

BAYERN
NACH JAHR UND TAG

24 Tage aus der bayerischen Geschichte

*Herausgegeben von
Alois Schmid und Katharina Weigand*

Verlag C. H. Beck

INHALT

<i>Alois Schmid / Katharina Weigand</i> : Einleitung	7
<i>Winfried Müller</i> : «NACH JAHR UND TAG»	
Zahl und Zeit in der Geschichte	11
<i>Knut Görich</i> : 9. NOVEMBER 777	
Die Weihe des Klosters Kremsmünster	27
<i>Roman Deutinger</i> : 28. AUGUST 876	
Bayern wird zum zweiten Mal Königreich	43
<i>Peter Schmid</i> : 8. DEZEMBER 899	
Der Tod Kaiser Arnulfs von Kärnten	60
<i>Ludwig Holzfurtner</i> : 14. JULI 937	
Der Tod Herzog Arnulfs von Bayern	75
<i>Alois Schmid</i> : 14. JUNI 1158	
Die Gründung Münchens als Beginn der landesherrlichen Städtepolitik in Bayern	92
<i>Rudolf Schieffer</i> : 16. SEPTEMBER 1180	
Die Belehnung des Pfalzgrafen Otto mit dem Herzogtum Bayern	108
<i>Volker Rödel</i> : 6. OKTOBER 1214	
Die Belehnung Herzog Ludwigs I. mit der Pfalzgrafschaft bei Rhein	122
<i>Manfred Heim</i> : 28. APRIL 1330	
Die Gründung des Klosters Ettal	141
<i>Eva Schlotheuber</i> : 14. AUGUST 1431	
Die Hussitenschlacht von Taus	154
<i>Hans-Georg Hermann</i> : 8. JULI 1506	
Das Primogeniturgesetz Albrechts IV.	176
<i>Silvia Codreanu-Windauer</i> : 21. FEBRUAR 1519	
Die Vertreibung der Juden aus Regensburg	193
<i>Johannes Burkhardt</i> : 24. APRIL 1523	
Ein «merkwürdiger» Brief Jakob Fuggers an Kaiser Karl V.	216

<i>Winfried Schulze</i> : 13./14. OKTOBER 1579	
Die Münchner Konferenz als Auftakt zur Gegenreformation	227
<i>Maximilian Lanzinner</i> : 25. FEBRUAR 1623	
Der Regensburger Deputationstag – Bayern wird Kurfürstentum	248
<i>Marcus Junkelmann</i> : 25. DEZEMBER 1705	
Die Sendlinger Mordweihnacht	263
<i>Frank Büttner</i> : 22. MAI 1720	
Die Grundsteinlegung der Würzburger Residenz	292
<i>Hartmut Schick</i> : 29. JANUAR 1781	
Die Uraufführung von Mozarts «Idomeneo» in München	318
<i>Reinhold Baumstark</i> : 7. APRIL 1826	
Die Grundsteinlegung der Alten Pinakothek in München	330
<i>Katharina Weigand</i> : 1. JULI 1899	
Die Enthüllung des Bismarck-Denkmal am Starnberger See	350
<i>Hermann Rumschöttel</i> : 1. AUGUST 1914	
Der Mobilmachungsbefehl für das bayerische Heer	368
<i>Dietmar Süß</i> : 16. MÄRZ 1945	
Die Bombardierung Würzburgs	385
<i>Ferdinand Kramer</i> : 5. SEPTEMBER 1972	
Das Attentat von München	400
<i>Hans-Michael Körner</i> : 1. JANUAR 2006	
Bayern und das königliche Jubiläumsjahr 2006	415
Anmerkungen	433
Literatur.	462
Bildnachweis	478
Die Autoren.	479

29. JANUAR 1781

Die Uraufführung von Mozarts «Idomeneo» in München

Von Hartmut Schick

Sucht man nach herausragenden Tagen der bayerischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert, so stößt man aus heutiger Sicht schnell auf Mozarts Opera seria «Idomeneo» – immerhin handelt es sich hier um das fraglos bedeutendste musikalische Werk, das im 18. Jahrhundert in Bayern uraufgeführt wurde. Mozart hat es obendrein nicht nur für die Münchner Hofoper geschrieben, sondern sogar zu einem großen Teil in München komponiert und ganz auf die lokalen Verhältnisse abgestimmt. Insofern kann man es mit Fug und Recht als ein durch und durch münchenerisches Produkt beschreiben. War also die Uraufführung von Mozarts Drama per musica «Idomeneo, Ré di Creta» am 29. Januar 1781 im Münchner Residenztheater ein wichtiger Tag in der Geschichte Bayerns? Schließlich gilt «Idomeneo» als die erste der großen, reifen Opern von Mozart und außerdem als das wohl experimentellste seiner Bühnenwerke. Viele Fachleute halten den «Idomeneo» sogar für die bedeutendste Opera seria, die überhaupt je geschrieben worden ist.

Nimmt man allerdings die Reaktion der Münchner Presse des Jahres 1781 zum Maßstab, dann war diese Uraufführung alles andere als epochal, vielmehr geradezu marginal, und dies, obwohl es sich immerhin um das üblicherweise wichtigste musikalische Ereignis des Jahres am Münchner Hof handelte: die Uraufführung einer großen Opera seria, die alljährlich in der Karnevalszeit produziert wurde und dann die kurze Opernsaison beherrschte. Im Vorjahr hatte, nach mehreren Aufträgen an externe Komponisten wie Joseph Mysliveček und Carlo Monza, der Münchner Hofkapellmeister Franz de Paula Grua mit «Telemaco» die Karnevalsoper geschrieben. Nun folgte also Mozart, der in München schon bestens bekannte Salzburger, der als Wunderkind eine Weltberühmtheit gewesen war, sich allerdings als junger Mann schwertat, eine

seinen Fähigkeiten angemessene Stellung zu finden. Sein fraglos prominenter Name war den Münchnern von früheren Besuchen Mozarts in guter Erinnerung – und doch sucht man ihn vergeblich im einzigen Pressebericht, der sich der Uraufführung des «Idomeneo» im neuen Residenztheater widmete. Am 1. Februar 1781 war in den «Münchner Stats-, gelehrten, und vermischten Nachrichten» folgende Notiz zu lesen: «Am 29ten des abgewichenen Monats ist in dem hiesigen neuen Opernhause die Oper Idomeneo zum erstenmal aufgeführt worden. Verfassung, Musik und Übersetzung – sind Geburten von Salzburg. Die Verzierungen, worunter sich die Aussicht in den Seehafen und Neptuns Tempel vorzüglich ausnehmen, waren Meisterstücke unseres hiesigen berühmten Theaterarchitekts Hrn. Hofkammerraths Lorenzo Quaglio, welche jedermanns Bewunderung auf sich gezogen haben.»

Kein Zweifel: Die Bühnenbilder haben den Berichterstatter und das gesamte Premierenpublikum beeindruckt. Für die Musik und das Libretto aber scheint sich zumindest der Berichterstatter nicht weiter interessiert zu haben, und er schreibt auch nicht, daß die Musik oder der Stoff besonderen Beifall gefunden hätten. Die Formulierung «sind Geburten von Salzburg» klingt sogar fast ein wenig abfällig. Und selbst wenn es nicht so gemeint sein sollte, so verstößt jener Berichterstatter freilich insofern gegen seine Chronistenpflicht, als er nicht einmal den Librettisten und den Komponisten erwähnt. Mit dem Namen des Librettisten hätten die Münchner zwar wenig anfangen können, um so mehr aber mit dem Mozarts, der ja schon oft genug und mit Erfolg in München aufgetreten war: 1762 als Sechsjähriger, dann erneut in den Jahren 1763, 1766, 1774/1775 (anlässlich der Einstudierung und Uraufführung seiner für München komponierten Opera buffa «La finta giardiniera»), 1777 (als seine Bewerbung vom Kurfürsten mit der lapidaren Bemerkung abgewiesen wurde, es sei leider «keine Vacatur da») und zuletzt um die Jahreswende 1778/1779. Nach all dem konnte es keinen Zweifel daran geben, daß Mozart vom musikliebenden Adel und vom Münchner Bürgertum sehr geschätzt wurde. «Ich bin hier sehr beliebt», schreibt Mozart 1777 aus München an den Vater; und 1790, bei seinem letzten Besuch in München, berichtet er Constanze: «du kannst dir aber nicht vorstellen, wie das Gereiß um mich ist.»¹

Wieso verschweigt die Münchner Presse dann aber den Namen dieses in München so geschätzten Komponisten nach der Uraufführung des «Idomeneo»? War die Produktion musikalisch und dramaturgisch ein Mißerfolg, über den man lieber den Mantel des Schweigens breitete? Hat das Premierenpublikum die Bedeutung des Werks völlig verkannt, die Musik nicht gemocht oder nicht verstanden? Oder wurde Mozarts Musik so schlecht dargeboten, daß man ihre Qualität gar nicht wahrnehmen konnte? Diese Fragen können nicht beantwortet werden, weil der zitierte Pressebericht eine allzu karge Quelle ist und weil weitere Reaktionen auf die Uraufführung und die Folgeaufführungen an den Montagen der Karnevalszeit nicht überliefert sind. Darüber hinaus fällt die Korrespondenz zwischen Mozart und seinem Vater als Quelle für die Uraufführung aus, weil Leopold Mozart zusammen mit seiner Tochter zur Premiere der Oper nach München reiste, ein Bericht des Sohnes also unnötig wurde.

Will man sich ein ungefähres Bild vom Ereignis der «Idomeneo»-Uraufführung machen, dann kann man nur spekulieren. Freilich ist die Basis dafür gar nicht so schlecht. Nimmt man alle Informationen aus dem Vorfeld der Aufführung zusammen, so läßt sich durchaus ein hypothetisches Bild zusammensetzen, ein virtuelles Mosaik aus vielen kleinen Steinchen, die eine Rolle gespielt haben müssen. Beginnen wir bei dieser Rekonstruktion mit den Musikern, auf die Mozart zurückgreifen konnte. Hier hätte die Situation fraglos gar nicht besser sein können, insbesondere, was das Orchester angeht. Zwei Jahre zuvor hatte Kurfürst Karl Theodor, der Anfang 1778 von Mannheim nach München gezogen war, um dort die Nachfolge des bayerischen Kurfürsten Max III. Joseph anzutreten, seine berühmte Mannheimer Hofkapelle nach München geholt und mit der dortigen Hofkapelle vereinigt. Bis zu diesem Umzug war der Mannheimer Hof das musikalische Zentrum Deutschlands gewesen und sein Orchester «ohne widerspruch das beste in Teutschland», wie Leopold Mozart schon 1763 festgestellt hatte.² Ein Zeitgenosse, der Musikhistoriker Charles Burney, berichtete von einem Aufenthalt in Mannheim und Schwetzingen 1772, daß das Orchester «mit Recht durch ganz Europa so beruehmt ist. Ich fand wirklich alles daran, was mich der allgemeine Ruf hatte erwarten lassen. [...] Es sind wirklich mehr Solospieler und gute

Komponisten in diesem, als vielleicht in irgendeinem Orchester in Europa»³.

Dieses Orchester, das nicht nur durch seine Vielzahl von renommierten Solisten, sondern auch durch eine ganz neuartige, unerhörte Disziplin im Zusammenspiel eine atemberaubende Virtuosität entwickelt hatte, kam nun im Herbst 1778 nach München, wobei nur die älteren Mitglieder zurückgelassen wurden. Hier wurde es nun mit einer Auswahl der besten Musiker der Münchner Hofkapelle zu einem außergewöhnlich groß besetzten Orchester fusioniert, das in seiner Qualität einzigartig gewesen sein muß. Orchesterdirektor war Christian Cannabich, ein hervorragender Geiger und gleichzeitig ein fähiger Komponist, der als Konzertmeister sein Orchester perfekt im Griff hatte. Schubart schreibt über ihn: «Man kann die Pflicht des Ripienisten [Begleiters] nicht vollkommener verstehen, als Canabich. Sein Strich ist ganz original. Er hat eine ganz neue Bogenlenkung erfunden, und besitzt die Gabe, mit dem bloßen Nicken des Kopfes, und Zucken des Ellenbogens, das größte Orchester in Ordnung zu erhalten. Er ist eigentlich der Schöpfer des gleichen [also exakt simultanen] Vortrags, welcher im Pfälzischen Orchester herrscht. Er hat alle jene Zaubereyen erfunden, die jetzt Europa bewundert.»⁴

Mit Cannabich hatte Mozart schon in Mannheim im Winter 1777/1778 viel musiziert und sich mit ihm angefreundet. Man kann deshalb mit Sicherheit davon ausgehen, daß es zwischen beiden nicht etwa eine eifersüchtige Rivalität gab, sondern daß Cannabich den Salzburger Freund bei der Einstudierung des «Idomeneo» nach besten Kräften unterstützte und daß am Abend der Uraufführung Cannabich als geigender Konzertmeister und Mozart am Cembalo bei der Leitung der Aufführung ideal harmonierten.

Bei seinen Aufenthalten am Mannheimer Hof hatte Mozart auch die virtuoson Bläsersolisten, ihre individuellen Fähigkeiten und Vorlieben kennengelernt. Für einige von ihnen, etwa den berühmten Flötisten Johann Baptist Wendling, mit dem Mozart ebenfalls eine enge Freundschaft pflegte, schrieb er auch eigene Werke. Insofern wußte Mozart bei der Komposition des «Idomeneo» genau, was er den Bläsern an technischen Herausforderungen zumuten konnte und womit diese am besten brillierten. Insbesondere die Arie der Ilia «Se il padre perdei» legt davon eindrucksvoll Zeugnis

ab; hier läßt Mozart Soloflöte, -oboe, -fagott und -horn virtuos konzertieren und mit der Sopranistin wetteifern. Die Musiker werden es Mozart gedankt haben, daß er sie so vorteilhaft in Szene setzte, sie legten sich bei der Uraufführung sicherlich entsprechend ins Zeug.

Die Rolle der Ilia sang Dorothea Wendling, die Frau des Flötisten, diejenige der Elettra Dorotheas zehn Jahre jüngere Schwägerin Elisabeth Wendling. Beide kannte Mozart ebenfalls schon bestens aus Mannheim, wo er für Dorothea bereits eine große Konzertarie (KV 295) geschrieben hatte. Dorothea Wendling war von etwa 1750 bis 1780 eine der gefeiertsten Sängerinnen in Deutschland gewesen. Sie beendete ihre Karriere 1781, bald nach der «Idomeneo»-Uraufführung. Schubart berichtet über sie, daß sie in komischen Rollen besser sei als in tragischen und kritisiert: «Sie fing zu früh an zu schettern – was im ernsthaften Vortrag die widrigste Wirkung macht.»⁵ Dieses übermäßige Tremolo der nicht mehr jungen Primadonna mag bei der «Idomeneo»-Uraufführung gestört haben, doch wußte Mozart bei der Komposition der Partie genau, wie er mit den Stärken und Schwächen der Sopranistin umgehen mußte. Und die Sängerin war mit dem, was Mozart für sie schrieb, mehr als zufrieden: «Madame Dorothea Wendling ist mit ihrer Scene Arci-Contentissima – Sie hat sie 3 mal nacheinander hören wollen», berichtet Mozart am 9. November 1780 seinem Vater von den Proben in München.

Noch deutlich älter, nämlich bereits 61, war der Sänger der Titelrolle, Anton Raaff, einer der größten Tenöre seiner Zeit. Auch mit ihm hatte Mozart bereits in Mannheim gearbeitet und ihm eine Arie ganz nach dessen Bedürfnissen geradezu auf die Kehle geschrieben. An seinen Vater schickte Mozart in diesem Zusammenhang am 28. Februar 1778 das für seinen Umgang mit Sängern generell geltende Bekenntnis: «denn ich liebe daß die aria einem sänger so accurat angemessen sey, wie ein gutgemachts kleid.» Mit Raaff und dessen Partie des Idomeneo gab Mozart sich dann auch im Vorfeld der «Idomeneo»-Aufführung die allergößte Mühe. So fügte er für Raaff – auf dessen ausdrücklichen Wunsch hin – im dritten Akt noch eine lyrische Arie ein («Torna la pace il core»). Raaff war von dem, was ihm Mozart zu singen gab, begeistert. «Gestern vormittag war wieder M:r Raaff bey mir, um die Aria im

zweyten act zu hören», schreibt Mozart am 1. Dezember 1780 nach Salzburg, «der Mann ist so in seine Aria verliebt, als es nur immer ein Junger feuriger Mann in seine schöne sein kann. Des Nachts, ehe er einschläft, und Morgens, da er erwacht, singt er sie; er hat [...] 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.» Auch wenn er nicht mehr ganz auf der Höhe seiner Kunst und obendrein ein schlechter Schauspieler war – «Raaff ist eine Statue», schreibt Mozart am 8. November –, wird Raaff jedenfalls bei der Uraufführung sein Bestes gegeben und seine Fähigkeiten so gut wie irgend möglich präsentiert haben.

Daß dies auch für den Sänger des Königssohns Idamante, den Soprankastraten Vincenzo Del Prato, galt, kann man hingegen bezweifeln. Del Prato – einer der wenigen aus dem alten Münchner Ensemble – machte bei den Proben enorme Schwierigkeiten. Mozart mußte ihm in Privatstunden offenbar jeden Ton einzeln eintrichtern und berichtet am 30. Dezember 1780, er habe das Quartett sechsmal «repetieren» müssen. «Der Stein des Anstosses war Del Prato; – der Bub kann doch gar nichts. – seine stimme wäre nicht so übel, wenn er sie nicht in den hals und die Gurgel nehmete – übrigens hat er aber keine Intonation – keine Methode – keine Empfindung – sondern singt – wie etwa der beste der Buben die sich hören lassen um in dem kapellhause aufgenommen zu werden.» Hinzu kam, daß Del Prato keinerlei Theatererfahrung hatte. Wenn es also ein wirkliches Problem im Ensemble gab, dann war dies der Kastrat Del Prato.

Ein das Werk selbst betreffender Schwachpunkt war von Anfang an das Libretto. Den Stoff hatten der Kurfürst oder sein Intendant offenbar dem Komponisten vorgegeben: den antiken Mythos vom Kreterkönig Idomeneo, der in höchster Seenot Poseidon gelobt hatte, das Erste zu opfern, was ihm nach glücklicher Heimkehr begegnen sollte. Als dies sein Sohn Idamante ist, versucht Idomeneo, dessen Tötung zu vermeiden, und wird dafür vom erzürnten Meerese Gott mit Gewittersturm und Meeresungeheuer bedroht. Idomeneo wird erst dadurch aus dem Dilemma befreit, daß Idamantes Geliebte Ilia sich selbst als Opfer anbietet und damit Posei-

dons Verzeihung bewirkt, was durch eine Stimme aus der Unterwelt spektakulär verkündet wird. Ein erprobtes Libretto, etwa von Metastasio, gab es dazu noch nicht, nur ein jahrzehntealtes französisches Drama, das Mozart nun von dem Salzburger Kaplan Giovanni Battista Varesco zu einem italienischen Opernlibretto umarbeiten ließ. Mit dem Ergebnis war Mozart selbst nie zufrieden. Er monierte von München aus immer wieder unzumutbare Längen in den Rezitativen und den Chören; auch die Orakelstimme redete ihm viel zu wortreich, und manche Arientexte hielt er für völlig mißglückt, strich sie ganz (selbst wenn er sie schon komponiert hatte), ließ sie ersetzen oder schlug konkrete Textänderungen vor.

Angesichts der Schwächen des Librettos kam es natürlich um so mehr auf die Qualität der Musik an. Den ersten Akt brachte Mozart in ausgearbeiteter Form aus Salzburg mit, alles andere, bis hin zum abschließenden Ballett, schrieb er von November bis Januar in München, wobei er sich in einen wahren Rausch hineinkomponierte und der Ansicht war, mit dem zweiten und dritten Akt die Musik des jeweils vorausgehenden Aktes stets noch um einiges übertroffen zu haben. Die ausführenden Musiker waren denn auch bei den Proben von Anfang an begeistert von der Musik, wenn wir den Briefen der Mozart-Familie glauben dürfen: «Ich kann Ihnen nicht sagen, wie alles voll Freude und Erstaunen war», schreibt Mozart am 1. Dezember 1780 von der ersten Probe des ersten Aktes nach Hause und zitiert den berühmten Oboisten Ramm, der gesagt habe: «das kann ich ihnen wohl gestehen, dass mir noch keine Musique solche impreßion gemacht hat». Von der Probe zum zweiten Akt berichtet Mozart kurz darauf, daß «sich das orchestre wie alle Zuhörer mit Vergnügen betrogen gefunden» hätten, «daß der 2.te Ackt in Ausdruck und Neuheit ohnmöglich stärker als der Erste seyn kann.» Das Wort «Neuheit» allerdings läßt aufhorchen, zumal der Flötist Becke sich kurz zuvor gegenüber einem Salzburger Kollegen voll des Lobes über Mozarts Musik zum ersten Akt äußerte und schrieb, «daß alle behaupteten, das wäre die schönste Musik, die sie gehört hätten, daß alles neu und fremd wäre»⁶. Becke scheint das positiv gemeint zu haben. Die Frage ist allerdings, was ein nichtprofessionelles Musikpublikum von solcher Neuheit und Fremdheit halten würde, und dies um so mehr, als der erste Akt der Oper, um den es hier geht, noch vergleichsweise konventionell an-

gelegt ist und erst die folgenden Akte – insbesondere der dritte, wirklich neue – experimentelle Wege beschreiten.

Mozarts Vater wußte sehr wohl, daß sein Sohn das breite Publikum nicht selten überforderte, und mahnte ihn deswegen am 11. Dezember 1780: «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.» Die fünf Tage später verfaßte Antwort des Sohnes fällt ambivalent aus: «Wegen dem sogenannten Popolare sorgen Sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musick für aller Gattung leute; – ausgenommen für lange ohren nicht.» Nur scheinbar geht der Sohn hier auf die Mahnung des Vaters ein. Der Forderung, auch etwas für die Unmusikalischen im Publikum zu schreiben, widersetzt er sich kategorisch, und dies gilt besonders für den dritten und letzten Akt, in dem sich Mozart selbst bis zum Äußersten herausgefordert fühlte. «Kopf und Hände sind mir so von dem dritten Acte voll», schreibt er am 3. Januar 1781, «daß es kein Wunder wäre, wenn ich selbst zu einem dritten Actt würde. – Der allein kostet mehr Mühe als eine ganze opera – denn es ist fast keine Szene darinn die nicht äusserst intereßant wäre.»

In der Tat sind die musikalische Struktur des dritten Akts und seine Musik neu, unerhört, ja revolutionär. Der für eine Opera seria typische regelmäßige Wechsel von Rezitativ und Arie, von bloßer Erzählung der Handlung im Rezitativ und musikalisch attraktivem Affektausdruck in der betrachtenden Arie, ist fast vollkommen aufgelöst. Statt dessen schreibt Mozart ein kontinuierliches musikalisches Drama, das schon beinahe in dem Sinne durchkomponiert wirkt wie ein Musikdrama von Wagner. Die einfachen cembalobegleiteten Rezitative, bei denen man auch weghören konnte, sind weitgehend ersetzt durch umfangreiche, hochdramatische «Accompagnati» – orchesterbegleitete Rezitative mit dramatischen Einwüfen zur Illustration der Handlung und ariosen Gesangspassagen. Nur noch drei kurze Secco-Rezitative erscheinen; alles andere aber ist überwiegend Accompagnato, Arie, Duett, Quartett oder Chor. Da nun Mozart kurz vor der Uraufführung die letzten beiden Arien strich, ergab sich obendrein die ganz und gar ungewöhnliche Situation, daß im gesamten dritten Akt nur noch zwei

richtige Arien erklangen. Nach dem ersten Drittel des dritten Akts gönnte Mozart dem Publikum somit keine Stelle mehr, an der es einfach nur den Gesang genießen und dem Sänger nach seiner Arie hätte Beifall klatschen können. Beinahe alles ist in diesem extrem dicht komponierten Akt mit musikalischer Bedeutung aufgeladen, der Hörer wird zu permanenter Anspannung gezwungen und in eine Hörhaltung gedrängt, die dem damaligen Publikum zutiefst fremd war – es war nicht üblich, sich über längere Zeit kontinuierlich auf die Musik zu konzentrieren. Während eines Konzertes war es die Regel, daß die Hofgesellschaft an Spieltischen Karten spielte, Kaffee trank und sich in Plaudereien erging. Auch in der Oper war man nicht daran gewöhnt, still zu sein und permanent auf die Bühne zu blicken. Man plauderte, hielt Ausschau nach interessanten Besuchern – der Zuschauerraum war ja damals noch nicht abgedunkelt –, man flirtete, ließ sich Erfrischungen reichen und konzentrierte sich nur punktuell auf das Bühnengeschehen und die Musik, etwa wenn gerade eine besonders attraktive Arie gesungen wurde.

Mit dieser Rezeptionshaltung brach nun Mozart in seinem «Idomeneo», insbesondere im dritten Akt, indem er fast keine Stellen mehr schrieb, an denen man getrost weghören konnte, ohne etwas Wesentliches zu verpassen. Hier drängt sich einem die Musik in ihrer durchkomponierten, keinerlei Entspannungsmomente mehr zulassenden Struktur derart auf, daß man sich ihr in einer absoluten und kontinuierlichen Weise ausliefern muß, die auf das breite Publikum befremdlich, ja verstörend gewirkt haben wird – als Wichtigtuerei eines egomanischen Komponisten, der sein musikalisches Werk absolut setzt und dem Opernbesuch die so angenehmen gesellschaftlichen Begleiterscheinungen und den Charakter des entspannenden, durchaus ein wenig oberflächlichen Amusements austreibt. Nicht genug, daß Mozart dem mit den «langen Ohren» ausgestatteten, «ohnmusikalischen» Teil des Publikums allzu komplizierte Musik vorsetzte, er wird wohl auch Teile des musikalischen, kennerhaften Publikums zumindest im dritten Akt mit seinem durchkomponierten musikalischen Drama verunsichert haben – ganz abgesehen von der ungewohnten und unerhörten Heftigkeit und Düsternis des Ausdrucks vor allem in den dramatischen Szenen des dritten Akts. Mit dem geradezu er-

schütternd tragischen, von (für damalige Ohren schauerhaft klingenden) gestopften Trompeten grundierten Chor «Oh voto tremendo!» stieß Mozart bereits das Tor zur großen romantischen Oper und zur Ausdrucksskala eines Verdi auf.

Die Vermutung, daß Mozart sein Publikum irritiert, ja überfordert hat, bleibt natürlich Spekulation. Das (abgesehen vom erwähnten Zeitungsbericht) letzte Rezeptionszeugnis, das wir von der «Idomeneo»-Aufführung besitzen, stammt aus den Proben zum ersten und zweiten Akt, also dem noch eher konventionellen Teil der Oper. Vom Probenbesuch des Kurfürsten Karl Theodor berichtet Mozart am Jahresende 1780: «Nach dem Ersten Actt sagte mir der Churfürst überlaut Bravo, und als ich hingieng ihm die hand zu küssen, sagte er: Diese opera wird charmante werden; er wird gewis Ehre davon haben. – weil er nicht wuste, ob er so lange da bleiben kann, so musste man ihm die Concertirende aria und das Donnerwetter zu anfangs des zweyten Actt machen. – nach diesem gab er mir wieder auf das freundlichste Beyfall und sagte lachend; – man sollte nicht meynen, daß in einem so kleinen kopf so was grosses stecke.» Karl Theodor scheint in der Tat von den Kostproben beeindruckt gewesen zu sein und hat, wie Mozart schreibt, «den neemlichen Abend nach der Prob allen, Jederman der zu ihm gekommen ist, von meiner Musick geredet [...], mit diesem ausdruck: – ich war ganz surprenirt – noch hat mir keine Musick den Effect gemacht; – das ist eine Magnifique Musick.»⁷

Nun war Karl Theodor natürlich ein Musikenthusiast und Kenner. Obendrein waren ihm die französischen Einflüsse, die Mozarts «Idomeneo» enthält (etwa mit den zahlreichen Chören und *Accompagnati*), von Mannheim her vertraut und sympathisch. Darin unterschied er sich allerdings vom Gros des Münchner Publikums, das überwiegend nur die italienische Tradition kannte und schätzte: den *Opera seria*-Typus mit stereotypem Wechsel von Arien und *Secco*-Rezitativen. Schon deshalb wird es mit Mozarts «Idomeneo» seine Schwierigkeiten gehabt haben.

Wie muß man sich nach alldem die Uraufführung von Mozarts «Idomeneo» am 29. Januar 1781 im Münchner Residenztheater, dem heutigen Cuvilliés-Theater, vorstellen? Das Orchester wird, angefeuert von Mozarts Freund Cannabich als Konzertmeister und Mozart selbst am Direktionscembalo, phantastisch gespielt und die

Fülle von neuen Klangfarben und Effekten in Mozarts üppig instrumentierter Partitur wirkungsvoll dargeboten haben (auch wenn der Intendant Graf Seeau aus Sparsamkeitsgründen die Sonderverpflichtung von Posaunisten zur Begleitung der Stimme aus der Unterwelt verweigert hatte und damit der Szene viel von ihrer Schaurigkeit nahm). Die Sänger werden überwiegend sehr gut gesungen haben, abgesehen vom Kastraten Del Prato und den darstellerischen Schwächen des Tenors Anton Raaff. Die Fachleute im Publikum werden, wie die Musiker und der Kurfürst während der Proben, beeindruckt gewesen sein von Mozarts Musik, von ihrer Intensität und Neuheit; sie dürften freilich die Schwächen des Librettos bemerkt haben. Und wie reagierte das breite Publikum mit seinen, wie Leopold Mozart meinte, 90 Prozent «Ohnmusikalischen»? Es wird wahrgenommen haben, daß es einer Oper neuen Typs beiwohnte, mit hochexpressiver, aber auch irritierend neuartiger und teilweise allzu herber Musik. Mit Sicherheit wird man sich daran gestört haben, daß sich die Musik allzu sehr in den Vordergrund drängte, einen immer mehr und im dritten Akt schließlich pausenlos intensiv in Anspruch nahm, mit der Folge, daß der Abend jedenfalls kein entspannter, vergnüglicher wurde, an dem man sich in der üblichen Weise einfach nur gut unterhalten hat. So wird am Ende mancher die prächtigen Dekorationen von Lorenzo Quaglio mehr bewundert haben als die so überaus ehrgeizige Musik des jungen Salzburger Komponisten – gerade so, wie es andern tags in der Münchner Presse zu lesen war. Hätte Mozart mit seiner Musik mehr als nur einen Achtungserfolg im Kreis der Kenner und Musiker gefeiert, hätte die Aufführung jedenfalls gewiß mehr Wellen geschlagen und wohl auch in der späteren Familienkorrespondenz der Mozarts Spuren hinterlassen.

Wenn Mozart in München tatsächlich enttäuscht wahrnahm, daß er den «ohnmusikalischen» Teil des Publikums mit seiner Musik nicht recht erreicht, vielmehr überfordert hatte, dann zog er jedenfalls mit seinem nächsten Opernprojekt die Konsequenzen daraus: Die ein halbes Jahr später in Wien begonnene und 1782 uraufgeführte «Entführung aus dem Serail» gehört schon ihrer Gattung nach – als deutsches Singspiel – dem volkstümlichen Genre an, wendet sich also von vornherein an ein breiteres, weniger gebildetes Publikum. Und mit ihrem Wechsel von musikalischen Num-

mern und gesprochenen Dialogen zwingt sie auch niemanden zu der Anstrengung, sich kontinuierlich auf ein musikalisches Drama zu konzentrieren.

Aus dem Abstand von zweieinviertel Jahrhunderten aber kommt der Münchner Uraufführung des «Idomeneo» der historische Rang zu, die Ära der Wiener Klassik auf der Opernbühne eingeläutet zu haben – jedenfalls dann, wenn man das entscheidend Neue der Wiener klassischen Musik darin sieht, daß sie das Publikum dazu zwingt, vom beiläufigen Hören, wie es der galante Stil ermöglicht und duldet, zu einem neuen Hörverhalten überzugehen, wie dies zum Beispiel auch die Streichquartette von Joseph Haydn kategorisch fordern. Von nun an ging es um ein kontinuierliches und konzentriertes, die musikalische Logik bewußt nachvollziehendes Hören, um ein aktives, ganz auf das ästhetische Objekt fixiertes und dieses in seiner Eigengesetzlichkeit wahrnehmendes Hören, das dann ein Beethoven bereits als Selbstverständlichkeit voraussetzte.

Daß diese Wiener Klassik zumindest auf der Opernbühne ihre Initialzündung in München erlebte, ist eine feine Ironie der Musikgeschichte. Nicht auszudenken, wenn Mozart dabei einen derart überwältigenden Erfolg gefeiert hätte, daß der Kurfürst ihn doch noch in München angestellt hätte. Die Musikgeschichte wäre anders verlaufen, womöglich wäre der junge Beethoven zu Mozart nach München statt nach Wien gereist und hier geblieben. Vermutlich würde man heute nicht von der Wiener, sondern von der «Münchner Klassik» reden. Das alles haben uns Karl Theodor und auch das Münchner «Idomeneo»-Publikum erspart, gerade dadurch, daß es (wie hier unterstellt wird) das irritierend Neue von Mozarts Oper zwar durchaus wahrnahm, darauf jedoch mit jener Skepsis reagierte, die der Mensch – und zumal der Bayer – wohl schon immer dem Neuen und Fremdartigen gegenüber an den Tag gelegt hat.