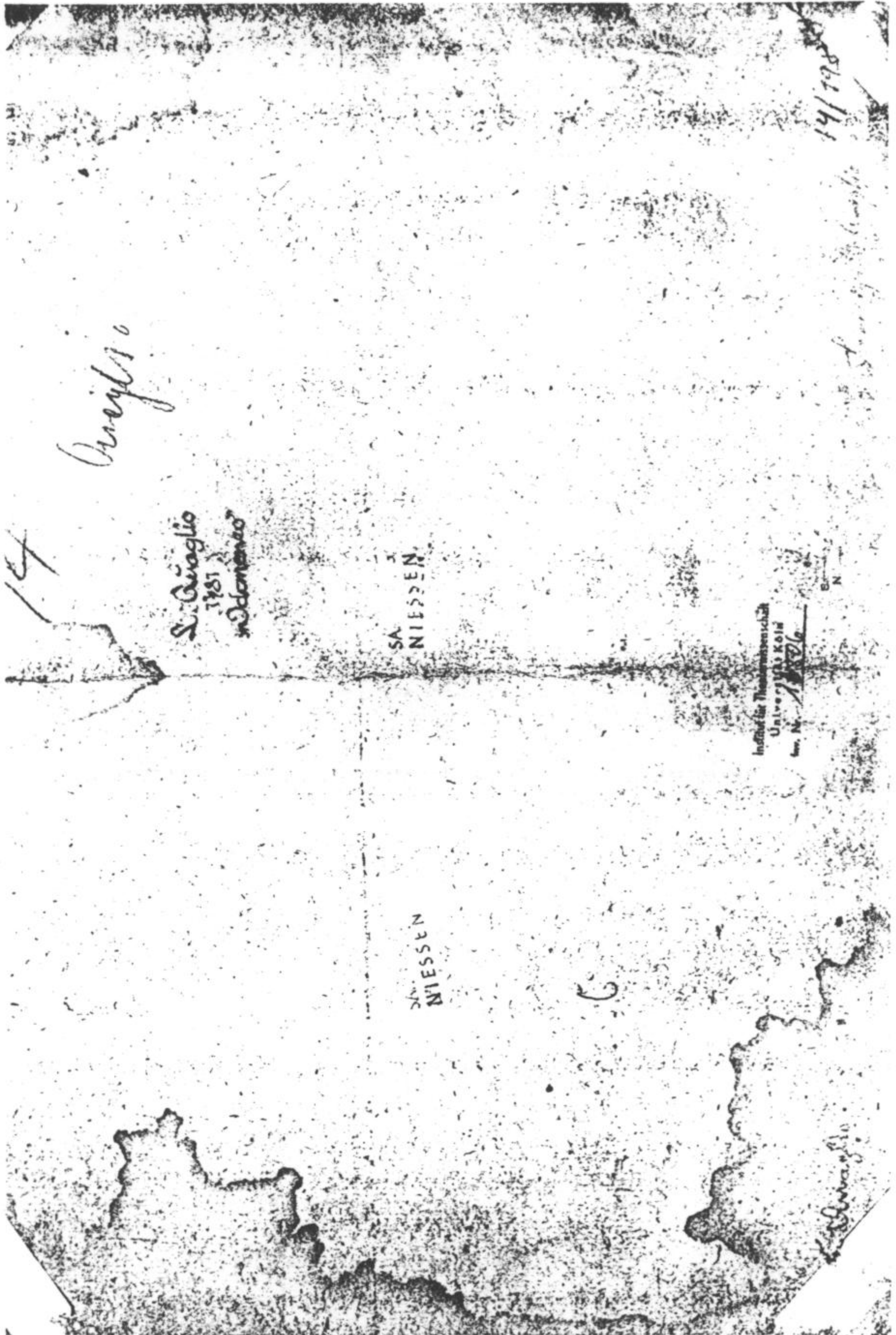


Fran. Sesone Sculp.



Fran. Sesone Sculp.





Idomeno

Ciel! che veggio? Ecco, la sventurata vittima, ahimè s'inganna... ah quel dolore ancora quel

Ciprie! - mi si pella il sangue... freno d'orrore... e vi si ingratte, *Agrippina* *Numi* *Egittima* *vi semba*, *estia* u...

ma in ocente?... equite nani. le minite san?... mani esanda! *Berberi*, *vignoti*

Numi! Aggronde!
Idomate, Idomeno
dei diposte

nomal mio duol sista) e Costeri di questo vitor allago a un agitato cor... Quanto spigote, di mia,

Sorte di ~~...~~ Solinghi orrori! ... vedo tra quelli avvanzi di faccinate bravi su quel lido sconosciuto quer...

...rie... voglio anollarlo, ved confortarlo, e voglio in letizia cangiar quel suo cordoglio.

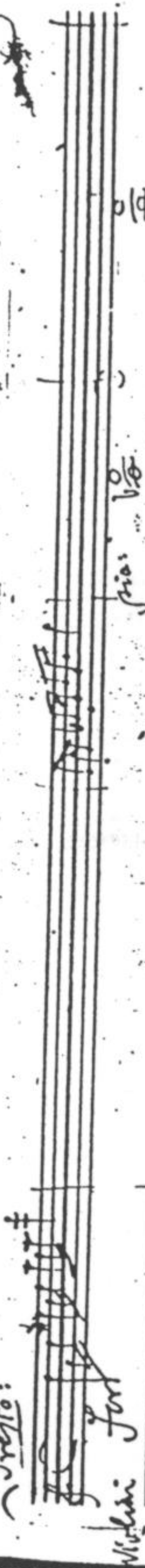
Sponta, o guerrier, qual tu ti sia, il timore. Elettis pronto a tuo soccorso quello, che in questo clima offer de...

Idome: I. ... più il guardo, più mi strugge il dolor: di giorni miei il resto à te dovrò. Tu quale avrai spanto da...

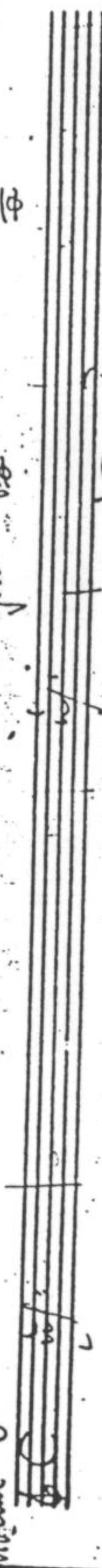
me? Premio al mio cor sarà l'è per pagar d'averti sollevato, difeso; ah troppo amico, dalle miserie...

72

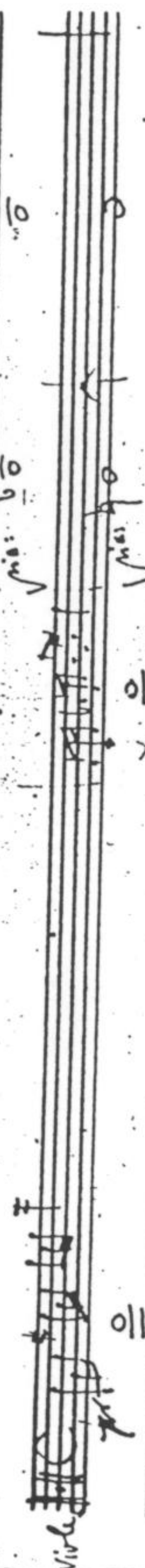
Presto:

Violini I


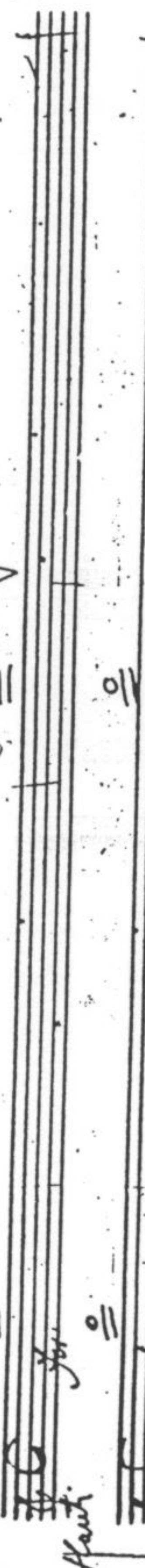
Violini II



Viola



Flauti



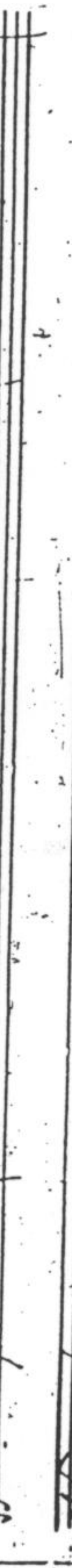
Clarinetti



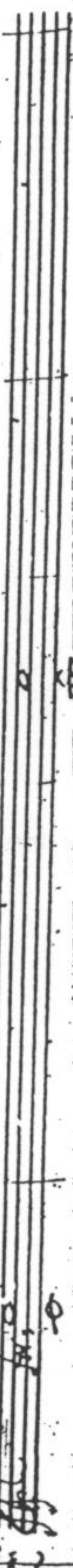
Fagotti



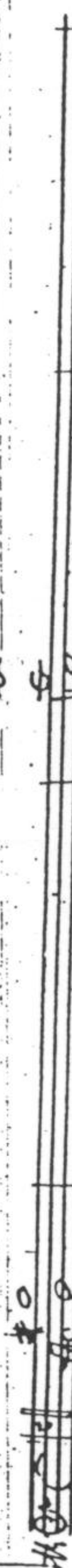
Violoncelli



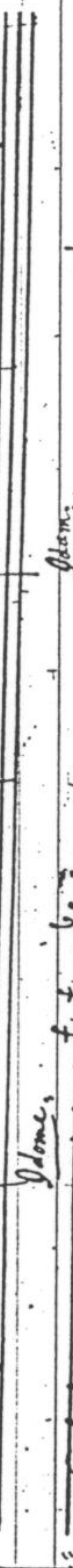
Contrabbassi



Organo



Adome,



ante mio



Spiritalissimi Dei!



Prestissimo:



Adagio:



Adagio:



meo compiangi del Saba mio il deo

The image shows a page of handwritten musical notation, page 16 of a score. The notation is arranged in several systems, each with multiple staves. The music includes various notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten lyrics in a cursive script interspersed with the musical lines. The page is filled with musical notation, including clefs, time signatures, and various musical symbols. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's draft. The lyrics are written in a cursive script, often appearing below the notes they accompany. The overall appearance is that of a working manuscript for a musical composition.

213

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *mf*, and *ff*. The lyrics are written below the staves:

Sofra genitoradorato, de al busano...
 e che un ampletto... ahimè! perché ti
 fu'

The first system of the handwritten musical score consists of five staves. The top staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The second staff has a similar but slightly simpler melodic line. The third and fourth staves appear to be accompaniment or a different voice part, with fewer notes and some rests. The fifth staff is mostly empty, suggesting a continuation or a specific instruction for that part.

fugato

The second system of the handwritten musical score includes lyrics and performance markings. It consists of five staves. The lyrics are written below the staves and include: "dignitate", "dignitate", "dignitate", "dignitate", "dignitate". There are also performance markings such as "ad dove: ad dove.", "ad dove: ad dove.", and "ad dove: ad dove.". The musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

7.

Handwritten musical score for voice and piano. The score consists of ten staves. The first three staves appear to be piano accompaniment. The fourth staff begins the vocal line with lyrics "Viva, andante moderato". The fifth staff continues the vocal line with "Viva, moderato". The sixth staff has "Viva, andante moderato". The seventh staff has "Viva, moderato". The eighth staff has "Viva, moderato". The ninth staff has "Viva, moderato". The tenth staff has "Viva, moderato". The lyrics are: "Viva, andante moderato. Viva, moderato. Viva, andante moderato. Viva, moderato. Viva, moderato. Viva, moderato. Viva, moderato. Viva, moderato. Viva, moderato. Viva, moderato."

ritor: meglio per te seria
 il non avermi veduto or qui.
 parente parente

Domeneo solo.

Scena IX.

50

Tranquillo è il mar, aera soave spin di dolca calma, e le Carule sponde il bronco d'or indora. ovunque is mora,

Quetto di pace in sen risona, e gode. Gode, i cor si queste aride spogge d'afanora da dirigit estenuato quilla Calma o stet:

turo, in me non provo, che al tuo Regno impetrai. in mura i flutti, a roghi dalle' im tua scotter, a te lo stumo so, Dal non.

Aggir chiedi, a in olcauto il primo de' morali, che qui intorno infelice s'aggira, all' air tua pien di terrore, promise.

All' Empio voto Elimina salvosi, ma non in pace... ma son pur quella, o d'io! - La casa mora;

Handwritten musical notation for the first system, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line.

Dove la prima io trofei, a un vitale? Lungo da si gran tempo, al con quel core ora vi rivelo, scappate in scappata voi ac

Handwritten musical notation for the second system, including a vocal line and a piano accompaniment line.

colto, un miser innocente dov'è venuto? O voto insospeso atroce.

Giuramento Gu =

Handwritten musical notation for the third system, including a vocal line and a piano accompaniment line.

ohel! Ah qual De' Nemmi mi resta ancor in vita! O qual di voi mi porge almen aiuto? Segnalami

St. Dominio

A series of empty musical staves at the bottom of the page, likely intended for further notation.

62

ston.
 O vitruib, atrax.
 gl'amento cordel.
 de p' de rumi, ni, k' de, anior in vitru;

sequa (tonis in sumer
 O qu' h'ivi mi, surge alior aitar t-

Fig. 18.

Wache Vötter! hört! hört!

&c.

Fig. 19.

Ist das mein Jesus?

Ist das mein Jesus?

Fig. 20.

E chi tra dis-ci? il piu grande, il piu giusto, il piu Clemen te principe

Fig. 21.

Pa- ven-ta! pa- ven-ta! pa- ven-ta a ri ve dermi.

Fig. 21.

ach seht! er sinkt be- lastet mit den Kriese, thaten von et/ner ganz jern Welt. Er sinkt.

Ausführung.

Handwritten musical score for Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, and Piano. The score is written on ten staves. The tempo is marked 'Allegro:' at the beginning of each staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cres.' and 'molto'. The first staff is for Violin I, the second for Violin II, the third for Viola, the fourth for Cello, the fifth for Double Bass, and the sixth through tenth for Piano. The score is written in a clear, legible hand.

Handwritten musical score on ten staves. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Sud, se il mio d'oro se 'n volar", "Sparis", and "la". There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

Lyrics: Sud, se il mio d'oro se 'n volar, Sparis, la

Dynamic markings: p, f

Performance instructions: *Vicino edo*, *Ando*, *Hero del pari*

Abbildungsnachweise

S.2,8,9-20,21-23,25f.:

Mozart, *Idomeneo*, Autograph der Akte I, II: Uniwersytet Jagiellonski, Biblioteka Jagellonska, Kraków, Nr. 5784;

S.3:

Ernst Leopold Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater. Wanderung und Wandelung seines Werkes in dreieinhalb Jahrhunderten.* Mit Bilddokumenten zusammengestellt v. Carl Nießen, Stuttgart 1947, Bilddokumente S.7.

S.4f.:

Metastasio, *Dramen*, ausgew. u. übertragen v. Maximilian Rudolph Schenck, Buchschmuck der Venezianischen Originalausgabe von 1748, Halle a. S., o.J.

S.6f.:

Ein Bühnenbildentwurf von Lorenzo Quaglio:
Institut für Theaterwissenschaft, Universität Köln, Inv. Nr. 16806;

S.24:

Johann Baptist Lasser, *Vollständige Anleitung zur Singkunst sowohl für den Sopran, als auch für den Alt*, München 1805, S.166.