

## Repertoirekunde

### Mozart, die Opern - 3 -

#### Die Zauberflöte



Das Theaterplakat der Zauberflöte: "Eine große Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder" - wo steht der Name des Komponisten? Er steht unterhalb der Besetzungsliste.

Das Bühnenwerk wurde bei der Uraufführung „Eine große Oper in zwei Akten“ genannt. Mozart selbst bezeichnete es als „deutsche Oper“. Tatsächlich vereinigt es eine ganze Reihe höchst unterschiedlicher Musik- und Theaterstile, der Opera seria, der Opera buffa und der Tragédie lyrique.

Formal ist *Die Zauberflöte* ein **Singspiel** und steht mit ihren märchenhaften Inhalten und spektakulären Bühnenverwandlungen in der Tradition des Alt-Wiener Zauberspiels, einer damals sehr populären Wiener Sonderform des Singspiels.

Als Textgrundlage für das **Libretto** dienten Schikaneder viele unterschiedliche literarische und andere Quellen (siehe Wikipedia, Artikel *Die Zauberflöte*). Über Mozarts Anteil am Zustandekommen des Librettos wissen wir nichts. Wahrscheinlich

blieb Mozart keine Zeit dafür, er war mit der Komposition des *Tito* und - etwas später - mit dem *Requiem* beschäftigt. Beides waren Auftragswerke.

*Die Zauberflöte* ist ebenfalls ein **Auftragswerk**, Schikaneder bot sein Libretto Mozart an. Mozart brauchte dringend Geld und nahm den Auftrag an. Statt für ein Vorstadttheater mit begrenzten sängerischen Möglichkeiten hätte er wahrscheinlich lieber eine Oper fürs Burgtheater geschrieben. Doch seit einigen Jahren war sein Stern in Wien am Sinken. Andere Komponisten mit anderen Opern waren beliebt.

In Wien hatte sich im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Singspieltyp etabliert, der als **Wiener Kasperl- und Zauberoper** bezeichnet wird und dem Alt-Wiener Volkstheater verwandt ist. Typisch für diese Opern war eine Handlung, bei der die Liebe über mancherlei Gefahren siegte. Handelnde Figuren waren – neben Menschen, Geistern, Zauberern und wilden Tieren – gute und böse Mächte. Eine meist sehr aufwändige Inszenierung sicherte diesen Singspielen, die vor allem durch den Theaterintendanten Karl von Marinelli zunehmend als deutsche Opern betrachtet wurden, einen großen Erfolg beim Publikum.

Insbesondere Müllers Singspiel *Kaspar, der Fagottist, oder: Die Zauberzither*, das nur wenige Monate vor Mozarts *Zauberflöte* seine Uraufführung hatte, dürfte mit seiner Handlung die Entstehung der *Zauberflöte* - zumindest die des Librettos - beeinflusst haben. Dies betrifft unter anderem den eigentlich unlogischen Bruch in der Charakterisierung der Königin der Nacht, die im ersten Akt der *Zauberflöte* eine positive Figur darstellt, im zweiten Akt aber anders als die entsprechende Figur bei Perinet als negative Gestalt gezeichnet wird. Schikaneder hatte einen ersten Erfolg bereits mit der im Jahre 1789 entstandenen Oper *Oberon, König der Elfen* von Paul Wranitzky gefeiert, einer anderen Oper des Alt-Wiener Zaubertheaters.

**Zauberoper**n waren in Wien also in Mode, sie hatten viel Zulauf. Mit großem Bühnenaufwand wurde in Szene gesetzt. Das waren sogenannte "Maschinenkomödien"; in etwa entsprachen sie dem heutigen Musical (Das Musical als das Musiktheater des "kleinen Mannes"..., viel Show, viel Oberflächlichkeit und Austauschbarkeiten).

In seiner 2007 erschienenen Biographie Vicente Martín y Solers machte dessen argentinischer Biograf Leonardo J. Waisman auf Ähnlichkeiten zwischen der *Zauberflöte* und dem 1787 entstandenen Drama giocoso Da Pontes ***L'arbore di Diana*** (Der Baum der Diana) mit der Musik von Vicente Martín y Soler aufmerksam. Die Da-Ponte-Opern des valencianischen Komponisten waren in Wien populärer als jene Mozarts. So hatte Schikaneder zu Martíns Groß Erfolg *Una cosa rara* (Der seltene Fall) 1790 eine deutschsprachige Fortsetzung geschrieben.

(*Una cosa rara* war an der UdK im Jahr 1999 - als die UdK noch HdK, Hochschule der Künste, hieß - das Sommerprojekt.)

Auffällige Parallelen bestehen zwischen den drei Nymphen in *L'arbore di Diana* und den drei Damen in der *Zauberflöte*: Sie spielen am Anfang der Opern eine wichtige Rolle, fühlen sich von Neuankömmlingen – Doristo bzw. Tamino – physisch angezogen und sind ihren Herrinnen (mehr oder weniger) ungehorsam. Noch größer ist die Übereinstimmung zwischen Letzteren – der Mondgöttin Diana und der Königin der Nacht: Beide verlieren ihre Herrschaft, dürsten nach Rache und werden von (scheinbar) guten zu bösen Wesen. Die eine wie die andere bestraft Ungehorsame – Britomarte bzw. Papageno – mit Stummheit. Der Schäfer Doristo ist wie der Vogelfänger Papageno ein Naturbursche. In der Singspiel-Version von *L'arbore di Diana* gibt es zudem Drei Genien mit Sopranstimmen, an welche die Drei Knaben der *Zauberflöte* erinnern.

Vor allem aber werden in beiden Opern Festungen angegriffen: In *L'arbore di Diana* stürmen Amore und sein Gefolge die Insel der Göttin der Keuschheit, in der *Zauberflöte* versuchen die Königin der Nacht und ihr Gefolge dasselbe mit dem Tempel der Weisheit.

Das Gedankengut und die Vertonung durch Mozart sind vom **Geist der Freimaurerei** beeinflusst; Mozart war selbst Freimaurer (wie Schikaneder auch, der aber nur kurz, da er wegen Frauengeschichten aus seiner Loge relegiert worden war) .

Aufgenommen wurde er in der Wiener Loge "Zur Wohltätigkeit" (später: "Zur neugekrönten Hoffnung"). Mozart besuchte daneben regelmäßig die Wiener Loge "Zur wahren Eintracht". Die Rituale der Einweihung als auch ein großer Teil der benutzten Symbole in der *Zauberflöte* gehören der Freimaurerei an.

(Zum ägyptischen Kolorit der Freimaurer-Allegorie sowie der Freimaurer-Thematik insgesamt in der *Zauberflöte* siehe Ulrich Schreiber - Opernführer für Fortgeschrittene, Band 1, S.491 ff.)

Im Juli 1791 war die Oper mit Ausnahme der Ouvertüre und des Priestermarsches abgeschlossen. Mozart unterbrach dann für mehrere Wochen die weitere Arbeit, um sich auf die Oper *La clemenza di Tito* zu konzentrieren, die zur Krönung Kaiser Leopolds II. zum König von Böhmen fertiggestellt sein sollte. Erst im September 1791 - zwei Tage vor der Uraufführung am 30. September - schloss Mozart die Arbeiten an der Oper vollständig ab.

Die **Uraufführung** fand am 30. September 1791 in Schikaneders **Freihaustheater** im Starhembergschen Freihaus auf der Wieden in Wien statt.

Errichtet war das Freihaustheater 1787. Damit wurde es das zweite Wiener Vorstadttheater nach dem 1781 gegründeten Leopoldstädter Theater. Das Theater stand schräg auf der Fläche der heutigen Operngasse zwischen den heutigen Häusern Operngasse 23 und 32.

Im Spielplan des Hauses war *Der Stein der Weisen oder Die Zauberinsel*, uraufgeführt 1790 (siehe Datei Mozart, die Opern -2-)

1798 spielte Ludwig van Beethoven am Fortepiano eines seiner eigenen Klavierkonzerte im Rahmen einer großen Akademie.

1801 zog Schikaneder in das neuerrichtete Theater an der Wien um. Das Theater im Freihaus wurde zu Mietwohnungen umgebaut, später abgetragen und neu bebaut.

Den Papageno spielte Schikaneder selbst. Die Königin der Nacht wurde von Mozarts Schwägerin Josepha Hofer (der ältesten Schwester von Mozarts Frau Constanze) gespielt, Tamino von seinem Freund Benedikt Schack, Pamina von Anna Gottlieb, Sarastro von Franz Xaver Gerl, Papagena von dessen Frau Barbara Gerl, der zweite Priester von Schikaneders Bruder Urban Schikaneder, der erste Knabe von Urban Schikaneders Tochter Anna Schikaneder sowie zweiter und dritter Knabe von Anselm Handelgruber und Franz Anton Maurer.

*Die Zauberflöte* wurde ein Kassenerfolg und brachte viel Geld ein - für Schikaneder, nicht für Mozart. Denn dieser verstarb kurz darauf. Auch die ungarischen Adligen und holländischen Musikfreunde, die Mozart im Dezember 1791 Dotationen in Form von jährlichen Ehrengaben anboten, kamen zu spät.

-----

- Die Ebenbürtigkeit von Frau und Mann:

Pamina wird mit Tamino in die priesterlichen Mysterien der Feuer- und Wasserprobe eingeweiht. "Mann und Weib und Weib und Mann / Reichen an die Gottheit an". Im Duett mit Pamina wurde sogar Papageno philosophisch. Im Widerspruch dazu standen die priesterlichen Plattitüden: "Ein Weib tut wenig, plaudert, viel" oder: "Bewahret euch vor Weibertücken". Hier wird nicht irgendwer sondern ein prinzliches Paar eingeweiht.

- Die Grenzen von Aufklärung, Humanität und Menschenrechten finden wir auch hinsichtlich der Figur des Monostatos. Hinter dem griechischen Namen steht ein Schwarzer, der eine Art Oberaufseher in Sarastros Tempel ist (der "kleine Bruder des Osmin"). Und ausgerechnet er soll die gefangene Pamina bewachen.

Die Proklamation der europäischen Aufklärung galt nur für Europa und besonders für den weißen Mann, nicht für die Kolonien in Afrika und Übersee.

(Es ist ein Stück weit vergleichbar mit den USA im 19. Jahrhundert. Unter dem

Vorwand der Sklavenbefreiung machten die Nordstaaten die wirtschaftlich erfolgreicherer Südstaaten platt. Präsident Abraham Lincoln selbst hatte schwarze Hausklaven bei sich angestellt, die nicht "befreit wurden". Die "Befreiten" der Südstaaten darben anschließend in den Fabriken der Nordstaaten als Lohnklaven.)

- Woher stammt Tamino? In wessen Diensten stehen die 3 Knaben? Warum griff die Königin der Nacht seinerzeit nicht selbst zur Zauberflöte, um den Raub ihrer Tochter zu verhindern?

Trotz vieler Unstimmigkeiten und Widersprüche hat die *Zauberflöte* Handlungskonsistenz, die von einer ganz eigenen Märchenpoesie und archetypischen Bildersprache herkommt.

-----  
----

## Repertoirekunde

### Hörbeispiele zu Mozart, die Opern - 2 -

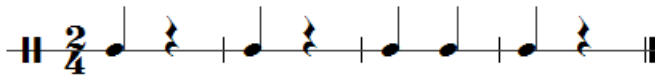
#### 1.) Türkenmode in Wien des 18. Jahrhunderts

Die Janitscharenmusik hat oft ein lebhaftes Tempo und ist fast immer eine Art Marschmusik. Wenn sie für Orchester gesetzt wurde, kamen normalerweise Schlaginstrumente zum Einsatz, die sich in der Musik der Klassik ansonsten nicht finden, typischerweise Basstrommel, Triangel und Zimbeln (zil), ähnlich den heutigen Becken. Diese Instrumente wurden tatsächlich in der türkischen Militärmusik benutzt, so dass zumindest die Instrumentierung der Janitscharenmusik authentisch war. Oft wurden dem Orchester auch noch die Piccoloflöte und hohe (z. B. C-)Klarinetten hinzugefügt, deren durchdringender Ton gut zur Freiluftatmosphäre der Musik passt und den Klang der Zurna imitieren sollte.

1.a) Mozart: Die Entführung aus dem Serail, 3. Akt, Nr.21b, Chor der Janitscharen, "Bassa Selim lebe lange" (Live), Chamber Orchestra Of Europe, Yannick Nézet-Séguin, Deutsche Grammophon, Berlin 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=kagRhwlUuY>

In der Janitscharenmusik geben vor allem Schlaginstrumente den Rhythmus an.



Mozart: Die Entführung aus dem Serail, Ouvertüre – Peter Eötvös, Radio Sinfonie Orchester Frankfurt, Alte Oper Frankfurt, 8. Dezember 2017

<https://www.youtube.com/watch?v=PHa6pYhlMA8>

Peter Eötvös ist vor allem als Komponist bekannt. An der UdK lief als Sommer-Oper 2020 *Angels in America* (2004 nach dem gleichnamigen Schauspiel von Tony Kushner im November 2004 in Paris, Théâtre du Châtelet, uraufgeführt).

1.b) Mozart, Klaviersonate Nr. 11 A-Dur KV 331 von 1778, 3. Satz - Daniel Barenboim, München, 1989/90

ab 18 : 50

<https://www.youtube.com/watch?v=FZ1mj9IaczQ&t=420s>

Die Klaviersonate endet mit dem berühmten *Rondo Alla Turca*, „im türkischen Stil“. Schnelle Arpeggien in der linken Hand imitieren „türkische“ Instrumente, wobei die Imitation auf den Cembali und Hammerklavieren zu Mozarts Zeiten aufgrund eines „Rasselns“ der Bass-Saiten, das die lauten Stellen begleitete, vermutlich besser gelang, als dies heutigen

Instrumenten möglich ist.

---

## **2.) *Der Stein der Weisen, oder Die Zauberinsel* - Vorgänger-Oper der *Zauberflöte***

Komponiert in Zusammenarbeit von Johann Baptist Henneberg (1768-1822), Benedikt Schack (1758-1826), Franz Xaver Gerl (1764-1827), dem Librettisten Emanuel Schikaneder (1751-1812) und Wolfgang Amadeus Mozart.

Kurt Streit (Astromonte), Tenor; Alan Ewing (Eutifronte), Bass; Chris Pedro Trakas (Sadik), Bariton; Paul Austin Kelly (Nadir), Tenor; Judith Lovat (Nadine), Sopran; Kevin Deas (Lubano), Bass; Jane Giering-De Haan (Lubanara), Sopran; Sharon Baker (Genie), Sopran; Boston Baroque, conducted by Martin Pearlman.

- Ouvertüre (0:00)

- Introduction - Ihr Mädchen! Ihr Jünglinge! (4:14)

- Arie (Lubano) - Alle Wetter! O ihr Götter! (9:27)

- Arie (Lubanara) - So ein schönes Weibchen (10:39)

<https://www.youtube.com/watch?v=u4g3kXyvShs>

---

## **3.) *Der Zauberflöte zweyter Theil. Das Labyrinth oder Der Kampf mit den Elementen* -**

Nachfolge-Oper der *Zauberflöte*

*Das Labyrinth - Der Zauberflöte zweyter Theil*, Musik: Peter von Winter, Libretto: Emanuel Schikaneder

Ivor Bolton, Mozarteumorchester Salzburg, Regie: Alexandra Liedtke

Salzburger Festspiele 2012, Spielort: Innenhof der Alten Residenz mit wandelbarer Überdachung

3.a) Ouverture (Peter von Winter), zugleich Auftritt der handelnden Figuren der Oper

<https://www.youtube.com/watch?v=frdmfn6lirk>

3.b.) Papagena: Regula Mühlemann, Papageno: Thomas Tatzl - Duett "Gelt Weibchen, jetzt wirst du mir's glauben"

<https://www.youtube.com/watch?v=spaKiBHLKyo>

3.c.) Arie des Papageno: Thomas Tatzl "Nun adieu, ich reis', ihr Schätzchen"

<https://www.youtube.com/watch?v= pbSso4EOks>

3.d.) Arie der Pamina: Ach! ich muß alleine tragen / Jana Büchner - Sopran

<https://www.youtube.com/watch?v=qUaAfFcD4E>

---

#### **4. Die Zauberflöte**

4.a.) Die Zauberflöte: I. Akt, 1. Auftritt (Tamino, die drei Damen), Nr.1 Introduction, Tamino: "Zu Hilfe! Zu Hilfe!", Daniel Behle, Inga Kalna, Isabelle Druet, Anna Grevelius, René Jacobs, Akademie für Alte Musik Berlin, harmonia mundi, 2010

Beispiel für ein innovatives Interpretieren einer allseits bekannten Musik. Am Ende der Szene mit den 3 Damen ("Du Jüngling schön und liebevoll") gibt es eine veritable Kadenz der 3 Stimmen.

ab 4 : 30

[https://www.youtube.com/watch?v=zR382NoGaKI&list=OLAK5uy\\_kGiULjp103or0UE2zI8jedJN-cefiFGGc&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=zR382NoGaKI&list=OLAK5uy_kGiULjp103or0UE2zI8jedJN-cefiFGGc&index=3)

4.b.) Die Zauberflöte: II. Akt, 18. Auftritt. Nr.17 Arie Pamina: "Ach ich fühl's, es ist verschwunden", René Jacobs, Akademie für Alte Musik Berlin, Marlis Petersen

"Andante" im 18. Jahrhundert - ein etwas lebhaftes Tempo

[https://www.youtube.com/watch?v=pxtktd0iEvM&list=OLAK5uy\\_kGiULjp103or0UE2zI8jedJN-cefiFGGc&index=36](https://www.youtube.com/watch?v=pxtktd0iEvM&list=OLAK5uy_kGiULjp103or0UE2zI8jedJN-cefiFGGc&index=36)

4.c.) Münchner Marionettentheater "Die Zauberflöte"

ab 1 : 08 : 25 Arie des Monostatos "Alles fühlt der Liebe Freuden"

<https://www.youtube.com/watch?v=Zn0yl2Dj2jc&t=1337s>



## Repertoirekunde

### Mozart, die Opern -4-

#### Idomeneo

*Idomeneo* ist eine Tragédie lyrique (Originalbezeichnung: „Dramma per musica“) in italienischer Sprache und in drei Akten von Mozart auf ein Libretto von Giambattista Varesco. Uraufgeführt wurde *Idomeneo* am 29. Januar 1781 im Münchener Residenztheater, in dem von F. Cuvilliés d. Ä. erbauten Rokoko-Theater, welches sich damals an der Stelle des heutigen Residenztheaters befand.

Der antike Stoff erzählt vom kretischen König Idomeneus, der sich nach seiner Heimkehr vom trojanischen Krieg gezwungen sieht, seinen eigenen Sohn zu opfern, um den Gott Neptun zu besänftigen. Sie behandelt das Verhältnis von Menschen und Göttern.

*Idomeneo* ist Mozarts große Choroper. Einerseits steht die Oper noch in der barocken Tradition der Opera seria mit ihren ausgedehnten Rezitativen und großen Affekten, andererseits brechen Mozart und sein Librettist Varesco diese traditionelle Form schon vielfach auf. Nach jüngsten Forschungsergebnissen des österreichischen Dirigenten Nikolaus Harnoncourt handelt es sich bei dieser Oper um eine unter dem Einfluss von Mozarts Paris-Reise und dem in München wirkenden Mannheimer Orchester entstandene reine Tragédie lyrique, allerdings in italienischer Sprache. Dass Aktion und Reflexion, die in der herkömmlichen Opera seria auf einfache Rezitative und Arien aufgeteilt waren, im *Idomeneo* aber vielfach in eine geschlossene, durchgehend motivierende Linie gebracht wurde, die sich in eigengesetzlicher Konsequenz fortspinnt (so in der Eingangsszene), ist Kennzeichen der Tragédie lyrique, ebenso der hohe Anteil an Chor- und Ballettszenen.

"So setzt der *Idomeneo* Glucks Reformwerk, das letztlich aus der Versöhnung von Opera seria und Tragédie lyrique bestand, fort - allerdings ohne jeden reformerischen Anspruch."

Ulrich Schreiber - Opernführer für Fortgeschrittene, Band 1, Bärenreiter 2013, S.433

Im Jahre 1780 erhielt der vierundzwanzigjährige Mozart den **Auftrag**, für den Münchner Karneval 1781 eine „große Oper“ zu schreiben, und begann wahrscheinlich im September 1780 mit der Vertonung. Die aufführungspraktischen Voraussetzungen in München waren denkbar gut: Als der Pfälzer Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz (1724–1799) Ende 1778 von Mannheim nach München übersiedelt war, hatte er Theatertruppe, Sängersenemble und Orchester gleich mitgebracht. Sowohl das Mannheimer Orchester, über das auch Mozart schon

früher in einem Brief an Vater Leopold gestaunt hatte, als auch Karl Theodors Sängersenemble waren weltbekannt. Außerdem hatte Mozart mit dem Münchner Theaterintendanten Joseph Anton von Seeau bereits 1774/75 für seine Opera buffa *La finta giardiniera*, seine erste Oper in München, erfolgreich zusammengearbeitet.

Für die Hauptpartie war der schon 66-jährige Publikumsliebbling Anton Raaff vorgesehen, der außer virtuoson Läufen nicht mehr sehr viel zu bieten hatte. Mozart komponierte ihm daher viele „geschnittene Nudeln“, wie er die Koloraturen selbst nannte. Die Rolle des Idamante ist ursprünglich für einen Kastraten komponiert, wurde später auch oft mit einem Tenor besetzt und heute meistens von einer Mezzosopranistin gesungen.

Das **Libretto** war die Umarbeitung des französischen Trauerspiels (Tragédie lyrique) *Idoménée* von Antoine Danchet (1671–1748). Dieser Text war bereits von André Campra vertont und das Werk 1712 uraufgeführt worden. Den Verfasser für die italienische Fassung des Librettos durfte Mozart vermutlich selbst bestimmen. Die Wahl fiel auf Abate Giambattista Varesco (1735–1805), Hofkaplan in Salzburg, der im Pipers als „kein ingeniöser Dramaturg, aber geschickter Versemacher“ charakterisiert wird. Der größte Teil der Rezitative wurde von Varesco aus dem Französischen übersetzt, während er die Arien und Ensembletexte sämtlich neu verfasste. Bei der Erstellung des Librettos war Varesco eng an einen bereits ausgearbeiteten Plan gebunden. Dieser war, wahrscheinlich schon vor Mozarts Ankunft in München am 8. November 1780, während Mozart schon mit dem Komponieren beschäftigt war, schriftlich zwischen Graf Seeau und Vater Leopold, der den Sohn des Öfteren bei derlei Korrespondenzen vertrat, ausgehandelt worden. Das gemeinsame erste Szenarium umfasste sowohl inhaltliche und dramaturgische als auch musikalische Richtlinien – etwa für den Aufbau des Stückes, die Folge der einzelnen Nummern, die Anzahl der Arien für jeden Sänger und die Länge einzelner Passagen in den Rezitativen. Weiterhin in Salzburg, konnte Leopold Mozart den Fortgang von Varescos Arbeit gut verfolgen und wohl auch mitbestimmen.

Die **Uraufführung** der Oper am 29. Januar 1781 im Münchener Residenztheater unter der musikalischen Leitung von Christian Cannabich mit Bühnenbildern von Lorenzo und Joseph Quaglio und der Choreografie von Claude Legrand war ein Erfolg.

Das Werk wurde bald in vielen deutschen Theatern gespielt, doch für seine Karriere beim Salzburger Hof half das dem Komponisten nicht.

Die **Entstehungsgeschichte** des *Idomeneo* finden wir gut dokumentiert vor. Der Briefwechsel zwischen Sohn Wolfgang und Vater Leopold, zwischen München und

Salzburg hin und hergehend, ist erhalten. Ein produktiver Austausch ist es; Wolfgang hatte genaue Vorstellungen über den Text und die Dramaturgie des Ganzen. Die Poesie soll der Musik gehorsame Tochter sein, forderte er. Der Librettist Varesco wohnte in Salzburg, so dass Vater Leopold ihn mehrfach aufsuchte und im Namen seines Sohnes um Veränderungen bat. Indem der Komponist seinem Librettisten genaue Angaben und Verbesserungsvorschläge unterbreitete, konnte er, Mozart, Text und Musik zur höheren Einheit führen und mit seiner Musik die Figuren vertiefen.

Für eine geplante **Wiederaufführung** in Wien im Jahr 1786 - es war eine konzertante Aufführung im privaten Rahmen - schrieb Mozart für die Rolle des Idamante – der nun mit einem Tenor besetzt wurde – das Rondo mit konzertanter Violine "Non temer, amato bene" (KV 490). Das ursprüngliche Liebesduett zwischen Ilia und Idamante "S'io non moro" ersetzte er durch das neugeschriebene Duett "Spiegarti non poss'io" (KV 489), welches das gleiche Ausgangsmotiv wie das ursprüngliche Duett verwendet, aber wesentlich kürzer ist. Mozart verwendete einen Teil des Textes der nachkomponierten Arie "Non temer" auch noch für eine Konzertarie für Sopran, Klavier und Orchester (KV 505).

Seit der Wiener Aufführung des *Idomeneo* besteht das Problem der Fassung. Mozart hat das Werk nicht in einer definitiven Form hinterlassen.

So gibt es zum Beispiel verschiedene Auflagen des Bärenreiter-Klavierauszuges mit leicht abweichenden Notentexten. Man sollte also den Klavierauszug vom selben Erscheinungsjahr verwenden.

- Die Arie des Idomeneo "Fuor del Mar" liegt in 2 Fassungen vor: einem koloraturreichen Bavourstück und einer leichteren für die Wiener Aufführung geschriebenen Fassung.
- Das Duett Ilia/Idamante aus dem 3. Akt ist ebenfalls in 2 Fassungen überliefert.
- Das Orakel ist in 4 Fassungen überliefert
- Das Umschreiben der Idamante-Partie für einen Tenor ging nicht ohne Änderungen in der Stimmführung, auch in den Ensembles, ab.
- Die Elettra-Arie "D'Oreste, d'Aiace" wurde in Wien ersetzt durch ein Accompagnato "Oh smania! Oh furie!"

---

"Wahr ist... dass für Mozarts Opernkompositionen, vom *Idomeneo* an, das Ästhetische als ausschlaggebendes und prädominierendes Moment vorherrschte:

Seinen wenigen, aber eindeutigen und klaren, theoretischen Äußerungen entnehmen wir, dass seine Opern ein präzises Konzept zugrunde liegen musste, freilich kein thematisch-ethisches, wie Wagner und auch Beethoven es gefordert hätten, sondern ein ausschließlich musikalisch-gedankliches, dem der Text anzupassen war; wohlgemerkt: der Text, nicht der Stoff. Denn der lag vor, sobald Mozart sich zu einem Libretto entschlossen hatte. Ein Eingriff in die charakterliche Anlage einer Figur wäre ihm nicht eingefallen, wohl aber in die Art ihrer Äußerung. Mozart hat keine Botschaften, keine Aussagen komponiert, sofern sie nicht in einer Figur, wie etwa in dem Diener Figaro, enthalten waren - außer in der Zauberflöte, deren Musik bezeichnenderweise dort am schwächsten ist, wo der Atem einer entpersonifizierten ethischen Gesetzmäßigkeit über dem Geschehen weht. Auch hat er seine Operngestalten nicht dazu missbraucht, sein Inneres bloßzulegen. Kein übergeordneter Wille lenkt sie nach seinem Ebenbild, sondern ein übergeordneter Geist lässt sich von ihnen lenken, lebt sich tief in sie ein und bewirkt ihren erschöpfenden und überwältigenden Ausdruck."

Wolfgang Hildesheimer - Mozart, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main 1980, S.162

Tatsächlich "ist keine einzige Szene im *Idomeneo* matt und kalt geworden. Die unverbrauchte schöpferische Kraft des jungen, völlig erwachten Mozart, der Reichtum an Erfindung, haben diese Oper zur absoluten Krone der Opera seria gemacht, sofern man sie das noch nennen kann; sie ist mehr: Die formale Ungebundenheit der *Accompagnati*, von Mozart zum Hochdramatischen erweitert und mit größter Freiheit aller Ausdrucksmittel und des entsprechenden musikalischen Apparates behandelt, wie nie zuvor und auch danach nur noch in *Così fan tutte*, greift deutlich dem Musikdrama vor. Gewiss müssen wir auch hier einige Arien als Konzessionen an die Eitelkeiten der Sänger hören, Mozart selbst hörte sie zu dieser Zeit nicht anders: Damals noch war sein Ziel die Vollkommenheit des Gewünschten, die Qualität der Lieferung sozusagen, wenn ihm wohl auch gerade bei dieser Oper zum ersten Mal klar geworden sein mag, dass er das Gewünschte zwar perfekt geliefert, sich aber auch weit darüber hinausgewagt hatte."

Hildesheimer, a.a.O., S.167

Mozarts Einstudierung des *Idomeneo* haben wir uns "etwa so vorzustellen, dass Mozart Partitur und Stimmen schrieb, dann mit den Sängern probte ... sodann Textumstellungen ausprobierte, und dort, wo die dramatische Kontinuität sie ihm nicht erlaubte, den Textdichter Varesco durch seinen Vater anhand genauer brieflicher Angaben zu Änderungen auffordern ließ. Der tat es nicht gern, er hielt sich für einen Dichter. Mozart aber wusste, dass der eitle Abbate alles andere als das war, und reagierte auf Weigerungen, indem er kurzerhand strich, etwa wenn der Kastrat del Prato (Idamante), von dessen Fähigkeiten Mozart nicht viel hielt,

seinen Part nicht verstehen wollte. Gewiss hat es für Mozart hier manchen Anlass zu kleinen, aber schöpferischen Verzweiflungen gegeben. Dafür machte ihn das Orchester glücklich. Es waren die ehemaligen Mannheimer, die er kannte und schätzte, und es liegt nahe anzunehmen, dass der orchestrale Reichtum, diese üppige Besetzung, wie er sie später niemals wieder verwenden konnte, manchem Lichtblick noch während der Proben entsprang."

Hildesheimer, a.a.O., S.168 f.

"Die Periode des *Idomeneo* vom Spätherbst 1780 bis Frühjahr 1781, war in der Tat eine der glücklichsten in seinem [Mozarts] Leben. ...

"Als Mozart und sie [Constanze] während des Besuches in Salzburg im Sommer 1783 mit zwei anderen Partnern - wer mögen sie gewesen sein? - eines Abends das Quartett "Andrò" sangen, habe sich Mozart so heftig erregt, dass er in Tränen ausgebrochen und aus dem Zimmer gestürzt sei. Constanze sei ihm gefolgt, und es habe einige Zeit gedauert, bis sie ihn habe trösten können [nach Constanzes Bericht viele Jahre später]. ... Es ist dieses das einzige Zeugnis eines solchen Ausbruches, und bezeichnenderweise muss uns die Art des Bezeugten ein Rätsel bleiben."

Hildesheimer, a.a.O., S.169 f.

Vielleicht ist es die Konstellation Sohn Idamante/Wolfgang und Vater Idomeneo/Leopold die den Gefühlsausbruch erklärt. Beide Väter lehnen den Sohn ab, Idomeneo: weil er aufgrund seines Schwures Idamante ignorieren und gegen seinen Willen fortschicken muss; Leopold: weil er das Kind Wolfgang zu immer neuen Leistungen antrieb und die Vaterliebe zu kurz kam. Stets ging es nur um Leistung und Bewährung unter oft schwierigen Umständen. So hat es im Falle Leopolds scheinbar -oder auch nicht nur scheinbar - zu Ablehnung, Gängelung und mangelnder Liebe geführt.

Vielleicht war der zweite männliche Mitsänger Vater Leopold? Und vielleicht sang dieser den Idomeneo, Wolfgang den Idamante?

(Siehe Hörliste zum 30.6.22, Mozart, die Opern -4-, *Idomeneo*, 2.) Es-Dur-Quartett "Andrò ramingo e solo")

Außerdem war die *Idomeneo*-Zeit die glücklichste; Mozart stand erstmalig auf eigenen Beinen, der Vater war nicht anwesend. Die Oper war erfolgreich, alles sah nach dem Beginn einer erfolgreichen Karriere aus. Doch zu einer erhofften Anstellung am Hofe des Kurfürsten kam es nicht. Und die Werbung um Aloisia Weber (spätere Lange) war nicht erfolgreich (sie war später die erste Wiener Donna Anna und eine gefeierte Konstanze; Mozart schrieb für sie Konzertarien).

---

... In Mozarts *Idomeneo* kann man die Heterogenität der Elemente auch musikalisch nachvollziehen. Während die Chöre und Tänze sich klar an Gluck orientieren, sind die Arien denkbar unglücklich sondern stehen in der italienischen seria-Tradition von Hasse und seinen Nachfolgern. Auch behält Mozart das Secco-Rezitativ bei, das Gluck aus gutem Grund meidet um den pathetischen Tonfall permanent durchzuhalten.

Die ersten beiden Akte halten sich relativ eng an die Vorlage von Danchet, und schon die erste Szene hat eine unverkennbar racinesche Färbung. Es ist ein typisches Motiv seiner Tragödien, dass Hass und Aggression zum Einfallstor des Begehrens werden. Zudem spielt bei der Königstochter Ilia auch ein strategisches Interesse mit. Um ihren royalen Status zu halten, bleibt ihr im Grunde nichts anderes übrig, als sich mit den lokalen Machthabern zu verbinden. Elettra hat als direkte Konkurrentin in einer ähnlichen Situation als Nichteinheimische ein ganz ähnliches Interesse.

Wenn Ilia also nicht eine gewisse berechnende Kühle mitbringt und ihr erster Schlagabtausch mit Idamante nicht die Aggressivität zweier narzisstischer Geschöpfe hat, die gerade aus ihrer kompetitiven Reibung einen erotischen Funken erzeugen, bleibt der erste Akt im Grunde ohne dramatische Spannung. Was man dagegen fast immer erlebt, ist eine larmoyante Gefühligkeit bei Ilias und ein fader Edelmut bei Idamante, der schnell öde wird und nicht abendfüllend ist.

Dabei scheint Mozart Ilia durchaus als eine Figur aufzufassen, die die erotische Klaviatur souveräner zu bedienen weiß als ihre Konkurrentin Elettra. Während Elettras Arien nur zwischen laszivem Augenaufschlag und furiengleicher Hysterie pendeln, mischt Ilia geschickt ironische und schmerzliche Töne unter, um männliche Jagd- und Beschützerinstinkte zu wecken.

Es hat sich merkwürdiger Weise eingebürgert Idamante, ursprünglich eine Kastraten-Partie, mit einem Mezzosopran zu besetzen. Das widerspricht nicht nur Mozarts Praxis, der die Partie für die Wiener Aufführung mit einem Tenor besetzte, sondern überhaupt dem, wie die Figur bei Mozart angelegt ist. Denn sie hat ganz klar in ihren Arien eine virile Akzentuierung. Paradoxerweise war ja der Kastrat Vincenzo dal Prato, mit dessen sängerischen und darstellerischen Fähigkeiten Mozart sehr unzufrieden war, der größte Profiteur von „*Idomeneo*“. Er stieg mit der Oper zum Star auf und wurde fest in München engagiert. Was zeigt, dass auch damals schon Sexappeal (dal Prato war etwa so alt wie Mozart und sah blendend

aus) mehr bedeutete als reine Kunstfertigkeit.

Heute machen die Idamante-Arien kaum Eindruck und uns ist schwer verständlich, dass sie damals zu den populärsten Nummern der Oper zählten. Diese Art von artistisch sublimiertem männlichen Sexappeal ist unserer Kultur, wo sich Virilität vor allem in brutaler Actionfilmgewalt und brachialem Hardrock- Gewummer ausdrückt, gänzlich fremd geworden.

Die größte Schwäche von *Idomeneo* ist gewiss, dass Mozart mit der Titelfigur wenig anfangen kann. Natürlich vor allem, weil ihm als 24jährigen Aufsteiger jene inneren Konflikte eines alternden mächtigen Mannes denkbar fern standen. Gerade Menschen, die in jungen Jahren sehr erfolgreich waren, aufgrund ihrer Schönheit, Intelligenz, Durchsetzungsfähigkeit oder sonstiger Gaben, empfinden das Altern oft als tiefe Kränkung. Idomeneus ist eine Figur von Shakespeareschem Format, einige Figuren aus dessen Spätwerk wie Othello, Coriolanus und vor allem Lear und Prospero, kämpfen mit ganz ähnlichen inneren Konflikten.

Auch bei Goethe und Wagner kann man diese Motive beobachten. Die Wotan-Siegfried Konstellation hat etwas von der Idomeneos und Idamantes (auch Siegfried muss geopfert werden), und bei Goethe hatte die Beziehung zu seinem Sohn August (zumal wenn man dessen Gattin Ottilie miteinbezieht, die sehr zum alten Goethe hingezogen war), ähnlich prekären Ambivalenzen, was Goethe in *Ein Mann von Fünfzig Jahren* und in allegorischen Konstellationen im zweiten Teil des *Faust* verarbeitet hat.

Mozart hatte ja selbst eine sehr enge Beziehung zu seinem Vater Leopold, und durchaus einen sehr guten Begriff von jenen Generationskonflikten von Schuldigkeit und Dankbarkeit und dem Wunsch nach einem unabhängigen Leben nach eigenen Vorstellungen. Doch logischerweise nahm er dabei eher die Perspektive Idamantes ein. Was ihn an der Idomeneo-Figur wohl am meisten interessierte, war die erotische Komponente, die der vergeblichen Liebe zu Ilia. Varesco hatte die zwar rausoperiert, jedoch nicht ganz gründlich. Im zweiten Akte heißt es, nachdem Idomeneo die Liebe von Idamante und Ilia entdeckt hat: „der Sohn, der Vater und Ilia, drei Opfer auf demselben Blutaltar, gequält von gleichen Nöten“. Das heißt, auch er wird von Liebe gequält.

Es ist dann auch kein Wunder, dass die darauf folgende Arie „Fuor del mar“ eine merkwürdige Ähnlichkeit mit Donna Annas Arie „Or sai chi l'onore“ hat. Zu den genialen Sinnigkeiten von *Don Giovanni* gehört eben jene Ambivalenz, dass Donna Anna Don Giovanni für den Mord an ihrem Vater verabscheut, doch dieser Hass auch Katalysator für ein geheimes Begehren wird. Das ist auch hier der Fall.

Ist der erste Teil des dritten Aktes mit der Vereinigung der beiden Liebenden noch vollkommen in der Tradition der Barockoper, wirkt der ganze Schluss redundant wie ein überlanges *lieto fine*. Idomeneo, Idamante und Ilia sind sich ja schon längst einig und weder Elettra noch Arbace haben genug Bedeutung, um irgendwelche Brisanz in die Machtkonstellation zu bringen. Bei Gluck wird in *Alceste* und *Iphigenie en Aulide* konsequent ein gesellschaftlicher Druck und ein idealistisches Über-Ich aufgebaut, so dass die Rettung am Ende einen echten katharsischen Effekt hat. ...

<https://www.freitag.de/autoren/thomas-w70/mozarts-idomeneo>

---

Literaturempfehlungen:

- Siehe im Text

- dazu: Wolfgang Hildesheimer - Warum weinte Mozart? Reden aus fünfundzwanzig Jahren. Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main 1996, S. 75 ff.

---

---



