

Ivan Nagel
 Zu Mozarts »Idomeneo«:
 Drei Glossen

1. Stimmen und Statuen

Die sieben Teile des »Idomeneo« (1781) sind drei Tenöre, ein Mezzokastrat, zwei Soprane - nur ein Baß: die Unterweltstimme, die keine zwei Minuten singt. In »Don Giovanni« (1787) singen dann vier Bässe, ein Tenor, drei Soprane - kein Kastrat (obzwar Ottavio schwer an dessen Erbe trägt). In kürzester Zeit hat sich ganz verändert, wie Mozart denkt, wenn er eine Bühnenshandlung entwirft: welche Töne er hört von jener inneren Bühne, die, man weiß es aus den Briefen, in seiner Seele fast immer spielbereit stand. Mit guten Gründen läßt sich behaupten, Mozart habe in »Idomeneo« den Stimmenkalkül der Opera seria ein letztes Mal erfüllt; mit ebenso guten Belegen, daß Mozart selbst das anders sah. Jenen Kalkül scheint er in der Arbeit so oft bedient wie verflucht zu haben. »Idomeneo« war ihm Wende in Leben und Schaffen: Er stand vorm Ausbruch aus Salzburg nach Wien, lagerte im Kopf alle Bauelemente des Tradierten und eine Sprengladung kompositorischer Freiheit. So wuchsen bei den Proben noch die zufälligsten Musikerintrigen, die im Opernmilieu der Zeit jede Uraufführung umrankten, zu paradigmatischer Bedeutung. Weil der Tenor die Schlüsselposition der Seria hielt, steht der Idomeneo-Spieler Anton Raaff in der Mitte dieser Paradigmen.

Man nannte ihn den größten Sänger seiner Zeit, die leider nicht die des »Idomeneo« war. Noch 1792 bestätigte Reichardt dem retirierten Achtundsiebzigjährigen, daß er »in der ganzen europäischen singenden Welt für den ersten Tenoristen galt und immer noch gilt«. Doch hatte Mozart fünfzehn Jahre davor aus Mannheim schon über den »alten, *vormals so berühmten* Tenoristen« geschrieben: »wenn ich jetzt nicht wüßte, daß dies *der Raaffist*, so würde ich mich zusammenbiegen vor Lachen«. Aus Paris im Jahr darauf: »Ich lasse zu, daß es, als er jünger und in seinem Flor war, seinen Effekt wird gemacht haben, daß er wird surpreniert haben - mir gefällts auch, aber mir ists zuviel, mir kommts oft lächerlich vor.« Drei Jahre später 1781 singt der überaltete Herrscher der Bühne, Protagonist von Karl Theodors kurfürstlicher Truppe, den Idomeneo, König von Kreta. Wir wissen nicht, ob es Streit um diese Entscheidung gab, Mozarts Briefwechsel mit dem Hof ist verloren. Vater und Sohn müssen die gewagt konventionswidrige Besetzung mit einem Baß zumindest unter sich diskutiert haben: »wenn ich (die

Arie) für Zonca geschrieben hätte ...« Mozarts erste Erfahrung in den Proben geht nicht auf den Sänger sondern den Schauspieler: »Raaffist *eine Statue*.«

Raaff gelang es in den Uraufführungsproben, ein Ensemble, das Mozart noch komponieren wollte, zu verhindern; auch das begnadete Quartett wollte er nicht singen. Aber: Raaffs Weigerung und Mozarts abgründige Retourkutsche, Ensembles gehörten ohnehin mehr geredet als gesungen - sie bezeugen nicht bloß die zeitlose Dummschläue von Startenören, die es anwidert, ihre Stimme mit denen von Minderbezahlten zu vermengen. Rollen-tradition und Ausbildung zwangen vielmehr den Seria Tenor um 1780 in dieselbe Defensive, wie die Zeitläufte den Souverän, den er darstellte. Der greise Virtuose Raaff konnte sowenig die Gemeinsamkeit in Rhythmus und Intonation bewältigen, die Mozarts Ensembles forderten, wie mancher »clemenza«-Fürst sein Dilemma zwischen Fürstlichkeit und Menschlichkeit. War aber Raaffs Paralyse hier nicht ein Teil seiner Rolle geworden? Ist Idomeneo nicht der Unsouverän des Spätabsolutismus im verlängerten Augenblick seiner Ohnmacht: den Sohn opfern müßend, retten wollend - ein unglücklicher Mensch weil Fürst, ein unfähiger Fürst weil Mensch?

Raaff sei »eine Statue«; das Urteil ist von prekärster Zweideutigkeit. Die Helden der Seria waren ja Statuen: In Haltungen repräsentativ erhöhter Leidenschaften und Leiden erhoben sie Blicke, Arme, Stimmen zu den fixsternartig unbewegten Göttern. Selbst ihr virtuoser Wechsel von Affekt zu Affekt hatte nichts mit flexibler Psychologie, mit dialektisch wandelbarem Widerspiel zwischen Person und Situation zu tun. Das Wort »Statue« wird zum Schimpfwort erst nach der Entstehung eines neuen Spielgeists in der situationshaften Ensemblenummer - und im Sängerensemble, nach dem Mozarts Ensemblenummern verlangen. Noch Metastasios Libretti kannten keine Ensembles, bestanden aus Seccorezitativen und Abgangsarien. Mozart bedient Raaff nach Kräften mit Arien, denn er erinnert sich aus Paris: »Was aber die Bravura, die Passagen und Rouladen betrifft, da ist der Raaff Meister« - und muß vor der Premiere doch noch vereinfachen. »Aber was Terzetten und Quartetten anbelangt,« sagt er ihm zornig, » muß man dem Compositeur seinen freien Willen lassen« - und verzichtet auf ein schon entworfenes Ensemble.

Im Tiefsten des »Idomeneo« steckt, nach gewonnenen und verlorenen Kämpfen um Libretto und Vertonung, eine Niederlage. Dennoch hat das »Wunderwerk« (Brahms) heroisches Maß - des Komponisten statt des Protagonisten. Nie wagte Mozart mehr, ist ihm auch oft mehr gelungen. Ja, »Idomeneo« vertritt im Oeuvre, das sonst als stetes Gelingen bei allzu traktablem Anspruch wirken mag, den ergreifendsten Protest gegen alle Anpassung an das Machbare, gegen die Idolatrie des rundum Geglückten: ein folgenloser Versuch voll brüchig extremer Erhabenheit. - Mozart muß dar-

unter gelitten haben. Die Aussicht auf eine Wiener Reprise erfüllte ihn schon im Jahr der Uraufführung mit schroffen Revisionsträumen: »Die Rolle des Idomenè hätte ich *ganz geändert* und für Fischer *im BO geschrieben*«. Wie er lange aus der fertigen Gattung seine neue, so wollte er kurz noch aus dem fertigen Werk sein neues herausmeißeln; der Plan scheiterte. Als er Jahre später, statt aus dem Tenor einen Baß, aus dem Kastraten einen zweiten Tenor machte, diente das nur mehr den Opportunitäten einer einzigen Konzertwiedergabe. Johann Ignaz Ludwig Fischer aber - »sein Fach sind erste komische und zärtliche Väter, auch Karrikaturrollen« (Theater Almanach 1782; Wien, o.J.) - sang im Jahr nach jenem Scheitern statt des Idomenè den ersten Osmin der »Entführung«: auch das ein Paradigma.

Die uns vertraute Wendung erhält neuen, triumphalen Sinn, wenn ein Zuschauer der vierten Aufführung, Sintzendorf, den Darsteller des Osmin mit dem des Belmonte vergleicht: »Fischer joue bien. Adamberger est *une statue*.« Osmin setzt sich als die erste wahrhafte unstatuarische Rolle des Musiktheaters durch: Der Baß hat über den Tenor, der Buffo über den Hellden gesiegt. - Mozart konnte die Tat seiner Oper, Verzeitlichung des Menschen (die dessen Subjekthaftigkeit und Dialogfähigkeit zugleich erweckt) erst vollbringen, als er Baß und Baßbariton aus der Truppe der Buffa abwarf. Dort stand der Tenor nicht im Zentrum, und selbst für Haremshüter gab es keine Kastraten. Nicht nur Figaro, auch der Graf, nicht nur Leporello, auch Don Giovanni stammen aus jener Schule der komödiantischen, hochmusikalischen Nichthelden, Nichtvirtuosen. Sie beginnen, führen das große Ensemble-Finale: das Wechselspiel unter Unverwechselbaren, das da Ponte, der es mitschuf, das Herzstück der Mozartschen Buffa nannte.

Was Pygmalion nur einmal gelang, gelingt Mozart fortan jedesmal: Im Opernwerk nach »Idomeneo« gibt es (außer in »Tito«) keine Kunstfigur, die nicht kraft seiner Liebe zu ihrer Einzigkeit sich zu regen beginnt, zum Menschen erwacht. *Eine* Ausnahme sprengt die Regel: dort, wo die Seria mit furchtbarer Erhabenheit nochmals einbricht in die Menschenwelt der Buffa. Der Rächer der Seria an der Buffa, die sie ins Grab stieß, tritt auf als der Steinernen Gast - *eine Statue*.

2. Kur für den Unheilbaren

Jeder geübte Theaterpraktiker damals hätte Mozart drei Rezepte geben können, wie man »Idomeneo« zu einer tüchtigen, erfolgreichen Seria macht (die Glaubwürdigkeit der Ernsten Gattung ließ allenthalben nach, aber ihr Markt war ja noch da). Also: Erstens muß die Rolle Neptuns neu erfunden, zur szenischen und musikalischen Realität gesteigert werden. Zweitens hat Idomeneo zur Rettung Idamantes, statt nur feigen Betrug an Gott und

Gelübde, eine leidend-heroische Aktion zu unternehmen, die die Fabel beherrscht, zusammenhält. Drittens darf Ilias Rettungstat nicht episodisch bleiben; sie soll als Höhe- und Endpunkt ihres Wachsens zum Todesmut, Selbstopfer wirken.- Weil aber das wahre Siechtum des »Idomeneo« nicht der dramaturgischen Technik sondern der Gattungsgeschichte entsprang, unterließ es Mozart, am Libretto herumzukurieren - und nützte gerade dessen Schwachstellen, um Durchbruch zum Neuen zu erzwingen. So hob er das Göttliche in Zorn und Segen einer ausdrucksmächtig gewordenen Natur auf; so wandte er die Passivität, Halbheit Idomeneos in Anfänge präzedenzloser Psychologie; so erfand er für Ilija Töne nicht repräsentativen Heroientums sondern subjekthaft spontaner Bewährung - er machte sie zur Schwester der Pamina statt der Alkestis. Diese drei Wagnisse geben »Idomeneo« lebendigste Ambivalenz. Sonst wäre er nur (unheilbare) Agonie der Barockoper: die Seria, welche ihre drei Seelen - den Götterglauben, die Freiheit des Souveräns, das Große Lamento des Untertans - zugleich verloren hat.

3. Atmosphères

Für György Ligeti

Keiner bis Debussy hat Luft so komponieren können wie Mozart: etwa den Segen des mild in sich kreisenden Windhauchs, wenn der Sturm aufgehört hat. »Aura soave spira di dolce calma« - Idomeneos Rettung ist ein Wunder, durch Musik zuverlässiger bezeugt als jedes kirchlich kanonisierte. Der Sturmchor davor ist mit nichts vergleichbar: Tobsucht der Elemente erpreßt unzivilisiertes, schmerzherausschreiendes Leiden, die Menschheit selbst stürzt in Gesetzlosigkeit zurück, ins urtümlich wilde Chaos ihres Anfangs. - Nicht nur fallen der Natur in »Idomeneo«, als sei sie Subjekt in eigenem Recht, Ausdrucksgesten von Raserei wie Innigkeit zu; ihr Ausdruck wiederum reicht tief in die Menschen, deren Unglück nur als Sturmmusik, Glück nur als Windhauchmusik sich ganz aussprechen kann. So wird Ilias befreiendes Bekenntnisrezitativ an Idamante nicht von Liebesaffekt-, sondern von »zefiretto«-Tönen begleitet; so ist Idomeneos inständigstes Gebet an den Meeres- und Sturmgott Neptun kein Lamento, kein barockes Flehen, sondern ein gleichsam utopisches Gemälde der Heilung der Welt durch sanfte, besänftigte Lüfte: »Torei Zeffiro al mar, cessi il furor!« Wie fern ist solche Naturmusik den Dialogen allegorischer Winde, die Monteverdi zu vertonen sich weigerte.

Dennoch hat Naturschilderung mächtigste Tradition im Barock: Schink spottet über die vielen Schiffwracks, mit denen Metastasios einst fruchtbare Liebe zu Seestürmen noch um 1780 die deutschen Bühnen vollsäte. Merk-

lich und merkwürdig wird die Luftmusik in »Idomeneo« eben darum, weil sie dem Barock gerade erst und nicht ganz entwachsen ist: weil sie uns dessen kontrastierende Ausdruckstypen unausgesetzt messen läßt an der kommenden Einheit der Form, für die sich das komponierende Subjekt verbürgen wird. Hörbar wird so in Orchester und Gesang die ungeheure Bruchstelle, aus der die Subjektivierung von Natur und Menschen soeben stürmend und drängend hervorbricht. - Solcher zweifachen Beseelung der Welt dient Mozarts Entdeckung der Holzbläser: zugleich Natur- und Menschenglücksinterpreten, Wind- und Ateminstrumente. Das Orchester erhöht fortan nicht bloß (wie noch bis in die *Accompagnati* des »Don Giovanni«, ja des »Cosi fan tutte«) die Affekte der Bühnenantagonisten - sondern stiftet die gemeinsame Luft, Atmosphäre, die diese umgibt. Das Ensemble als einheitliches, einendes Medium der drei großen italienischen Buffe (*drammi giocosi*) kann erst nach und dank »Idomeneo« all die Tiraden gegeneinandergeführter *Seria*-Helden ablösen.

Die Realität, eine völlig neue, der Mozart-Figuren ist hier für die Zukunft erobert. Sie werden, außer bei schwächster Dramaturgie, einander nicht mehr verlieren, da *eine* in sich lebendige Welt sie aneinanderbindet. Das heißt auch, daß ihre Verhältnisse nicht mehr im Pathosgefüge der *Seria* aufgehen, das nur von repräsentativen Spannungen unter erhöhten Menschen (und personalen Göttern) geschaffen wird: ein Dialog zwischen den wesenhaften Positionen von Leben und Leiden. Ihre Positionen in sich und zueinander ändern sich nun in jeder Sekunde: Zeit entsteht auf der Opernbühne zugleich mit Atmosphäre.

Weiteres wäre über die Nacht im zweiten Finale des »Figaro« zu sagen, welche aus den Menschen singt, die tief in sie hinabgetaucht sind; anderes wieder über das »Don Giovanni«-Sextett mit seinem buffonesk-tragisch blinden Gestolper im Dunkel und dann, beim Auftritt von Anna und Ottavio, mit dem hoheitsvoll aufleuchtenden Fackel- und Leidensglanz. Und wieder anderes über das Neue im Terzettino von »Cosi fan tutte«: wo der Wellenschlag des Meeres sich verwechselt mit dem innersten Zeitstrom der Seele, wie dann erst in der Lyrik eines Brentano, eines Eichendorff. Seit »Idomeneo« wird Natur nicht mehr geschildert. Sie wird auf der Bühne gelebt; erlebt in Loge und Parterre.