

Fragen an Mozarts „Idomeneo“. Anmerkungen zur Editions- und Aufführungspraxis

von Peter Sühling, Berlin

Der wirkliche Abschluss der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) kann demnächst, wenn noch fehlende Bände aus der Serie X (Supplemente) erschienen sein werden, verkündet werden. Ein Jahrhundertprojekt der musikalischen Philologie, das das Mozart-Bild in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts veränderte und prägte, wird sich dann, später als gedacht, endlich erfüllt haben. Dennoch will es scheinen, als gäbe es schon jetzt etwas zu tun für eine Verbesserung der editorischen Gestalt einzelner Werke Mozarts und, soweit es sich um Opern handelt, auch der Bühnengestalt. Es gibt (abgesehen von den beklagenswerten Emendationen und Konjekturen bei Werken aus Mozarts Kindheit) vereinzelt bedauerliche editorische Entscheidungen besonders bei jenen Werken, an denen Mozart selbst viel änderte und die er letztlich als Arsenal mehrerer Varianten und Realisierungsmöglichkeiten hinterließ.

Wie zum Beispiel bei jener Fassung des *Idomeneo*, die im Jahre 1972, besorgt von Daniel Hertz, als Band 11 der Werkgruppe 5 (Opern und Singspiele) der Serie II (Bühnenwerke) erschien. Schon der kürzlich, erst 33 Jahre später, von Bruce Alan Brown vorgelegte Kritische Bericht zu diesem Band enthält einige offene und verdeckte Hinweise auf Unstimmigkeiten, die sich zwischen den überlieferten Autographen und anderen Quellen (insbesondere Briefen) einerseits und den damaligen editorischen Entscheidungen des Herausgebers andererseits ergeben. Zu berücksichtigen ist hier, dass bis Anfang der achtziger Jahre die Autographe der ersten beiden Akte nicht einsehbar waren und dass zum Zeitpunkt des Erscheinens der *Idomeneo*-Partitur im Rahmen der NMA noch nicht einmal bekannt war, dass sie in der Biblioteka Jagiellonska in Krakau deponiert sind. Auch wurde Mozarts Dirigierpartitur der Münchner Uraufführung erst 1981 entdeckt. Dennoch lassen sich bestimmte Schwächen der Edition nicht allein aus diesen Umständen erklären, sondern es liegt ihnen auch eine Tendenz zugrunde, die man mit „Schaffung gewünschter klarer Verhältnisse“ umschreiben könnte, die aber gerade den Umbruchcharakter und das Zwitterwesen dieser Opernpartitur Mozarts übermäßig zugunsten einer pseudoeindeutigen spielfähigen Gestalt bereinigen.

Man rechnet der Edition des *Idomeneo* im Rahmen der NMA hoch an, dass sie „erstmalig die ‚Münchener Urfassung‘ von 1781 von der ‚Wiener Fassung‘ aus dem Jahre 1786“¹ geschieden habe. Aber die Scheidung der Fassungen, wenn von solchen überhaupt gesprochen werden kann und nicht eher von praktischen Aufführungsvarianten, könnte als ein wirklicher Fortschritt nur dann angesehen werden, wenn sich diese „ Fassungen“ überhaupt fein säuberlich voneinander scheiden ließen. (Nebenbei sei auch gefragt: ein Fortschritt gegenüber welcher vorangehenden „falschen“ Vermischung der Fassungen eigentlich – gegenüber der Mischung, die Mozart selbst hinterlassen hat?) Auch das Ausscheiden der Ballettmusiken aus dem fast zwingenden Zusammenhang

¹ Karl Böhmer, „*Idomeneo* (KV 366), das ‚Dramma per musica‘ der Stilsynthese“, in: Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber (Hrsg.) *Mozarts Opern*, Teilband 1 (= Das Mozart-Handbuch, Band 3/1), Laaber 2007, S. 229.

mit dem Spielvollzug der Oper wurde von dieser Edition bis auf eine hypothetische Ausnahme nicht rückgängig gemacht. Diese Entmischungen scheinen aber gegenüber den Absichten Mozarts, soweit sie rekonstruiert werden können, etwas zu weit zu gehen.

Es mag verwundern, wenn ich bemerke, auf bestimmte Unstimmigkeiten in der bis heute maßgeblichen Edition gestoßen zu sein durch Hinweise, Fragen und Anregungen, die ein bisher kaum als solcher registrierter Mozart-Forscher aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert gegeben hat, und zwar im Rahmen einer akademischen Vorlesung zu Mozarts Opern, deren Skizzen überliefert sind. Im Sommer 1888 hielt Gustav Jacobsthal (1845–1912), späterer erster deutschsprachiger Ordinarius für „Theorie und Geschichte der Musik“, an der Universität Straßburg Vorlesungen über Mozarts *Idomeneo*. Er gelangte, nachdem er einen Großteil der Vorlesungszeit auf seine, inzwischen in Auszügen publizierte Analysen der Kindheitsoper Mozarts verwendet hatte², nur bis zum Anfang des 2. Aktes des *Idomeneo* und musste damit am Ende des Semesters die Vorlesung über Mozarts Opern, deren Verlauf er sich anfänglich sicher anders gedacht hatte, beenden.³ Gestützt allein auf die Opernbände der damals neuen ersten Gesamt-Ausgabe der Werke Mozarts (AMA), auf deren Revisionsberichte sowie auf die Mozart-Monographie Otto Jahns und die 1. Auflage des Köchel-Verzeichnisses versuchte Jacobsthal sich ein Bild von den Absichten Mozarts zu machen, die ihm schon damals durch Mozarts „Nebenrücksichten“ auf Zeitumstände und durch einige Schwächen der Partiturausgabe im Rahmen der AMA „verdunkelt“ schienen⁴. Einige von Jacobsthals Kritikpunkten an der AMA und deren Revisionsberichten scheinen mir immer noch denkwürdig und auch noch auf die NMA zuzutreffen. Es ist immer wieder erstaunlich, bei älteren Forschern auf brisante Fragestellungen zu stoßen, die in jüngerer Forschung dann völlig vernachlässigt wurden. Jacobsthal legte großes Gewicht auf die von Mozart konzipierte Basslage für die Rolle des Königs Idomeneo und geht näher auf die Bassnotation in Mozarts Autograph in jener Szene ein, wo sich nach der offiziellen Variante Idomeneo und sein Sohn Idamantes am Strand von Kreta als zwei Tenöre oder Tenor und Sopran begegnen sollen. Jacobsthals Hinweisen folgend, rührt diese Bassnotation nicht von späteren Bearbeitungen her, sondern kann nur einer ursprünglichen Idee Mozarts entsprechen.

Meine Erörterungen betreffen folgende Fragen:

1. Welches Ausmaß haben die Änderungen, die Mozart nicht erst 1768 in Wien, sondern schon gegenüber dem ursprünglichen Libretto Giambattista Varescos für die Münchner Uraufführung 1781 vornahm?

² Siehe Peter Sühling, *Die frühesten Opern Mozarts. Untersuchungen im Anschluß an Jacobsthals Straßburger Vorlesungen*, Kassel 2006.

³ Siehe auch später den in Vorbereitung befindlichen redigierten und kommentierten Abdruck seiner Idomeneo-Vorlesung im Rahmen eines von der DFG geförderten Editionsprojekts unter dem Titel: „Mozarts *Idomeneo* – ein Hoch- und Wendepunkt in der Geschichte der opera seria – wegen ihrer Symbiose mit der tragédie lyrique“ in: Gustav Jacobsthal, *Krumme Wege in der Musikgeschichte. Aus Straßburger Vorlesungen und Studien*, hrsg. und kommentiert von P. Sühling, in Vorbereitung.

⁴ Siehe einen kurzen Vorabdruck mit Auszügen aus den einleitenden Bemerkungen zu seinen Idomeneo-Vorlesungen in: G. Jacobsthal, „Intimste Absichten des Componisten durch allerhand Nebenrücksichten verdunkelt“. Bruchstücke aus einer Mozart-Vorlesung (Straßburg im Sommer 1888), aus dem handschriftlichen Nachlaß hrsg. von P. Sühling, in: *Programmheft Idomeneo* der Salzburger Festspiele und des Festspielhauses Baden-Baden, Juni 2000, S. 70–72.

2. Welche sängerische Stimmdisposition beabsichtigte Mozart ursprünglich? Hier interessiert besonders die fragmentarische Bassnotation für den König Idomeneo, aber auch die Frage nach der Tenorlage für Idamantes.

3. Welche Szenenfolge sollte am Beginn des 2. Aktes stehen?

4. Wie könnten die Ballettmusiken in den Spielverlauf der Oper integriert werden?

Zu 1.:

„[Varesco] sollte [das Buch] gleich zusammen schreiben, und aber die *kleinen Noten* dabey nicht vergessen“

Das ursprüngliche Textbuch des in Salzburg ansässigen Giambattista Varesco war für Mozart eine nach einem „Plan“ der Münchner Auftraggeber handgeschriebene Vorlage, an der er bereits im Herbst 1780 in Salzburg anfang zu arbeiten und mit deren Anlage und Textgestalt er sich auseinandersetzte, während er dort den 1. Akt komponierte, also auch schon bevor er nach München reiste, um dort seine Oper fertigzustellen und einzustudieren. Von der gesamten Auseinandersetzung zwischen Mozart und Varesco und von den mit ihr verbundenen Veränderungen des Ursprungslibrettos im Prozess der begonnenen Komposition steht uns in Gestalt des Briefwechsel zwischen Wolfgang und Leopold Mozart, der dann als Mittelsmann zwischen Librettist und Komponist fungierte, also nur jener Teil zur Verfügung, der sich auf eine relativ späte Arbeitsphase (2. und 3. Akt) bezieht. In München angekommen, bestand Mozart gegenüber dem Opernintendanten Graf Seeau darauf, dass Varesco das Libretto „gleich zusammen schreiben“ solle, so als wäre es noch in viele Einzelteile zerfallen, was Seeau für „nicht nötig“ hielt⁵, wohl weil er meinte, sich aus Mozarts Partitur und Textsammlungen das nötige für den Druck zusammenstellen lassen zu können.

Offensichtlich wollte Mozart, dass Varesco das Libretto zunächst einmal so „zusammenschreibt“, wie er es mit ihm in Salzburg vereinbart hatte, denn er sah Änderungen durch die Arbeit mit den Sängern, dem Bühnenbildner und dem Choreographen auf sich zukommen. Denen war er zwar nicht abgeneigt, doch wollte er das von ihm mit Varesco konzipierte Libretto zunächst als Ausgangspunkt vorliegen haben und es in Varescos Interesse sogar so gedruckt sehen, ebenso wie Johann Schachtners Übersetzung desselben. Mozart verfügte offensichtlich bis dato nur über eine Sammlung noch zu komponierender Arien und Szenentexte, zu denen ihm vor allem die das Ganze dramatisch zusammenschließenden Regieanweisungen fehlten. Darum seine Bitte, „die *kleinen Noten* dabey nicht zu vergessen“ und „es so bald als möglich mit sammt dem Argument hieher [zu] schicken“⁶. Leopold Mozart wird die hiermit gewünschten szenischen Bemerkungen in seinem Antwortschreiben dann „Anmerkungen“ nennen. Zwar setzte sich Mozart in München erfolgreich für den „ungekürzten“ Druck des Textbuchs ein, trotz der von ihm selber für seine Komposition vorgenommenen Kürzungen, und sorgte auch für ein ordentliches Honorar für Varesco und den Übersetzer Schachtner⁷, aber für eine geplante deutsche Fassung des Idomeneo 1781 in Wien hielt er nach einem neuen Textdichter (Johann Baptist von Alxinger) Ausschau. Dennoch

⁵ Siehe den Brief Mozarts an den Vater vom 8. November 1780, in: *Mozart Briefe und Aufzeichnungen* (MBA), III, S. 13.

⁶ Ebenda.

⁷ Siehe seine Briefe aus München, Winter 1780/81, MBA III.

muss es, wie ein Vergleich der Korrespondenz zwischen Wolfgang und Leopold Mozart über Varescos Text mit dem späteren Librettodruck zur Aufführung zeigt, weitere Bestandteile des Manuskripts gegeben haben, die aber sowohl in dem umfangreichen zweisprachigen Librettodruck als auch in der kurz vor der Aufführung erschienenen italienischen Fassung unpubliziert blieben. Mozart hat sich erst im Laufe der Münchner Diskussionen mit dem Intendanten, dem Bühnenbildner und dem Tanzmeister weiter vom Ursprungslibretto entfernt, denn zunächst hatte Leopold in seinem Brief, mit dem er das Buch samt den „nötigen Anmerkungen“ nach München schickte und dabei auch den „Plan“ zurückschickte, betont [„damit S. E. Graf Seeau sehe“!], „daß alles nach der Vorschrift gemacht worden sei“.⁸

Es erscheint der Forschung müßig, den verloren gegangenen Textteilen aus Varescos Handschrift nachzufahnden zu wollen. Im Vorwort zur Partiturausgabe von Daniel Hertz⁹ und in dem von Bruce Alan Brown erstellten Kritischen Bericht der NMA (Kassel 2005) ist über den Verbleib des autographen Librettos nichts mitgeteilt. Kurt Kramer erwähnt in seiner berühmten Arbeit zum Libretto in einem Nebensatz, der Text sei leider verloren gegangen.¹⁰ Es gibt aber gestrichene oder gekürzte Stellen aus dem Ursprungslibretto, mit dem Mozart arbeitete, die nicht in die frühe, zweisprachig gedruckte Münchener Fassung des Librettos, die meist als vollständig ausgegeben wird, aufgenommen wurden, wie z. B. ein Duett Idamante/Ilia während der Opferszene, auf die sich Kramers Mitteilung bezieht. Diese zweisprachige Fassung entsprach weder der in München tatsächlich gespielten Version (wegen der noch in München bis kurz vor der Aufführung vorgenommenen Kürzungen), noch dem in Salzburg von Varesco erstellten Libretto, über das sich Mozart schon vor seiner Abreise nach München mit ihm abgesprochen hatte.

Mal als anonym, mal als von Varesco stammend bezeichnet, liegt bis heute die Textvorlage der nachkomponierten Szene Ilia/Idamantes zum zweiten Aktbeginn aus der Wiener Fassung (heute als Szene Nr. 10b bezeichnet) vor. Über die Herkunft des Textes dieser Szene (Rezitativ Ilia/Idamantes und Rondo des Idamantes) konnte bisher keine befriedigende Auskunft erteilt werden. Es ist das Rezitativ und Rondo mit obligater Solovioline (KV 490), das Mozart für die Baronin oder den Baron Pulini komponierte, die/der 1768 in der Liebhaberaufführung des *Idomeneo* die Partie des Idamantes in Sopran- oder Tenor-Lage sang. Man muss sie mit der Konzertarie KV 505 (Scena con Rondo) zusammen denken, die Mozart im Dezember 1768 als Abschiedsarie für die englische Sopranistin Nancy Storace mit obligatem Soloklavier setzte. Denn beiden Rezitativen mit Arien liegt (bei KV 505 im Rezitativ durch den Wegfall der Ilia-Worte nur teilweise) der Text der eingefügten Ilia-Idamantes-Szene zugrunde. Der offizielle Arientext (des Idamantes) beider Kompositionen lautet: „temer, amato bene“. Die Spekulation, dass es sich dabei um einen reaktivierten Text aus dem Ursprungslibretto Varescos handeln könnte, liegt nahe. Wäre der Text tatsächlich von Varesco (Hertz spricht allerdings

⁸ MBA, III, S. 15.

⁹ NMA, II/5, 11, Kassel 1972, unter IV. Quellen, S. XXII.

¹⁰ Siehe Kurt Kramer, *Das Libretto zu Mozarts Idomeneo. Quellen und Umgestaltung der Fabel*, München 1981, wieder abgedruckt in: Attila Csampai / Dietmar Holland (Hrsgg.), *W. A. Mozart. Idomeneo. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek 1988, hier S. 159.

von einer „unbekannten Quelle“¹¹, zudem gibt es ein stilistisches Gefälle) und auch schon in seinem handschriftlichen Ursprungslibretto so oder ähnlich enthalten gewesen und lediglich von Mozart für die Münchner Uraufführung gestrichen worden, so müsste man (nicht allein aber auch) aus diesem Grund ihre Vertonung nicht stets mit dem Vermerk „ossia“ als Szene 10b alternativ gegen die Szene 10a (Idomeneo/Arbaces) setzen, sondern könnte die Berechtigung beider Szenen, so wie Mozart sie in der Wiener Fassung zur Geltung brachte (siehe dazu unter 3.), eingestehen.

Zu 2.:

„wenn ich sie [Idomeneos Arie „Vedrommi intorno“] für den Zonca geschrieben hätte“ [1780]

a) Idomeneo als Bass

Mozarts Absicht, die Rolle des Idomeneo als eine Basspartie zu behandeln, wird, wenn sie überhaupt erwähnt wird, bisher ausschließlich auf die frühe Wiener Zeit bezogen, also den Herbst des Jahres 1781, als Mozart vorhatte, seinen *Idomeneo* in einer deutschen Bearbeitung zu geben, was er leider nicht realisieren konnte. Mozart schrieb am 12. September 1781 aus Wien an seinen Vater nach Salzburg: „Die Rolle des Idomeneo hätte ich ganz geändert und für den Fischer [einen berühmten Wiener Bassisten der Zeit] im Bass geschrieben“, und dann fährt er fort „und andere mehrere Veränderungen vorgenommen und sie mehr auf französische Art eingerichtet“.

Vergleicht man dazu das Vorwort des Editors Daniel Hertz zur Idomeneo-Partitur in der NMA, so nennt er das Auftauchen einer Bassnotation für Idomeneo lediglich „mysteriös“.¹² Eine seltsam anmutende Bezeichnung, denn Mozart wäre ja damit doch nur der Stimmendisposition der französischen Vorlage, jener in André Campras Tragédie lyrique *Idoménée* gefolgt. Dass die Tragédie lyrique im Gegensatz zur Opera seria den Bass kannte und Mozart die Basspartie in die Seria implantieren wollte, ist ja gerade ein Bestandteil dessen, sie „mehr nach französischer Art“ einzurichten.

Untersucht man jene Stelle, an der in der autographen Partitur die Bassnotation auftaucht, nämlich in dem tragischen Rezitativ zwischen Idomeneo und Idamantes am Strand von Kreta, so scheint es, dass die in der autographen Partitur vorhandene alternative Bassnotation ursprünglich weder für die 1781 geplante Wiener Aufführung gedacht gewesen sein konnte (denn ihr ist der italienische Text unterlegt), noch für die spätere Aufführung 1786 (denn hierfür war wiederum ein Tenor vorgesehen). Und so ist es naheliegend, davon auszugehen, dass die fragmentarische Notierung der Idomeneo-Stimme im Bass von Mozart selbst schon als gewünschte Urfassung für die Münchner Uraufführung, Januar 1781, in die Partitur eingetragen worden sei. Dies wird durch den jetzt vorliegenden Kritischen Bericht vollauf bestätigt. Zum Rezitativ Idomeneos als er sich Idamantes nähert „Ciel! che veggo?“, von dem in der Partiturausgabe der NMA nur die Tenorversion wiedergegeben ist, heißt es dort: „Zunächst IDOM. als Basso konzipiert, das erste Notat jedoch mit der neuen Version für Tenor überklebt (Klebung

¹¹ NMA, II/5, 11,1, S. XX.

¹² NMA, II/5, 11,1, S. XXIV.

heute gelöst).“¹³ Zur Partie des Idomeneo während der dialogischen Begegnung mit Idamantes, von der in der Partiturausgabe der NMA beide Stimmlinien in einem System im Tenorschlüssel wiedergegeben sind, heißt es: „IDOM. urspr. durchweg im Bassschlüssel notiert, an einzelnen Stellen hat Mozart jedoch eine höher liegende Version mit feiner Feder und hellgrauer Tinte sehr klein nachgetragen.“¹⁴

Eine briefliche Äußerung Mozarts deutet sogar ganz entschieden darauf hin, dass er, noch bevor er in München im November 1780 die Rolle für den „Schlendrian“ Anton Raaff (Tenor) (um)schreiben und einstudieren musste, lieber den Mannheimer/Münchener Bassisten Giambattista Zonca für die Rolle vorgesehen hatte. Er schreibt mitten in seiner Beschwerde über Raaff: „– aber wenn ich sie [die erste Arie Idomeneos Nr. 6, „Vedrommi intorno“] für den Zonca geschrieben hätte, so würde sie noch besser auf den Text seyn.“¹⁵ Mozart hat also wenig später in Wien, als er 1781 schrieb, dass er die Stimme des Idomeneo lieber im Bass gesetzt und die Oper mehr auf französische Art eingerichtet hätte, nur seinen ursprünglichen, nicht realisierbaren Wunsch aus der Salzburger/Münchener Zeit der Arbeit am *Idomeneo* nochmals zur Sprache gebracht.

b) Idamantes als Tenor

Für eine zum Bedauern Mozarts nur konzertante Privataufführung in Wien, März 1786, im Fürstenpalais Auersperg wurde die Idamantes-Partie (ursprünglich Kastraten-Sopran) von einem Tenor (Baron Pulini) gesungen und von Mozart durchweg (bis auf eine Ausnahme, ausgerechnet in einem extra für diese Aufführung nachkomponierten Stück, das im Sopran notiert ist) in Tenorschlüssel umgeschrieben.

Gerade in dieser nachkomponierten Einlage (Recitativo oder Scena con Rondo, KV 490) ist die Stimme Idamantes erneut im Sopran notiert, was heißen könnte, dass dieses Stück von der Baronin Pulini (Sopran) gesungen wurde, wie es auch in der von Mueller von Asow herausgegebenen Ausgabe des Mozart'schen Verzeichnisses aller seiner Werke behauptet wird¹⁶ und wie es Alfred Einstein in der von ihm betreuten 3. Auflage des Köchelverzeichnisses 1936 als Frage aufwarf. Dies ist ein bis heute ungeklärter und kaum diskutierter Umstand.

Otto Jahn¹⁷ machte darüber eher beschwichtigende Bemerkungen, während Friedrich Spiro¹⁸ in der Vierteljahrsschrift eine eher abenteuerlich anmutende Erklärung versuchte, die darauf hinausläuft, Mozart habe den weiblichen Charakter dieser Arie verspürt und sei unbewusst, ohne Rücksicht auf seine für den Baron Pulini in Tenorschlüssel gesetzte Idamantes-Partie zu nehmen, in den Sopranschlüssel quasi verfallen. Er wies darauf hin, dass der Text von KV 505 vermeintlich in einen weiblichen Rollentext umgemodelt worden sei und behauptete, dies würde voraussetzen, dass Idamantes in KV 490 (der „eingelekten“ angeblichen Alternativ-Szene 10b zu Beginn des 2. Aktes) „amata bene“ singen müsse. Es geht hier aber nicht um eine gut oder viel Geliebte, die

¹³ Kritischer Bericht von Bruce Alan Brown zu NMA II/5, 11, S. 101.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Brief vom 27.12.1780 aus München, MBA, III, S. 72.

¹⁶ Wien 1956, S. 52.

¹⁷ Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 2. Aufl., Leipzig 1867, Bd. II, 710.

¹⁸ Friedrich Spiro, „Die Entstehung einer Mozart'schen Konzertarie“, in: *VfM* 1888, S. 257 f.

hier angeredet würde, sondern um das geliebte Gut (il bene), das ein männliches Adjektiv mit sich zieht.

Zu 3.:

Wie in den heutigen Librettodrucken und Aufführungen üblich, werden als Szene I des 2. Aktes alternativ entweder ein Rezitativ Idomeneo/Arbaces mit Arie des Arbaces (Nr. 10a) oder (ossia) ein Rezitativ Ilia/Idamantes mit Arie des Idamantes (Nr. 10b=KV 490) gedruckt und gesungen. Ausdrücklich präsentiert wird diese „Alternative“ zunächst in der NMA¹⁹ mit der Begründung von Daniel Hertz (auf S. XIX seiner Einleitung), „die ganze Szene“ habe als „schwächster Punkt der Münchner Aufführung“ „einer neuen weichen“ müssen, und betont wird diese alternative Einrichtung dann bei Csampai/Holland²⁰ und bei Angermüller²¹. Vom dramaturgischen Aufbau her erscheinen aber beide Unterredungen (jene aus München zwischen Idomeneo und Arbaces mit dem Entschluss, Idamantes außer Landes zu bringen und jene aus Wien zwischen Ilia und Idamantes mit dem ersten gegenseitigen Eingeständnis ihrer Liebe) unerlässlich. In der Münchner Aufführung erfolgte erst im 3. Akt und zwar in dem ursprünglich sprachlich wie musikalisch auffallend läppischen Duett Nr. 20, kurz vor dem hochdramatischen Quartett Nr. 21, eine erste Liebeserklärung des Paares, eine Tatsache, die Mozarts dramatischer Verstand offensichtlich als Mangel der Münchner Aufführung empfunden hatte, weswegen er für die Wiener Privataufführung im Palais Auersperg in einer Parallelaktion zum Einlageduett Nr. 20 (womit er eine etwas holder gestimmte Fassung komponierte, KV 489) auch eine weitere Szene für den Anfang des 2. Aktes zwischen Ilia und Idamantes schuf.

In allen heutigen Aufführungen, in denen der Münchner Szene I der Vorzug gegeben wird, (meist, indem daraus die Arie Nr. 10 des Arbaces gestrichen wird), bleibt der Mangel einer viel zu späten Aussprache zwischen Ilia und Idamantes bestehen. Unvorstellbar ist, wie unter Berufung auf Otto Jahn behauptet wird, dass Mozart für die Wiener Aufführung die ursprüngliche 1. Szene zwischen Idomeneo und Arbaces völlig gestrichen haben sollte. Sicherlich hatte Jahn nur die Arie des Arbaces gemeint, denn er schrieb selbst – allerdings nur in der 1. Auflage seiner Mozart-Biographie –, dass die Partie des Arbaces „mit Ausnahme der Stellen im Recitativ, wo seine Theilnahme am Gespräch durchaus nothwendig war“ gestrichen worden sei²². Dass eine solche Ansicht den Absichten Mozarts entspricht, wird neuerdings durch die Eröffnungen im Kritischen Bericht zu dem *Idomeneo*-Band der NMA gestützt, demzufolge auch in Wien von Mozart ein auf 35 Takte reduziertes Recitativo zwischen Idomeneo und Arbaces zu Beginn des 2. Aktes gespielt worden sei.²³ Eine dramaturgisch sinnvolle und den Wünschen Mozarts entsprechende Scena I des Atto secondo müsste also textlich anders konstituiert werden: durch nicht alternativ entgegengesetzten, sondern zur Auswahl komplett bereitgestellten Abdruck aller Szenenbestandteile: a) der Unterredung zwischen Idomeneo und Arbaces mit dem Kern des Entschlusses, Idamantes außer Landes zu schicken

¹⁹ NMA, II/5, 11,1, S. 173 ff. und 192 ff.

²⁰ W. A. Mozart, *Idomeneo*, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek 1988, S. 66.

²¹ Mozart, *Sämtliche Opernlibretti*, hrsg. von Rudolph Angermüller, Stuttgart 1990, ²2005, S. 497.

²² Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 1. Aufl., Bd. IV, Leipzig 1859, S. 562.

²³ Siehe Bruce Alan Brown im Kritischen Bericht zu NMA, II/5, 11, Kassel 2005, S. 113 und 193.

(die allzu traditionalistisch an der Seria-Norm klebende Arbaces-Arie bliebe fakultativ und b) der folgenden Unterredung Idamantes/Ilia, in der sie sich ihre Liebe gestehen und Idamantes daraufhin seine Arie „Non temer, amato bene“ singt. Aufführungspraktisch kann nur dann eine dramaturgisch einleuchtende Fassung der Anfangsszene des 2. Aktes konstituiert werden, wenn man sich von dem „Ossia“ als einer angeblich überlieferungsgeschichtlich verbürgten Vorgabe trennt.

Zu 4.:

„kein extra Ballet, sondern nur ein zur Opera gehöriges Divertissement“

Ohne dies näher zu begründen, wird heute meist (bestärkt vom Herausgeber der NMA-Partitur, Daniel Hertz²⁴) davon ausgegangen, dass die Ballettmusiken Mozarts zu seiner Oper *Idomeneo* (bis auf eine von Hertz als hypothetisch bezeichnete Ausnahme) geschlossen, quasi als zweites Finale, nach dem Schluss des 3. Aktes gespielt werden sollten (und auch in München derart gespielt worden wären), obwohl die genaue Programmfolge der Aufführung und auch die Reihenfolge der Ballettstücke als unsicher gilt. Ein Indiz für diese Version könnte die Tatsache abgeben, dass die Ballettmusiken separat eingebunden überliefert sind. Auch der Herausgeber der Ballettmusik, im Rahmen der NMA abseits der Partiturbandes der Oper *Idomeneo*, Harald Heckmann, stützt 1963 seine Annahme, dass das Ballett als Ganzes einen Platz in der Oper hatte, auf diese Tatsache²⁵, obwohl anderweitig eingeräumt wird, dass dies erst später geschah und damit auch über die Reihenfolge der Ballettstücke keine Vorentscheidung getroffen sei.

Einer Einrichtung des *Idomeneo* „nach französischer Art“ unter Beteiligung des damaligen Ballettmeisters Monsieur Le Grand scheint die Vorstellung einer geschlossenen Darbietung aber nicht zu entsprechen. Auch betonte Mozart Ende Dezember 1780 selbst ausdrücklich, er habe „weil kein extra Ballet, sondern nur ein zur Opera gehöriges Divertissement ist, auch die Ehre die Musick dazu zu machen“.²⁶ Wie aus diesen Äußerungen (wie Daniel Hertz es tat) der Schluss gezogen werden kann, es ginge um eine „große Orchestersuite am Schluß“²⁷, ist nur schwer nachzuvollziehen. Bestimmte Ballettnummern mit bestimmten Akten und Szenen zu verbinden und sie in ihnen zu lokalisieren, wurde bisher weder theoretisch noch praktisch kaum erwogen. Am Ende des 1. Akts (vielmehr im Rahmen des Intermezzos, das dem 1. Akt folgt) kann man ein Ballett vermissen und die zugespitzte Frage aufwerfen, ob denn Marsch und Chor im Rahmen des von Mozart bezeichneten Intermezzos nicht am besten in Verbindung mit einem Ballett ihren Platz hätten, und zwar nicht nur in dem Sinne, dass zum Chor getanzt wird. In der italienischen Regieanweisung ist von einem *Ballo generale* die Rede, in dem die heimkehrenden Krieger und die Frauen Kretas ihrer gemeinsamen Freude Ausdruck verleihen sollen.

Noch Otto Jahn war der Auffassung, dass schon Varesco, „obgleich das Schema der Opera seria zu Grunde liegt, sich bemüht hat, auch die eigenthümlichen Vorzüge der französischen Oper zu nutzen. Dies verräth sich schon durch die Sorge für Abwechslung in prächtigen Decorationen und Maschinerien, für Märsche und Aufzüge, die in

²⁴ Siehe dessen Einführung in NMA, II/5, 11,1, S. XVI f.

²⁵ Siehe NMA II/6, 2, S. XI.

²⁶ MBA, III, S. 76.

²⁷ NMA II/5, 11,1, S. XVI.

keinem Acte fehlen und für pantomimische Tänze und Ballets, die mit der Handlung in Zusammenhang gesetzt sind.“²⁸ Auch Köchel meldete in der 1. Auflage seines Verzeichnisses: „Die Musik zu dem Ballet, das mit seinem Idomeneo verbunden war, bestand aus 5 Stücken und ist den verwandten Sätzen in der Oper selbst ähnlich.“²⁹ Die Frage, welche Ballettstücke mit welcher Szene in allen drei Akten als „verwandt“ in Zusammenhang gebracht werden könnten, wird heute weder literarisch noch auführungspraktisch aufgeworfen. Lediglich Carl Dahlhaus gibt in Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters den leider ungenauen Hinweis: „Ballette im I. und III., Pantomimen im II. und III. Akt.“³⁰

Heckmann empfiehlt die Darbietung des geschlossenen Balletts an einem der Aktschlüsse nach dem Vorbild von Lullys Divertissements, auf die Mozart mit seiner Bemerkung anspielt. Heckmann nennt speziell den I. Akt, denn „musikalisch würde es sich besonders glücklich an den Schluss des ersten Aktes anfügen lassen, der wie die Chaconne, die das Ballett eröffnet, in D-Dur und im Dreivierteltakt gesetzt ist.“³¹ Fragen der Korrespondenz in Tonart und Metrum von auszuwählenden Ballettstücken mit den sie umgebenden Opernszenen sind zwar nicht unangebracht, reichen aber als einziges Entscheidungskriterium nicht aus. Heckmanns Argument für den Anschluss der Chaconne an den Schlusschor des Intermezzos nach dem 1. Akt wegen ihres D-Dur und ihres Dreivierteltakts trifft teilweise auch für den von Hertz bevorzugten Schluss des dritten Aktes zu. Der vorangehende Schlusschor steht in D-Dur, allerdings im 2/4-Takt, beginnt aber dafür sogar mit der gleichen Dreiklangsumkehrung wie die Ballettchaconne, in der die ersten beiden Viertel auftaktig behandelt sind und erst das dritte Viertel als 1. Taktzeit in den durchgehenden $\frac{3}{4}$ -Takt mündet. Auch diese metrische Umwandlung desselben Motivs spricht für einen unmittelbaren Anschluss der Ballettchaconne an den Schlusschor der gesamten Oper. Insbesondere trifft Heckmanns Hinweis auf korrespondierende Tonarten und Metren (D-Dur und $\frac{3}{4}$ -Takt) ebenso zu auf eine Konstellation von Schlusschor des ersten Aktes (resp. des „Intermezzos“) und dem zweiten Stück der Mozart'schen Ballettmusiken zu Idomeneo. Dafür, eher dieses Stück in die Mitte oder den Schluss des Intermezzos nach dem 1. Akt zu stellen, spricht auch die Tatsache, dass in ihm mit den Abschnitten Largo, Allegretto, Allegro kriegerische und amouröse Elemente verknüpft sind und dadurch mit ihnen der vorgegebene Ballo generale der Soldaten und Frauen, wie es der szenischen Situation entspricht, recht gut inszenieren ließe.

Die halbherzige und apodiktische Text-Konstitution einer auf zwei von fünf Stücken verstümmelten Ballettmusik als Schlussballett der ganzen Oper, die die anderen überlieferten Ballettstücke (bis auf eine Ausnahme) unbeachtet lässt, wie Daniel Hertz sie auf teilweise dekretorische Weise vornimmt, ist Teil der gesamten Tendenz seiner Edition. Er will eine seine philologische und ästhetische Autorität zufriedenstellende Spielfassung herstellen, mit der bühnenreife Tatsachen geschaffen werden sollen, die zugleich über den offenen Zustand des überlieferten Quellenmaterials hinweghelfen

²⁸ Jahn, *W. A. Mozart*¹, II, S. 427, und *W. A. Mozart*², I S. 568.

²⁹ Köchel¹, S. 303.

³⁰ PiperEdM, Bd. IV, München 1991, wiederabgedruckt in: *Mozarts Opern. Alles von „Apollo und Hyacinthus“ bis zur „Zauberflöte“*, hrsg. vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, München 2005, S. 92.

³¹ NMA, II/6, 2, S. XI.

oder -täuschen können. Nach dem von ihm zum triumphalen Schlussstück des Balletts und der gesamten Oper erklärten Stück, dem in sich dreiteiligen zweiten Stück (Largo – Allegretto – Allegro), das über die „längste Schlussgeste, die überhaupt in Mozarts Musik zu finden ist“, verfüge, habe Mozart nicht „noch irgend etwas Weiteres folgen lassen wollen“, weswegen er auch die drei in der Überlieferung folgenden Ballettstücke erst gar nicht ediert. Von dem übrig bleibenden Material der Ballettmusiken, von dem es heißt, es sei vermutlich für die Münchner Aufführung gestrichen worden, übernimmt Hertz inkonsequenterweise lediglich die Gavotte ins Intermezzo nach dem 1. Akt und setzt es unter dem Phantasienamen „Ballo delle donne Cretesi“ zwischen Marsch und Chor. Hertz setzt zwar hinzu, dies sei „hypothetisch“, es wird aber seitdem, als sei es authentisch und hätte irgendetwas mit dem Libretto zu tun, in allen Librettodrucken eifrig nachgedruckt. Laut Regieanweisung (Mozarts „kleinen Noten“) war hier aber nicht an einen „Ballo delle donne“, sondern an einen „Ballo generale“ der heimkehrenden Krieger mit den kretischen Frauen gedacht, von denen sie empfangen werden, wozu sich die liebliche Gavotte unmöglich eignen würde, eher schon die von Heckmann bevorzugte dreiteilige Chaconne, die aus martialischen und weiblichen Elementen gemischt ist und zudem noch mit dem Ciaccona überschriebenen Chor, zu dem das kretische Volk wohl auch tanzen soll, korrespondieren würde. Da die Ballett-Chaconne aber genrespezifisch dem Schluss des letzten Aktes vorbehalten war, ist für die Verbindung von Chor-Ciaccona und Ballett eher jenes von Hertz als absolute Schlusssteigerung apostrophierte zweite Stück geeignet, das ebenfalls kontrastierende Elemente aufweist.

Auch Karl Böhmer weiß in seiner letzten zusammenfassenden Schau 2007 auf Mozarts *Idomeneo* im Laaber-Handbuch die Mozart'schen Ballettmusiken nicht recht unterzubringen, denn er nimmt an, dass Mozart weder der Münchner Tradition der Zwischenaktballette noch der französischen der Divertissements folgen wollte. Der Hinweis darauf, dass Mozart seinen *Idomeneo* mit der Gestaltung „tanzender Chöre“ durchzogen hat, ist sicher richtig, nur profiliert Böhmer dieses von Mozart verstärkte Genre so sehr auf Kosten der Ballettmusiken, dass man sich fragt, wozu Mozart letztere dann überhaupt geschrieben haben sollte. Die Zwischenaktmusik zwischen dem 1. und 2. Akt scheint ihm durch das dem Schluss des 1. Aktes folgende Intermezzo mit tanzendem Chor ausreichend gefüllt. Auch für den Schluss des 2. Akts geht er davon aus, dass Mozart das übliche Divertissement oder Divertimento durch einen getanzten Chor, eine „wirbelnde Giga“ ersetzt habe und dass die Formulierung aus der Regieanweisung „e chiude col solito“ *Divertimento* „ausdrücklich“ den Verzicht auf ein ebensolches meine.³² Das ist zwar pointiert absurd formuliert, ist aber doch zu unverständlich und hat wohl auch mit der damaligen Praxis nichts zu tun. Von einer Kontrastwirkung der Balletteinlagen oder -anhänge zu den tragischen Chören, die Mozart wohl anstrebte, könnte bei einer solchen Konzeption nicht mehr die Rede sein. Und so bleibt Böhmer auch wieder nur die „große Ballettchaconne am Ende [der Oper]“, wobei nicht ganz klar ist, was hier mit „groß“ gemeint ist: ihre Qualität oder ihre Länge (die er etwa auf alle fünf Stücke der Mozart'schen Ballettmusiken ausdehnen wollte?). Als Vorbild verweist er allerdings auf ein Zwischenaktballett Cannabichs. Dafür, eine Ballettchaconne ans Ende zu setzen, nimmt Böhmer französischen Einfluss in Anspruch, ja, er erklärt

³² Siehe Böhmer, S. 234.

dies sogar zu einer „offenkundigen Manifestation des französischen Stils im *Idomeneo*“, bleibt aber einen konkreten Hinweis auf eine solche Praxis in der Tragédie lyrique schuldig.

Diesen gibt statt dessen Sibylle Dahms im gleichen Handbuch in ihrem Beitrag zu Mozarts Ballettmusiken und geht davon aus, dass sowohl eine große Schlusschaconne als auch „ballettartige Passagen in den ersten beiden Akten“ von der „Dramaturgie der französischen Tragédie lyrique“ vorgesehen waren,³³ der Mozart mit seiner Konzeption der Ballettmusiken zu *Idomeneo* demnach dann auch entsprochen hätte. Sie geht zudem davon aus, dass sich Marsch Nr. 8 und Chor-Ciaccona Nr. 9, die „in ihrer Gesamtanlage bereits sehr tänzerisch konzipiert“ seien, sowie Marsch und Chor Nr. 14 aus dem 2. Akt die Möglichkeit bieten, „Gesang und Bewegung effektiv zu verbinden“. Was die Integration weiterer Tanzsätze aus Mozarts Ballettmusiken für *Idomeneo* betrifft, so regiert bei ihr, wie es angesichts der unklaren Überlieferung triftig ist, der Konjunktiv. Was die Chaconne betrifft, so heißt es bei ihr allerdings: „Um so schmerzlicher ist es, daß dieses als tänzerische Apotheose der Oper zugehörige Ballett heute allenfalls im Konzertsaal zu hören ist.“ Man möchte diesen Satz auf die gesamten *Idomeneo*-Ballettmusiken Mozarts, die er alle als „ein zur Opera gehöriges Divertissement“ komponierte, ausgedehnt wissen.

Gegen eine Platzierung der Chaconne an den Schluss der Oper spräche allenfalls eine Mutmaßung, nämlich die, Mozart könnte in seinem *Idomeneo* den von Gluck 1775 angedrohten radikalen Schritt oder Schnitt nachvollzogen haben, nach dessen misslungener Umarbeitung des Einakters *La Cythère assiégée* in eine dreiaktige Opéra ballet keine Oper mehr mit Divertissements enden zu lassen: „die lumpen hunde sollen keine mehr von mir hören, und meine opern werden allezeit mit denen wörtern sich Endigen.“³⁴ Dagegen, dass Mozart nach diesem Verdikt auch seinen *Idomeneo* ursprünglich mit den Worten des Chores enden lassen wollte, spricht allerdings der letzte Zusatz des Librettos (wenn er denn zu den originalen „kleinen Noten“ Varesco/Mozarts gehört): „Segue l'incoronazione d'Idamante, che s'eseguisce in pantomima, ed il coro si canta durante l'incoronazione, ed il ballo.“

Um die Bestplatzierung der einzelnen Stücke aus Mozarts Ballettmusiken zu seinem *Dramma per musica Idomeneo* (als Orchestersuite am Schluss einer der Akte oder als mit der Opernhandlung der Akte verknüpfte Einlagerung in die Akte oder zwischen die Akte) könnte ein wahrer Wettlauf der Dirigenten und Regisseure beginnen. Aufwendig und kostspielig könnte es vielleicht werden. Wahrscheinlich ist es etwas für eine spätere Zeit, wenn in unseren Opernhäusern der Geld fressende Starkult vorüber ist und eines Tages wieder in gut durchdachte, wenn nötig personalintensive Inszenierungen mit Ballett investiert werden kann (statt in billige Götter- und diverse Prophetenköpfe aus Pappmaché). Dazu müsste aber eine Partiturausgabe mitsamt Aufführungsmaterial ediert sein, in der das gesamte Korpus der Ballettmusiken, ohne mit zweifelhaften philologischen Vorgaben und ästhetischen Werturteilen befrachtet zu sein, bereitgestellt wäre.

³³ Sibylle Dahms, „Das Ballett im Schaffen Mozarts, Tanz und Ballett in Mozarts Opern“, in: *Mozarts Opern*, Teilband 1 (= Das Mozart-Handbuch, Band 3/1), Laaber 2007, S. 154 f.

³⁴ *Christoph Willibald Gluck, Briefe an Franz Kruthoffer*, hrsg. von Georg Kinsky, Wien 1927, S. 17.