

André Campra

DU O, ME NEE

IDOMÉNÉE

TRAGÉDIE EN MUSIQUE IN EINEM PROLOG
UND FÜNF AKTEN

MUSIK VON André Campra

TEXT VON Antoine Danchet

URAUFFÜHRUNG DER ERSTEN FASSUNG 12. Januar 1712
THÉÂTRE DU PALAIS-ROYAL, PARIS

URAUFFÜHRUNG DER ZWEITEN FASSUNG 3. April 1731
THÉÂTRE DU PALAIS-ROYAL, PARIS

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 24. September 2021
OPÉRA DE LILLE

BERLINER PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 5. November 2021
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

KOPRODUKTION MIT DER OPÉRA DE LILLE

Mit freundlicher Unterstützung der

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN



CHOR Verweht ist der Name des Landes,
Hierhin, dorthin,
Und fort ist Troja.

HEKABE O hört ihr, vernehmt ihr ...

CHOR Die Burg ist gestürzt!

HEKABE Dies Beben, dies Beben ...

CHOR Reißt alles dahin!

6 HEKABE Ihr zitternden, zitternden Glieder,

So schleppt den Schritt,

Schritt der Greisin,

In den Abend der Knechtschaft!

CHOR Unselige Stadt!

Doch muss es geschehn.

Kaum trägt mich der Fuß

Zu den Schiffen der Griechen.

Euripides, DIE TROERINNEN

Das geschichtliche Paradigma für die Herausforderung, welche die Existenz fremder Völker bzw. eine auch jenseits des je eigenen Volkes existierenden Menschheit verkörpern, ist der von Homer dargestellte europäische Urkrieg: der Krieg zwischen den Griechen und den Trojanern.

Gerd Pohlenz

Krieg ist Vater von allen, König von allen. Die einen macht er zu Göttern, die anderen zu Menschen, die einen zu Sklaven, die anderen zu Freien.

Heraklit, FRAGMENTE

Gewalt und Destruktion sind Eigenschaften der Kriegszeit, die durch Kriegsbilder sichtbar gemacht werden. Aber in diesen Kriegsbildern entsteht auch Identität. Auch politische Legitimation und Formen der Propaganda, die mit dem Krieg als Identitätsstiftung zusammenhängen, gehen auf die frühen Anfänge der europäischen Zivilisation im Vorderen Orient zurück. Lesen wir die frühen Reliefs als einen Anfang des europäischen Kriegsbildes, finden wir in ihnen die Identifikation mit dem Eigenen, das Fremde als Feind und die Ausbildung von Identität. Auch die Kriege der Bibel sind aus diesem Geist erzählt. Damit beginnt eine Geschichte des Kriegs, die sich in Variationen bis in die Weltkriege und Kriege der Gegenwart fortsetzte und noch immer unabgeschlossen ist.

Frühe Kriege lassen keine Spannung zwischen Krieg und Vorstellungen vom Krieg erkennen, und einen Kriegsdiskurs im eigentlichen Verständnis zeigen sie noch nicht. Krieg ist ein Stück menschliche Natur. Kein frühes Kriegsbild bleibt aber beim Zeigen von Kampf als Natur stehen. In das Naturbild wurde die kulturelle Vorstellung vom Krieg als Zeit der Heldengeburt montiert. Selbst die spätere Verflechtung von Krieg und Wahn hat in dieser Zeit ihren Ursprung. Sie bildete einen Ausgangspunkt für den Kriegsdiskurs, der, wie das Beispiel der Frauen bei Euripides und bereits der Amazonenmythos bei Homer zeigen, vom Rand kam: vom Rand der eigenen Gesellschaft oder vom Rand der Zivilisation im Norden. Fragen nach Berechtigung oder unerwünschten Folgen eines Kriegs sprechen aus den Bildern nicht.

Bernd Hüppauf



INHALT

HANDLUNG	10
ZWISCHEN KIRCHE UND KÖNIG - ANDRÉ CAMPRA UND SEIN »IDOMÉNÉE«	
von Philine Lautenschläger	14
EIN AUSSERGEWÖHNLICHER SINN FÜRS DRAMA	
Emmanuelle Haïm im Gespräch mit Benjamin Wöntig	24
MOZART VERSUS CAMPRA	
von Herbert Schneider	34
DAS OPFER UND SEIN PRIESTER	
von Benjamin Wöntig	38
DIE TRANSFORMATION VON »IDOMÉNÉE«	
IN EINEN ZEITGENÖSSISCHEN ALBTRAUM	
von Àlex Ollé	56
ZEITTADEL	76
INSZENIERUNGSFOTOS	82
SYNOPSIS	92
BETWEEN CHURCH AND KING - ANDRÉ CAMPRA AND "IDOMÉNÉE"	
by Philine Lautenschläger	95

Produktionsteam und Premierenbesetzung 104

Impressum 105

HANDLUNG

PROLOG

10

Der Trojanische Krieg ist vorbei, doch die Götter sind immer noch nicht zufriedengestellt: Venus, die auf der Seite der besiegten Trojaner steht, verlangt von Äolus, dem Gott der Winde, sich an ihrer Rache an den Griechen zu beteiligen: Er soll seine Windgottheiten auf das Schiff des kretischen Königs Idoménée ansetzen, um dessen Rückkehr zu vereiteln. Äolus gehorcht.

ERSTER AKT

Im Königspalast von Kreta erwartet man Idoménées Ankunft. Derweil kämpft die trojanische Prinzessin Ilione mit widerstreitenden Gefühlen: Sie musste sich Idoménées Annäherungsversuchen erwehren, ehe sie als Gefangene aus der Heimat verschleppt wurde. Allerdings hat sie sich, als ihr Schiff bei der Anfahrt auf Kreta in Seenot geriet und sie von Idoménées Sohn, dem Prinzen Idamante, gerettet wurde, in diesen verliebt, was ihr Stolz ihr eigentlich verbietet. Für die Erwidern ihrer Liebe rechnet sie sich angesichts der ebenfalls anwesenden Prinzessin Électre keine Chancen aus.

Idamante eröffnet ihr, aus dem freudigen Anlass von Idoménées Rückkehr alle trojanischen Gefangenen in die Freiheit entlassen zu wollen. Außerdem gesteht er ihr seine Liebe, die sie erschrocken zurückweist. Die vereinten Kreter und Trojaner besingen die Macht der Freiheit und Liebe. Die Freude wird von Idamantes Getreuem Arbas abrupt beendet, der die Nachricht überbringt, dass Idoménées

Schiff in einem Sturm gesunken sei. Électre zürnt, denn sie befürchtet, dass ohne Idoménées Fürsprache Idamante die fremde Prinzessin, in ihren Augen eine Sklavin, ihr vorzieht.

ZWEITER AKT

11

Am Meeresufer besänftigt Neptun die aufgewühlten Wogen, sodass Idoménée, dessen Schiff den Sturm doch heil überstanden hat, an Land gehen kann. Neptun erinnert den König an den Preis dafür, den Idoménée seinem Vertrauten Arcas enthüllt: Für seine Rettung hat Idoménée gelobt, den ersten Menschen zu opfern, der ihm am heimatlichen Strand begegnen werde.

Idamante kommt trauernd an den Strand, wird von Idoménée nach dessen langer Abwesenheit allerdings zunächst nicht wiedererkannt. Erst nach Nachfragen über den Grund von dessen Trauer begreift Idoménée, dass sein eigener Sohn vor ihm steht. Er flieht entsetzt und lässt Idamante völlig ratlos zurück.

Électre beschwört Venus, ihr in ihrer hoffnungslosen Situation zu helfen. Venus erweckt die Eifersucht, die Idoménée gegen seinen Sohn aufstacheln soll.

DRITTER AKT

Arcas rät Idoménée, Idamante als Électres Begleiter in deren Heimat Argos zu schicken, da er dort sicher vor der Rache der Götter sei. Bei der sich anschließenden Unterhaltung entdeckt Idoménée an Iliones Reaktion, dass sie in Idamante verliebt ist, was die Erinnerung an seine Zurückweisung und somit seine Eifersucht entfacht. Mit Mühe versucht er, sich zu bezwingen.

Électre fiebert glücklich der Abreise entgegen. Als sie mit Idamante das Schiff besteigen will, zieht erneut ein Unwetter auf. Der Meeresherr Proteus kündigt ein Meeresungeheuer an, das die Abfahrt verhindert und überall Verheerungen anrichten soll. Doch Idoménée will lieber sich selbst als seinen Sohn zum Opfer darbringen.

VIERTER AKT

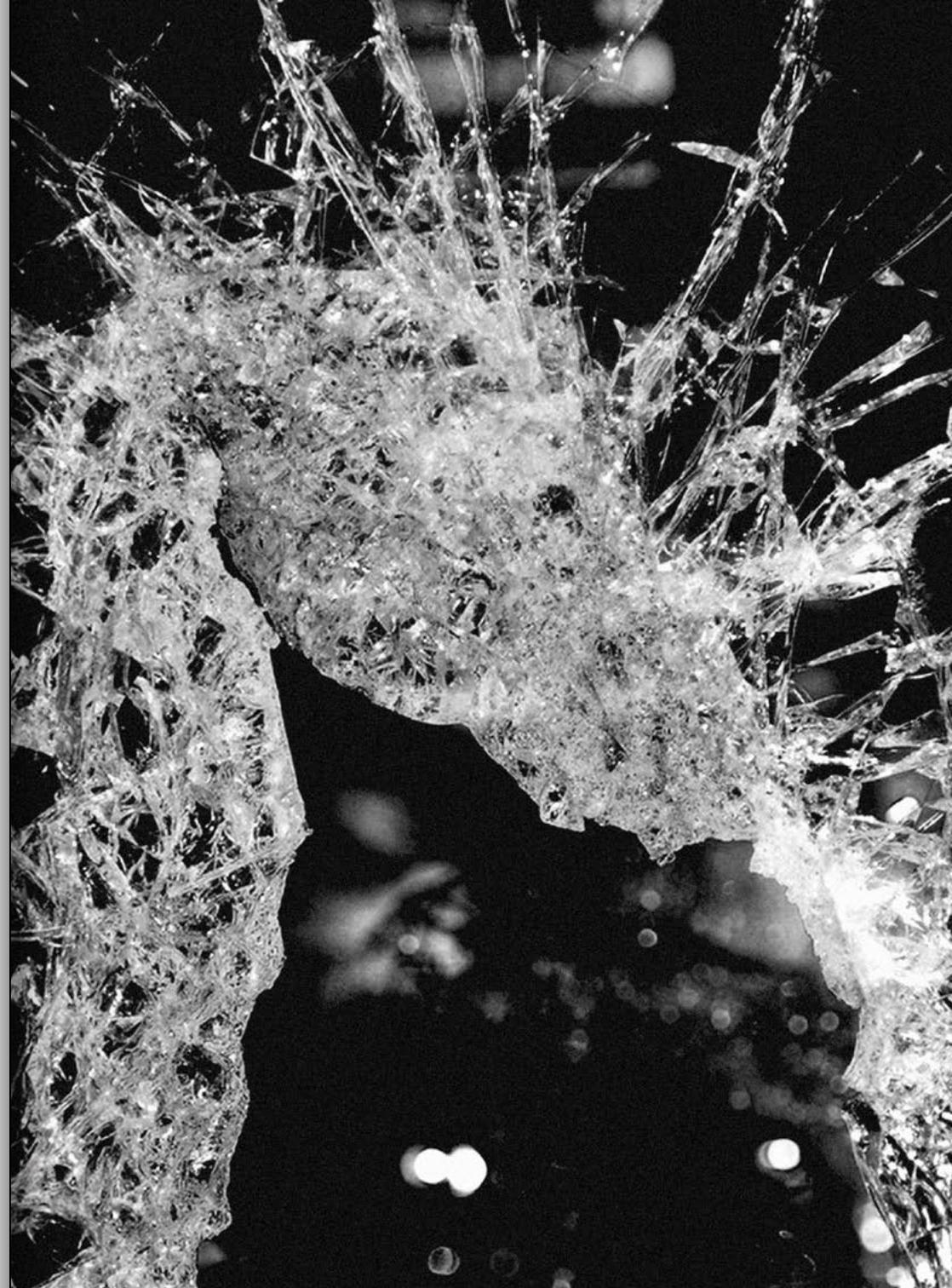
Idamante will wegen seiner Zurückweisung durch Ilione den Tod im Kampf mit dem Monster suchen. Um ihn abzuhalten, gesteht ihm Ilione ihre verborgene Liebe. Gleichzeitig warnt sie ihn vor seinem Vater als Rivalen.

Idoménée fleht in einem Gebet gemeinsam mit der Priesterschaft Neptun an, auch ohne Opfer seinen Zorn ruhen zu lassen. Arcas überbringt die Nachricht, dass Idamante das Monster besiegen konnte. Idoménée sieht darin ein Zeichen, dass Neptuns Wut gestillt ist, und verspricht, zugunsten seines Sohnes abzdanken.

FÜNFTER AKT

Électre schwört Idamante grausame Rache, da er nun gemeinsam mit Ilione den Thron besteigen will.

Vor dem versammelten Volk verzichtet Idoménée auf die Herrschaft sowie auf seine Liebe zu Ilione und lässt das junge Herrscherpaar feiern. Doch die Krönungszeremonie wird vom Erscheinen der Rachegöttin Nemesis unterbrochen. Sie schlägt Idoménée mit Wahnsinn, in dem er seinen Sohn tötet. Als er wieder Vernunft annimmt, will er sich das Leben nehmen, wird dabei jedoch aufgehalten: Seine Strafe besteht darin, am Leben zu bleiben.



ZWISCHEN KIRCHE UND KÖNIG – ANDRÉ CAMPRA UND SEIN »IDOMÉNÉE«

TEXT VON Philine Lautenschläger

FRANZÖSISCHE MUSIK ZWISCHEN LULLY UND RAMEAU

Während französische Opern der beiden als Klassiker des 17. und 18. Jahrhunderts angesehenen Komponisten Jean-Baptiste Lully und Jean-Philippe Rameau inzwischen den Sprung ins Repertoire deutscher Theater und Konzertsäle geschafft haben, fristen musikdramatische Werke aus der Zeit zwischen dem Tod Jean-Baptiste Lullys 1687 und Jean-Philippe Rameaus erster Oper, der 1733 aufgeführten Tragédie en musique »Hippolyte et Aricie«, immer noch ein Schattendasein. Auch wissenschaftlich hat erst in den letzten Jahren eine Auseinandersetzung mit dieser Zeit eingesetzt, denn bisher stand die Funktion der Künste zur Stabilisierung der Herrschaft Ludwigs XIV. im Fokus. Doch ist gerade die Phase von der späten Regierungszeit Ludwigs XIV. bis zur Régence (in der während der Minderjährigkeit Ludwigs XV. übergangsweise Philippe von Orléans die Regierungsgeschäfte leitete) besonders interessant. Nach dem beispiellosen Aufstieg des Sonnenkönigs, der sich in den 1680er Jahren auf dem Höhepunkt seiner Herrschaft befand, geriet das absolutistische System seit den 1690er Jahren in eine Krise: Durch die wachsende Staatsverschuldung, militärische Niederlagen, hohe Steuerbelastungen der Bürger und dadurch grassierende Armut erhielt das vielfältig vermittelte Bild des gütigen, wohlätigen und erfolgreichen Monarchen Risse. Auch der Hof von Versailles verlor seine Anziehungskraft, weil das vom konservativen Geschmack des Sonnenkönigs bestimmte Unterhaltungsangebot die Bedürfnisse der höfischen Gesellschaft immer weniger befriedigen konnte. In Berichten der Zeit kann man lesen, dass die Kutschen morgens scharenweise nach Versailles fuhren, um das Pflichtprogramm, das königliche Morgenzeremoniell, zu absolvieren, und den Ort am Spätnachmittag wieder verließen, um an Aufführungen und

Festen in den Pariser Stadtpalästen, auf den Landsitzen des Adels oder an öffentlichen Aufführungen teilzunehmen. Bedenkt man, dass Ludwig XIV. den Adel nicht nur durch die Etikette, sondern auch durch das Musik, Tanz und Theater umfassende Unterhaltungsprogramm an den Hof gebunden hatte, um ihn zu kontrollieren, wird das Ausmaß des latenten Widerstands gegen die Herrschaftsansprüche des Monarchen deutlich. Gleiches kann man auch in der Musik beobachten: Hier zeigte sich um die Wende zum 18. Jahrhundert in der Wahl der Musikformen und Stilrichtungen eine Abkehr von der am Hof herrschenden Ästhetik: Während der König am in den 1660er Jahren entwickelten französischen Nationalstil festhielt, begeisterten sich große Teile des Pariser Publikums für italienische und italienisch beeinflusste Musik.

Einer der Komponisten, die von dieser Entwicklung profitierten, war André Campra. Mit seiner Fähigkeit, italienische Elemente in den französischen Stil zu integrieren, ihn harmonisch üppiger und satztechnisch vielfältiger zu gestalten, entsprach er den Bedürfnissen vor allem der jüngeren Generation und machte sich schnell einen Namen als Komponist »à la mode«.

Nichts in André Campras Werdegang deutete zunächst auf eine Karriere als Opernkomponist hin. Geboren wurde er im Dezember 1660, wenige Wochen vor dem Regierungsantritt Ludwigs XIV., in Aix-en-Provence. Nach einer Ausbildung zum Chorsänger und der Priesterweihe übte Campra an verschiedenen Kathedralen in der südfranzösischen Provinz Tätigkeiten als Chorleiter und Kapellmeister aus, befasste sich aber auch, gegen den Widerstand seiner kirchlichen Arbeitgeber, mit der Komposition weltlicher Musik. Für seine weitere Karriere sollte der Wechsel zwischen Tätigkeiten für die Kirche und für die Bühne, zwischen geistlichen und weltlichen Kompositionen charakteristisch bleiben. 1694 siedelte Campra nach Paris um und

übernahm die Chorleiterstelle an Notre-Dame. Die Veröffentlichung seiner ersten Motettensammlung im Jahr darauf war so erfolgreich, dass sie mehrfach nachgedruckt werden musste. Auch als weltlicher Komponist gelang ihm aus dem Stand ein durchschlagender Erfolg: Seine 1697 aufgeführte Ballettoper »L'Europe galante« traf mit ihrer abwechslungsreichen Musik den Geschmack der Zeit und wurde zur großen Attraktion der Saison. Allerdings veröffentlichte Campra das Werk aus Rücksicht auf seinen kirchlichen Arbeitgeber unter dem Namen seines Bruders; wie folgende Zeilen zeigen, die zu dieser Zeit kursierten, gelang es ihm jedoch nicht, die wahre Urheberschaft ganz zu verschleiern:

Quand notre archevêque saura
Que Campra fait un opéra,
Alors Campra décampera
Alléluia.

Wenn unser Erzbischof erfährt,
dass Campra eine Oper verfasst,
wird Campra das Feld räumen.
Alleluia.

Das Interesse musikbegeisterter Adliger war geweckt, und Campra erhielt aus diesen Kreisen Kompositionsaufträge. Obwohl seine zweite Opéra-ballet »Le Carnaval de Venise« keinen Erfolg hatte, ließ sich Campra 1700 aus dem Kirchendienst entlassen, um sich uneingeschränkt dem Musiktheater widmen zu können. Damit allerdings begab er sich in eine Abhängigkeit vom Publikumserfolg und von der Förderung durch adlige Auftraggeber, die er mit vielen Jahren unsicherer Existenz bezahlen sollte. Möglicherweise hatte er zunächst eine Anstellung beim Duc d'Orléans Philippe II. de Bourbon, dem Neffen des Königs und späteren Regenten. Dieser kunstsinnige Fürst, der selbst

mehrere Instrumente beherrschte, komponierte und eine Vorliebe für italienische Musik hatte, förderte Campra von Beginn seiner Pariser Zeit an und blieb in den kommenden Jahrzehnten sein wichtigster Mäzen. Dennoch war diese punktuelle Unterstützung nicht vergleichbar mit den Pensionen, die der König an ausgewählte Musiker verlieh und die deren Auskommen dauerhaft sicherten. Aufgrund seines progressiven Stils, seiner Hinwendung zur weltlichen Musikdramatik in einer Zeit, als Ludwigs XIV. sich unter dem Einfluss der frömmlichen Madame de Maintenon von der Bühne abgewandt hatte, und durch die Vormachtstellung des konservativen Hofkomponisten Michel Delalande kam Campra für eine königliche Pension zunächst nicht in Frage. Er musste daher von den Einkünften aus seiner musikdramatischen Produktion und dem Verkauf von kammermusikalischen Kompositionen für das häusliche Musizieren – darunter mehrere Sammlungen von »Airs italiens« und klein besetzte Kantaten – leben. Von seinen an der Académie Royale de Musique, der Pariser Opernbühne, aufgeführten Werken feierten zwar die unterhaltsamen Genres Divertissement und Opéra-ballet Erfolge, seine Tragédies en musique kamen beim Publikum jedoch weniger an. (Dies sagt allerdings weniger über die Qualität der Werke als über den Publikumsgeschmack aus und gilt gleichermaßen für die musikalischen Tragödien von Campras Zeitgenossen.) »Idoménée« wurde 1712 uraufgeführt und erlebte in der Saison zwölf Aufführungen; 1731 kam die Oper in einer überarbeiteten Fassung, die der heutigen Aufführung zugrunde liegt, erneut auf die Bühne.

Auf Bitten seines Gönners, Philippe II. d'Orléans, verlieh Ludwig XV. dem 58-jährigen Komponisten 1718 endlich eine jährliche Pension für seine Verdienste um die Tragédie en musique. Spät erreichte seine Karriere nun ihren Höhepunkt: 1722 wurde er Musikdirektor des Fürsten Conti Louis-Armand de Bourbon und hatte damit ein welt-

liches Amt von großem öffentlichen Renommée inne, im Jahr darauf wurde er zu einem der vier Leiter der Chapelle Royale, des für die Versailler Kirchenmusik zuständigen Ensembles, berufen und übernahm damit das angesehenste kirchenmusikalische Amt seiner Zeit. In den 1730er Jahren wurde er außerdem Generalinspektor der Oper. Nach über 20-jähriger Pause schrieb er 1735 noch einmal eine Oper, »Achille et Déidamie«, die jedoch auf wenig Interesse stieß. Sonst widmete sich Campra in den letzten Jahrzehnten seines Lebens zunehmend der geistlichen Musik und komponierte vor allem »Grand motets«, groß besetzte prachtvolle Chorkompositionen für den Gottesdienst.

DIE TRAGÉDIE EN MUSIQUE UND CAMPRAS »IDOMÉNÉE«

Es zeichnet das Zeitalter des Absolutismus aus, dass künstlerische Äußerungen nie rein ästhetischer Natur, sondern immer politisch konnotiert sind. Besonders trifft dies auf die gewichtigste nationale Musikgattung in Frankreich zu, die Tragédie en musique. Die Entstehung dieser französischen Opernform in den 1670er Jahren war eng verknüpft mit machtpolitischen Interessen der absolutistischen Monarchie. Als repräsentative musikdramatische Kunstform hatte nach dem Regierungsantritt des Sonnenkönigs 1661 zunächst das Ballet de cour, das Hofballett, gedient, in dem der König selbst als Tänzer in Rollen auftrat, die seinen Herrschaftsanspruch darstellten – als Sonne unter Planeten, als Apoll unter den Musen oder als Jupiter unter den Göttern beispielsweise. Als die tänzerischen Fähigkeiten Ludwigs XIV. nachließen, entwickelte der Hofkomponist Jean-Baptiste Lully in Zusammenarbeit mit dem Dichter Philippe Quinault die Tragédie en musique, die französische Oper, in der das Königtum und die ideale Herrschaft,

aber auch ihre Gefährdung durch unkontrollierte Leidenschaften in Handlung und Bühnenpersonen repräsentiert erscheinen. Die Entwicklung einer eigenständigen französischen Opernform markiert dabei den Machtanspruch der Nation auch auf kulturellem Gebiet. Denn auch wenn Ludwig XIV. die italienische Musik persönlich schätzte und zeitlebens italienische Musiker beschäftigte, war es seit seinem Regierungsantritt sein Bestreben, die nationale französische Musik zu fördern und ihre Ebenbürtigkeit zu beweisen, indem nur noch sie bei offiziellen Anlässen aufgeführt wurde. Dass dies keine Frage der nationalen Herkunft war, sondern eine des Stils und der Ästhetik, beweist die Tatsache, dass die Erfindung der französischen Oper maßgeblich von einem gebürtigen Italiener ins Werk gesetzt wurde: Jean-Baptiste Lully. Bis auf wenige Modifikationen blieb die von Lully geprägte Form der Oper bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bestehen.

Bei der Entwicklung der neuen Gattung gab es mehrere Bezugspunkte: die französische Sprechtragödie und die Maschinentragödie, das Ballet de cour und das italienische *Dramma per musica* (die italienische ernste Oper). Um zu rechtfertigen, warum die auftretenden Personen sangen, definierte man die Oper als Gattung des Wunderbaren im Gegensatz zur gesprochenen Tragödie, der Gattung des Wahrscheinlichen. Während die Sprechtragödie historische Stoffe behandelte, griff die Oper auf mythologische Sujets zurück, und auch die Regel der Einheit von Ort, Zeit und Handlung war außer Kraft gesetzt; im Gegenteil war ein Wechsel des Schauplatzes gerade gewünscht, um möglichst vielfältige Szenerien musikalisch und inszenatorisch mit bührentechnischer Raffinesse gestalten zu können. Übernommen wurde von der Sprechtragödie der Aufbau in fünf Akten, die Oper wurde darüber hinaus mit einem Prolog eingeleitet, der auf aktuelle Ereignisse Bezug nahm und dem König huldigte; später bezog sich der Prolog

meist nur noch auf die Opernhandlung, so auch in »*Idoménée*«, wo die beiden die Handlung bestimmenden Mächte, die stürmischen Winde und die Liebe, in Gestalt der Götter Äolus und Venus in Erscheinung treten und sich feiern lassen.

Anders als in der italienischen Oper sind nicht Arien die Hauptattraktion der *Tragédie en musique*, sondern sie setzt sich aus einer ganzen Reihe musikalischer Formen und Satztypen zusammen. Ein Akt wird oft von dem dreiteiligen Monolog einer Hauptperson eingeleitet. In »*Idoménée*« tritt an seine Stelle häufiger ein instrumentales Prélude, das die Stimmung der folgenden Szene vorbereitet. Die Handlung wird dann wie in der italienischen Oper in Form des Rezitativs vorangetrieben, allerdings unterscheidet sich das französische Rezitativ fundamental vom italienischen: Es ahmt die pathetische Sprechweise der gesprochenen Tragödie nach, indem es der Sprache mittels ständiger Taktwechsel flexibel folgt und dabei durch ausdrucksvolle Melodieführung auch die mit dem Textinhalt verbundenen Leidenschaften vermittelt. So ist in Campras »*Idoménée*« eine besonders affektgeladene Situation wie die Wiedererkennungsszene zwischen *Idoménée* und seinem Sohn *Idamante* im zweiten Akt ganz im Rezitativ vertont; in der italienischen Oper wäre eine solche Szene mit einem Duett oder mit einer Arie beschlossen worden, um die mit der Begegnung verbundenen Emotionen noch einmal musikalisch darzustellen, für ein französisches Publikum war die enge Verbindung von Musik und Text hingegen an den dramatisch zentralen Dialogen wesentlich. In das Rezitativ eingefügt sind kurze liedhafte *Airs*, um einprägsame Aussagen hervorzuheben, oder *Duos*, um Übereinstimmung oder Streit zweier Personen musikalisch zu fassen. Bei Campra nehmen solistische Formen breiteren Raum ein und schließen sich mit rezitativischen Abschnitten zu größeren musikalischen Einheiten

zusammen. Die Darstellung von *Électres* innerer Qual aufgrund ihrer vergeblichen Liebe zu Idamante wird beispielsweise gegen Ende des zweiten Akts erst in einem aufgewühlten orchesterbegleiteten Rezitativ, dann in einem schmerzlichen Air und schließlich in einem continuo-begleiteten Rezitativ in ihren verschiedenen Nuancen ausgeleuchtet, wodurch die Eifersucht als treibendes Motiv der weiteren tragischen Entwicklung erkennbar wird. Das den Akt beschließende Divertissement ist dadurch ausreichend begründet, bringt es doch die Personifikationen der *Électre* antreibenden Leidenschaften Liebe und Eifersucht auf die Bühne. Ariose Formen setzt Campra an weiteren Stellen der Oper ein, so bei Idoménées Begegnung mit Ilione zu Beginn des dritten Akts, wo die zärtliche Zuneigung des Herrschers in eine reich verzierte Melodielinie übersetzt wird. Auch hier wechseln sich geschlossene und rezitativische Passagen ab und bilden einen von wechselnden Leidenschaften bestimmten großen Szenenkomplex.

Darüber hinaus wird der Chor in der französischen Oper als Handlungsträger eingesetzt, und das Orchester übernimmt mit klangmalerischen Instrumentalsätzen die Darstellung der lieblichen oder der gewaltsamen Natur. Eindrucksvolles Beispiel in »Idoménée« ist der Beginn des zweiten Aktes, an dem der Meeressturm, der Idoménée und seine Gefährten bedroht, durch Klangflächen aus rasanten Skalenbewegungen und Drehfiguren musikalisch abgebildet wird. Das Grundmotiv dieser »symphonie« leitet auch den dritten Akt ein und wird dort zur Chiffre für den Sturm in Idoménées Seele. Einen Kontrast zur Sturmmusik im zweiten Akt bildet die Orchestereinleitung der nachfolgenden Szene, dem ersten Auftritt Idoménées und seines Vertrauten Arcas: Verzierte Melodielinien aus Flöten und Streichern über entspannten Harmonien spiegeln die friedliche Natur, nachdem die Winde sich gelegt haben.

Charakteristisch für die französische Oper ist außerdem die Einbeziehung des Tanzes: In jeden Akt wurden lose mit der Handlung verbundene Festszenen, Divertissements, eingefügt, in denen nicht die Handlung, sondern die Musik in Form von Chor- und Sologesängen, Instrumentalsätzen und Tänzen im Mittelpunkt stand. Campra verlieh diesen Abschnitten besonderes Gewicht, gestaltete sie farben- und abwechslungsreich, indem er auf seine Erfahrungen mit den unterhaltenden Bühnengattungen zurückgriff. Sie bilden damit einen Gegenpol zum tragischen Ton, der in der Tragödienhandlung vorherrscht. Die Verzahnung zwischen Divertissement und Tragödie, eine Herausforderung in jeder Tragédie en musique, ist besonders im dritten Akt eng, wenn *Électre*, die sich am Ziel ihrer Wünsche wähnt, weil Idamante sie in ihre Heimat begleiten soll, mit mehreren Airs, begleitet von konzertierenden Instrumenten, musikalisch am Divertissement beteiligt wird. Dass die sanften, zärtlichen und freudigen Emotionen hier so breiten Raum erhalten und ein Moment der Ruhe schaffen, lässt die Peripetie in den folgenden Szenen umso tragischer erscheinen.

Nicht immer sind die Instrumentalsätze in den Divertissements allerdings von leichtem Charakter. Das an Lully anknüpfende Prélude zur Krönungsszene im letzten Akt nimmt dunkle und schmerzliche Schattierungen auf, die auf den verstörenden Schluss vorausweisen: Idoménées in gleichsam primitive Klangfortschreitungen gefasster Wahnsinn, das mehr gesprochene als gesungene Entsetzen aller nach dem Mord an Idamante, das Fehlen einer veröhnlichen musikalischen Nummer als Abschluss, stattdessen das lapidare Ende in der extremen Tonart b-Moll offenbaren eine Dimension des Tragischen, die in der Operngeschichte des 18. Jahrhunderts einzigartig ist.

EIN AUSSER- GEWÖHN- LICHER SINN FÜRS DRAMA

Emmanuelle Haïm
IM GESPRÄCH MIT Benjamin Wöntig

BENJAMIN WÖNTIG In Deutschland ist der Komponist André Campra weitgehend unbekannt. Wie sieht es in Frankreich aus, kennt man dort seinen Namen?

EMMANUELLE HAÏM Ja, seinen Namen kennt man, und in letzter Zeit wurde immerhin ein kleiner Teil seines Œuvres auf die Bühne gebracht, wie etwa »Les Fêtes vénétiennes«. Hinzu kommen die Stücke, die man eingespielt hat. Schließlich führen einige Ensembles seine kleinen Motetten auf, manchmal auch die »Grands motets«, so trifft man eher auf Campras Kirchenmusik als auf seine großen Tragödien oder seine Opéra-ballets. Aber trotz allem: Es handelt sich um einen Komponisten, der wesentlich weniger bekannt ist als die berühmten Komponisten des französischen Barock, Lully und Rameau.

Ich finde es sehr interessant, dass ein Werk wie dieses nun an ein Haus wie die Staatsoper kommt, und ich danke Matthias Schulz sehr für diese Idee und die Kühnheit, diese Raritäten des französischen Barock aufzuführen, nicht nur »Idoménée«, sondern auch »Hippolyte et Aricie«.

B W Wie sind Sie auf »Idoménée« gestoßen?

E H Ich habe in den 90er Jahren als Korrepetitorin mit einigen Sänger:innen gearbeitet, die auf der Aufnahme von William Christie gesungen haben. Ich habe damals häufig Sänger:innen vorbereitet, sie beim Partienstudium unterstützt. So habe ich Campra kennengelernt und ihn im Folgenden immer mehr entdeckt, seine Stücke, besonders seine Bühnenwerke.

B W Als Campra in den 1690er Jahren nach Paris kam, war das Publikum nicht mehr so an der Tragédie en musique interessiert wie einst. Campra hat daher ein neues, leichteres Genre erschaffen, die Opéra-ballet, aber daneben auch weiterhin Tragédies geschrieben. Was hat er getan, um trotzdem erfolgreich zu bleiben, was sind seine Errungenschaften im Vergleich mit Lully?

E H Natürlich liegt der Fall bei Lully etwas anders, denn er hat die Form der Tragédie en musique für den Hof Ludwigs XIV. überhaupt erst geschaffen. Er hat dieses Modell weiterhin erforscht, auf außergewöhnliche Weise, aber immer innerhalb dieses Rahmens. Campra geht manchmal über diesen Rahmen hinaus, behält ihn jedoch im Großen und Ganzen bei. Allerdings füllt er ihn mit einem neuen Stil, einem etwas hybriden Stil, in dem Italien präsent ist mittels »airs à l'italienne«, also Arien nach italienischer Art. Er schafft so eine Mischung. Der französische Stil ist sehr delikater, raffiniert, sehr fein, transparent; die italienische Oper hat dagegen eine Lebendigkeit, Fleischlichkeit und er hat es geschafft, eine Synthese aus Frankreich und Italien herzustellen. Das ist seine größte Neuerung. Seine Divertissements sind sehr überschwänglich, was man in »Idoménée« etwa im großen Divertissement der Eifersucht hört: Es ist sehr vielfältig, sehr amüsant. In einigen Fällen hat er auch in die Tragédie etwas den Esprit der Opéra-ballet einziehen lassen.

B W Ist sein Stil seiner Heimatregion geschuldet, der Provence und ihrer Nähe zu Italien?

E H Sicherlich, geographisch kann man sich das leicht vorstellen. Selbst heute noch sieht man dort den konstanten Einfluss Italiens, in der Architektur, aber auch in der Musik.

B W Was zeichnet Campras musikalischen Stil sonst noch aus?

E H Es gibt viele Rezitativszenen, in denen ich mich immer wie in einem Stück von Racine fühle. Hinzu kommen die für Campra typischen »récitatifs accompagnés«, in denen zusätzlich auch das Orchester das Wort ergreift. Dabei gibt es auch kurze Arien, die sich manchmal kaum merklich unter die Rezitative mischen. Campras Orchesterbehandlung ist auch sehr interessant, ich finde Eigenheiten in der Orchestrierung, die den Figuren besondere Facetten geben. Vor allem den beiden Frauenfiguren Ilione und Électre, die im Vergleich zu Mozarts Version etwas anders getönt sind. Ilione liegt etwas tiefer, Électre höher, und die Orchestrierung ihrer Arien ist manchmal ganz schwebend, ganz leicht, wie in der Arie »Que mes plaisirs sont doux« mit den Hauchen der Flöten. Électre ist zeitweise zerbrechlich, anrührend. Campras Entscheidungen bezüglich Harmonik und Orchestrierung sind, dramaturgisch gesprochen, großartig. Zum Beispiel hat Idamante nur eine einzige Arie. Aber was für eine wunderbare! So melancholisch, sie gibt all der Verzweiflung und Verletzlichkeit der Figur Raum. Oder Idoménées Gebet mit Chor im Neptuntempel, das nur zwischen zwei oder drei Akkorden hin- und herpendelt, fast ohne Modulationen, das ist fast archaisch geschrieben. Ich glaube, es ist wichtig,

dieses Stück genau wegen des außergewöhnlichen Sinns fürs Drama aufzuführen, den Campra in Verbindung mit Danchet hatte.

B W Ist die Partitur von »Idoménée« vollständig? Oder mussten Sie vieles ergänzen?

E H Es kommen immer viele Fragen auf, wenn man über den Partituren brütet. Aus dem Jahr der Uraufführung, 1712, ist eine sogar gedruckte Partitur erhalten, die man jedoch heute eher als Klavierauszug bezeichnen würde. D. h., es ist eine Reduzierung: Sie enthält die wichtigsten Orchesterstimmen – die Oberstimme und den Bass – sowie die Gesangspartien, aber keine Orchesterdetails. Von der Reprise 1731 haben wir hingegen einen vollständigen Orchestersatz. 1749 wurde »Idoménée« in Lyon gespielt. Jedes Mal erklang das Stück aber in anderer Form. Man weiß beispielsweise, dass 1712 ein Orchester »à la française« spielte, d. h. wie bei Lully mit einem fünfstimmigen Streichersatz: dessus de violon, dann haute-contre de violon, taille de violon, quinte de violon und schließlich basse de violon. Um 1720 hingegen, also vor den Wiederaufführungen in Toulouse, Paris und Lyon, erfuhr das Orchester eine Veränderung, und so sind die späteren Partituren vierstimmig. D. h., das Orchester entwickelte sich Richtung Rameau und weitere Einflüsse aus Italien weiter, von wo aus das Violoncello das Orchester eroberte. Man hatte also sehr wahrscheinlich eine gemischte Bassbesetzung sowohl aus Celli wie aus den älteren Violes de gambe und Basses de violon. Es gibt auch ähnliche Entwicklungen bei den Oboen und Flöten. Die Besetzung

dieser Zeit ist also etwas hybrid, man muss etliche Entscheidungen treffen.

B W Welche Unterschiede gibt es sonst noch zwischen den »Idoménée«-Versionen von 1712 und 1731? Warum haben Sie sich für die zweite entschieden?

E H Anfangs haben wir überlegt, die ganze Oper in fünf Stimmen zu rekonstruieren. Aber wenn ich die Feinheit und den Reichtum der Mittelstimmen bedenke: Dafür hätten wir wirklich lange gebraucht, und es wäre sehr schwierig geworden, es genau im Geiste Campras zu erledigen. Also haben wir uns für die Version von 1731 entschieden, die die vollständigste ist. Es gibt nur eine Ausnahme: In der letzten Szene, Idoménées Wahnsinnsszene, beinhaltet diese Fassung nur Violinen und Bässe. Ein Manuskript aus Toulouse aus etwa derselben Zeit überliefert uns die Szene komplett in vier Stimmen ausgeschrieben. Einige Entscheidungen mussten also getroffen werden, um eine Fassung zu erhalten, die dem Geist des Stücks so treu wie möglich ist.

Diese Fragen stellen sich im französischen Repertoire häufig, denn wir haben es mit Opern zu tun, die sich unablässig in Weiterentwicklung befunden haben. Man hat sie ständig verändert und dem gerade aktuellen Geschmack angepasst. Es gab nicht die Beziehung zwischen einem Komponisten und seinem Werk wie heute, wo man einen sehr abgeschlossenen Werkbegriff hat. Man hat ständig Anpassungen vorgenommen, manchmal sogar in der Rollenverteilung. Man befindet sich in einem Labyrinth der Quellen und der Entscheidungen, die man treffen muss.

B W Gibt es im Fall von »Idoménée« auch Unterschiede in der Besetzung?

E H Das Handlungsgerüst ist im Wesentlichen immer dasselbe. Aber man muss schon sagen, dass in den verschiedenen Versionen die Szenen etwas voneinander abweichen und es unterschiedliche Rollen gibt. Beispielsweise gibt es in der zweiten Fassung ein paar Monologe, die in der Erstfassung noch Dialoge der jeweiligen Person mit ihrem Vertrauten waren. Ursprünglich hatte auch Ilione eine Vertraute, Dircé, die Danchet später strich.

B W In der Geschichte der französischen Barockoper haben Komponisten oft lange mit einem festen Librettisten zusammengearbeitet. Das trifft auch auf Campra und Danchet zu. Warum ist das so typisch?

E H Dieses Bündnis aus Komponist und Librettist lässt uns an die Arbeitsbeziehung von Quinault und Lully denken, die beide extrem eng, Hand in Hand, zusammengearbeitet haben, wenn es um Anpassungen gewisser Verse wegen der Musik ging. Die Sprache sollte selbst musikalische Qualitäten haben und eine gute, richtige Vertonung ermöglichen. Man spürt, dass die Beziehung von Campra und Danchet, die auch lange andauerte, vom selben Rang war. In der französischen Kunst im Allgemeinen ist die Verbindung zur Sprache in der Musik absolut fundamental. Auch die Traktate für Sänger:innen aus der Zeit sind Traktate über Deklamation und Redekunst. Man sagte, ein guter Sänger sei ein guter Schauspieler mit einer etwas schöneren Stimme. Einigen Berichten zufolge soll Ludwig XIV. von gewissen Rezitativen zu Tränen

gerührt worden sein. Die Kunst des Rezitativs ist in der Tragédie lyrique entscheidend. Und deswegen war das Verhältnis zwischen Komponist und Librettist auch so wichtig, weil alles von der Sprache ausgeht. Nach und nach spricht man vom spezifischen »chant français« und ich sehe und höre diesen Zusammenhang noch in Debussys »Pelléas et Mélisande«.

B W Gibt es etwas, was Danchets und Campras Dramaturgie besonders auszeichnet? Ich denke beispielsweise an die Divertissements, die wesentlich enger in die Haupthandlung eingebunden sind als in vielen anderen Opern der Epoche.

E H Ich finde auch, dass es in diesem Stück nichts Unmotiviertes gibt. Was die Divertissements betrifft: Mir ist klar, dass man manchmal den Eindruck gewinnen kann, dass sie die Handlung aufhalten, aber tatsächlich geben sie uns eine notwendige Wartepause zwischen dramatischen Ereignissen. Beispielsweise bestehen die Tanz- und Freudenszenen vor Idamantes vermeintlicher Abreise mit Électre aus losgelöst scheinenden prunkvollen Chören und ausgelassenen Tänzen – alles sehr volkstümlich und ziemlich italienisch angehaucht, ich würde sogar sagen: ein bisschen provençalisch. Aber das bewirkt, dass die bevorstehende Katastrophe mit dem plötzlichen Erscheinen des Monsters und des Massakers umso heftiger hereinbricht nach dem Moment der Entspannung in diesem Divertissement. Deshalb finde ich dieses Stück außerordentlich gut gebaut.

B W Eine gut gebaute Tragödie, die unaufhaltsam ihrem tragischen Ende entgegenstrebt. Aber dieses Ende stellt sich trotzdem als so schockierend wie einzigartig dar, oder?

E H Es stimmt, dass der finale »Fall der Guillotine« derart plötzlich kommt, dass er uns verblüfft und ohne Worte zurücklässt. Es gibt am Ende nichts Vermittelndes im Orchester, keinen Klagechor, und das macht es umso schlimmer. Als ich dieses Ende zum ersten Mal gelesen habe, musste ich zweimal hinschauen, um mir sicher zu sein, dass da wirklich nichts fehlt.

B W Eine Tragédie lyrique ist szenisch nicht leicht umzusetzen: Die äußere Struktur gibt viel vor, andererseits sind die darin verhandelten Herrscherkonflikte häufig fast übermenschlich und uns heute dadurch denkbar fern. Wie hat sich der Entstehungsprozess von Àlex Ollés Regiekonzept für Sie gestaltet?

E H Àlex Ollé und ich haben uns schon sehr früh zusammengesetzt. Für ein solches Stück braucht es jemanden mit Visionen, szenisch gesprochen, jemand, der ein spektakuläres Setting erdenken kann, denn Aufführungen einer Tragédie lyrique waren damals spektakulär. Man weiß, dass Kunstgriffe zum Einsatz kamen, Perspektiven, gemalte Sterne, mechanische Rollen für Meereswellen, Auftritte der Götter aus der Mitte oder aus der Unterbühne, prachtvolle Kostüme, die ebenfalls sehr wichtig waren. Wir haben uns also intensiv ausgetauscht und diskutiert. Was uns allerdings erlaubt hat, erstmal ins Herz der Tragödie einzutauchen, war die Verschie-

bung der Produktion im letzten Jahr in Lille wegen der Pandemie: Anstelle der gesamten Oper haben wir »Le retour d'Idoménée« entwickelt, das nur den eigentlichen Kern der Handlung umfasste, ohne Tänze, mit nur wenigen Chören, ohne den Prolog. Mit nur wenigen Sänger:innen konnten wir so wie bei einem Stück von Corneille oder Racine arbeiten: am Text bzw. an den Interpretationen, die die Musik in den Rezitativen vorgibt. Wir haben dabei zunächst den Text, der auch für Französ:innen nicht einfach ist, laut gelesen, analysiert und, was für die Sänger:innen am schwierigsten war, die Rezitativszenen nur gesprochen, erst nach und nach mit Rhythmus und Tönen gesungen. Diese erste Arbeit am Essentiellen des Stücks hat uns die Möglichkeit gegeben, in das Stück einzudringen.

Àlex' szenische Anordnung und seine Lesart, die er am Ende gewählt hat, sind sehr heutig: Idoménée, ein griechischer Held aus der »Ilias«, aber es könnte auch jemand aus unserer heutigen Zeit sein, der einen langen Krieg erlebt hat – welchen der vielen auch immer. Aber auch die anderen haben Entsetzliches durchlebt. Was mir sehr gefällt und was man nur in gemeinsamer Arbeit, quasi Hand in Hand mit dem Regisseur und dem Choreographen erreichen kann, ist, dass die Inszenierung an die Idee des Gesamtkunstwerks herankommt, eine Vision des französischen Theaters: Sänger:innen, Chorist:innen und Tänzer:innen vermischen sich und stellen gleichberechtigt dieselben Charaktere dar.

CAMPRA VERSUS MOZART

TEXT VON Herbert Schneider

Erst durch diese kongeniale Umwandlung des Idomeus-Stoffes durch Antoine Danchet und André Campra wurde auch die Basis gelegt für die spätere Wiederverwendung in Wolfgang Amadeus Mozarts Münchner »Idomeneo, Re di Creta« (1781) durch den Librettisten Giambattista Varesco. Obwohl dieser das Textbuch der Tragédie en musique in ein Libretto für eine Opera seria umwandeln musste, lehnte er sich eng an die erste Fassung des Librettos von Danchet aus dem Jahre 1712 an (die zweite Version von 1731 stand ihm offenbar nicht zur Verfügung). Ein Drittel seiner Verse sind mehr oder weniger frei aus dem französischen Original übersetzt. So basieren u. a. alle drei Arien der Elektra und das Quartett in Mozarts Oper, die zu den besten Stücken dieser Oper und in Mozarts dramatischem Schaffen überhaupt gehören, auf Danchets Versen. Entsprechend den Konventionen der Opera seria musste Varesco das »Wunderbare« (»le merveilleux«), d. h. die göttlichen Interventionen, weitgehend eliminieren, behielt aber die für die französische Oper charakteristischen Divertissements in jedem der drei Akte bei.

Aus dem Vergleich mit Varescos Libretto wird einer der grundlegenden Unterschiede in den Konzeptionen der italienischen Opera seria und der französischen Tragédie en musique, die man später Tragédie lyrique nannte, deutlich. Die französischen Librettisten schreiben regelrechte Tragödien in dem Sinne, dass ihnen ein tragischer Ausgang, des Öfteren sogar ein mit brutaler Härte herbeigeführter Tod wie im Falle des »Idoménée«, keineswegs fremd ist. Im Gegensatz dazu bleibt es in der Opera seria beim lieto fine, wodurch diese Gattung zwar an Humanität gewinnt, aber zugleich, verglichen mit der Tragödie, an wirklicher tragischer Größe einbüßt. Im Gegensatz zur gesprochenen Tragödie spielt das Wunderbare, d. h. die göttlichen Interventionen, eine zentrale Rolle in der Oper. Den als Kulmination der Handlung und als Ausdruckshöhepunkte konzi-

pierten, oftmals breit angelegten Ausstattungsszenen, den Divertissements, stand man besonders in Deutschland kritisch gegenüber. Gewiss findet man dieses Vorurteil in manchen weniger gelungenen Opern bestätigt, aber dadurch verkennt man insgesamt die beabsichtigte Ausdrucksdimension sowie die formale Bedeutung der oftmals großangelegten Tableaus der französischen Oper. Die vielfältigen Funktionen der Ausstattungsszenen bewegen sich zwischen den Polen völlig in das dramatische Geschehen integrierter Kämpfe, Aufmärsche, Trauerszenen, Naturkatastrophen oder Interventionen außerirdischer Mächte etc. bis zu sich verselbständigenden heiteren Ruhepunkten oder Festlichkeiten am Aktende. In beiden Grundtypen dienen gebundene und freie Ausdruckstänze, Pantomimen, Chöre, solistische Gesänge sowie eine reiche Palette von Instrumentalsätzen der ausdrucksmäßigen Steigerung und wurden nicht nur von Librettisten und Komponisten, sondern auch von den Apologeten der französischen Oper als dramaturgisch notwendig angesehen. Das Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten, das in der Opera seria – auch bei Mozart – auf die Arie und nur wenige Ensembles beschränkt war, ist also nicht nur aufgrund einer viel reicheren Vielfalt an musikalischen Gattungen, sondern auch hinsichtlich der eingesetzten Medien (u. a. Instrumentalmusik, Pantomime und Ballett) in der französischen Oper vielfältiger. Dass es dennoch zu einer Unterschätzung der französischen Oper kam, deren Qualitäten man lange Zeit nur am Werk Glucks schätzte, hat historische Gründe, die mit bestimmten Entwicklungen in der deutschen Romantik in Zusammenhang stehen.



DAS OPFER UND SEIN PRIESTER

TEXT VON Benjamin Wöntig

Menschenopfer, also die Darbringung eines Menschenlebens für eine Gottheit, wurden in der griechischen und vorderasiatischen Antike wohl nicht (mehr) praktiziert, zumindest nicht in regelmäßiger, kodifizierter Form. Allerdings hielten Geschichten die Erinnerung an archaische Zeiten wach, in denen Opferungen zu mehr oder minder normalen religiösen Handlungen und Praktiken zählten. Davon zeugen etwa die alttestamentarischen Geschichten von Abraham und Jephtha – wobei ersterer seine Bereitschaft, seinen Sohn Isaak Jahwe zu opfern, unter Beweis stellt, sodass Gott im letzten Moment auf die Ausführung des Opfers verzichtet; letzterer verspricht Gott ein Menschenopfer für den Fall eines Sieges über das feindliche Heer der Ammoniter, was er schließlich mit der Opferung seiner namentlich nicht genannten Tochter in die Tat umsetzt. Anders als in Abrahams Fall erlässt Jahwe Jephtha das Opfer nicht, was schwer in Einklang mit dem übrigen Wertesystem des Alten Testaments zu bringen ist und Theologen durch alle Zeiten hindurch irritiert hat.

Auffällig ist dabei die Übereinstimmung der Geschichte von Jephtha mit der von Iphigenie, der bekanntesten Schilderung einer Opferung im griechischen Sagenkontext: Ein Orakelspruch bringt Agamemnon, den Heeresführer der Griechen im Trojanischen Krieg dazu, seine Tochter Iphigenie zu opfern, damit die Flaute aufhört und die Kriegsschiffe ihre Fahrt fortsetzen können. Verschiedene Varianten der Sage sind sich uneins darüber, ob Iphigenie tatsächlich geopfert oder im letzten Augenblick von Artemis gerettet wird. In jedem Fall liegen die Ähnlichkeiten mit den alttestamentarischen Erzählungen so sehr auf der Hand, dass Theologen wie Heinz-Dieter Neef tatsächlich eine gegenseitige Beeinflussung in unmittelbarer zeitlicher Nähe annehmen. Das würde heißen, dass die Jephtha-Geschichte und vielleicht auch die Fast-Opferung von Isaak spätere Einschübe aus hellenistischer Zeit darstellen könnten.

Die Geschichte des kretischen Königs Idomeneus scheint sich ebenfalls in diese Tradition einzureihen. Doch interessanterweise ist die Verknüpfung dieser mythologischen Figur mit dem Motiv des Opfergelübdes und der tatsächlich vollzogenen Opferung nicht antiken, sondern erst viel späteren Ursprungs.

DER ANTIKE GRIECHISCHE IDOMENEUS

Relative Klarheit herrscht im Mythos über Idomeneus' Abstammung: Er ist Enkel des sagenhaften Königs Minos (damit übrigens direkt von Zeus abstammend), Sohn des Deukalion sowie Neffe von Phädra und Ariadne – also in erlesener familiärer Gesellschaft. Dabei stellt Idomeneus ein mythologisches Bindeglied zwischen der früheren Phase der minoischen Hochkultur mit ihren geheimnisumwobenen Geschichten vom Minotaurus und Palästen wie jenem von Knossos (in späteren Versionen seiner Geschichte wird Idomeneus' Regierungssitz in die Hafenstadt Kydonia/Sidon verlegt) und der jüngeren mykenischen Phase dar. Denn Homer verknüpft Idomeneus in seinen Epen mit dem Trojanischen Krieg und macht ihn dabei zum Verbündeten und somit Zeitgenossen der späteren Könige der mykenischen Kultur. In der »Ilias« nimmt der kretische König als Gastfreund des Menelaos am Trojanischen Krieg teil und steuert insgesamt 80 Schiffe mit Soldaten bei. Ihm widmet Homer sogar eine eigene Aristie, also eine Passage, die besondere kriegerische Heldentaten schildert, was Idomeneus' herausragende Stellung zwischen den führenden Helden der Griechen demonstriert: Während der Schlacht bei den Schiffen tötet er die trojanischen Helden Othryoneus, Asios, Alkathoos und Oinomaos. Erwähnt wird später allerdings auch das fortgeschrittene Alter des Helden, sodass er bei den folgenden Gefechten ermattet nicht mehr in der allerersten Reihe kämpft.

Von eventuellen Schwierigkeiten des Helden bei seiner Rückfahrt nach Kreta nach der Eroberung Trojas weiß Homer nichts zu berichten: »Auch Idomeneus brachte gen Kreta alle Genossen, / Welche dem Krieg entflohn, und keinen raubte das Meer ihm«, heißt es im dritten Gesang der »Odyssee«. Eine letzte Erwähnung von Idomeneus' Namen findet sich gegen Ende der »Odyssee«, wenn Odysseus nach den Jahren der Irrfahrt endlich nach Ithaka zurückfindet, sich aber seiner Gattin Penelope gegenüber listreich als jemand anders ausgibt: ausgerechnet als Bruder des Idomeneus. Berühmt geworden ist außerdem die Beschreibung von dessen Heimat Kreta, die Homer seinem Protagonisten bei dieser Gelegenheit in den Mund legt:

»Kreta ist ein Land im dunkelwogenden Meere,
Fruchtbar und anmutsvoll und rings umflossen. Es wohnen
Dort unzählige Menschen, und ihrer Städte sind neunzig:
Völker von mancherlei Stamm und mancherlei Sprachen. Es wohnen
Dort Achaier, Kydonen und eingeborene Kreter,
Dorier, welche sich dreifach verteilt, und edle Pelasger.
Ihrer Könige Stadt ist Knossos, wo Minos geherrscht hat,
Der neunjährig mit Zeus, dem großen Gotte, geredet.
Dieser war des edelgesinnten Deukalion Vater,
Meines Vaters, der mich und den König Idomeneus zeugte.«

(Odyssee, 19. Gesang, Vers 172–181)

Die spätgriechischen Autoren Lykophron aus Chaldis und Apollodor von Athen aus dem 3. bzw. 2. vorchristlichen Jahrhundert schmückten die Umstände von Idomeneus' Rückkehr aus, indem sie seiner Ehefrau Meda während der Abwesenheit einen Ehebruch mit dem Interimsregenten Leucus andichteten – die Analogie zum Ehebruch der Klytämnestra, der Frau des Agamemnon, liegt auf der Hand.

Doch erwähnt keiner der griechischen Autoren das von Poseidon heraufbeschworene Unwetter, Idomeneus' fatalen Schwur und die Opferung seines Sohnes. Das ändert sich erst in den lateinischen Fortschreibungen des Mythos: Vergil erwähnt Idomeneus' Verbannung aus Kreta, jedoch ohne eine Erklärung dafür zu liefern. Erst sein Kommentator Maurus Servius Honoratus beschreibt einen Sturm über dem Meer und das Gelübde an Neptun, wobei allerdings dabei offenbleibt, ob Idomeneus die Opferung auch in die Tat umsetzt.

DER NEUZEITLICHE FRANZÖSISCHE IDOMENEUS

Der Ursprung der modernen Adaptionen des Idomeneus-Stoffs ist erst etliche Jahrhunderte später in Frankreich zu finden, nämlich im Roman »Les Aventures de Télémaque« von François de La Mothe-Fénelon, der erstmals 1699 im Druck erschien. Sein Autor war Geistlicher, Erzbischof von Cambrai sowie Erzieher des Enkels von Ludwig XIV., was ihm eine mächtige Stellung am Hof des Sonnenkönigs sicherte. Jedoch war er mit den gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Verhältnissen Frankreichs – der enormen Staatsverschuldung infolge zahlreicher erfolgloser Kriege, der damit verbundenen Verarmung des Landes, der intriganten Verhältnisse am Versailler Königshof – unter der fortgerückten Regentschaft Ludwigs XIV. nicht einverstanden. Diese Haltung floss mehr oder weniger sichtbar in seinen umfangreichen Roman ein, eine wilde Mischung aus Abenteuer-, Reise- und Bildungsroman. Telemach, der Sohn des Odysseus, macht sich darin während der Abwesenheit seines Vaters in Troja auf eine Bildungsreise durch zahlreiche griechische Poleis. Begleitet und angeleitet wird er dabei von einem Freund seines Vaters: von Mentor, dessen Name zum Synonym für diese

Funktion geworden ist (und der hier zum Sprachrohr seines Pendants Fénelon wird). An vielen Stationen der Reise zeigt sich, dass die griechischen Staaten teilweise vor ähnlichen Problemen stehen wie das absolutistische Frankreich, was den »Télémaque« als Kritik am Sonnenkönig im Antikengewand schon vor Drucklegung in Abschriften am Königshof kursieren ließ. Und auch obwohl der Roman im Druck anonym erschien, löste er einen Skandal in Versailles aus: Fénelon fiel in Ungnade und verbrachte den Rest seines Lebens fern der Hauptstadt in seinem nordfranzösischen Bistum. Der Verbreitung des Romans tat das allerdings keinen Abbruch: »Télémaque« entwickelte sich als Zeugnis der beginnenden Aufklärung zu einem der meistgelesenen und -verbreiteten Bücher im Frankreich des 18. und 19. Jahrhunderts und wurde auch im deutschen Sprachraum in mehreren Übersetzungen populär.

Im fünften Buch von Fénelons Roman gelangt Telemach auf seiner Reise nach Kreta, wo er sich von der überall herrschenden Prosperität beeindruckt zeigt. Mentor preist Minos als idealen König, der zum Wohle des Gemeinwesens geherrscht habe. Als beide an Land gehen, erfahren sie von der Verbannung des Königs Idomeneus, nachdem dieser seinen Sohn (der selbst sein Schicksal willig akzeptiert) geopfert hat, um seinen Schwur dem Meeresherrn Neptun gegenüber zu erfüllen. Nach der Bluttat gelangt Idomeneus nach Italien, wo er eine neue – im Übrigen nach Maßstäben der Aufklärung regierte – Kolonie gründet und an späterer Stelle des Romans von Telemach besucht wird.

Angesichts der Popularität des »Télémaque« verwundert es nicht, dass Episoden daraus – freilich auf das eher Unpolitisch-Mythologische reduziert – bald den Weg auf die Theaterbühne fanden. Schon 1704 wurde die Tragödie »Télémaque« nach einem Libretto von Antoine Danchet gegeben, ein Opernpasticcio, zu dem André Campra geschlossene Episoden aus Musiktheaterwerken von Zeitge-

nossen zusammensetzte und durch eigene Teile miteinander verband – eine eigenartige Konzeption, die nicht viel Beifall fand. Wesentlich mehr Erfolg hatte im Folgejahr die Sprechtheatertragödie »Idoménée« aus der Feder von Prosper Jolyot Crébillon, dem bedeutendsten Tragödiendichter Frankreichs zwischen Racine (dessen »Iphigénie« Crébillon wohl als Vorbild diente) und Voltaire. Vermutlich schuf Crébillon damit die erste Bühnenversion der Geschichte von Idomeneus. Darin trägt Idomeneus' Sohn, bis dato eine rein passive Figur, erstmals einen Namen: Idamante. Anders als bei Fénelon wird dieser aktiv, als sein Vater es nicht übers Herz bringt, die Opferung zu vollziehen, und erdolcht sich selbst. Neben dem fatalen Gelübde und der Opfergeschichte ersann Crébillon eine weitere Konfliktebene zwischen Vater und Sohn, indem er beide um dieselbe Frau konkurrieren lässt, nämlich um Érixène, die Tochter eines aufständischen kretischen Prinzen.

Als sich 1712 das Gespann aus Campra und Danchet des Idomeneus-Stoffes annahm, hatten sie Crébillons Tragödie sicherlich als Vorlage im Sinn. Dennoch erweiterte Danchet den Grundkonflikt um eine weitere weibliche Hauptfigur und stattete beide Frauenrollen mit einer die Handlung beeinflussenden Vorgeschichte aus: Érixène wird zu der nach Ilios (Troja) benannten Ilione, die als trojanische Gefangene einen ungleich interessanteren Hintergrund sowie mit Électre eine gefährliche Rivalin erhält. Mit Électre betritt eine zentrale mythologische Figur die Bühne, die erstmals mit diesem Strang des Stoffes in Verbindung gebracht wird: Wie Idamante ist auch Électre die Tochter eines der griechischen Heerführer im Trojanischen Krieg, nämlich des Anführers Agamemnon aus Argos (und Nichte der schönen Helena, deren Entführung nach Troja den Kriegsgrund bildet). Damit ist außerdem eine direkte Verknüpfung zur Opfergeschichte Iphigenies, ihrer Schwester, gegeben. Die Konsequenzen dieser Opferung,

die sich noch vor Beginn der zehn Jahre andauernden Kampfhandlungen ereignet, erstrecken sich über den Krieg hinaus: Klytämnestra, Iphigenies und Elektras Mutter, rächt die Opferung ihrer Tochter an ihrem Mann, indem sie ihn nach seiner Heimkehr gemeinsam mit ihrem Liebhaber Aigisthos ermordet. Elektra ihrerseits bestimmt ihren kleinen Bruder Orest zum Rächer des Vaters, der einige Jahre später, nachdem er volljährig geworden ist, das Mörderpaar umbringt und so die Spirale der Gewalt fortschreibt. Offenbar trifft Danchet in seinem Libretto die Annahme, Électre habe in der Zeit zwischen den Morden an ihrem Vater und an ihrer Mutter Zuflucht auf Kreta gesucht – in ihrer erregten Szene am Ende des ersten Akts erwähnt sie nur den Tod Agamemnons. Vor diesem Hintergrund gewinnt der im Libretto nur kurz geschilderte Plan von Arcas, Idamante mit Électre nach Argos zu schicken, um dort ihre Herrschaft durchzusetzen, Plausibilität. Für sie, die auf der Seite ihres toten Vaters steht, ist am Hof ihrer Mutter Klytämnestra kein Platz. Damit fügt Danchet das für die Barockoper typische Liebesverwirr- und Eifersuchtsspiel in einen substanzreichen mythologischen Rahmen ein.

Bleibt die Frage, worin die Faszination für die Opfergeschichten rund um Idomeneus, Iphigenie und Jephtha im ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert bestanden hat, als sie so viele literarische wie musikalisch-theatrale Bearbeitungen erfahren haben. Möglicherweise liegt dies im extremen Verständnis der Begriffe des Tragischen und des Erhabenen in der französischen Klassik begründet, wie es in den Tragödien der Zeit zum Ausdruck kommt: Die tragischen Personen agieren in einem absoluten Raum, der vollkommen von Alltäglichem abgeschottet ist – und dies ist bei den archaischen Opfergeschichten, in denen Eltern die Opferung ihrer Kinder abverlangt wird, erst recht der Fall. Wie in einer Versuchsanordnung werden die Zuschauer:innen gezwungen, das Unvorstellbare, das geradezu Wider-

natürliche mitanzusehen. Dabei erwecken nicht nur die Opfer – Iphigenie, Idamante, Jephtas Tochter – Mitleid, sondern vor allem ihre Väter, die wider Willen und wider alle moderne Vernunft zu Opferpriestern mutieren (müssen). Diese schockierende, beklemmende Wirkung, die eigentlich nur der französischen Sprechtheater-Tragödie zugeordnet war, zeichnet auch das Finale von Danchets und Camprats »Idoménée« aus – »extrêmement tragique«, wie ihre Zeitgenoss:innen gesagt hätten.

Da kam der Geist des HERRN über Jiftach [Jephta] und Jiftach zog durch Gilead und Manasse und er zog nach Mizpa in Gilead und von Mizpa in Gilead zog er gegen die Ammoniter. Jiftach legte dem HERRN ein Gelübde ab und sagte: Wenn du die Ammoniter wirklich in meine Hand gibst und wenn ich wohlbehalten von den Ammonitern zurückkehre, dann soll, was immer mir aus der Tür meines Hauses entgegenkommt, dem HERRN gehören und ich will es als Brandopfer darbringen. Darauf zog Jiftach gegen die Ammoniter in den Kampf und der HERR gab sie in seine Hand. Er schlug sie von Aroër bis dahin, wo man nach Minit kommt, zwanzig Städte, und bis hin nach Abel-Keramim. So mussten sich die Ammoniter vor den Israeliten beugen.

Als Jiftach nach Mizpa zu seinem Haus kam, siehe, da kam ihm seine Tochter entgegen mit Handtrommeln und Reigentänzen. Sie war sein einziges Kind; er hatte weder einen Sohn noch eine andere Tochter. Und es geschah, sobald er sie sah, zerriss er seine Kleider und sagte: Weh, meine Tochter! Du hast mich tief gebeugt und du gehörst zu denen, die mich ins Unglück stürzen. Habe ich doch dem HERRN gegenüber meinen Mund zu weit aufgetan und kann nun nicht mehr zurück.

Sie erwiderte ihm: Mein Vater, du hast dem HERRN gegenüber deinen Mund zu weit aufgetan. Tu mit mir, wie es aus deinem Mund hervorgegangen ist, nachdem dir der HERR Rache an deinen Feinden, den Ammonitern, verschafft hat! Und sie sagte zu ihrem Vater: Nur das eine soll mir gewährt werden: Lass mir noch zwei Monate Zeit, damit ich in die Berge hinabgehe und zusammen mit meinen Freundinnen meine Jungfrauschaft beweine. Er entgegnete: Geh! und ließ sie für zwei Monate fort. Und sie ging mit ihren Freundinnen hin und beweinte in den Bergen ihre Jungfrauschaft.

Und es geschah, als zwei Monate zu Ende waren, kehrte sie zu ihrem Vater zurück und er erfüllte an ihr sein Gelübde, das er gelobt hatte; sie aber hatte noch mit keinem Mann Verkehr gehabt. So wurde es Brauch in Israel, dass Jahr für Jahr die Töchter Israels hingehen und die Tochter des Gileaditers Jiftach besingen, vier Tage lang, jedes Jahr.

48

Altes Testament

BUCH DER RICHTER, 11, 29–40

AGAMEMNON Der Wind, der uns umschmeichelte,
hielt uns im Hafen fest.

Wir wurden aufgehalten, die Ruder fürchten sinnlos
Und vergeblich nur die Fluten, die sich nimmer regten.
Ob diesem unerhörten Wunder wandte ich die Augen
Zur Gottheit, die an dieser Stätte man verehrt.
Gefolgt von Menelaos, Nestor und Odysseus
Bot ich auf den Altären insgeheim ein Opfer dar.

49

Was aber war die Antwort! Arkas, und was ward aus mir,
Als diese Worte ich von Kalchas ausgesprochen hörte:
»Ihr habt vergebens eine Macht bewaffnet gegen Troja,
Wenn nicht als hehres feierliches Opfer
Aus dem Geschlecht Helenens eine Tochter
Mit ihrem Blut an dieser Stätte den Altar Dianens rötet.
Die Winde, die der Himmel Euch verweigert, zu erwirken,
Müsst Iphigenie Ihr opfern.«

ARKAS Eure Tochter!

AGAMEMNON Erstaunt, wie du dir denken kannst,
Spürt ich in meinem Leib mein ganzes Blut zu Eis erstarrt.
Die Stimme stockte mir, ich wusste erst, sie wieder zu
gebrauchen,
Als tausend Schluchzer sich die Bahn gebrochen hatten.
Den Göttern fluchte ich, verschloss die Ohren,
Verschwor mich am Altare, den Gehorsam ihnen aufzusagen.

Jean Racine, IPHIGÉNIE

Idomeneus, Deukalions Sohn, des Minos Enkel, war mit den anderen griechischen Königen gen Troja gezogen. Diese Stadt fiel, und er segelte von dannen, um nach Kreta zurückzukehren. Auf dieser Fahrt wurde er von einem so heftigen Sturm überfallen, dass der Steuermann und alle der Schifffahrt Kundigen den Schiffbruch für unvermeidlich hielten. Jeder sah den Tod vor Augen, jeder erblickte die Schlünde des Meeres geöffnet, ihn zu verschlingen, jeder beweinte sein Unglück, in dem er nicht einmal hoffen konnte, in die traurige Ruhe jener Schatten einzugehen, deren Leiber die Erde deckte, und welchen vergönnt ist, über den Styx zu gehen. Idomeneus hob Augen und Hände gen Himmel; »Mächtiger Gott«, flehte er zu Neptun empor, »du, der du den Wogen gebietest, höre einen Unglücklichen! Rette mich aus diesem wütenden Sturm, lass mich die Insel Kreta erblicken, und das erste Haupt, das sich meinen Augen darstellt, soll dir zum Opfer fallen!«

Indes eilte sein Sohn, von Sehnsucht getrieben, den Vater wiederzusehen, ihm entgegen, um ihm in seine Arme zu schließen. Der Unglückliche! Er wusste nicht, dass er seinem Verderben entgegenging. Der Vater, dem Sturm entgangen, läuft in dem erflehten Hafen ein; er dankt dem Neptun, dass er sein Gebet erhört habe. Aber bald sieht er, wie unglücklich er durch sein Gelübde geworden. Er ahnet sein Verderben; quälende Reue über sein unbedachtsames Versprechen wandelte ihn an; ihm bangt, unter den Seinigen anzulangen; er zittert zu sehen, was ihm das Liebste auf der Welt ist. Aber die grausame und unerbittliche Nemesis, stets wachsam, die Verbrechen der Menschen und besonders den Übermut der Könige zu bestrafen, stößt den Idomeneus mit unwiderstehlicher und unsichtbarer Hand vorwärts. Er langt an; kaum wagt er, die Augen aufzuschlagen. Er erblickt seinen Sohn. Von Entsetzen ergriffen, bebt er zurück. Umsonst sucht sein Auge ein anderes, ihm minder teures Wesen, das ihm zum Opfer dienen könnte. Indes

fällt der Sohn dem Vater um den Hals; er erstaunt, ihn seine Zärtlichkeit nicht erwidern zu sehen; er sieht ihn in Tränen zerfließen.

»Ach, mein Vater«, sagte er zu ihm, »woher diese Traurigkeit? Nach einer so langen Abwesenheit schmerzt es dich, dich wieder in deinem Reich zu erblicken und deinen Sohn glücklich zu machen? Was habe ich verbrochen? Du wendest deine Augen von mir aus Furcht, mich anzusehen.« Der Vater, in Schmerz versunken, antwortet nicht; tiefe Seufzer dringen aus seiner Brust. Endlich ruft er aus: »Ach, Neptun, was hab ich dir gelobt? Um welchen Preis rettetest du mich aus dem Schiffbruch? Gib mich den Wogen und den Felsen zurück, den Felsen, die mein Schiff zerschmettern und meinem jammervollen Leben ein Ende machen sollten! Lass meinen Sohn leben! Verschone das seinige!« Indem er diese Worte sagte, zog er sein Schwert, um sich zu durchbohren; aber alle diejenigen, die ihn umgaben, hielten seine Hand zurück. Der Greis Sophronismus, der Seher, gab ihm die Versicherung, dass er den Gott des Meeres versöhnen könnte, ohne seinen Sohn zu töten. »Dein Gelübde«, sprach er, »war unüberlegt; die Götter wollen nicht durch grausame Handlungen geehrt sein. Hüte dich, Idomeneus, die Strafbarkeit deines Gelübdes dadurch zu vergrößern, dass du es mit Übertreibung der Gesetze der Natur lösest. Opfere dem Neptun hundert weiße Stiere; ihr Blut ströme um seinen mit Blumen gekränzten Altar; lieblicher Weihrauch flamme auf demselben zur Ehre dieses Gottes.«

Mit gesenktem Haupte und ohne zu antworten hörte Idomeneus diese Worte; Wut flammte in seinen Augen, sein bleiches, entstelltes Gesicht änderte jeden Augenblick die Farbe; seine Glieder zitterten. Der Sohn sagte zu ihm: »Hier bin ich, mein Vater, dein Sohn ist bereit zu sterben, um den Gott des Meeres zu versöhnen; lade seinen Zorn nicht auf dich; ich sterbe zufrieden, weil mein Tod dein Leben erhalten wird; stoße zu, mein Vater, fürchte

nicht, in mir einen Sohn zu finden, der deiner unwürdig sei, dem vor dem Tode bange.«

Idomeneus, außer sich und wie von den höllischen Furien zerfleischt, er sieht den Augenblick, sich den Augen seiner Beobachter zu entziehen, und stößt sein Schwert in das Herz seines Sohnes. Dampfend und ganz mit Blute gefärbt, zieht er es wieder heraus, um sich selbst damit zu durchbohren; er wird noch einmal von denen zurückgehalten, die um ihn sind. Der Knabe liegt in seinem Blut; die Schatten des Todes bedecken seine Augen; halb öffnet er sie noch einmal dem Licht; er erblickt es, und fühlt, dass er es nicht mehr ertragen kann. So fiel der Sohn des Idomeneus, ähnlich einer jungen und zarten Blume, in der ersten Blüte seines Alters grausam hinweggemäht. Der quälende Schmerz raubt dem Vater die Besinnung; er weiß nicht, wo er ist, nicht was er tut, noch was er beginnen soll; mit wankenden Schritten geht er der Stadt zu und fragt nach seinem Sohne.

Indessen schreit das Volk, von Mitleid gegen das Kind und von Abscheu vor der unmenschlichen Tat des Vaters ergriffen, aus: »Die gerechten Götter haben ihn in die Gewalt der Furien gegeben.« Die Wut bewaffnet sie; sie ergreifen Prügel und Steine; die Zwietracht haucht ihr tödliches Gift in alle Herzen; die Kreter, die weisen Kreter vergessen der Mäßigung, die sie sonst so sehr liebten. Idomeneus' Freunde sehen kein anderes Mittel mehr, ihn zu retten, als ihn zu seinen Schiffen zurückzuführen; sie schiffen sich mit ihm ein; sie überlassen sich den Wogen; sie fliehen. Indessen kommt Idomeneus wieder zu sich; er dankt ihnen, dass sie ihn einem Boden entrissen, den er mit dem Blute seines Sohnes gefärbt und den er nicht mehr hätte bewohnen können. Die Winde trieben sie gegen Hesperien und sie sind im Begriff, ein neues Reich in dem Lande der Salentiner zu gründen.

Der Mythos um Troja und den Trojanischen Krieg als geglaubte, reale Geschichte ging in der ausgehenden Antike seinem Ende entgegen wie die ganze antike Welt. Das Leben in der Stadt mit der so ruhmreichen Vergangenheit starb langsam aus. Die »heilige Ilios« degradierte zu einem ärmlichen byzantinischen Bischofssitz, und zu Beginn des zweiten Jahrtausends nach Christus war sie wahrscheinlich nur noch ein unscheinbarer Flecken mit ein paar kleinen Häusern.

Im Mittelalter war die Stätte zwar endgültig verlassen, aber der Mythos vom Trojanischen Krieg, seine Helden und menschlichen Dramen blieben ebenso im Bewusstsein der Menschheit wie die Erinnerung an die geographische Lage der Priamos-Stadt.



DIE TRANS- FORMATION VON »IDOMÉNÉE« IN EINEN ZEIT- GENÖSSISCHEN ALBTRAUM

TEXT VON Alex Ollé

EIN ERSTER BLICK AUF DIE BAROCKOPER

Das Handlungsgerüst von »Idoménée« wird von einem dichten Netz aus rivalisierenden Leidenschaften gebildet. Es umfasst auf der einen Seite die aufgebrachten Göttinnen und Götter – Venus, Äolus, Neptun und Nemesis –, andererseits die vom Zorn dieser Gottheiten beeinflussten Menschen: Idoménée, den König von Kreta, seinen Sohn Idamante, die gefangene trojanische Prinzessin Ilione und Électre, die Tochter Agamemnons. Der vielleicht interessanteste Aspekt dieses Werks ist sein Spiel mit Ebenen, die sich aufeinander auftürmen. Diese übereinanderliegenden Schichten verkomplizieren allerdings den Zugang zu einem unmittelbaren Verständnis des Stücks.

Unter diesen Schichten steht an erster Stelle die Musik, die sich typisch für eine Oper aus dem Jahr 1712 verhält: Sie klingt heute erstaunlich festlich, fröhlich oder auch leidenschaftlich, aber könnte stellenweise aus heutiger Sicht auch arm an authentischen Emotionen wirken. Trotz ihrer Schönheit kann diese Musik eine ästhetische Distanz zu der Geschichte aufbauen, der Geschichte, die von Idoménée erzählt wird und die so wie ein Traum mit Voranschreiten der tragischen Handlung zu einem Albtraum wird.

Danach kommt das Libretto, das auf einem 1705 erschienenen Stück von Crébillon basiert, welches vom extremen Formalismus der klassischen französischen Tragödie, von den strikten Regeln der Poetik, bestimmt wird. Das Erfordernis, dass nichts Unschickliches auf der Bühne passieren darf, bewirkt, dass die entfesselten Leidenschaften unterdrückt und vertuscht werden, sich in einem abgegrenzten Raum konzentrieren und schließlich explodieren. Diese Leidenschaften werden in »Idoménée« von den erzürnten Gottheiten verkörpert, die die von Liebesgefühlen, Eifersucht und Gewissensbissen zugrunde gerichteten Männer und Frauen in den Abgrund der Tragödie treiben.

Es gibt außerdem eine Auseinandersetzung mit der griechischen Tragödie, auf die sich Libretto und Musik stützen, um Querverweise und formale Themen aufzuspüren, auch wenn sie diese umwandeln und nach dem französischen Geschmack des beginnenden 18. Jahrhunderts neu erfinden. Götter und Sterbliche werden zum Teil in einer schematischen und willkürlichen Art und Weise eingesetzt und so scheint ihr tieferer Sinn manchmal an Dichte zu verlieren.

Schließlich gibt es die letzte der Schichten, denen sich die Zuschauer:innen gegenübersehen: die des szenischen und optischen Geschmacks des 18. Jahrhunderts mit seiner Zurschaustellung prächtiger Gewänder, seinen Balletten und seinem enormen Bühnenbildnerischen Apparat mit einer Vielzahl von Spezialeffekten, Wind, Unwettern, Seeungeheuern etc. Eine spektakuläre Inszenierung, die dem Gefühl eines großen Albtraums Raum gibt, aber gleichzeitig für uns heute unbegründet und oberflächlich scheinen könnte.

EINE ZEITGENÖSSISCHE SICHT

Angesichts der Fremdartigkeit, die diese Folge von übereinanderliegenden Schichten in unserer Vorstellung erzeugt, indem sie eine schwer zu erfassende Distanz schafft, führt unser Inszenierungsansatz neue Schichten ein, die zu den bereits bestehenden mit der Absicht dazukommen, Campras »Idoménée« in die Gegenwart zu überführen. Anders als im ursprünglichen Libretto hat die Zerstörung Trojas, das Symbol für den Krieg an sich, unser Interesse geweckt, denn wir glauben, dass das Drama der Figuren, die in »Idoménée« auftreten, im Wesentlichen durch die Traumatisierung eines Kriegs gezeichnet ist, dessen Ausgang zu tiefst vernichtend ist – für die Sieger wie auch für die Besiegten. Vor allem Idoménée und Ilione sind in den Schrecken der Zerstörung gefangen. Idamante und Électre,

Sohn und Tochter der Helden des Trojanischen Kriegs tragen die Konsequenzen von deren Rückkehr.

Wir interessieren uns ebenfalls für die Distanz, die diese Oper in der heutigen Empfindung hervorruft, denn unser Ziel ist es, das Gefühl von Traum und Albtraum zu verstärken, in dem die Figuren wie Gefangene leben. Es ist richtig, dass wir nicht die lange Reise vermeiden können, die die Mythologie auf der Basis des französischen Neoklassizismus über die Romantik, den Symbolismus und den Surrealismus während des ganzen 19. und 20. Jahrhunderts durchgemacht hat. Und vom Surrealismus an beginnen wir, unsere Inszenierung zu entwickeln.

Aus diesem Grund wollen wir das Werk unter einem psychologischen Gesichtspunkt erforschen. Wir haben uns an die Idee geklammert, die Figuren mit einem psychologischen Hintergrundplan auszustatten, sodass sie aller traumhaften Fremdartigkeit zum Trotz letztendlich glaubhaft agieren. Die Liebe, die Ängste, die Eifersucht, der Hass sollen auf der emotionalen Logik eines heutigen Publikums basieren. Deshalb ist es notwendig, eine neue dramaturgische Schicht zu entwickeln, in der der Subtext der Handlungen fest auf einem klaren und kohärenten narrativen Rahmen gegründet wird.

DURCHSICHTIGKEIT ALS INSZENIERUNGSANSATZ

Das Bühnenbild, das ausschließlich aus Platten aus zerbrochenem Glas aufgebaut ist, symbolisiert die Seele der Figuren, ihre Zerbrechlichkeit, die verlorenen Träume und die enttäuschten Hoffnungen. Ein Luftschloss aus Glas, das zerbrechlich und instabil die Figuren widerspiegelt, in dem sich die Bilder ihrer Gedanken materialisieren, aber auch ihre Albträume – Fata Morganas, die ihnen trotzen und die so schnell verschwinden, wie sie gekommen sind.

Die Handlung spielt sich in diesem Raum ab. Venus, die schreckliche Göttin der Liebe, steht am Anfang des Werks. Das Unwetter, das sie heraufbeschwört, ein veritabler Motor der Handlung, ist der Liebessturm, in dem sich alle Figuren befinden. Ilione verliebt sich wider Willen in Idamante, den Sohn ihres Entführers. Idoménée will seinerseits Ilione heiraten, die ihn jedoch verabscheut. Und Électre ist in Idamante verliebt, der ihre Liebe nicht erwidert. Stattdessen liebt Idamante Ilione, glaubt aber, dass die ihn verachtet und dass sein Vater ihn zurückweist. Daher kommt er zur Überzeugung, sein Leben sei es nicht wert, gelebt zu werden. Der Krieg hat Groll, Hass, Trauer, Rachedurst, Verzweiflung und Zerstörung hervorgebracht. Die Liebe bleibt die einzige reine Empfindung. Und alle klammern sich an sie wie an einen Rettungsring inmitten eines Schiffuntergangs – ein Schiffsuntergang, der den Zustand beschreibt, sich nicht geliebt zu fühlen. Die Liebe stellt sich also als die einzige Möglichkeit dar, die ihnen das Überleben erlaubt.

Die Protagonist:innen bleiben Gefangene einer Welt der Zerstörung, bleiben besessen vom Gedanken an diese Zerstörung. Die Inszenierung spielt so mit einem Parallelismus der Bilder des zerstörten Trojas, indem sie den Vergleich zwischen der physischen Zerstörung des Landes und der inneren Zerstörung der Figuren etabliert. Sie tragen irreparablen Schrecken in sich – in Gestalt der zürnenden und rächenden Götter. Die Glasplatten dienen als Bildschirme für Projektionen, die den Raum verwandeln, indem sie eine Traumwelt erschaffen, in der die Akteur:innen von Halluzinationen umfungen ihre alpträumhafte Geschichte durchleben. Die Projektionen stellen Bilder nach, die es erlauben, den emotionalen Zustand der Figuren zu begreifen. Sie liefern neue Bedeutungsschichten, vervielfältigen die Reflexionen, um ein Alter Ego der Figuren zu erschaffen. Alles spielt sich in ihren Köpfen ab, wie im Angesicht von einem Labyrinth aus Spiegeln. Die Kostüme spalten

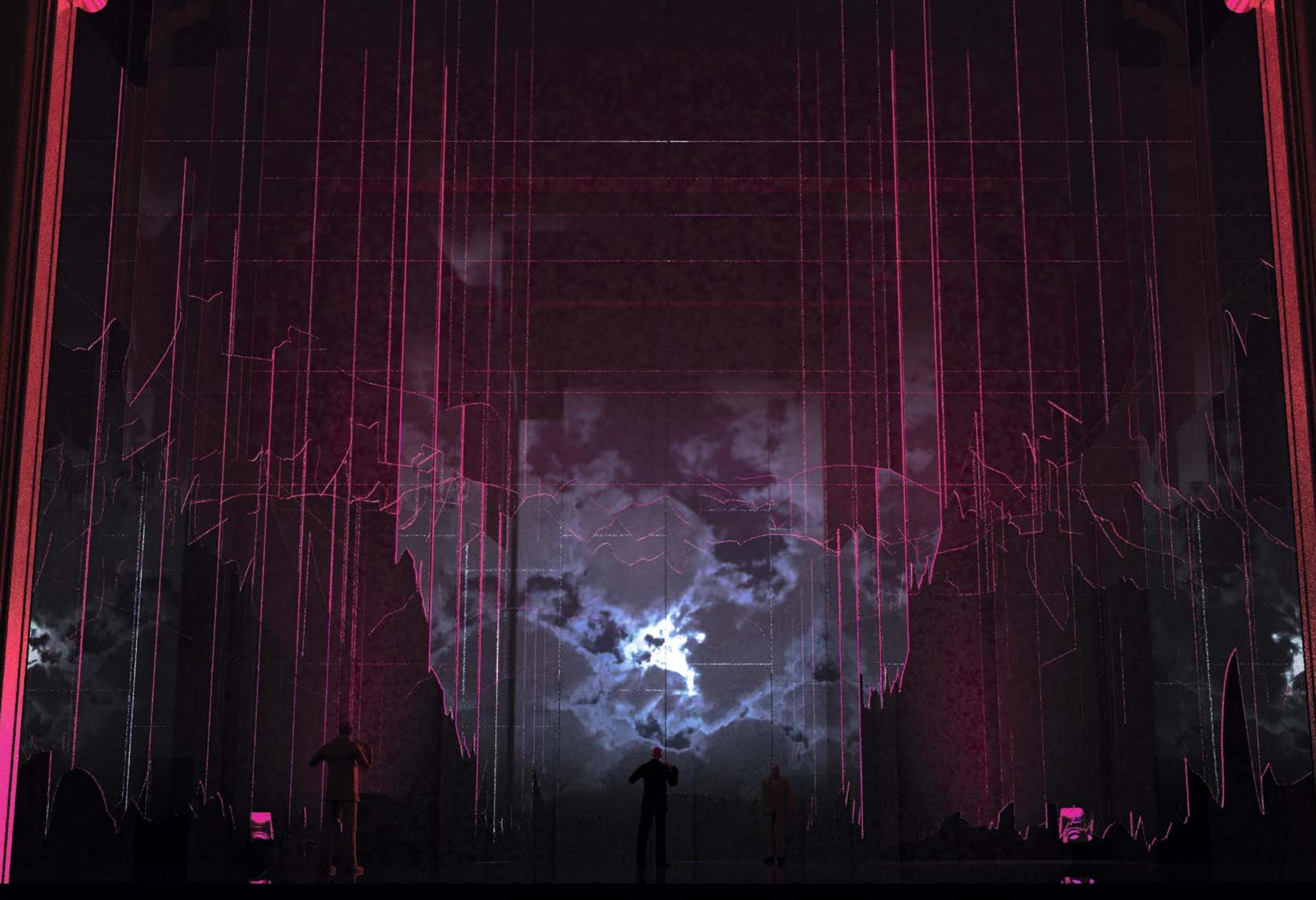
Idoménée, Ilione, Électre und Idamante in mehrere Persönlichkeiten auf: Sie finden ihre Gegenbilder in den Gottheiten. Alles erhält die irritierende Logik der Träume.

All das macht es nötig, starke Bilder für die Inszenierung zu finden. Wir sind in einem zeitlosen Kosmos, aber mittels einer stilisierten zeitgenössischen Ästhetik nah an der Gegenwart. Diese Stilisierung, die sich ebenfalls in der Bewegungssprache niederschlägt, versucht, räumliche Kreisläufe zu finden wie in einer rituellen Handlung, vor allem in den zahlreichen musikalischen Momenten, die für den Tanz gedacht sind. Die ursprünglichen Ballette werden nicht aufgegeben, aber verwandelt: Die Gottheiten und ihre Genien sollen das Bild eines surrealistischen Labyrinths entstehen lassen. Deshalb haben wir unser Team bei dieser Gelegenheit um einen Choreographen verstärkt, der uns dabei hilft, diesem Kosmos aus Körpern, die sich im Raum bewegen, mehr Gewicht zu geben.

Im Großen und Ganzen ist das Ziel, die grandiose szenische Konzeption der französischen Barockoper zu respektieren und sie dabei in die Gegenwart zu überführen, ohne auf eine ihrer bedeutungstragenden Schichten zu verzichten.

DOMINÉ











Träume, die einmal entstanden sind, hören nicht auf zu existieren. Realität kann aufhören zu existieren, kann durch eine neue Realität ausgelöscht werden. Aber Träume kann man nicht auslöschen, sie existieren in einer anderen Zeit.

Heiner Müller

71

DER ALBTRAUM IST DAS SPIEGELBILD DES
TRAUMATISIERENDEN EREIGNISSES.

Angst (im Albtraum) hat einen Sog, und dieser Sog ist so stark, dass ein Albträumer sich häufig gar nichts anderes vorstellen bzw. seinen Traum nicht einmal im Wachzustand anders phantasieren kann.

Dabei wird klar: Träume sind Gefühle und Gedanken in bewegten Bildern dargestellt, Bilder, an denen wir teilhaben und in denen wir mitleben, in denen wir eigentlich träumen! Wir können auf diese intensive Welt der Gefühle und Erwartungen Einfluss nehmen, bei Tag und auch bei Nacht.

Jedes Ereignis, so unbedeutend es auch sein mag, nimmt einen Einfluss auf unser Unterbewusstsein und legt sich in die Waagschalen, die unsere innere Balance ausmachen. Im Schlaf und in den Träumen erfahren wir (oftmals auf kryptische Weise!), wie es uns geht.

Angesichts der Empfindungen dieses feinen Gebildes ist es leider nicht erstaunlich, dass Schlafstörungen, schlechte Träume und Albträume ein weitverbreitetes Leiden sind. Viele Formen der Albträume werden auf solch deutliche oder intensive Art erlebt, dass diese sogar verstörend in uns nachhallen.

Wenn man bedenkt, wie sehr sich bereits kleine Ereignisse störend auf dieses fragile Gleichgewicht auswirken können, dann erstaunt es nicht weiter, dass es kaum eine Gruppe von Personen gibt, bei denen verstörende Träume so häufig vorkommen wie bei denjenigen, die ein Trauma erlitten haben.

72 Posttraumatische Belastungsstörung, genannt PTBS, steht hinter diesem Phänomen. Diese Form der Störung wurde allerdings erst nach dem Vietnamkrieg so genannt, als immer mehr betroffene Soldaten in die Heimat zurückkehrten, die nicht mehr in den Alltag des Lebens zurückfanden. Neu ist das Phänomen jedoch nicht. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde es als »Kriegszitterer« bezeichnet, nach dem Zweiten Weltkrieg prägten die Begriffe »Holocaust-Syndrom« oder »KZ-Syndrom« die wissenschaftliche Welt.

An die 60 % der Männer und 50 % der Frauen werden mindestens einmal in ihrem Leben mit einem Trauma konfrontiert, das die sogenannten Stressorkriterien der PTBS erfüllt.

Brigitte Holzinger

Die Kriegsneurosen sind, soweit sie sich durch besondere Eigenheiten von den banalen Neurosen der Friedenszeit unterscheiden, aufzufassen als traumatische Neurosen, die durch einen Ich-Konflikt ermöglicht oder begünstigt worden sind.

Sigmund Freud

73 Das Wort »Trauma« ist dem griechischen entlehnt. Der Begriff beschrieb ursprünglich ein Schiffsleck oder einen Sturmschaden, aber auch eine Niederlage oder einen Verlust. Er wurde in der Chirurgie übernommen als Synonym für Wunde oder Verletzung. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts steht er auch für Schock, Schädigung, Erschütterung oder seelische Verletzungen. Bis in die 60er Jahre war man davon überzeugt, dass der menschliche Organismus psychische Belastungen praktisch unbegrenzt ausgleichen könne und traumatische Neurosen deshalb nicht entschädigungspflichtig seien.

Monika Klotz

Traumatische Erfahrungen, die von Betroffenen nicht verarbeitet und integriert werden können, bleiben nicht nur für diese selbst eine lebenslange Belastung. Sie zeigen sich auch in den Träumen, Phantasien, im Selbstbild, emotionalen Erleben und unbewussten Agieren ihrer Nachkommen.

74

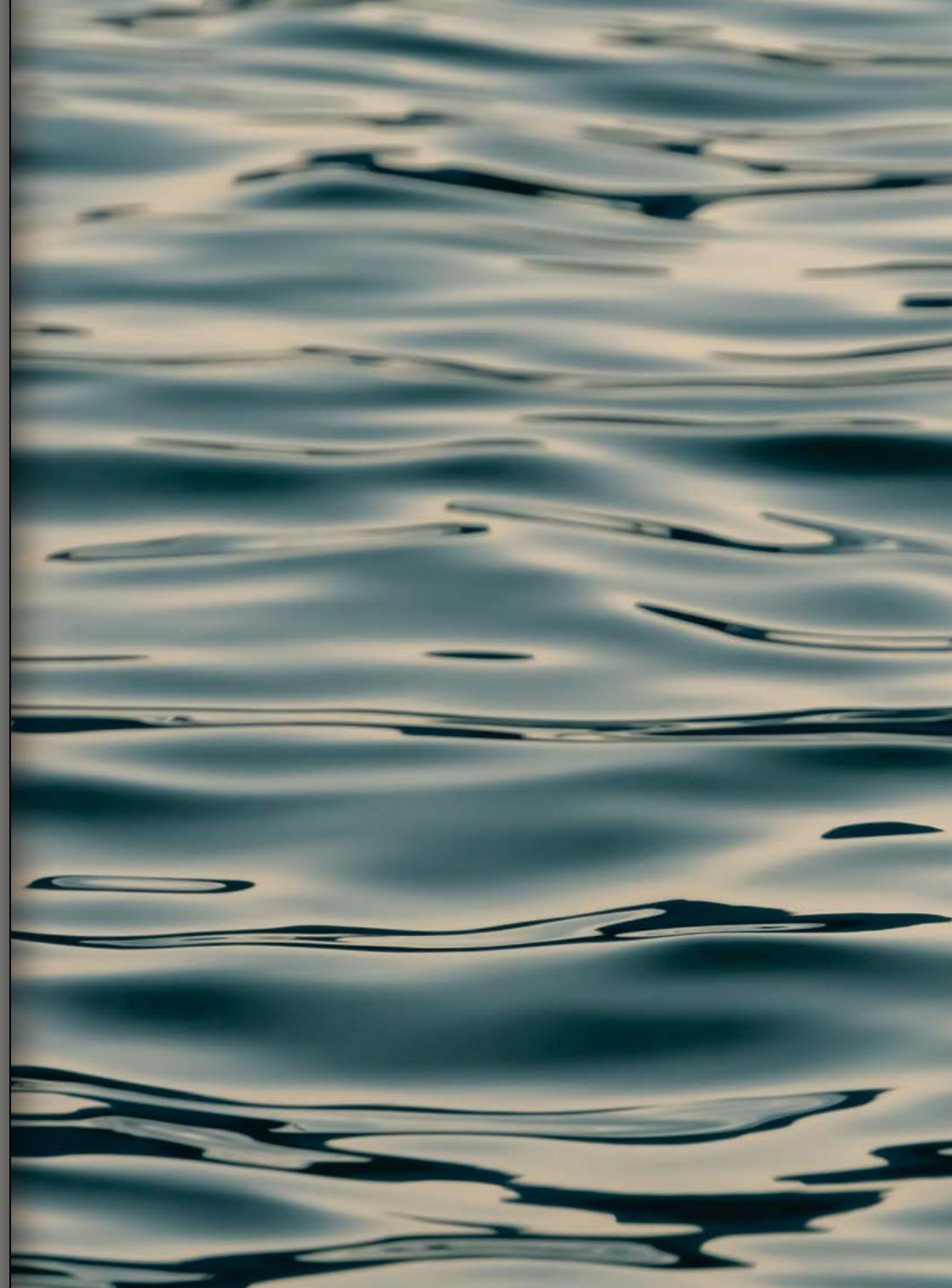
Auch Freud greift diese zeitspezifischen Vererbungs Vorstellungen auf, insbesondere in seinem Konzept des Ödipuskomplexes. Dieser ist für ihn Zeugnis und Wiederholung einer unbewussten phylogenetischen Erbschaft: der Einschreibung des von ihm angenommenen Vaternords in die psychische Struktur der Söhne, die nach dem Mord am Vater mit Schuldgefühlen reagieren und darum nachträglich die Gebote des Vaters in ihrem moralischen Gewissen etablieren. Dem Eindringen dieser Tragödie der menschlichen Urhorde in die tiefsten (psycho)genetischen Strukturen verdankt sich nach Freud auch die individuelle Ausbildung des menschlichen Gewissens. Strukturell ordnet er dieses dem sich aus kulturellen Normen aufbauenden Überich zu, das somit das Produkt bzw. Resultat dieser archaischen »Gefühlserbschaft« ist.

Angela Moré

Ich habe um meine Kindheit gebeten, und sie ist wiedergekommen, und ich fühle, dass sie immer noch so schwer ist wie damals und dass es nichts genützt hat, älter zu werden.

Rainer Maria Rilke

DIE AUFZEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE



ZEITTADEL

76

vor 1050 v. Chr.

Vor der Regentschaft von König Saul ist Israel ein Judikat unter der Herrschaft von Richtern. Im »Buch der Richter« des Alten Testaments trägt sich in dieser Zeit die Geschichte von Jiftach [Jephta] zu: Nach seinem Sieg über die Ammoniter muss er sein Gelübde, im Fall eines Sieges bei seiner Heimkehr Jahwe den ersten Menschen zu opfern, der ihm begegnet, in die Tat umsetzen. Es trifft seine Tochter, deren Name unerwähnt bleibt.

ca. 750 v. Chr.

Homer erwähnt in der »Ilias« den kretischen König Idomeneus. Über ihn wird lediglich ausgeführt, dass er sich mit 80 Schiffen am Trojanischen Krieg beteiligt habe.

405 v. Chr.

In Athen wird Euripides' Tragödie »Iphigenie in

Aulis« aufgeführt, die zentrale Opferungsgeschichte der griechischen Mythologie.

um 150 v. Chr.

Der Homer-Kommentator Apollodor von Athen schmückt die Geschichte von Idomeneus' Rückkehr von Troja nach Kreta mit weiteren Details aus. Im Folgenden erscheint der Mythos auch bei Vergil (1. Jh. v. Chr.) und seinem Kommentator Maurus Servius Honoratus (4. Jh. n. Chr.). Bei Letzterem taucht erstmals das Motiv des Sturms und des Opfergelübdes auf.

1367

Giovanni Boccaccio erwähnt die Idomeneus-Sage in Rückgriff auf Vergil in seiner »Genealogia deorum gentilium«, einer Art Nachschlagewerk zur antiken Mythologie.

1648

Der Römer Komponist Giacomo Carissimi verfasst mit dem Oratorium »Historia di Jephthe« die vermutlich erste musikalische Darstellung der alttestamentarischen Opferungsgeschichte.

1660

André Campra wird in Aix-en-Provence als Sohn eines Arztes geboren. Die Familie stammt ursprünglich aus dem italienischen Piemont.

1661

Nach dem Tod des regierenden Ministers Kardinal Mazarin übernimmt der junge Ludwig XIV., der spätere »Sonnenkönig«, die Regierungsgeschäfte Frankreichs.

1671

In Riom bei Clermont-Ferrand wird Antoine Danchet geboren.

1674

Jean Racine verfasst seine Tragödie »Iphigénie« nach Euripides.

1678

Nachdem Campra an der Maîtrise (Chorschule) der Kathedrale Saint-Sauveur seiner Heimatstadt musikalisch wie religiös ausgebildet wurde, wird er zum Priester geweiht.

1681

Campra bricht das Verbot für Kleriker, Opernvorstellungen zu besuchen. Wenig später tritt er eine Stelle als Maître de musique an der Kathedrale Saint-Trophime in Arles an, wo ihm die Leitung des Kinderchors obliegt.

1683

Campra wechselt an die Kathedrale Saint-Étienne nach Toulouse.

1687

In Paris stirbt Jean-Baptiste Lully, dessen Tragédies lyriques stilbildend für die

77

französische Barockoper wirken.

1694

Nachdem Campra sich mit dem Toulouser Domkapitel überworfen hat, wird ihm ein mehrjähriger Urlaub gestattet. Campra kommt nach Paris und tritt eine Stelle an der Maîtrise der Kathedrale Notre-Dame an.

1695

Die »Messe de Requiem«, heute eines der bekannteren Werke Campras, entsteht, möglicherweise für das Begräbnis des Pariser Erzbischofs Monseigneur François Harlay. Das erste Buch seiner Motetten erscheint.

1697

Mit »L'Europe galante« gelingt Campra die erste erfolgreiche Opéra-ballet, eine neue Gattung, die die Tragédie lyrique an Popularität überflügelt.

1698

Für die Fête galante »Vénus«, die im privaten Rahmen aufgeführt wird, arbeitet Campra zum ersten Mal mit Antoine Danchet zusammen, der bis dato als Rhetoriklehrer in Chartres und am Lycée Louis-le-Grand in Paris gewirkt hatte. Mit ihm verfasst Campra die meisten seiner rund 20 Opern, die zum großen Teil in den folgenden zwei Jahrzehnten entstehen.

1699

François de La Mothe-Fénelons Bildungsroman »Les Aventures de Télémaque« erscheint. Hierin wird erstmals in der Neuzeit der Schwur des Idomeneus und die Opferung seines Sohnes beschrieben. Der Roman wird wegen der kaum verschleierte Kritik an Ludwig XIV. verboten, wird aber trotzdem rasch zu einem der meistgelesenen Bücher Frankreichs.

1700

Angesichts des Erfolgs seiner Bühnenwerke wagt Campra einen Befreiungsschlag und lässt sich aus dem Dienst der Kirche entlassen.

1702

Mit »Tancrède« präsentieren sich Campra und Danchet erstmals an der Pariser Oper im Théâtre du Palais-Royal, dem damaligen Sitz der Académie Royale de Musique.

1704

»Télémaque«, ein Pasticcio mit Werken von Campra, aber auch u. a. von Marc-Antoine Charpentier und Marin Marais, nach einem Libretto von Danchet gelangt auf die Bühne der Pariser Oper.

1705

Mit Prosper Jolyot Crébillons Tragödie »Idoménée«, die an der Comédie-française uraufgeführt wird, erreicht der Idomeneus-Stoff erstmals die Theaterbühne.

1710

Campra gelingt mit »Les fêtes vénitiennes« der größte Publikumerfolg seiner Karriere. Das Werk steht innerhalb der folgenden 50 Jahre rund 300 Mal auf dem Spielplan der Pariser Oper – eine für damalige Verhältnisse einzigartige Zahl.

1711

Die Pariser Komponistin Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre verfasst die Kantate »Jephté« über die biblische Opfergeschichte.

1712

Die Erstfassung von Campras und Danchets Tragédie »Idoménée«, bereits ihre fünfte gemeinsam verfasste Operntragödie, kommt in Paris zur Uraufführung. Obwohl seine Tragödien für das Sprechtheater anders als seine Musiktheaterlibretti weitgehend auf Missfallen stoßen, wird Danchet in die Académie française gewählt.

1715

Ludwig XIV. stirbt in Versailles. Da der Thronfolger Ludwig XV. noch minderjährig ist, übernimmt Philippe II. von Orléans, ein Gönner Campras, bis 1723 die Regierungsgeschäfte.

1723

Campra wird zum Sous-maître der Chapelle Royale ernannt und spielt damit eine wichtige Rolle für die Kirchenmusik in Versailles. Mit Ausnahme der Nachzügler »Les sauvages« und »Achille et Déidamie« schreibt er keine Bühnenwerke mehr.

1731

Anlässlich einer Wiederaufführung überarbeitet Campra seinen »Idoménée«.

1744

Campra stirbt 83-jährig in Versailles.

1749

»Idoménée« wird auf Initiative von Jacques-

Simon Mangot, dem Schwager Jean-Philippe Rameaus, in Lyon gegeben.

1752

Händels letztes Oratorium, »Jephtha«, wird in London uraufgeführt.

1764

Antoine-Marin Lemierre bringt in Paris seine Sprechtheatertragödie »Idoménée« zur Aufführung.

1781

Wolfgang Amadeus Mozart vertont im Auftrag des Münchener Hofes »Idoménée« als italienische Opera seria neu. Sein »Idomeneo« mit einem Libretto von Giambattista Varesco, die heute wesentlich bekanntere Opernfassung des Stoffes, lehnt sich textlich eng an das Danchet-Libretto an.

1991

William Christie leitet mit seinem Ensemble Les Arts Florissants konzertante Aufführungen von »Idoménée« in Paris, Caen, Utrecht sowie in Gelsenkirchen, Duisburg und Dortmund. Daraus geht die bisher einzige CD-Aufnahme der Oper hervor, die im folgenden Jahr bei Harmonia Mundi erscheint. Es sind u. a. Bernard Deletré (Idoménée), Sandrine Piau (Ilione), Monique Zanetti (Électre) und Jean-Paul Fouchécourt (Idamante) zu hören.

2002

»Idoménée« wird im Kloster Royaumont bei Paris vom Ensemble La Grande Ecurie et la Chambre du Roy aufgeführt. Zwei Jahre später folgt auch eine szenische Produktion, die in mehreren Städten Frankreichs sowie am Hessischen Staatstheater Wiesbaden zu sehen ist.

2010

In Grenoble spielen Les Musiciens du Louvre unter Marc Minkowski »Idoménée«.

2017

Im Juni gelangt »Idoménée« auf die Bühne des Schlosstheaters Schönbrunn in Wien.

2020

Anstelle der geplanten Premiere von »Idoménée«, die pandemiebedingt nicht stattfinden kann, bringen Emmanuelle Haïm und Àlex Ollé an der Opéra de Lille das Projekt »Le retour d'Idoménée« auf die Bühne.

2021

»Idoménée« wird nachgeholt und ab dem 24. September an der Opéra de Lille gezeigt. Nur wenige Wochen später kommt die Produktion an die Staatsoper Unter den Linden.











SYNOPSIS

PRIOR STORY

92 The Trojan War is over, but the gods are still not satisfied. Venus, who was on the side of the defeated Trojans, demands that Aeolus, the god of wind, help her to take vengeance against the Greeks. He is to set the wind deities against the ship of the Cretan King Idoménée to foil his return. Aeolus obeys.

ACT ONE

Idoménée's arrival is awaited at the royal palace in Crete. In the meantime, the Trojan princess Ilione struggles with her conflicting emotions: she once had to fend off Idoménée's approaches before being dragged away from her homeland as a prisoner. However, when her boat got caught in distress at sea and was saved by Idoménée's son Prince Idamante, she fell in love with him, something that her pride should forbid. She does not expect her love to be returned, especially in light of the fact that the Princess Électre is also present.

Idamante informs her that to celebrate the joyous occasion of Idoménée's return all Trojan prisoners would be released. In addition, he admits his love for her, which she rejects in shock. The unified Cretans and Trojans sing a hymn to the power of freedom and love. An abrupt ending is put to the celebrations by Idamante's confidant Arbas, who brings news that Idoménée's ship has sunk in a storm. Électre is furious, for she fears that without Idoménée's advocacy Idamante will prefer the foreign princess, in her eyes a slave.

ACT TWO

On shore, Neptune calms the troubled waves so that Idoménée, whose ship has survived the storm intact, can disembark. Neptune reminds the king of the price for being rescued, which Idoménée then reports to his faithful friend Arcas: in return for being saved, Idoménée has promised to sacrifice the first person he encounters on the beach at home. 93

Idamante comes along the beach in mourning, but is initially not recognized by Idoménée after his long absence. It is only when he asks Idamante about the reason for his mourning that Idoménée realize that it is his own son standing before him. He flees in horror, leaving Idamante fully perplexed.

Électre asks Venus to help her in her helpless situation. Venus awakens the jealousy that will motivate Idoménée to act against his son.

ACT THREE

Arcas advises Idoménée to dispatch Idamante as Électre's escort on her way home to Argos, for there he will be safe from the vengeance of the gods. In the subsequent conversation, Idoménée discovers from Ilione's reaction that she is in love with Idamante, which triggers a memory of his rejection and thus his jealousy. He struggles to control himself.

Électre looks forward to her departure. When she wants to board the ship with Idamante, a new storm suddenly brews up. Proteus announces that a sea monster will hinder departure and wreak devastation everywhere. But Idoménée would prefer to offer himself as a sacrifice in place of his son.

ACT FOUR

After being rejected by Illione, Idamante wants to seek death in the struggle with the monster. To prevent him, Illione admits her hidden love. At the same time, he warns him that his father is his own rival.

94

Idoménée prays with the priests to Neptune to forgo his anger without a sacrifice. Arcas brings the news that Idamante was able to defeat the monster. Idoménée sees this as a sign that Neptune's fury has been quenched, and promises to abdicate in the name of his son.

ACT FIVE

Électre promises to commit gruesome revenge against Idamante, for he will now be crowned together with Illione.

Before the collected people, Idoménée refuses his rule and his love for Illione and celebrates the young ruling couple. But the coronation ceremony is interrupted by the appearance of the goddess of revenge Nemesis. She curses Idoménée with temporary madness, in which he kills his son. When he regains his reason, he wants to take own his life, but is held back: his punishment is to remain living.

BETWEEN CHURCH AND KING – ANDRÉ CAMPRA AND “IDOMÉNÉE”

95

TEXT BY Philine Lautenschläger

FRENCH MUSIC BETWEEN LULLY AND RAMEAU

Works by the composers Jean-Baptiste Lully and Jean-Philippe Rameau, regarded as the classical representatives of the French opera in the seventeenth and eighteenth centuries, have finally made the leap to the repertoire of the German opera stage and concert hall. But operas from the time between Lully's death in 1687 and the premiere of Jean-Philippe Rameau's first opera, the tragédie en musique "Hippolyte et Aricie" in 1733, still lead a shadow existence. In scholarship as well, it has only been in recent years that musicologists have begun to engage with this period, for until now the function of the arts to stabilize the rule of Louis XIV has been the focus. But the phase from the late years of Louis XIV's reign to the Régence, when Philippe von Orléans took over the business of government during Louis XV's minority, is especially interesting. After the unique rise of the Sun King, who in the 1680s was at the highpoint of his rule, the system of absolutism found itself in crisis starting in the 1690s. Due to the mounting state deficit, military defeats, a high tax burden on citizens and the resultant rampant poverty, the frequently communicated image of the good, afflu-

ent, and successful monarch began to show cracks. The court of Versailles also lost its attraction because the entertainment on offer dominated by the increasingly conservative tastes of the Sun King was no longer capable of satisfying the needs of court society. In reports from the day, we can read that coaches arrived at Versailles in the morning in droves to fulfill the required program, the royal morning ceremony, only to leave the palace in the late afternoon to attend performances and parties at palaces in Paris, the seats of the local gentry in the surrounding countryside, or public venues. If we recall that Louis XIV bound the aristocracy to the court to keep control of them not only through etiquette, but also with an entertainment program that featured music, dance, and theater, the extent of the latent resistance to the monarch's claim to domination becomes clear. The same can be observed in the music itself: around the turn to the eighteenth century, there was increasingly a turn away from the aesthetic that dominated at court in the choice of musical forms and styles. While the king kept to a French national style that had been developed in the 1660s, large portions of the Paris audience were increasingly partial to Italian and Italianate music.

One of the composers to profit from this was André Campra. With his ability to combine Italian elements with the French style, providing it with more diverse arrangements with lush harmonies, he especially met the needs of the younger generation and quickly made a name for himself as a composer "à la mode".

Nothing in André Campra's early years suggested that he would pursue a career as an opera composer. He was born in Aix-en-Provence in December 1660, a few weeks before Louis XIV's coronation. After being educated as a choral singer and ordained a priest, Campra worked at various cathedrals in the Southern French provinces as choral conductor and musical director, but also dedicated himself to

the composition of secular music, despite the objections of his ecclesiastical employers. This alternation between activities for the church and for the stage would remain characteristic of his work throughout his career, switching back and forth between spiritual and secular compositions. In 1694, Campra moved to Paris and took on the position of choral director at Notre-Dame. The publication of his first collection of motets the next year was so successful that it had to be printed in several editions. As a secular composer as well, he achieved a breakthrough at the very start: his ballet opera "L'Europe galante," performed for the first time in 1697, met the taste of the period with its music rich in variation and became the great attraction of the season. But out of respect for his ecclesiastical employers, he published the work under the name of his brother: but as illustrated by the following lines, in popular circulation at the time, he clearly wasn't entirely successful in veiling the work's true authorship:

When the archbishop finds out,
That Campra is writing an opera,
Then Campra will decamp.
Alleluia.

The interest of the music-loving aristocracy had been aroused and Campra received additional commissions from these circles. Although his second opéra-ballet "Le Carnaval de Venise" was not a success, in 1700 Campra decided to resign from his ecclesiastical position to dedicate all his energies to composing operas and ballets. But he thus made himself dependent on success with the audience and the support of aristocratic commissions, resulting in many years of an unsure existence. It is possible that he first held a post under Duc d'Orléans Philippe II de Bourbon, the nephew of the king and the later regent. The artistic duke, who composed himself and played several instruments, had a

preference for Italian music and supported Campra from the start of his time in Paris, remaining his most important patron in the coming decades. But all the same, this unsteady support was not comparable to the pension that the king awarded to select musicians, securing their livelihood for the long term. But due to his progressive style, due to his turn to secular opera in a period when Louis XIV himself was turning away from the stage under the religious influence of Madame de Maintenon, and the hegemonic power of the conservative court composer Michel Delalande, a royal pension for Campra was out of the question. So he was forced to live from the income generated by this opera production and the sale of chamber compositions for domestic music-making, including several collections of “airs italiens” and cantatas for small ensembles. Among the works performed at the Académie Royale de Musique, the Paris opera house, his pieces in the entertaining genres of *divertissement* and *opéra-ballet* were successful, but his *tragédies en musique* did not meet with audience approval. (This says less about the quality of the works than the taste of the audience: the same was true of tragic operas composed by colleagues at the time.) “*Idoménée*” premiered in 1712 and was performed twelve times during the season: in 1731, the opera returned to the stage in a revised version, and this version is the basis for our production.

At the request of Campra’s patron Philippe II d’Orléans, Ludwig XV finally awarded the 58-year-old composer an annual pension for his work on the *tragédie en musique* in 1718. Late in life, his career reached its climax: in 1722, he became music director for Prince Conti Louis-Armand de Bourbon and thus held a secular office of great public renown; in the next year he became one of the four directors of the *Chapelle Royale*, the ensemble responsible for church music at Versailles, and thus took on the most prestigious post for a church musician of his day. During the

1730s, he became general inspector at the opera. After a twenty-year hiatus, he composed a new opera “*Achille et Déidamie*” in 1735, but it met with little interest. Otherwise, Campra dedicated the last years of his life increasingly to religious music and composed above all “grand motets,” choral compositions for large ensembles intended for church services.

THE TRAGÉDIE EN MUSIQUE AND CAMPRA’S “IDOMÉNÉE”

It is typical of the Age of Absolutism that artistic expression was never of a purely aesthetic nature, but always had a political connotation. This was especially true of the most important national musical genre in France, the *tragédie en musique*. The emergence of this French opera form in the 1670s was closely linked to the power interests of the absolutist monarchy. After the coronation of the Sun King in 1661, at first the *ballet de cour*, the court ballet, was used as a representative dramatic art form. In these spectacles, the King himself appeared as a dancer in roles that represented his claim to rule: as the sun among the planets, as Apollo among the muses, or as Jupiter among the gods.

As Louis XIV’s ability to dance began to decline, in collaboration with the poet Philippe Quinault court composer Jean-Baptiste Lully developed the *tragédie en musique*, the French opera in which the monarchy and ideal rule and the threat to both by uncontrolled passions were represented by the plot and characters. The development of an independent French opera form marked the nation’s claim to power in the cultural realm. Even if Louis XIV personally enjoyed Italian music and employed Italian musicians throughout his life, it was always his aim as king to promote national French music and to prove its equal status; for this reason, only French music was performed at official occasions. That this was not a

question of national origin, but style and aesthetic, is shown by the fact that the invention of the French opera was primarily shaped by a born Italian: Jean-Baptiste Lully. But for a few modifications, the form of opera shaped by Lully remained in existence until the end of the eighteenth century.

100 In developing the new genre, there were several points of reference: French drama and the *tragédie à machines*, the ballet de cour, and the Italian *dramma per musica*, the first Italian serious opera. To justify why the people performing were singing, the opera was defined as a genre of the wonderful in contrast to spoken tragedy, the genre of the probable. While spoken tragedy dealt with historic material, opera always dealt with mythological subjects, and generally the rule of the unity of place, time and plot was suspended as well. In fact, changes in location were highly desirable in order to be able to present various scenarios musically with all the tricks of stagecraft. The structure of five acts was adopted from spoken tragedy and the opera was also introduced by a prologue that referred the current events and praised the king. Later, the opera prologue usually only referred to the opera plot, as in “*Idoménée*,” where the two forces that define the plot, the stormy winds and love, appear in the shape of the gods Aeolus and Venus and have themselves celebrated.

Unlike the Italian opera, arias are not the main attraction of the *tragédie en musique*, it consists instead of an entire series of musical forms and settings. The acts were often introduced by a tripartite monologue delivered by a main figure. In “*Idoménée*” this is frequently replaced by an instrumental prelude that prepares the mood of the subsequent scene. As in Italian opera, the plot is then driven forward by recitative, but French recitative differs fundamentally from the Italian: it imitates the emotional form of speaking in spoken tragedy, flexibly following language using constant shifts in rhythm, thus communicating the passions connected to the content with an expressive melody.

In Campra’s “*Idoménée*,” a situation particularly charged with affect like the recognition scene between *Idoménée* and his son *Idamante* in the second act is kept entirely in recitative: in Italian opera, a scene like this one would have concluded with a duet or an aria, to once again musically depict the emotions linked to the encounter. For the French audience, the close link between music and text, in contrast, was key to the central dialogues of the drama. Inserted in the recitative passages are brief, song-like airs to emphasize striking statements or brief duets to musically capture agreement or conflict between two people. In Campra’s operas, solo forms play a more prominent role, forming larger musical units combined with recitative passages. Near the end of the second act, *Électre*’s inner tortures due to her futile love for *Idamante* are illustrated in their various nuances first by an agitated recitative accompanied by the orchestra, followed by a pained air and finally a continuo-accompanied recitative; in so doing, jealousy is clearly defined as the driving motive behind later tragic developments. The *divertissement* that concludes the act is thus provided with sufficient justification, for the personifications of the passions driving *Électre*, love and jealousy, come to the stage. In other places in the opera, Campra uses *arioso* forms, as in *Idoménée*’s encounter with *Ilione* at the start of the third act, where the tender affection of the ruler is translated to a richly elaborated melody line. Here too, closed and recitative passages alternate and form an overarching complex of scenes dominated by changing passions.

101 Furthermore, in French opera the chorus plays a key role in presenting the plot and in instrumental interludes the orchestra depicts nature as beautiful or violent musically. An impressive example in “*Idoménée*” is the start of the second act, in which the tempest at sea that threatens *Idoménée* and his companions is depicted with sound surfaces of rapid scales and turns. The basic motif of this “sym-

phonie” also introduces the third act and becomes the sign for the tempest in the soul of Idoménée. A contrast to the tempest music in the second act is the orchestral introduction of the following scene, the first appearance of Idoménée and his companion Arcas: ornamented lines of melody from the flutes and strings over relaxed harmonies reflect peaceful nature after the winds have settled.

102 The inclusion of dance is also typical of French opera: within each act, scenes of festivities, or divertissements, are inserted that are loosely associated with the plot: in choral passages and vocal solos, instrumental interludes, and dances, not the plot, but the music is the focus. Campra gave these sections a special weight, developing them by mining his experience with the entertaining stage genres, making them rich in color and variation. They thus form a contrast to the tragic tone that dominates the work’s plot as a whole. The interlinkage of divertissement and tragedy, a challenge in every tragédie en musique, is particularly close in the third act, when Électre, who thinks she has reached her goal because Idamante is to accompany her to her homeland, participates in the divertissement with several airs, accompanied by concertante instruments. The fact that gentle, tender, and joyous emotions are given so much room and provide a moment of rest makes the peripety in the scenes to follow seem all the more tragic.

The instrumental movements in the divertissements, however, are not always light in character. The prélude of the coronation scene in the final act, reminiscent of Lully, has a dark and painful tinge that anticipates the disturbing conclusion. Idoménée’s madness, which is captured in primitive tonal progressions, the horror of all in the face of Idamante’s murder, which is more spoken than sung, and the lack of a reconciling musical number as a conclusion, replaced instead by a succinct end in the extreme key of B minor: all this reveals a dimension of the tragic that is unique in eighteenth century opera.



PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG.....	Emmanuelle Haïm
INSZENIERUNG.....	Àlex Ollé / La Fura dels Baus
MITARBEITER REGIE	Susana Gómez
BÜHNENBILD	Alfons Flores
KOSTÜME.....	Lluc Castells
LICHT.....	Urs Schönebaum
VIDEO.....	Emmanuel Carlier
CHOREOGRAPHIE	Martin Harriague
DRAMATURGIE.....	Benjamin Wántig

PREMIERENBESETZUNG

IDOMÉNÉE.....	Tassis Christoyannis
IDAMANTE.....	Samuel Boden
ILIONE.....	Chiara Skerath
ÉLECTRE.....	Hélène Carpentier
VÉNUS	Eva Zaïcik
ÉOLE, NEPTUNE.....	Yoann Dubruque
LA JALOUSIE, NÉMÉSIS.....	Victor Sicard
ARBAS, PROTÉE	Frédéric Caton
ARCAS.....	Enguerrand de Hys
EINE KRETERIN, ZWEITE HIRTIN	Cécile Dalmon
EINE TROJANERIN.....	Emmanuelle Ifrah
ERSTE HIRTIN	Cécile Granger

LE CONCERT D'ASTRÉE COMPAGNIE DANTZAZ

KOPRODUKTION MIT DER OPÉRA DE LILLE

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Benjamin Wántig / Dramaturgie der
Staatsoper Unter den Linden, Mitarbeit: Maria Kordasch
TEXTNACHWEISE Das Interview mit Emmanuelle Haïm, die Texte
von Philine Lautenschläger und Benjamin Wántig sowie die Texttafel sind
Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Der Text von Àlex Ollé entstand
für das Programmheft »Idoménée« der Opéra de Lille und wurde von
Benjamin Wántig aus dem Französischen übersetzt. Die Übersetzungen
ins Englische stammen von Brian Currid.

Die übrigen Texte und Zitate sind entnommen aus: Euripides: Sämtliche
Tragödien und Fragmente III, hrsg. v. Gustav Adolf Seeck, übers. v. Ernst
Buschor, Berlin 1972. Bernd Hüppauf: Was ist Krieg? Zur Grundlegung
einer Kulturgeschichte des Kriegs, Bielefeld 2013. Gerd Pohlenz:
»Gewalttätigkeit« und »moralisches Motiv«? Das Konzept zweier Weltaspekte
als Auflösung eines geschichtswissenschaftlichen Dilemmas, Berlin 2010.
Herbert Schneider, in: Oper des Barock. 3. Europäisches Opernfestival Ruhr,
hrsg. v. Carin Marquardt, Essen 1991. Iphigenie. Vollständige Dramentexte
von Euripides, Racine (in der Übersetzung von Edwin Maria Landau), Gluck,
Goethe, Hauptmann, hrsg. v. Joachim Schondorff, München/Wien 1966.
François Fénelon: Les Aventures de Télémaque, anonyme deutsche
Übersetzung, Ludwigsburg 1829. Michael Stiebler: Troia – Homer –
Schliemann. Mythos und Wahrheit, Mainz 1990. Jenseits der Nation.
Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz, Berlin 1991.
Brigitte Holzinger: Alpträume. Was sie uns sagen und wie wir sie
verändern können, München 2013. Sigmund Freud: Einleitung zur
Psychoanalyse der Kriegsneurose, in: ders.: Gesammelte Werke Bd. 12,
Frankfurt a. M. 1966. Monika Klotz: Transgenerational weitergegebene
Traumata. Eine praktischtheologische Untersuchung, Berlin 2020.
Angela Moré: Die unbewusste Weitergabe von Traumata und

Schuldverstrickungen an nachfolgende Generationen,

in: *Journal für Psychologie* 21(2), 2013. Rainer Maria Rilke:

Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, hrsg. v. Hansgeorg
Schmidt-Bergmann, Frankfurt a. M. 2000.

BILDNACHWEISE commons.wikimedia.org: U1/U2/S. 2–3

(Violetbonmua), S. 6/35 (WiseWoman), S. 11 (Yannick Bammert),

S. 68 (Massimo Telò). unsplash.com: S. 52–53, S. 73 (Geoffrey Baumbach),

S. 101. S. 60–67: Bühnenbildentwürfe von Alfons Flores.

Fotos von der Orchesterhauptprobe in Lille am 21. September 2021
von Simon Gosselin.

REDAKTIONSSCHLUSS 28. Oktober 2021

GESTALTUNG Herburg Weiland, München



THEATRO The
Found
ation.

FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

IDOMÉNÉE

TRAGÉDIE EN MUSIQUE
IN EINEM PROLOG UND FÜNF AKTEN (1712/1731)
MUSIK André Campra
TEXT VON Antoine Danchet

Libretto in französischer und deutscher Sprache
nach der revidierten Version von 1731,
wörtliche Übersetzung von Benjamin Wäntig

PERSONNAGES

PROLOGUE

ÉOLE, dieu des vents

VÉNUS, déesse de l'amour

TRAGÉDIE

IDOMÉNÉE, roi de Crète

ARCAS, confident d'Idoménée

IDAMANTE, fils d'Idoménée,
amant d'Illione

ARBAS, suivant d'Idamante

ILIONE, princesse troyenne,
fille de Priam

ÉLECTRE, fille d'Agamemnon

NEPTUNE, dieu des mers

NÉMÉSIS, déesse de la vengeance

PROTÉE, dieu marin

LA JALOUSIE

UNE CRÉTOISE

UNE TROYENNE

DEUX BERGÈRES

PERSONEN

PROLOG

ÄOLUS, Gott der Winde

VENUS, Göttin der Liebe

TRAGÖDIE

IDOMÉNÉE, König von Kreta

ARCAS, Idoménées Vertrauter

IDAMANTE, Idoménées Sohn,
Geliebter Illiones

ARBAS, Idamantes Getreuer

ILIONE, trojanische Prinzessin,
Tochter von Priamos

ÉLECTRE, Agamemnons Tochter

NEPTUN, Gott der Meere

NEMESIS, Göttin der Rache

PROTEUS, Meeresgott

DIE EIFERSUCHT

EINE KRETERIN

EINE TROJANERIN

ZWEI HIRTINNEN

PROLOGUE

Le théâtre représente les antres d'Éole: Ce dieu y paroît au milieu des Vents qui sont enchaînés à des rochers: A travers une ouverture de la caverne on découvre la mer dans l'éloignement.

OUVERTURE

SCÈNE PREMIÈRE

Éole, et les Vents

CHŒUR Laissez-nous sortir d'esclavage,
Ô contrainte fatale ! ô rigoureuse loy !

ÉOLE Calmez une inutile rage,
Obéissez à votre Roy.

CHŒUR Laissez-nous sortir d'esclavage,
Ouvrez-nous la route des airs;
Laissez-nous porter le ravage
Et sur la terre et sur les mers.

ÉOLE Calmez une inutile rage.

CHŒUR Ô contrainte fatale ! ô rigoureuse
loy !

Laissez-nous sortir d'esclavage.

ÉOLE Obéissez à votre Roy.
(On entend une symphonie agréable, qui annonce Vénus.)

SCÈNE II

Vénus, Éole, troupe d'Aquilons

ÉOLE Quelle douce harmonie
A des fiers Aquilons suspendu le courroux !
L'horreur de ces lieux est bannie !
(apercevant Vénus)

Ô Reine de Cythère, ô Vénus, est-ce vous ?

PROLOG

Das Theater stellt die Höhlen des Aeolus dar: Dieser Gott erscheint dort inmitten der Winde, die an Felsen angekettet sind. Durch eine Öffnung der Höhle sieht man das Meer in der Ferne.

OUVERTÜRE

ERSTE SZENE

Äolus und die Winde

CHOR Entlasst uns aus dem Joch,
oh schicksalhafter Zwang! Oh strenges Gesetz!

ÄOLUS Mäßigt die unnütze Wut,
gehorcht eurem König.

CHOR Entlasst uns aus dem Joch,
eröffnet uns den Weg der Lüfte;
Lasst uns die Verwüstung
über die Erde und die Meere bringen.

ÄOLUS Mäßigt die unnütze Wut.

CHOR Oh schicksalhafter Zwang! Oh strenges
Gesetz!

Entlasst uns aus dem Joch.

ÄOLUS Gehorcht eurem König.
(Man hört eine angenehme Musik, die die Ankunft der Venus ankündigt.)

ZWEITE SZENE

Venus, Äolus, die Schar der Nordwinde

ÄOLUS Welch sanfte Harmonie
hat den Zorn der stolzen Nordwinde aufgehoben!
Der Schrecken dieses Ortes ist gebannt!
(bemerkt Venus)

Oh Königin von Kythira, oh Venus, seid Ihr es?

Quel charme ! tout ressent vôtre aimable
présence !

Jusques dans le séjour du tumulte et du bruit,
Vos regards font régner le calme et le silence:
Parlez, qu'exigez-vous de mon obéissance?
Dans ces Antres profonds, quel dessin vous
conduit?

VÉNUS Un Vainqueur des Troyens fend la
liquide plaine:
Des rives de la Crête écarte ses vaisseaux;
Ordonne aux Aquilons de soulever les eaux,
Et de servir ma juste haine.

ÉOLE Brisez vos fers, partez, Vents orageux,
De la Mère d'Amour allez remplir les vœux.

(Les Aquilons sortent de leurs fers.)

ÉOLE, VÉNUS Allez, partez, volez,
signalez vôtre zèle,
Aquilons, armez-vous d'une fureur nouvelle.
*(Les Aquilons volent et vont exécuter les ordres de
Vénus et d'Éole.)*

VÉNUS Je vais remplir la Cour
Des Nymphes et des Dieux soumis à ma puissance:
Tandis que tes Sujets exercent ma vengeance,
Les miens viendront t'offrir les charmes de
l'Amour.

Reconnoi la voix de ta Mère,
Vainqueur des Mortels et des Dieux,
Descens, Amour, vien dans ces lieux,
Condui les Ris, les Jeux, empressés à te plaire:
Reconnoi la voix de ta Mère,
Vainqueur des Mortels et des Dieux.
*(Les Amours, les Graces, les Plaisirs, toute la cour de
Vénus et les divinités de la mer viennent dans les cavernes
d'Éole et forment le divertissement.)*

SCÈNE III

*Éole, Vénus, suivants de Vénus, Amours, Graces et
Plaisirs*

Welch Liebreiz! Alles fühlt Eure liebliche
Ausstrahlung!

Bis dahin, wo sich Tumult und Lärm aufhalten,
lassen Eure Blicke Ruhe und Stille herrschen:
Sprecht, was verlangt Ihr von meinem Gehorsam?
Welche Absicht führt Euch in diese tiefen
Höhlen?

VENUS Ein Sieger über die Trojaner zerteilt
die flüssige Ebene:
Dränge seine Schiffe von Kretas Ufer ab;
befiehl den Nordwinden, die Gewässer aufzuwühlen
und meinem gerechten Hass zu dienen.

ÄOLUS Zerbrecht eure Ketten, zieht los,
stürmische Winde, erfüllt die Wünsche von Amors
Mutter.
(Die Nordwinde brechen aus ihren Ketten hervor.)

ÄOLUS, VENUS Geht, zieht los, fliegt,
beweist euren Eifer,
Nordwinde, rüstet euch mit neuerlicher Wut.
*(Die Nordwinde fliegen davon, um Venus' und Äolus'
Befehle auszuführen.)*

VENUS Ich werde den Hof mit Nymphen
und Göttern füllen, die meiner Macht unterworfen
sind: Während deine Untertanen meine Rache aus-
üben, werden die meinen dir Amors Liebreize bieten.

Erkenne die Stimme deiner Mutter,
Bezwinger der Sterblichen und der Götter,
steig herab, Amor, komm zu diesem Ort, bring
das Lachen, die Spiele mit, die dir zu gefallen
bestrebt sind: Erkenne die Stimme deiner Mutter,
Bezwinger der Sterblichen und der Götter.
*(Die Amoretten, Grazien, Freuden, der ganze Hof von
Venus und die Meeresgottheiten kommen in Äolus' Höhlen
und bilden das Divertissement.)*

DRITTE SZENE

*Äolus, Venus, Gefolge von Venus, Amoretten, Grazien
und Freuden*

SARABANDE

VÉNUS, CHŒUR Chantez le dieu
charmant qui nous donne des fers,
Ah ! qu'il est de douceurs dans son heureux empire !
Quels sont les transports qu'il inspire !
Jugez de ses plaisirs, ses tourments nous sont
chers !
Chantez le Dieu charmant qui nous donne des fers,
Ah ! qu'il est de douceurs dans son heureux empire !

~~AIR DES TRITONS (LOURE)~~

VÉNUS Coulez, Ruisseaux, dans vôtre cours,
Que vous sert-t-il de prendre
De longs détours?
Dans l'empire des mers vous viendrez-tous vous
rendre.
Vous aussy, jeunes Cœurs,
Vous avez beau vous défendre
Des tendres ardeurs,
Dans l'empire d'Amour vous viendrez-tous vous
rendre.

Le divertissement continue.

~~AIR DES PLAISIRS (MARSCH)~~ MENUET

CHŒUR DES GRACES
Jeunes Beautés, cédez à la tendresse,
Profitez bien du printemps de vos jours:
Un Zéphir vole avec moins de vitesse
Que les instants qui sont d'us aux Amours.
~~Rien ne sauroit en arrêter la course.~~
Ainsi que l'onde, ils passent pour toujours.
Quand une fois elle a quitté sa source,
~~C'est sans espoir d'y reprendre son cours.~~

PASSEPIED

TOUS LES CHŒURS Triomphez à
jamais, regnez, puissants Vainqueurs,
Amours, tendres Amours, enchaînez tous les
cœurs.

—On reprend l'Ouverture.—

SARABANDE

VENUS, CHOR Besingt den reizenden Gott,
der uns in Fesseln legt,
ah, welche Wonnen es in seinem glücklichen Reich
gibt! Was das für Gefühle sind, die er uns eingibt!
Lest an seinen Freuden ab, wie teuer uns seine
Qualen sind!
Besingt den reizenden Gott, der uns in Fesseln legt,
ah, welche Wonnen es in seinem glücklichen Reich
gibt!

~~ARIE DER TRITONEN (LOURE)~~

VENUS Strömt, Bäche, in eurem Lauf,
was nützt es euch,
lange Umwege zu nehmen?
Ins Reich der Meere werdet ihr alle gelangen.
Auch ihr, junge Herzen,
ihr könnt euch noch so sehr
gegen die zarte Glut verteidigen,
in Amors Reich werdet ihr alle gelangen.

Das Divertissement geht weiter.

~~ARIE DER FREUDEN (MARSCH)~~ MENUETT

CHOR DER GRAZIEN
Junge Schönheiten, gebt der Liebkosung nach,
nutzt den Frühling eurer Tage aus:
Ein Windhauch verfliegt mit weniger Geschwindig-
keit als Momente, die sich Amor verdanken.
~~Nichts könnte ihren Lauf aufhalten,~~
wie die Welle bewegt sie sich immer weiter fort.
Wenn sie einmal ihren Ursprung verlassen hat,
~~ist es hoffnungslos, sie aufzuhalten.~~

PASSEPIED

ALLE CHÖRE Triumphiert für immer,
herrscht, mächtige Bezwingen,
Amoretten, sanfte Amoretten, legt alle Herzen in
Ketten.

—Man wiederholt die Ouverture.—

ACTE I

Le théâtre représente le palais des rois de Crète.

SCÈNE PREMIÈRE

Ilione

ILIONE Venez, Gloire, Fierté, combattez
dans mon cœur

L'Amour qui cherche à vous surprendre:
Hélas ! attendez-vous qu'il en soit le vainqueur,
Pour me le reprocher, sans oser me défendre?
Venez, Gloire, Fierté, combattez dans mon cœur
L'Amour qui cherche à vous surprendre.

Idoménée envain me presenta ses vœux,
Dans les champs Phrygiens j'ay méprisé sa flâme,
Ah ! faut-il que son Fils pour moy plus dangereux,
Porte le trouble dans mon âme?
Depuis que la fureur des eaux,
Presqu'à l'aspect de cette rive,
Des destructeurs de Troye écartant les Vaisseaux,
N'en épargna qu'un seul qui m'amenoit captive;
Que me sert d'opposer mon Devoir, ma Raison
Au soin d'un Prince trop aimable?
La Fille de Priam luy paroît préférable
À la fille d'Agamemnon !
Électre en cette Cour doit me porter envie...
Mais, devois-je m'entretenir
De ce qui peut troubler le reste de ma vie?
Bannissons-en le souvenir.
Idamante paroît. ... Que je crains sa présence !
Gloire, Fierté, venez, et prenez ma défense.

SCÈNE II

Idamante, Ilione, suite d'Idamante

IDAMANTE (*à sa suite*) Rassemblez les
Troyens, allez, et que ma cour
S'apprête à célébrer ce jour.
(*à Ilione*) Un doux espoir succède à ma tristesse:
Minerve qui prend soin du bonheur de la Grèce,

ERSTER AKT

Das Theater stellt den Königspalast von Kreta dar.

ERSTE SZENE

Ilione

ILIONE Kommt, Ehre, Stolz, bekämpft in
meinem Herzen

die Liebe, die euch zu überwältigen versucht:
Ach, wartet ihr, dass sie es besiegt, um mich
zu tadeln, ohne zu wagen, mich zu verteidigen?
Kommt, Ehre, Stolz, bekämpft in meinem Herzen
die Liebe, die euch zu überwältigen versucht.

Umsonst offenbarte mir Idoménée seine Wünsche,
auf den phrygischen Feldern wies ich seine Leiden-
schaft zurück, ach, muss denn sein Sohn, für mich
gefährlicher, meine Seele in Aufruhr bringen?
Als das Toben der Wassermassen,
fast in Sichtweite dieses Ufers,
die Schiffe der Zerstörer Trojas zurückdrängte,
verschonte es nur das eine, das mich als Gefangene
herbrachte; was nützt es mir, meine Pflicht, meinen
Verstand der Fürsorge eines allzu liebenswürdigen
Prinzen entgegenzusetzen? Priamos' Tochter scheint
er der Tochter Agamemnons vorzuziehen!
Électre wird mir an diesem Hof Neid entgegen
bringen ... Aber sollte ich mir den Kopf darüber
zerbrechen, was den Rest meines Lebens durcheinan-
derbringen könnte? Verbannen wir die Erinnerung
daran. Idamante kommt. ... Wie ich seine Gegenwart
fürchte! Ehre, Stolz, kommt und ergreift meine
Verteidigung.

ZWEITE SZENE

Idamante, Ilione, Gefolge Idamantes

IDAMANTE (*zu seinem Gefolge*) Versammelt die
Trojaner, geht, und mein Hof
soll sich bereiten, diesen Tag zu feiern.
(*zu Ilione*) Eine süße Hoffnung folgt auf meine Trau-
rigkeit: Minerva, die sich um Griechenlands Glück

A dérobé mon Père à la fureur des eaux,
Sur les prochaines Mers on a vû ses vaisseaux.

Du lieu qui nous ravit son auguste présence,
Arbas est allé s'informer.

ILIONE Minerve prend sa défense,
Rien ne doit vous alarmer.
Les Troyens ont des Dieux épuisé la colère.

IDAMANTE Cessez pour les Troyens de
redouter le Sort,
Je veux faire pour eux ce qu'auroit fait mon Père,
Si le Ciel avec vous l'eût conduit sur ce bord.

Princesse, pour finir leurs peines,
Je vais les mettre en liberté:
Désormais les Captifs que fait votre beauté,
Seront les seuls icy qui porteront des chaînes.

ILIONE Que dites-vous, Seigneur? la colère
des Dieux
A des pleurs éternels a condamné mes yeux:
C'est par leur implacable haine,
Que les Murs d'Ilion, ces Murs si glorieux,
Ne sont plus qu'une vaste plaine.

IDAMANTE Vénus en a puny les Grecs
victorieux.
Agamemnon au sein de sa Patrie
A vû ternir sa gloire et terminer ses jours.
Dans ces lieux Électre bannie,
Pour en venger la mort, implore du secours.
Vénus qui nous poursuit sans cesse,
N'a pas assez sur eux assouvy sa rigueur:
Vos yeux servent encor cette fière Déesse,
Plus puissants que les siens, ils vengent sur mon
cœur
Les maux que vous a fait la Grèce.

ILIONE Qu'entends-je?

IDAMANTE Le Fils de Vénus
M'accable de tourments qui m'étoient inconnus.

kümmert, hat meinen Vater dem Toben des Wassers
entrisen, auf nahen Meeren hat man seine Schiffe
gesehen.

Arbas ist aufgebrochen, um den Ort ausfindig zu
machen, der uns seiner erhabenen Gegenwart beraubt.

ILIONE Minerva übernimmt seine Verteidigung,
nichts muss Euch beunruhigen.
Die Trojaner haben den Zorn der Götter erschöpft.

IDAMANTE Hört auf, Euch vor dem Schicksal
der Trojaner zu fürchten,
ich will für sie das tun, was mein Vater getan hätte,
wenn der Himmel ihn mit Euch an dieses Ufer
gebracht hätte.

Prinzessin, um ihren Kummer zu beenden,
werde ich sie in die Freiheit entlassen:
Von jetzt an werden die Gefangenen Eurer Schönheit
die einzigen hier sein, die Ketten tragen werden.

ILIONE Was sagt Ihr, Herr? Der Zorn der
Götter
hat meine Augen zu ewigen Tränen verdammt:
Wegen ihres unerbittlichen Hasses
sind Trojas Mauern, diese so ruhmreichen Mauern,
dem Erdboden gleichgemacht.

IDAMANTE Venus hat die sieghaften
Griechen dafür bestraft. Agamemnon hat im Inner-
sten seines Heimatlands seinen Ruhm verblassen und
seine Tage zu Ende gehen sehen.
An diesem Ort bittet die verbannte Électre
um Hilfe, um seinen Tod zu rächen.
Venus, die uns unablässig verfolgt, hat ihre
Unerbittlichkeit gegen sie nicht genügend befriedigt:
Auch Eure Augen dienen dieser stolzen Göttin,
mächtiger als die ihren, sie rächen an meinem
Herzen
die Übel, die Euch Griechenland angetan hat.

ILIONE Was höre ich?

IDAMANTE Der Sohn der Venus
belastet mich mit Qualen, die mir unbekannt waren.

La Guerre causa vos alarmes,
Elle vous fit verser des pleurs:
L'Amour s'est servi de vos charmes
Pour me punir de vos malheurs.
~~Mais, j'allume votre colère,
Vous rougissez de mon amour !~~

ILIONE Puis-je trop m'irriter d'un aveu
téméraire?
Avez-vous oublié qui nous donna le jour?

IDAMANTE Les Dieux ont fait le crime
Qui me rend odieux:
Seray-je la victime
De la faute des Dieux?

ILIONE Ô Ciel!

IDAMANTE Soumis à votre empire,
Je perdray, s'il le faut, la lumière des cieux:
Ah! si vous voulez que j'expire,
Votre bouche n'a qu'à me dire
~~Ce que je crois voir dans vos yeux.~~
(On amène les captifs Troyens.)

~~MARCHE~~

ILIONE Des Troyens échappés à la fureur
des armes,
Je vois les restes malheureux.

IDAMANTE Je vais briser leurs fers, et
finir leurs alarmes,
Mais, je ne puis pour moy ce que je fais pour eux.

SCÈNE III

Idamante, Ilione, troupe de Crétois, troupe de Troyens

MARCHE

IDAMANTE Quittez vos fers: Et vous
soumis à ma puissance

Der Krieg verursachte Eure Schrecken,
er ließ Euch Tränen vergießen:
Amor hat sich Eures Liebreizes bedient,
um mich für Euer Unglück zu bestrafen.
~~Aber ich befeuere Euren Zorn,
Ihr errötet über meine Liebe!~~

ILIONE Kann ich mich über ein solch kühnes
Geständnis zu sehr erzürnen?
Habt Ihr vergessen, wer uns geboren hat?

IDAMANTE Die Götter haben das
Verbrechen begangen, das mich verhasst macht:
Wäre ich das Opfer
des Fehlers der Götter?

ILIONE Oh Himmel!

IDAMANTE Eurer Herrschaft unterworfen,
würde ich, wenn ich es müsste, das Himmelslicht
verlieren: Ah, wenn Ihr wollt, dass ich sterbe,
muss Euer Mund mir nur sagen,
~~was ich in Euren Augen zu sehen glaube.~~
(Man bringt die gefangenen Trojaner.)

~~MARSCH~~

ILIONE Ich sehe die unglücklichen Reste
der Trojaner,
die dem Zorn der Waffen entkommen sind.

IDAMANTE Ich werde ihre Ketten
zerbrechen und ihre Schrecken enden,
aber ich kann nicht für mich tun, was ich für sie tue.

Dritte Szene

Idamante, Ilione, eine Schar Kreter, eine Schar Trojaner

MARSCH

IDAMANTE Löst eure Ketten: Und ihr
meiner Macht Unterworfenen,

Habitans de ces lieux,
Qu'une éternelle intelligence
Assemble dans ce jour deux Peuples glorieux.

Hélène fit armer et l'Asie et la Grèce,

Mais, leurs combats doivent finir;
Une plus aimable Princesse
Vient de les réunir.

CHŒUR Chantons, célébrons sa victoire,
D'une guerre fatale elle éteint le flambeau:
L'amour seul fait sa gloire,
Chantons un triomphe si beau.
(Les Crétois et les Troyens forment un divertissement.)

AIR POUR LES CRÉTOIS

UNE CRÉTOISE Tout se rend aux traits
De la Beauté;
Qui peut voir ses attraits,
Sans être enchanté?

L'amour que sans cesse elle inspire,
Luy donne l'empire
De tous les cœurs:
Ses nœuds sont des fleurs,
Pour ceux qu'elle attire,
Qu'ils ont de douceurs !

Tout se rend aux traits
De la Beauté;
Qui peut voir ses attraits,
Sans être enchanté?

Chacun à luy plaire s'empresse,
L'aimable Jeunesse
La suit toujours:
Le Dieu des Amours
Jamais ne nous blesse,
Que par son secours.

Tout se rend aux traits
De la Beauté;

Bewohner dieses Ortes,
ein ewiges Verständnis soll an diesem Tag
zwei ruhmvolle Völker zusammenbringen.

Helena ließ Asien wie auch Griechenland sich
bewaffnen,
aber ihre Kämpfe sollen enden;
eine liebenswürdigere Prinzessin
hat sie vereint.

CHOR Besingen, feiern wir ihren Sieg,
eines unheilbringenden Krieges Fackel hat sie
ausgelöscht: Die Liebe allein bewirkt ihren Ruhm,
besingen wir einen so schönen Triumph.
(Kreter und Trojaner bilden ein Divertissement.)

ARIE FÜR DIE KRETER

EINE KRETERIN Alles gibt den Pfeilen
der Schönheit [Venus] nach;
wer kann ihre Reize erblicken,
ohne verzaubert zu werden?

Die Liebe, die sie unablässig erweckt,
gibt ihr die Macht
über alle Herzen:
Ihre Bande sind Blumen
für die, die sie anzieht,
wie lieblich sie sind!

Alles gibt den Pfeilen
der Schönheit nach;
wer kann ihre Reize erblicken,
ohne verzaubert zu werden?

Jeder müht sich, ihr zu gefallen,
die liebliche Jugend
folgt ihr immer:
Der Gott der Liebe
verletzt uns nie,
es sei denn durch ihre Hilfe.

Alles gibt den Pfeilen
der Schönheit nach;

Qui peut voir ses attraits,
Sans être enchanté?

AIR DES TROYENS

UNE TROYENNE Non, non, jamais
de liberté,

Quand c'est l'Amour qui nous enchaîne.

Un Amant en est enchanté,

Il se plaît même dans sa peine.

Non, non, jamais de liberté,

Quand c'est l'Amour qui nous enchaîne.

Lassé des fers d'une inhumaine

Il ose appeler la fierté ;

Mais, si la Raison la ramène,

Le cœur luy répond irrité:

Non, non, jamais de liberté,

Quand c'est l'Amour qui nous enchaîne.

GIGUE

SCÈNE IV

Électre, Ilione, Idamante, et les mêmes acteurs

ÉLECTRE (*à Idamante*) Seigneur, à tous les
Grecs vous faites un outrage,

Vous protégez leurs Ennemis !

IDAMANTE Princesse, c'est assez de les
avoir soumis,

Leur bonheur sera mon ouvrage.

SCÈNE V

Arbas, et les mêmes acteurs

IDAMANTE Mais, Arbas de retour !
Que m'annoncent tes pleurs?

ARBAS Ah ! Seigneur, apprenez le plus grand
des malheurs...

IDAMANTE Le Roy n'est plus !

wer kann ihre Reize erblicken,
ohne verzaubert zu werden?

ARIE DER TROJANER

EINE TROJANERIN Nein, nein, es
gibt niemals Freiheit,

wenn es Amor ist, der uns in Ketten legt.

Ein Liebender ist darüber entzückt,

er gefällt sich sogar in seinem Leiden.

Nein, nein, es gibt niemals Freiheit,

wenn es Amor ist, der uns in Ketten legt.

Den Ketten einer Unmenschlichen müde geworden,

wagt er es, den Stolz anzurufen;

Aber wenn der Verstand den Stolz zurückfährt,

antwortet ihm das Herz aufgebracht:

Nein, nein, es gibt niemals Freiheit,

wenn es Amor ist, der uns in Ketten legt.

GIGUE

VIERTE SZENE

Électre, Ilione, Idamante und die Vorigen

ÉLECTRE (*zu Idamante*) Herr, allen Griechen
bereitet Ihr eine Schmähung,

Ihr unterstützt ihre Feinde!

IDAMANTE Prinzessin, es ist genug, sie
unterworfen zu haben,

ihr Glück wird mein Werk sein.

FÜNFTE SZENE

Arbas und die Vorigen

IDAMANTE Aber Arbas ist zurück!
Was künden mir deine Tränen?

ARBAS Ah, Herr, vernehmt das größte
Unheil ...

IDAMANTE Der König ist tot!

ARBAS Jay su son infortune,
Sur un bord étranger il a trouvé la mort:
Ce que Mars n'avoit pû, l'implacable Neptune
Du plus grand des Héros a terminé le sort.

IDAMANTE (*à Ilione*) Vous voyez la douleur
dont mon âme est saisie,

Le Ciel venge vos déplaisirs.

ILIONE Malgré les malheurs de l'Asie,
Moy-même à ce Héros je donne des soupirs.

SCÈNE VI

Électre

ÉLECTRE Son Père ne vit plus ! contre moy
tout conspire,

Il peut avec son cœur disposer d'un Empire:

Il adore Ilione, et je n'en puis douter !

Ah ! d'un trouble fatal je me sens agiter.

A mes yeux, aux yeux de la Grèce,

Une Esclave Troyenne a mérité son choix !

Et moy Fille d'un Roy maître des autres Rois,

Je ressens pour l'Ingrat une vaine tendresse !

Fureur, je m'abandonne à vous,

Éclatez, servez ma vengeance.

Pour me soumettre à sa puissance,

L'amour me promettoit le bonheur le plus doux:

Lorsque mon cœur séduit se rend sans résistance,

De son plus funeste courroux

Il me fait ressentir toute la violence.

Fureur, je m'abandonne à vous,

Éclatez, servez ma vengeance.

J'auray du moins recours à la seule esperance

Qui soulage les cœurs malheureux et jaloux.

Fureur, je m'abandonne à vous,

Éclatez, servez ma vengeance.

ARBAS Ich habe sein Unglück erfahren,
an fremdem Ufer hat er den Tod gefunden:
Was Mars nicht konnte, tat der unerbittliche Neptun,
er besiegelte das Schicksal des größten der Helden.

IDAMANTE (*zu Ilione*) Ihr seht den Schmerz,
von dem meine Seele ergriffen ist,

der Himmel rächt Euren Verdruß.

ILIONE Trotz Asiens Unglück
spende selbst ich diesem Helden Seufzer.

SECHSTE SZENE

Électre

ÉLECTRE Sein Vater lebt nicht mehr! Gegen
mich verschwört sich alles,

er kann mit seinem Herzen über ein Reich gebieten:

Er liebt Ilione, ich kann das nicht bezweifeln! Ah,

von einer unheilvollen Unruhe fühle ich mich
erschüttert.

Unter meinen Augen, unter den Augen Griechen-
lands hat eine trojanische Sklavin seine Wahl

verdient! Und ich, Tochter eines Königs, der

Gebietter anderer Könige war, ich empfinde für

den Undankbaren vergebliche Zärtlichkeit!

Raserei, ich überlasse mich dir,

entlade dich, diene meiner Rache.

Um mich ihrer Herrschaft zu unterwerfen,

versprach mir die Liebe das süßeste Glück:

Nun, da mein verführtes Herz sich widerstandslos

ergibt, lässt es mich die ganze Gewalt

seines verhängnisvollsten Zornes spüren.

Raserei, ich überlasse mich dir,

entlade dich, diene meiner Rache.

Ich hätte wenigstens einen Ausweg in der einzigen

Hoffnung, die unglücklichen und eifersüchtigen

Herzen Erleichterung verschafft.

Raserei, ich überlasse mich dir,

entlade dich, diene meiner Rache.

ACTE II

Le théâtre représente les bords de la mer agitée par une tempête affreuse: Tout le fond est rempli de vaisseaux brisés, qui ont fait naufrage. La nuit est répandue par tout. On entend le bruit du tonnerre, et de temps en temps des éclairs partent dans l'air.

SCÈNE PREMIÈRE

Chœur de peuples qui font naufrage (qu'on entend mais qu'on ne voit pas)

CHŒUR Ô Dieux ! ô justes Dieux !
donnez-nous du secours;
Les Vents, les Mers, le Ciel, tout menace nos jours !

SCÈNE II

Neptune sort de la Mer

NEPTUNE Cessez de soulever les ondes,
Vents orageux, cessez:
Rentrez dans vos prisons profondes,
Neptune parle, obéissez.
(La tempête cesse. Idoméée et des guerriers de sa suite paroissent.)
(à Idoméée) Ne crain plus les outrages
Des flots et des vents ennemis,
Mais, offre-moy sur ces rivages,
L'hommage que tu m'as promis.
(Neptune rentre dans la mer, le jour revient, et le calme succède à la tempête.)

SCÈNE III

Idoméée, Arcas

ARCAS La Paix règne par tout sur les
humides plaines.
IDOMÉNÉE Que ne peut-elle, hélas ! passer
jusqu'en mon cœur !
ARCAS D'Idoméée encor qui peut causer
les peines ?

ZWEITER AKT

Das Theater stellt das Ufer des Meeres dar, das durch ein furchtbares Gewitter aufgewühlt ist: Der Hintergrund ist voller zerschmetterter havarieter Schiffe. Die Nacht hat sich überall ausgebreitet. Man hört den Lärm von Donner und ab und zu zucken Blitze durch die Luft.

ERSTE SZENE

Chor der havarierten Seeleute (die man hört, aber nicht sieht)

CHOR Oh Götter! Oh gerechte Götter!
Helft uns; die Winde,
die Meere, der Himmel, alles bedroht unser Leben!

ZWEITE SZENE

Neptun steigt aus dem Meer

NEPTUN Hört auf, die Wellen aufzutürmen,
stürmische Winde, hört auf:
Kehrt heim in eure tiefen Gefängnisse,
Neptun spricht, gehorcht.
(Das Unwetter hört auf. Idoméée und Soldaten aus seinem Gefolge erscheinen.)
(zu Idoméée) Fürchte nicht mehr die Gewalt
der feindlichen Flut und der Winde,
aber biete mir an diesem Küstenstrich
das Opfer dar, das du mir versprachst.
(Neptun zieht sich ins Meer zurück, der Tag kehrt wieder und Ruhe folgt dem Sturm.)

DRITTE SZENE

Idoméée, Arcas

ARCAS Frieden herrscht über all die feuchten
Ebenen.
IDOMÉNÉE Könnte er, ach, doch bis in
mein Herz dringen!
ARCAS Wer könnte noch Idoméées Kummer
verursachen?

Tout conspire à votre bonheur.

IDOMÉNÉE Lieux sacrez, où j'ay pris
naissance,
Vous aviez des attraits pour moy;
Après une si longue absence,
Faut-il, qu'en vous voyant, je frémissie d'effroy?

ARCAS Que dites-vous, Seigneur?

IDOMÉNÉE Dans l'horreur du naufrage,
Pour ravir à la mort mes sujets alarmés,
Apprend les vœux que j'ay formés:
Vœux indiscrets, trop tard vous troublez mon
courage;
Si Neptune en couroux faisoit cesser l'orage,
J'ay juré d'immoler le premier des Humains
Que je verrois sur ce rivage;
Dans le sang innocent dois-je tremper mes mains?

ARCAS Ô Ciel !

IDOMÉNÉE Laisse-moy seul attendre la
victime...
Je la vois qui s'approche, hélas ! quel est son
crime?...
Je frémis de son sort: faut-il, ô justes Dieux,
Que ce vœu trop cruel vous semble légitime?
Quelle douleur est peinte dans ses yeux !

(Idoméée se retire au fond du théâtre, parmi les débris des vaisseaux.)

SCÈNE IV

Idamante, Idoméée

IDAMANTE *(à part)* Soyez témoins de mon
inquiétude,
Bords écartés, Rochers affreux,
Je viens chercher la solitude,
Que votre horreur convient à mon sort rigoureux !
(Il aperçoit Idoméée.)
Parmi les débris d'un naufrage,
Un Guerrier inconnu paroît sur ce Rivage !

Alles wirkt auf Euer Glück hin.

IDOMÉNÉE Heiliger Ort, an dem ich
geboren bin,
du übstest eine Verlockung auf mich aus;
Nach solch einer langen Abwesenheit
muss ich, wenn ich dich sehe, vor Entsetzen zittern?

ARCAS Was sagt Ihr, Herr?

IDOMÉNÉE Erfahre, welches Gelübde ich im
Schrecken des Schiffbruchs, um meine verängstigten
Untertanen dem Tod zu entreißen, aufgestellt habe:
Taktloses Gelübde, zu spät verunsicherst du meinen
Mut;
würde der zorngefüllte Neptun den Sturm stoppen,
so schwor ich, den ersten Menschen zu opfern,
den ich an diesem Küstenstrich sehen würde;
in unschuldiges Blut soll ich meine Hände tauchen?

ARCAS Oh Himmel!

IDOMÉNÉE Lass mich allein auf das Opfer
warten ...
Ich sehe es, wie es näherkommt, ach! Was ist sein
Vergehen? ...
Ich zittere um sein Schicksal: Muss euch, oh gerechte
Götter, dieses allzu grausame Gelübde rechtmäßig
erscheinen? Welch Schmerz ist seinen Augen
eingeschrieben!

(Idoméée zieht sich in den Hintergrund des Theaters zurück, zwischen die Trümmer der Schiffe.)

VIERTE SZENE

Idamante, Idoméée

IDAMANTE *(beiseite)* Seid Zeugen meiner
Ruhelosigkeit,
abgelegene Gestade, schaurige Felsen,
ich komme, um die Einsamkeit zu suchen, denn
euer Schrecken passt zu meinem strengen Schicksal!
(Er bemerkt Idoméée.)
Zwischen den Trümmern untergegangener Schiffe
erscheint ein unbekannter Krieger an diesem Ufer!

Apprenons ses malheurs, pour en finir le cours.

(à Idoménée) Généreux Inconnu, dissipez votre trouble,

Je puis dans ces climats vous offrir du secours.

IDOMÉNÉE (à part) Plus je le voy, plus ma douceur redouble !

(à Idamante) Quel prix recevrez-vous en conservant mes jours?

IDAMANTE Le seul plaisir de vous défendre

Suffira pour combler mes vœux:

Mes malheurs ont trop su m'apprendre

A secourir les malheureux.

Un Roy renommé par ses armes,

Craint de ses Ennemis, adoré dans sa cour,

De l'Univers entier la terreur, et l'amour,

Accablé par les Dieux...

IDOMÉNÉE (à part) Ah ! que je sens d'alarmes !

IDAMANTE Idoménée a péri sous les flots... Mais, quoy ! vous soupirez, vous répandez des

larmes,

Avez-vous connu ce Héros?

IDOMÉNÉE Ah ! de tous les Mortels c'est le plus déplorable,

Rien ne sauroit fléchir le destin qui l'accable.

IDAMANTE Que dites-vous? voit-il encore le jour?

IDOMÉNÉE D'où naît pour luy ce tendre amour?

IDAMANTE Que ne puis-je à ses yeux montrer cette tendresse?

Le bruit de ses exploits révéés dans la Grèce A toujours animé mon cœur:

Erfahren wir sein Unglück, um seinen Lauf zu beenden.

(zu Idoménée) Gutherziger Fremder, zerstreut Eure Sorgen,

ich kann Euch an diesem Ort Hilfe bieten.

IDOMÉNÉE (beiseite) Je mehr ich ihn ansehe, desto größer wird meine Sanftmut!

(zu Idamante) Welchen Preis werdet Ihr erhalten, wenn Ihr mein Leben bewahrt?

IDAMANTE Einzig das Vergnügen, Euch zu verteidigen,

wird genügen, um meine Wünsche zu erfüllen:

Mein Unglück konnte mich allzu gut lehren,

den Unglücklichen zu Hilfe zu kommen.

Ein König, berühmt für seine Waffen, gefürchtet

von seinen Feinden, geliebt von seinem Hof,

des ganzen Universums Schrecken und Liebe,

niedergeschmettert von den Göttern ...

IDOMÉNÉE (beiseite) Ah, was ich für Schrecken fühle!

IDAMANTE Idoménée ist in den Fluten umgekommen ...

Aber wie? Ihr seufzt, Ihr vergießt Tränen,

habt Ihr diesen Helden gekannt?

IDOMÉNÉE Ah, von allen Sterblichen ist er der Bedauernswerteste,

nichts könnte das Schicksal beugen, das auf ihm lastet.

IDAMANTE Was sagt Ihr? Ist er noch am Leben?

IDOMÉNÉE Woher entstammt diese sanfte Liebe zu ihm?

IDAMANTE Könnte ich ihm nur diese Sanftheit vor Augen führen!

Der Hall seiner Heldentaten, die in Griechenland verehrt werden, hat immer mein Herz beseelt:

Ah ! lorsqu'aux champs Troyens il cherchoit la victoire,

Que n'ay je pû, témoin de sa valeur, En bravant le trépas, prendre part à sa gloire !

IDOMÉNÉE (à part) Quel courage ! grands Dieux, que n'avez-vous comblé

De gloire et de splendeur une si belle vie?

(à Idamante)

Pourquoy de vos discours me sens-je ainsi troublé?

IDAMANTE De quel trouble moy-même ay-je l'âme saisie?

Je ne puis retenir mes pleurs...

IDOMÉNÉE D'où vient qu'Idoménée excite vos douleurs?

Un penchant inconnu dont je ne suis plus maître

D'une secrète horreur a frappé mes esprits.

Ne pourray-je enfin vous connoître?

IDAMANTE Hélas !

IDOMÉNÉE Expliquez-vous, parlez...

IDAMANTE Je suis son Fils.

IDOMÉNÉE Son Fils? ô Sort impitoyable ! Dieux cruels !

IDAMANTE Comme moy déplorez-vous son sort?

Par la douleur qui vous accable

De ce Héros si cher m'annoncez-vous la mort?

IDOMÉNÉE Idamante !

IDAMANTE Qu'entends-je?

IDOMÉNÉE Ô vengeance céleste,

A quoy m'avez-vous destiné?

D'une amitié si tendre, Objet infortuné,

Je vous voy, que pour moy c'est un plaisir funeste !

Ah, hätte ich nur, als er auf den trojanischen Feldern den Sieg suchte,

als Zeuge seines Wertes, dem Tod trotzend, an seinem Ruhm teilhaben können!

IDOMÉNÉE (beiseite) Was für ein Mut! Große Götter, was habt ihr nicht

ein so schönes Leben mit Ruhm und Größe erfüllt?

(zu Idamante)

Warum fühle ich mich so erregt von Eurer Rede?

IDAMANTE Mit welcher Erregung habe ich elbst die Seele ergriffen?

Ich kann meine Tränen nicht mehr zurückhalten ...

IDOMÉNÉE Woher kommt es, dass Idoménée Eure Schmerzen erregt?

Eine unbekannte Neigung, die ich nicht beherrsche,

zu einem geheimen Schrecken, hat meinen Geist überrascht.

Könnte ich Euch nicht endlich kennenlernen?

IDAMANTE Ach!

IDOMÉNÉE Erklärt Euch, sprecht ...

IDAMANTE Ich bin sein Sohn.

IDOMÉNÉE Sein Sohn? Oh unerbittliches Schicksal! Grausame Götter!

IDAMANTE Wie ich beklagt Ihr sein Schicksal?

Mit dem Schmerz, der Euch niederdrückt, verkündet Ihr mir den Tod dieses so teuren Helden?

IDOMÉNÉE Idamante!

IDAMANTE Was höre ich?

IDOMÉNÉE Oh Rache des Himmels, wozu hast du mich bestimmt?

In so sanfter Freundschaft, Unglücklicher, sehe ich Euch, was für mich ein unseliges Vergnügen ist!

IDAMANTE Mon nom vous est connu !
Vous frémissez pour moy !
Daignez à vôtre tour m'éclaircir ce mystère.

IDOMÉNÉE Au trouble de mes sens, à ce
mortel effroy,
Mon Fils, connoissez vôtre Père.

IDAMANTE Mon cœur n'en doute plus:
C'est vous que je revoy !
A mes empressements souffrez que je me livre,
Souffrez que dans vos bras... quel est ce désespoir?
Pourquoy me fuyez-vous?

IDOMÉNÉE Gardez-vous de me suivre,
Pourquoy m'avez-vous vû ! craignez de me revoir.
(Il sort.)

IDAMANTE Qu'entends-je? Quelle est ma
disgrâce?
Suivons ses pas, sachons quel destin me menace.

SCÈNE V

Électre

ÉLECTRE Il me fuit le Cruel ! il méprise
mes vœux !
Non, ce n'est point encor ma plus cruelle peine;
Mon destin seroit trop heureux,
Si je ne savois pas qu'il porte une autre chaîne.

Un cœur à qui l'amour ne fût jamais connu,
Par des soins aisément cesse d'être tranquille;
Mais qu'il est difficile
De fléchir un cœur prévenu !

Implacable Vénus, trop cruelle Déesse,
Si tu veux par tes feux punir toute la Grèce,
Qu'il éprouve l'horreur de mes tourments secrets:

Exerce, rempli ta vengeance,
Qu'il aime, et comme moy, qu'il ressente tes traits,
Sans qu'il puisse avoir d'espérance.

IDAMANTE Mein Name ist Euch bekannt!
Ihr zittert meinewegen!
Geruht eurerseits, mir dieses Rätsel zu erhellen.

IDOMÉNÉE An der Verwirrung meiner
Sinne, an diesem tödlichen Grauen,
mein Sohn, erkennt Euren Vater.

IDAMANTE Mein Herz zweifelt nicht mehr
daran: Euch sehe ich wieder!
In meinem Eifer duldet, dass ich mich preisgebe,
duldet, dass in Euren Armen ... Was ist diese
Verzweiflung? Warum flieht Ihr mich?

IDOMÉNÉE Hütet Euch, mir zu folgen,
warum habt Ihr mich gesehen! Fürchtet, mich
wiederzusehen.
(Er geht ab.)

IDAMANTE Was höre ich? Warum meine
Ungnade? Folgen wir seinen Schritten, erfahren wir,
welches Schicksal mir droht.

FÜNFTE SZENE

Électre

ÉLECTRE Mich flieht der Grausame! Er
erachtet meine Wünsche!
Nein, das ist noch nicht die grausamste Qual;
mein Schicksal wäre allzu glücklich,
wenn ich nicht wüsste, dass er eine andere liebt.

Ein Herz, das die Liebe niemals kennengelernt hat,
hört durch Bemühungen durchaus auf, ruhig zu sein;
aber es ist schwierig,
ein voreingenommenes Herz zu beugen!

Unerbittliche Venus, allzu grausame Göttin, wenn
du mit deinen Feuern ganz Griechenland strafen
willst, soll er den Schrecken meiner geheimen
Qualen spüren:
Übe deine Rache aus, erfülle sie,
dass er liebe und wie ich deine Pfeile spüre,
ohne dass er Hoffnung haben könnte.

SCÈNE VI

Vénus dans son char, Électre

ÉLECTRE La Déesse paroît... O Mère des
Amours,
Vous, dont j'implore la puissance,
Vengez-vous sur son cœur, mais épargnez ses jours.

VÉNUS Je sauray traverser un amour qui
m'offense:
Laisse-moy dans ces lieux,
Ta vengeance est commune avec celle des Dieux.
~~*(Vénus descend de son char.)*~~

SCÈNE VII

Vénus

VÉNUS Vous, des tendres Amours compagne
inséparable,
Qui changez en tourments les plaisirs les plus doux,
Cruelle Jalousie, accourez, armez-vous
Du poison le plus redoutable.

Prenez ces traits, dont le pouvoir
Brise les nœuds sacrés du sang, de la nature,
Ces traits, qui dans les cœurs étouffent le murmure
De la raison, et du devoir.

Vous, des tendres Amours compagne inséparable,
Qui changez en tourmens les plaisirs les plus doux,
Cruelle Jalousie, accourez, armez-vous
Du poison le plus redoutable.

SCÈNE VIII

Vénus, la Jalousie, suite de la Jalousie

LA JALOUSIE Nous obéissons à ta voix,
C'est l'Amour qui nous a fait naître,
Tu peux nous prescrire des loix,
Nôtre zèle est prêt à paroître.

SECHSTE SZENE

Venus auf ihrem Streitwagen, Électre

ÉLECTRE Die Göttin erscheint ... Oh Mutter
Amors,
Ihr, deren Macht ich erflehe,
übt Vergeltung an seinem Herzen, aber schont
sein Leben.

VENUS Ich wüsste eine Liebe zu durch-
kreuzen, die mich beleidigt:
Lass mich an diesem Ort,
Deine Rache deckt sich mit der der Götter.
~~*(Venus steigt von ihrem Streitwagen.)*~~

SIEBTE SZENE

Venus

VENUS Ihr, des sanften Amors untrennbare
Gefährtin,
die Ihr in Qualen die süßesten Freuden verwandelt,
grausame Eifersucht, kommt herbei, bewaffnet Euch
mit dem fürchterlichsten Gift.

Nehmt diese Pfeile, deren Macht
die heiligen Blutsbande und die der Natur zerbricht,
diese Pfeile, die in den Herzen das Murmeln
der Vernunft und der Pflicht ersticken.

Ihr, des sanften Amors untrennbare Gefährtin,
die Ihr in Qualen die süßesten Freuden verwandelt,
grausame Eifersucht, kommt herbei, bewaffnet Euch
mit dem fürchterlichsten Gift.

ACHTE SZENE

Venus, die Eifersucht, Gefolge der Eifersucht

DIE EIFERSUCHT Wir gehorchen deiner
Stimme, die Liebe hat uns hervorgebracht,
du kannst uns Gebote anordnen,
unser Eifer ist bereit, sich zu zeigen.

VÉNUS Pour servir mon couroux,
Préparez, préparez vos plus funestes coups.

CHŒUR Signalons nôtre barbarie,
Irritons nos Serpents, allumons nos flambeaux,
Versons nôtre poison sur les feux les plus beaux,
Transformons l'Amour en Furie.

(On danse.)

~~PREMIER AIR (GRAVE & PIQUÉ)~~

LA JALOUSIE D'un amour qui s'éteint je
rallume la flâme,

Je trouble les cœurs innocents,
Lorsque je m'empare d'une âme,
Tout cède à mes transports puissants;
Par les traits de la Jalousie,
On est en droit de tout tenter,
Lorsqu'une âme en est bien saisie,
Le crime ne peut l'arrêter.

(On danse.)

DEUXIÈME AIR (VITE)

CHŒUR Que les soupçons, que les alarmes
Accompagnent par tout nos pas:
C'est dans le sang, c'est dans les larmes
Que nous trouvons de doux appas.

VÉNUS Au cœur d'Idoménée inspirez la
terreur:
Contre son propre Fils, allumez sa fureur.

ACTE III

*Le théâtre représente le port de Sidonie, et plusieurs
vaisseaux en rade.*

SCÈNE PREMIÈRE

Idoménée, Arcas

IDOMÉNÉE Ne condamne point mes
transports.

VENUS Um meinem Zorn zu dienen,
bereitet, bereitet eure unheilvollsten Angriffe vor.

CHOR Beweisen wir unsere Barbarei,
reizen wir unsere Schlangen, zünden wir unsere
Fackeln an, gießen wir unser Gift in die schönsten
Feuer, verwandeln wir Liebe in Raserei.

(Sie tanzen.)

~~ERSTE ARIE (GRAVE & PIQUÉ)~~

DIE EIFERSUCHT Einer verloschenen
Liebe Flamme entfache ich wieder,
ich verwirre die unschuldigen Herzen,
wenn ich eine Seele an mich reiße,
alles weicht meinen mächtigen Gefühlsregungen;
durch die Pfeile der Eifersucht
sind wir im Recht, alles zu wagen,
sobald eine Seele davon ergriffen ist,
kann sie das Verbrechen nicht aufhalten.

(Sie tanzen.)

ZWEITE ARIE (VITE)

CHOR Mögen Argwohn, mögen Schrecken
überallhin unsere Schritte begleiten:
Im Blut, in Tränen
finden wir süßen Reiz.

VENUS In Idoménées Herz gebt den Schrecken
ein:
Gegen seinen eigenen Sohn entzündet seinen Zorn.

DRITTER AKT

*Das Theater stellt den Hafen von Kydonia und einig
vertaute Schiffe dar.*

ERSTE SZENE

Idoménée, Arcas

IDOMÉNÉE Verurteile meine Gefühls-
regungen nicht.

Puis-je trop éclater contre un pouvoir funeste,
Qui par un soin que je déteste,

M'a fait revoir ces tristes bords?
Devois-tu dissiper l'orage,
Dieu cruel !

ARCAS Ah ! calmez le trouble où je vous voy.

IDOMÉNÉE Quand tu me sauves d'un
naufage,
Tu m'offres des périls plus à craindre pour moy.

ARCAS Dieux, que vôtre colère cesse.

IDOMÉNÉE Connois mieux ces Tyrans sous
qui nous frémissons,
Après avoir causé le péril qui nous presse,
Insensibles aux vœux que nous leur adressons;
Ils se font un plaisir de voir nôtre foiblesse.

Mon fils... Ah ! sans horreur puis-je le prononcer,
Mon Fils, sur tes Autels serviroit de victim?
Non, dans la fureur qui m'anime,
J'iray plutôt les renverser.
Si d'un Dieu trop cruel je suy l'Arrêt funeste,
Puissent contre mes jours les autres Dieux s'unir !

Et du haut du Ciel que j'atteste,
Lancer la foudre et me punir...
Mais quel feu secret me dévore?
Je n'ay pû, sans trembler, apprendre que mon Fils
Avoit brisé les fers de celle que j'adore,
Mon Fils en seroit-il épris?
Fuyez, jaloux Soupçons, fuyez cruelle Image.

ARCAS Vous pouvez l'éloigner de ce fatal
rivage.

IDOMÉNÉE C'est l'unique moyen d'assurer
mon repos:
Je veux que dès ce jour, signalant son courage,
Il aille rétablir Électre dans Argos.

Kann ich zu große Ausbrüche gegen eine unheilvolle
Macht haben, die mit einem Bemühen, das ich
verabscheue,
mich diese traurigen Ufer wiedersehen ließ?
Was musstest du das Unwetter vertreiben,
grausamer Gott!

ARCAS Ah, mäßigt den Aufruhr, in dem ich
Euch sehe.

IDOMÉNÉE Indem du mich vor dem
Schiffbruch rettetest,
bietest du mir Gefahren, die ich mehr fürchte.

ARCAS Götter, dass Euer Zorn ende.

IDOMÉNÉE Lerne diese Tyrannen besser
kennen, unter denen wir erzittern, nachdem sie die
Gefahr verursacht haben, die uns bedrängt, sind sie
unempfänglich für die Gelübde, die wir an sie rich-
ten; ihnen macht es Freude, unsere Schwäche
anzusehen.

Mein Sohn ... Ah, kann ich es ohne Schrecken aus-
sprechen, mein Sohn soll auf den Altären als Opfer
dienen? Nein, in dem Zorn, der mich belebt,
würde ich sie eher stürzen.

Wenn ich eines allzu grausamen Gottes unseliger
Anordnung folge, könnten sich die anderen Götter
gegen mein Leben vereinigen!
Und von der Höhe des Himmels, den ich als Zeugen
anrufe, den Blitz werfen und mich strafen ...
Aber was für ein verborgenes Feuer verschlingt
mich? Nicht ohne zu beben konnte ich erfahren, dass
mein Sohn die Ketten derjenigen zerbrochen hat,
die ich liebe, hätte mein Sohn sich in sie verliebt?
Flieh, eifersüchtiger Argwohn, flieh diese grausame
Vorstellung.

ARCAS Ihr könnt ihn von diesem unheil-
bringenden Ufer entfernen.

IDOMÉNÉE Das ist das einzige Mittel,
meine Ruhe zu sichern:
Ich will, dass er schon an diesem Tag, um seinen
Mut zu beweisen, Électre nach Argos zurückgeleitet.

Je connois ton zèle sincère,
Des périls que je crains cache bien le mystère:
Va presser son départ, va, cours tout préparer.
Je vois Ilione paroître...
Fuyons... qui me retient? Ciel ! je cherche peut-être
Ce que je devois ignorer.

SCÈNE II

Ilione, Idoménée

IDOMÉNÉE Je dois être jaloux qu'un autre
ait eù la gloire

De vous rendre la liberté:
C'étoit une félicité,
Dont m'avoit flatté la Victoire.
J'espérois dans ma cour un retour plus heureux ;
Après mille périls affreux,
Je sens de nouvelles alarmes.
Ah ! sans la colère des Dieux,
Qu'il m'auroit été doux de pouvoir en ces lieux
De ma main, de mon rang, faire hommage à vos
charmes !

ILIONE Ciel ! quels sont ces honneurs que
vous me proposez?
Oubliez-vous les maux que vous m'avez causés?
Dans Troye abandonnée à la fureur des armes,
Parmy les cris, parmi les larmes,
Jusqu'aux autels des Dieux dont j'implorais l'appuy,
Je vous ay vû porter et le fer et la flâme;
Est-ce par tant d'horreurs, que l'Amour
aujourd'huy
Vous auroit gravé dans mon âme?

IDOMÉNÉE Calmez vos déplaisirs, oubliez
mes fureurs,
Le ciel m'en fait souffrir la peine:
Ah ! voulez-vous par vôtre haine
Du malheur qui me suit redoubler les horreurs?

ILIONE Qui pourroit effacer le souvenir fidèle
De mes malheurs passés.

Ich kenne deinen aufrichtigen Eifer, verbirg gut
das Geheimnis der Gefahren, die ich fürchte:
Eile, ihn zur Abreise zu drängen, lauf, alles vorzu-
bereiten. Ich sehe Ilione näherkommen ...
Fliehen wir ... was hält mich zurück? Himmel!
Ich suche vielleicht, was ich nicht wissen sollte.

ZWEITE SZENE

Ilione, Idoménée

IDOMÉNÉE Ich muss neidisch sein, dass ein
anderer die Ehre hatte,

Euch die Freiheit wiederzugeben:
Es wäre ein Glück gewesen,
mit dem mich der Sieg umschmeichelt hätte.
Ich erhoffte eine glücklichere Rückkehr an meinen
Hof; nach tausend grauenvollen Gefahren
fühle ich eine neue Unruhe.
Ah, ohne die Wut der Götter,
wie wäre es mir süß gewesen, an diesem Ort
mit meiner Hand, meinem Rang Eurem Liebreiz
zu huldigen!

ILIONE Himmel! Was sind das für Ehren,
die Ihr mir anbietet?
Vergesst Ihr die Leiden, die Ihr mir verursacht habt?
In Troja, dem Zorn der Waffen überlassen,
inmitten der Schreie, inmitten der Tränen,
bis zu den Altären der Götter, deren Unterstützung
ich erflehte, sah ich Euch das Schwert und das
Feuer tragen;
durch so viele Schrecken hätte die Liebe heute
Euch in meine Seele eingebrannt?

IDOMÉNÉE Mildert Euren Verdross,
vergesst meine Raserei,
der Himmel lässt mich dafür Qualen leiden:
Ah, wollt Ihr durch Euren Hass die Schrecken
des Unglücks vergrößern, das mir folgt?

ILIONE Wer könnte die treue Erinnerung
an mein vergangenes Unglück auslöschen?

IDOMÉNÉE Je vous entends, Cruelle,
Mieux que vous ne pensez.
Lorsque vous refusez d'unir mon sort au vôtre,

Je sais ce qui fait vôtre effroy:
C'est moins vôtre haine pour moy,
Qu'un amour secret pour un autre.

ILIONE Quels soupçons outrageants !

IDOMÉNÉE Un Fils audacieux
A su plaire à vos yeux.
Ce fils sera bien-tôt peut-être trop à plaindre,
Ne pressez point son sort fatal:
Parmy les malheurs qu'il doit craindre,
Voulez-vous à mes yeux l'offrir comme un Rival?

ILIONE Non, ne le croyez pas, mon cœur
n'est point sensible...

IDOMÉNÉE Vous frémissez? ... Il est aimé !

ILIONE Je frémis du projet horrible
Que vous avez formé.

IDOMÉNÉE, ILIONE Tremblez,
redoutez la vengeance
D'un Roy/Du Ciel contre vous irritée.

ILIONE Le Tonnerre des Dieux si long-temps
arrêté,
En aura plus de violence.

IDOMÉNÉE Plus l'Amour a souffert de
vôtre résistance,
Plus il aura de cruauté.

IDOMÉNÉE, ILIONE Tremblez,
redoutez la vengeance
D'un Roy/Du Ciel contre vous irritée.

ILIONE Hâte-toy de lancer les coups que tu
pré pares,

IDOMÉNÉE Ich verstehe Euch, Grausame,
besser, als Ihr glaubt.
Da Ihr ablehnt, mein Schicksal mit dem Euren
zu vereinen,
weiß ich, was Euch Entsetzen bereitet:
Es ist weniger Euer Hass auf mich
als eine heimliche Liebe zu einem anderen.

ILIONE Was für schmähhliche Verdächtigungen!

IDOMÉNÉE Ein kühner Sohn
wusste Euren Augen zu gefallen.
Dieser Sohn wird bald vielleicht zu beklagen sein,
belastet nicht noch sein unheilvolles Schicksal:
Unter dem Unheil, das er fürchten muss,
wollt Ihr ihn meinen Augen als einen Rivalen
darbieten?

ILIONE Nein, glaubt das nicht, mein Herz
ist nicht gefühlvoll ...

IDOMÉNÉE Ihr zittert? ... Er wird geliebt!

ILIONE Ich zittere vor dem schrecklichen Plan,
den Ihr entworfen habt.

IDOMÉNÉE, ILIONE Fürchtet Euch,
graust Euch vor der Rache
eines Königs/des Himmels, der Euch zürnt.

ILIONE Der Donner der Götter, so lang
angehalten,
wird noch mehr Gewalt haben.

IDOMÉNÉE Je mehr die Liebe unter Eurem
Widerstand leidet,
umso mehr Grausamkeit wird sie haben.

IDOMÉNÉE, ILIONE Fürchtet Euch,
graust Euch vor der Rache
eines Königs/des Himmels, der Euch zürnt.

ILIONE Beeile dich, die Schläge auszuführen,
die du vorbereitest,

Après tous les forfaits que ton bras a commis,
Il ne manqueroit plus à tes fureurs barbares
Que d'immoler encor ton Fils.

SCÈNE III

Idoménée

IDOMÉNÉE Que d'immoler mon Fils ! ...
quel trouble dans mon âme
Ce discours vient-il de jeter !
Jaloux ressentiment, loin de vous écouter,
Je dois rougir d'une honteuse flâme.
Mon Fils est condamné; c'est le crime des Dieux,
Mais l'amour en feroit mon crime:
Loin de le perdre, il faut que l'ardeur qui m'anime
Serve à luy conserver la lumière des cieux.

N'exerce point sur moy ta cruelle puissance,
Amour, je ne puis t'obéir:
Ah ! falloit-il à ma vengeance,
Présenter un Rival, que je ne puis haïr.

Électre vient. Il faut, dans mon désordre extrême,
L'éloigner de ces bords,
J'anime ma vertu; mais, malgré mes efforts,
Je crains le Dieu des mers, et l'Amour, et
moy-même.

SCÈNE IV

Électre, Idoménée

ÉLECTRE Votre bonté s'intéresse pour moy,
J'ay su d'Arcas tout ce que je vous dois:
Quelle reconnaissance
Peut m'acquitter de vos biens-faits?
Par vous, je goûte l'espérance
De voir bien-tôt punir de rebelles Sujets.

IDOMÉNÉE Mon Fils prendra votre
défense,
Et je vais le presser de remplir vos souhaits.

nach all den Schandtaten, die dein Arm begangen
hat, fehlte deiner barbarischen Raserei nur noch,
deinen Sohn zu opfern.

DRITTE SZENE

Idoménée

IDOMÉNÉE Deinen Sohn zu opfern! ...
In welche Aufregung
hat diese Rede meine Seele gestürzt!
Gefühl der Eifersucht, anstatt auf dich zu hören,
muss ich vor einem beschämenden Feuer erröten.
Mein Sohn ist verurteilt; es ist das Verbrechen der
Götter, aber die Liebe würde daraus mein Verbrechen
machen: Statt ihn zu verlieren, muss der Elan,
der mich belebt, dazu dienen, ihm das Licht des
Himmels zu erhalten.

Übe deine grausame Macht nicht auf mich aus,
Amor, ich kann dir nicht gehorchen:
Ah, war es nötig, meiner Rache einen Rivalen dar-
zubieten, den ich nicht hassen kann.

Électre kommt. Ich muss sie in meinem äußersten
Chaos von diesen Ufern entfernen, ich belebe
meine Tugend; aber trotz meiner Anstrengungen
fürchte ich den Gott des Meeres, Amor und mich
selbst.

VIERTE SZENE

Électre, Idoménée

ÉLECTRE Eure Güte erwärmt sich meiner,
ich habe von Arcas alles erfahren, was ich Euch
schulde: Mit welcher Anerkennung
kann ich Eure Wohltaten begleichen?
Durch Euch genieße ich die Hoffnung,
bald die aufständigen Untertanen bestraft zu sehen.

IDOMÉNÉE Mein Sohn wird Eure
Verteidigung ergreifen,
und ich werde ihn drängen, Eure Wünsche zu
erfüllen.

SCÈNE V

Électre

ÉLECTRE Que mes plaisirs sont doux ! non,
rien ne les égale,
Je pars avec l'Objet dont je me sens charmer !
Si je puis l'éloigner des yeux de ma Rivale,
Les miens pourront se faire aimer.
Que mes plaisirs sont doux ! non, rien ne les égale,
Je pars avec l'Objet dont je me sens charmer !

SCÈNE VI

*Électre, troupe d'Argiens, de Crétois, et de matelots,
chantants et dansants*

~~SIMPHONIE~~

ÉLECTRE Je vois des Argiens la troupe
impatiente.
Rivages, où l'amour m'a coûté tant de pleurs,
D'un espoir trop charmant on flatte mon attente,
~~Je vous pardonne mes douleurs.~~

MARCHE

CHŒUR Embarquons-nous, partons, tout
répond à nos vœux,
On n'entend plus de vent qui gronde:
Le calme qui règne sur l'onde,
Nous assure d'un sort heureux.
(On danse.)

~~AIR DES MATELOTS~~

ÉLECTRE Venez répondre à nos désirs,
Volez, favorables Zéphyr:
Calmez les vastes mers, que vos seules haleines
Servent à régler nôtre cours:
Puisse l'Objet de vos amours
Ne vous donner ainsi que d'agréables chaînes.
Venez répondre à nos desirs,
Volez, favorables Zéphyr.
(On danse.)

FÜNFTE SZENE

Électre

ÉLECTRE Wie süß meine Freuden sind! Nein,
nichts kommt ihnen gleich, ich gehe mit dem fort,
von dem ich mich bezaubert fühle!
Wenn ich ihn von den Augen meiner Rivalin entfer-
nen kann, werden die meinen ihn verliebt machen.
Wie süß meine Freuden sind! Nein, nichts kommt
ihnen gleich, ich gehe mit dem fort, von dem ich
mich bezaubert fühle!

SECHSTE SZENE

*Électre, Schar von Arguern, Kretern und von
Matrosen, Sängern und Tänzern*

~~SYMPHONIE~~

ÉLECTRE Ich sehe die ungeduldige Schar
von Arguern.
Ufer, an denen mich die Liebe so viele Tränen
gekostet hat, mit einer allzu reizenden Hoffnung
schmeichelt man meiner Erwartung, ich verzeihe
~~euch meine Schmerzen.~~

MARSCH

CHOR Schiffe wir uns ein, fahren wir, alles
entspricht unseren Wünschen,
man hört keinen brausenden Wind mehr:
Die Stille, die über die Wellen herrscht,
verspricht uns ein glückliches Schicksal.
(Sie tanzen.)

~~ARIE DER MATROSEN~~

ÉLECTRE Kommt, unseren Wünschen zu ent-
sprechen, weht, günstige Zephire:
Beruhigt die weiten Meere, euer Hauch
soll einzig dazu dienen, unsere Fahrt zu steuern:
Das Objekt eurer Liebe soll
euch so nur in angenehmen Ketten halten.
Kommt, unseren Wünschen zu entsprechen,
weht, günstige Zephire.
(Sie tanzen.)

**PREMIER ET DEUXIÈME
RIGAUDONS**

~~ÉLECTRE Aimable Espérance,~~

Règne dans les cœurs:
Tu fais la constance
Des tendres ardeurs.

Quand l'Amour s'envole,
Tu viens le flatter;
Ta voix le console
Et sait l'arrêter.

Aimable Espérance,
Règne dans les cœurs:
Tu fais la constance
Des tendres ardeurs.

Ta douceur extrême
Est un don charmant,
Qui vaut le bien même
Qu'on cherche en aimant.

Aimable Espérance,
Règne dans les cœurs:
Tu fais la constance
Des tendres ardeurs.
(Le divertissement continue.)

~~AIR POUR LES MATELOTS~~

SCÈNE VII

Idoménée, Idamante, Électre, et les acteurs de la scène précédente

IDOMÉNÉE (*à Idamante*) Allez, Prince, partez.

IDAMANTE (*à part*) Ô Ciel !

IDOMÉNÉE C'est trop attendre.
Signalez-vous par des exploits fameux:
Pour apprendre à régner, commencez à vous rendre
L'appuy des Malheureux.

**ERSTER UND ZWEITER
RIGAUDON**

~~ÉLECTRE Liebliche Hoffnung,~~

herrsche in den Herzen:
Du schaffst die Beständigkeit
der zärtlichen Gluten.

Wenn Amor fortfliegt,
kommst du, ihm zu schmeicheln;
deine Stimme tröstet ihn
und kann ihn festhalten.

Liebliche Hoffnung,
herrsche in den Herzen:
Du schaffst die Beständigkeit
der zärtlichen Gluten.

Deine äußerste Sanftheit
ist ein liebreizendes Geschenk,
das selbst dem Gut gleichwertig ist,
das man in der Liebe sucht.

Liebliche Hoffnung,
herrsche in den Herzen:
Du schaffst die Beständigkeit
der zärtlichen Gluten.
(Das Divertissement geht weiter.)

~~ARIE FÜR DIE MATROSEN~~

SIEBTE SZENE

Idoménée, Idamante, Électre und die Vorigen

IDOMÉNÉE (*zu Idamante*) Geht, Prinz, fahrt ab.

IDAMANTE (*beiseite*) Oh Himmel!

IDOMÉNÉE Zuviel des Wartens.
Beweist Euch durch überwältigende Heldentaten:
Um das Regieren zu lernen, beginnt,
die Unterstützung der Unglücklichen zu erlangen.

(Idoménée veut faire embarquer les Argiens. On entend un bruit épouvantable; la mer se soulève et les vents forment une tempête.)

CHŒUR Quel bruit ! quels obstacles
nouveaux !
C'est Protée en courroux, qui paroît sur les eaux !

SCÈNE VIII

Protée sortant de la mer, et les mêmes acteurs de la scène précédente

PROTÉE Je viens des vastes mers vous
fermer les passages.
Roy perfide, d'un Dieu redoute la fureur.
Sortez, causez d'affreux ravages,
Monstre, répandez la terreur,
Faites par tout sur ces rivages
Régner l'épouvante et l'horreur.
(Un monstre sort de la mer.)

CHŒUR Ah ! quelle haine ! quel courroux !
Neptune, quel forfait t'irrite contre nous ?

IDOMÉNÉE C'est envain, Dieu barbare,
Que par ces châtimens ton courroux se déclare,
Si tu veux mon trépas, je suis prêt de mourir;
Mais, si pour expier mon crime,
Il te faut une autre Victime,
Ne croy pas que jamais je puisse te l'offrir.

ACTE IV

Le théâtre représente une campagne agréable; et dans l'éloignement, le temple de Neptune.

SCÈNE PREMIÈRE

Ilione

ILIONE Espoir des Malheureux, Plaisir de
la vengeance,

(Idoménée will die Argiver aufs Schiff lassen. Man hört einen grauenvollen Lärm; das Meer braust auf und die Winde bilden ein Unwetter.)

CHOR Was für ein Getöse! Was für neuerliche
Hindernisse!
Proteus erscheint im Zorn über dem Wasser!

ACHTE SZENE

Proteus, der dem Meer entsteigt, die Vorigen

PROTEUS Ich komme aus den weiten Meeren,
um euch an der Durchfahrt zu hindern.
Arglistiger König, fürchte den Zorn eines Gottes.
Komm hervor, richte grässliche Verheerungen an,
Monster, verbreite Schrecken,
lass überall an diesen Stränden
Entsetzen und Grauen herrschen.
(Ein Monster steigt aus dem Meer.)

CHOR Ah! Welch Hass! Welch Zorn!
Neptun, welcher Frevel erzürnt dich gegen uns?

IDOMÉNÉE Umsonst, barbarischer Gott,
äußert sich dein Zorn durch diese Bestrafungen,
wenn du meinen Tod willst, bin ich bereit, zu
sterben; aber wenn du, um mein Vergehen zu büßen,
ein anderes Opfer brauchst,
glaube nicht, dass ich es dir jemals darbringen könnte.

VIERTER AKT

Das Theater stellt eine angenehme Landschaft dar; in der Ferne der Tempel des Neptun.

ERSTE SZENE

Ilione

ILIONE Hoffnung der Unglücklichen,
Vergnügen der Rache,

Calmez les maux que j'ay soufferts.
Le Cruel ennemy qui me chargea de fers,
Du céleste couroux ressent la violence.
Espoir des Malheureux, Plaisir de la vengeance,
Calmez les maux que j'ay soufferts.

Un Monstre excité par Neptune,
Sur ces bords désolés venge mon infortune.
Que l'effroy, que l'horreur accompagnent ses pas,
Qu'il couvre de mourants cette rive sanglante,
Que de son haleine brûlante
Il porte par tout le trépas.
Que dis-je? Mon cœur s'épouvante !
Qui me fait soupirer? Ah ! je sens qu'Idamante
Pour tous les autres Grecs a calmé mon transport:
Il veut de tant de maux délivrer ce rivage...
Arrête, cher Amant... Que prétend ton courage?
Tu cherches à périr: Je frémis de ton sort.

Dieu des Mers, pour ses jours j'implore ta
puissance;
Ilione à ce prix, ne veut point de vengeance.

SCÈNE II

Ilione, Idamante

IDAMANTE Princesse, à vos regards j'ose
encore m'offrir,
Mais, vous ne verrez plus un Amant téméraire,
Je ne cherche plus qu'à mourir;
Mon amour a pu vous déplaire,
Ce n'est qu'en expirant, que je puis en guérir.

ILIONE Vous?

IDAMANTE Si je vous fais une offense
De vous aimer trop tendrement,
Mon crime augmente à tout moment,
N'en différez plus la vengeance.

ILIONE Pourquoi vouloir périr?

lindert die Leiden, die ich erlitten habe.
Der grausame Feind, der mich in Ketten schlug,
spürt die Gewalt des himmlischen Zorns.
Hoffnung der Unglücklichen, Vergnügen der Rache,
lindert die Leiden, die ich erlitten habe.

Ein Monster, angestachelt von Neptun,
rächt an diesen trostlosen Ufern mein Unglück.
Grauen und Schrecken mögen seine Schritte
begleiten, es möge dieses blutige Ufer mit Toten
bedecken, mit seinem glühenden Atem
möge es überallhin den Tod bringen.
Was sage ich? Mein Herz erschrickt!
Wer lässt mich seufzen? Ah, ich fühle, dass Idamante
mein Gefühl für alle anderen Griechen besänftigt
hat: Er will dieses Ufer von so viel Übel erlösen ...
Halt ein, teurer Geliebter ... Was beabsichtigt dein
Mut? Du suchst den Untergang: Ich zittere vor
deinem Schicksal.
Gott des Meeres, um sein Leben flehe ich deine
Macht an;
Um diesen Preis will Ilione keine Rache.

ZWEITE SZENE

Ilione, Idamante

IDAMANTE Prinzessin, Euren Blicken wage
ich mich noch darzubieten,
aber Ihr werdet den kühnen Liebenden nicht mehr
sehen, ich suche nichts mehr als zu sterben;
Meine Liebe konnte Euch missfallen,
nur im Sterben kann ich davon genesen.

ILIONE Ihr?

IDAMANTE Wenn ich Euch dadurch
beleidige, dass ich Euch zu zärtlich liebe,
wächst mein Verbrechen in jedem Moment,
schiebt nicht länger die Vergeltung auf.

ILIONE Warum wollt Ihr sterben?

IDAMANTE D'un noir trouble agité
Le Roy me fuit, et m'en cache la cause;

Dans vos fers arrêté,
A de nouveaux ennuis v^otre rigueur m'expose.
Par tout un Monstre affreux
Désolé sur ces bords nos Peuples malheureux:
Je vais combattre sa furie,
Ou plutôt l'exciter à terminer ma vie,
Et des tourments trop rigoureux.

ILIONE Calmez un transport si funeste,
D'un Empire puissant seul vous êtes l'espoir.

IDAMANTE Si je ne puis vous aimer et
vous voir,
Je ne compte pour rien le reste.

ILIONE (*à part*) Quel est mon trouble, hélas !
(*à Idamante*) Prenez soin de vos jours.

IDAMANTE De mes malheurs je dois finir
le cours.

ILIONE Vivez, c'est moy qui vous en presse.

IDAMANTE Qu'entends-je ! adorable
Princesse !...

ILIONE Mon trouble, malgré moy,
Vous fait voir ma foiblesse:
Quand vous voulez périr, aurois-je tant d'effroy,
Si je n'avois pas de tendresse?

IDAMANTE L'ay-je bien entendu ! trop
plein de mon ardeur,
Un songe séduisant flatteroit-t-il mon cœur?

ILIONE Ah ! que ne puis-je encor vous
cacher cette flâme?
Mille remords s'emparent de mon âme !
Ma gloire, un devoir rigoureux,
Le souvenir de ma patrie,

IDAMANTE In düsterer, hektischer
Aufregung flieht mich der König und verbirgt
mir die Ursache dafür;
in Euren Waffen festgehalten,
setzt mich Eure Strenge neuem Kummer aus.
Weit und breit betrübt ein grauenvolles Monster
an diesen Ufern unser unglückliches Volk:
Ich werde seine Wut bekämpfen
oder es vielmehr reizen, mein Leben zu beenden
und die allzu unerbittlichen Qualen.

ILIONE Dämpft so unheilvolle Gefühle,
Ihr allein seid die Hoffnung eines mächtigen Reichs.

IDAMANTE Wenn ich Euch nicht lieben
und sehen kann,
zählt für mich der Rest nichts.

ILIONE (*beiseite*) Wie bin ich verstört, ach!
(*zu Idamante*) Achtet Euer Leben.

IDAMANTE Den Lauf meines Unglücks
muss ich beenden.

ILIONE Lebt, ich flehe Euch darum an.

IDAMANTE Was höre ich! Liebliche
Prinzessin! ...

ILIONE Meine Aufregung lässt Euch
gegen meinen Willen meine Schwäche sehen:
Da Ihr sterben wollt, würde ich mich so entsetzen,
wenn ich keine Zärtlichkeit empfinden würde?

IDAMANTE Habe ich das richtig gehört!
Zu sehr erfüllt von meiner Glut,
schmeichelt ein verführerischer Traum meinem
Herzen?

ILIONE Ah, kann ich Euch noch diese
Flamme verbergen?
Tausend Gewissensbisse ergreifen von meiner
Seele Besitz! Meine Ehre, eine strenge Pflicht,
die Erinnerung an mein Vaterland,

Le sang de mes Ayeux qui murmure, qui crie,
Tout vient me reprocher mes feux:

Mais enfin, je vous vois dans un péril extrême,
Je dois en détourner vos pas;
Je vous le dis encore: ouy, Prince, je vous aime,
Je sens que votre mort causeroit mon trépas.

IDAMANTE Trop heureux le poids de mes
haines !

Quel prix de mes soupirs !
J'ay moins souffert de peines,
Que je ne ressens de plaisirs.

ILIONE Que vous servira-t-il que mon cœur
soit sensible?
C'est peu d'avoir à suivre un devoir trop fatal...

IDAMANTE Que puis-je craindre encor?

ILIONE Vous avez un Rival.

IDAMANTE Un Rival ! Ciel ! est-il possible?
C'étoit pour moy le coup le plus terrible.

Quel Rival m'oseroit disputer votre cœur?
Qu'il craigne...

ILIONE Redoutez vous-même sa fureur.

IDAMANTE Ah ! c'est le Roy !

ILIONE C'est luy.

IDAMANTE Quelle est ta barbarie,
Roy trop cruel ! que dis-je ? ... ô Prince infortuné !
C'est de luy que je tiens la vie:
Mais, Ilione m'est ravie,
Il m'ôte, le Cruel ! plus qu'il ne m'a donné.

ILIONE, IDAMANTE Quel tourment !
quelle peine !
Hélas ! faut-il briser une si belle chaîne?

das Blut meiner Ahnen, das raunt, das schreit,
alles kommt, um mir wegen meines Feuers
Vorwürfe zu machen:

Aber schließlich sehe ich Euch in äußerster Gefahr,
ich muss Eure Schritte davon abhalten; ich sage
es Euch noch einmal: Ja, Prinz, ich liebe Euch,
ich fühle, dass Euer Tod mich dahinscheiden ließe.

IDAMANTE Allzu glücklich sind die Lasten
meiner Ketten!

Welch Lohn für meine Seufzer!
Ich habe weniger Qualen erlitten,
als ich jetzt Freuden empfinde.

ILIONE Was nützt es Euch, dass mein Herz
gefühlvoll ist?
Das ist wenig, um einer zu verhängnisvollen Pflicht
zu folgen ...

IDAMANTE Was kann ich noch fürchten?

ILIONE Ihr habt einen Rivalen.

IDAMANTE Ein Rivale! Himmell! Ist das
möglich? Das war für mich der schrecklichste
Schlag.

Welcher Rivale wagt es, mir Euer Herz streitig zu
machen? Er soll fürchten ...

ILIONE Fürchtet Ihr selbst Euch vor seinem
Zorn.

IDAMANTE Ah, es ist der König!

ILIONE Er ist es.

IDAMANTE Wie barbarisch du bist,
allzu grausamer König! Was sage ich? ... Oh unglück-
licher Prinz! Ihm verdanke ich mein Leben:
Aber Ilione wird mir entrissen, er, der Grausame,
nimmt mir mehr, als er mir gegeben hat.

ILIONE, IDAMANTE Welche Qual!
Welcher Schmerz!
Ach, müssen wir so schöne Bande zerbrechen?

IDAMANTE Je dois mourir, si je vous
perds;
Ne vous opposez point au destin qui m'appelle.

ILIONE Le Roy paroît; au nom de l'ardeur
la plus belle,
N'exposez point vos jours, si les miens vous sont
chers.

SCÈNE III

Idoménee, Idamante

IDOMÉNÉE Ciel ! que vois-je ! mon Fils au
Temple de Neptune !
Prince, que faites-vous? éloignez-vous d'icy...
Le Dieu qui fait nôtre infortune,
Peut-être par mes vœux sera-t-il adoucy.

IDAMANTE J'y dois joindre les miens,
pour le rendre propice.

IDOMÉNÉE Non, je vous le défends; non,
ne vous trouvez pas
Aux apprêts de ce sacrifice,
Allez, précipitez vous pas.

IDAMANTE Seigneur, je n'ose, hélas ! vous
appeller mon Père,
Tous vos regards sur moy ne tombent qu'à regret,
Vous me fuyez encore ! ay-je pu vous déplaire?
Quel est mon malheur? qu'ay je fait?

IDOMÉNÉE Mon fils, un Dieu me fait
sentir sa haine,
Il a glacé mon cœur d'effroy;
Et tous vos sentiments de tendresse pour moy
Ne font que redoubler ma peine.
(à part) Neptune, sur moy seul faites tomber vos
coups...

IDAMANTE Ô Ciel !

IDOMÉNÉE En vous voyant, je frémis,
je frissonne.

IDAMANTE Ich muss sterben, wenn ich
Euch verliere; stellt Euch
nicht dem Schicksal entgegen, das mich ruft.

ILIONE Der König kommt; setzt im Namen
er schönsten Glut
nicht Euer Leben aufs Spiel, wenn Euch meines
teuer ist.

DROITTE SZENE

Idoménee, Idamante

IDOMÉNÉE Himmell! Was sehe ich! Mein
Sohn am Tempel des Neptun!
Prinz, was macht Ihr? Entfernt Euch von hier ...
Der Gott, der unser Unglück bewirkt,
wird vielleicht durch meine Gebete besänftigt.

IDAMANTE Ich muss meine hinzufügen,
um ihn günstig zu stimmen.

IDOMÉNÉE Nein, ich verbiete es Euch;
nein, haltet Euch nicht
bei den Vorbereitungen dieses Opfers auf,
geht, beschleunigt Eure Schritte.

IDAMANTE Herr, ich wage nicht, ach,
Euch meinen Vater zu nennen,
alle Eure Blicke fallen auf mich nur mit Bedauern,
Ihr fliedt mich noch! Konnte ich Euch missfallen?
Was ist mein Verhängnis? Was habe ich getan?

IDOMÉNÉE Mein Sohn, ein Gott lässt mich
seinen Hass spüren,
er hat mein Herz vor Schrecken eingefroren;
und all Eure zärtlichen Gefühle für mich
lassen nur meine Qual sich verdoppeln.
(beiseite) Neptun, auf mich allein lass deine Hiebe
fallen ...

IDAMANTE Oh Himmell!

IDOMÉNÉE Wenn ich Euch sehe, zittere ich,
bebe ich.

IDAMANTE Ay-je mérité son courroux?

IDOMÉNÉE Puissay-je le fléchir sans vous.

IDAMANTE Par quel crime ay-je pû? ...

IDOMÉNÉE Partez, je vous l'ordonne.

SCÈNE IV

Idoménée, troupe de sacrificateurs de Neptune, suite d'Idoménée

IDOMÉNÉE, LES SACRIFICATEURS

Ô Neptune, reçois nos vœux,
Calme ton courroux rigoureux.

IDOMÉNÉE Un orage éternel n'agit point
les ondes.

Après avoir troublé les flots,
Tu fais rentrer les vents dans leur grottes profondes,
Tu laisses les Mers en repos:
Ta colère pour nous sera-t-elle éternelle?
Vois, pour la désarmer, nôtre ardeur, nôtre zèle.

IDOMÉNÉE, LES SACRIFICATEURS

Ô Neptune, reçois nos vœux,
Calme ton courroux rigoureux.

~~CHŒUR (derrière le théâtre) Triomphez,
remportez une immortelle gloire.~~

~~IDOMÉNÉE Qu'entends-je? quels chants
de victoire!~~

SCÈNE V

Idoménée, Arcas, et les acteurs de la scène précédente

ARCAS Pénétré de douleur en partant de
ces lieux,
Vôtre Fils qui cherchoit à terminer sa vie,

IDAMANTE Habe ich seinen Zorn verdient?

IDOMÉNÉE Könnte ich ihn ohne Euch
beugen.

IDAMANTE Durch welches Vergehen konnte
ich? ...

IDOMÉNÉE Geht, ich befehle es Euch.

VIERTE SZENE

Idoménée, Opferpriester des Neptun, Gefolge des Idoménée

IDOMÉNÉE, DIE OPFERPRIESTER

Oh Neptun, empfangе unsere Bitten,
besänftige deinen unerbittlichen Zorn.

IDOMÉNÉE Kein ewiges Unwetter wühlt
die Wellen auf.

Nachdem du die Fluten aufgewirbelt hast,
lässt du die Winde in ihre tiefen Höhlen heimkehren,
lässt du das Meer sich erholen:
Wird dein Zorn auf uns ewig sein? Ihn zu entwaffnen,
sieh unsere Inbrunst, unseren Eifer.

IDOMÉNÉE, DIE OPFERPRIESTER

Oh Neptun, empfangе unsere Bitten,
besänftige deinen unerbittlichen Zorn.

~~CHOR (hinter der Szene) Jubelt, erringt
ewigen Ruhm.~~

~~IDOMÉNÉE Was höre ich? Was für
Siegsgesänge!~~

FÜNFTE SZENE

Idoménée, Arcas, die Vorigen

ARCAS Als er von Schmerz durchdrungen
von diesem Ort fortging,
hat Euer Sohn, der sein Leben zu beenden suchte,

A du Monstre cruel attaqué la Furie,
Son bras en est victorieux.

IDOMÉNÉE Ô toy, qui permets sa défaite,
Neptune, exauces-tu mes vœux?

ARCAS Tous les Habitants de la Crète
Célébrent ce triomphe heureux.

SCÈNE VI

Idoménée, Arcas, troupe de Crétois, troupe de bergers et de bergères, chantants et dansants

CHŒUR Triomphez, remportez une
immortelle gloire,

Triomphez, aimable Héros,
C'est à vôtre victoire
Que nous devons notre repos.

MUSETTE

DEUX BERGÈRES Volez au son de nos
Musettes,
Volez, tendres Amours, régnez avec la Paix:
Elle ne permet qu'à vos traits
De nous troubler dans ces retraites.

~~PREMIÈRE BERGÈRE Les troubles
que vous excitez,
Ne nous causent jamais d'alarmes.
Le calme a pour nous moins de charmes,
Que les soins renaissants dont vous nous agitez.~~

LES DEUX BERGÈRES Volez au son
de nos Musettes,
Volez, tendres Amours, régnez avec la Paix:
Elle ne permet qu'à vos traits
De nous troubler dans ces retraites.

SECONDE BERGÈRE Venez nous
apprendre les Loix
Qui fondent vôtre aimable Empire,
C'est pour les enseigner à tout ce qui respire
~~Que nous allons unir nos voix.~~

die Wut des grausamen Monsters angegriffen,
sein Arm besiegte es.

IDOMÉNÉE Oh du, der du diese Niederlage
erlaubst, Neptun, erhörst du mein Flehen?

ARCAS Alle Bewohner Kretas
feiern diesen glücklichen Triumph.

SECHSTE SZENE

Idoménée, Arcas, eine Schar Kreter, eine Schar Hirten und Hirtinnen, singend und tanzend

CHOR Jubelt, erringt ewigen Ruhm,

jubelt, liebenswürdiger Held,
Eurem Sieg
verdanken wir unsere Erholung.

MUSETTE

ZWEI HIRTINNEN Fliegt im Takt
unserer Dudelsäcke,
fliegt, sanfte Amoretten, herrscht mit Frieden:
Er erlaubt nur euren Pfeilen, uns in dieser
Zurückgezogenheit durcheinander zu bringen.

~~ERSTE HIRTIN Die Verwirrung, die ihr
aufstachelt,
sorgt bei uns niemals für Unruhe.
Die Ruhe hat für uns weniger Reize als die wieder-
auflebenden Mühen, zu denen ihr uns aufwiegelt.~~

ZWEI HIRTINNEN Fliegt im Takt
unserer Dudelsäcke,
fliegt, sanfte Amoretten herrscht mit Frieden:
Er erlaubt nur euren Pfeilen, uns in dieser
Zurückgezogenheit durcheinander zu bringen.

ZWEITE HIRTIN Kommt, um uns die
Gesetze zu lehren,
die euer liebliches Reich begründen,
um sie allem, was atmet, beizubringen,
~~werden wir unsere Stimmen vereinen.~~

~~LES DEUX BERGÈRES~~ Volez au son

de nos Musettes,

Volez, tendres Amours, régnez avec la Paix:
Elle ne permet qu'à vos traits
De nous troubler dans ces retraites.

**RIGAUDON
PREMIER ET DEUXIÈME
MENUETS**

~~PREMIERE BERGÈRE, CHŒUR~~

La Paix, et les Plaisirs tranquilles,
Dans nos hameaux font leur séjour:
Nous laissons les soins inutiles,
A qui suit l'éclat de la cour;
Nos cœurs dans ces heureux asiles
Ne cherchent qu'à plaire à l'Amour.

~~SECONDE BERGÈRE, CHŒUR~~

Un cœur que la Fortune engage,
N'a point le temps d'être amoureux:
Qu'à cette Déesse volage
Il aille présenter ses vœux;
L'Amour ne veut point de partage,
Il faut être tout à ses feux.

**PREMIER ET DEUXIÈME
PASSEPIEDS**

~~IDOMÉNÉE~~ Neptune a calmé sa colère,
Triomphons à tout tour d'un amour malheureux,
En unissant mon Fils à l'Objet de ses vœux,
Faisons céder l'Amant au Père.

Le Roy seul fit un vœu fatal à tout mon sang,
Cessons de l'être: il faut que mon Fils dans mon
rang
Ait pour sa sûreté la grandeur souveraine:
Heureux! Si je jouis d'une durable paix!
Grands Dieux, contentez-vous, pour calmer votre
haine,
Des sacrifices que je fais.

~~ZWEI HIRTINNEN~~ Fliegt im Takt unserer

Dudelsäcke,

fliegt, sanfte Amoretten, herrscht mit Frieden:
Er erlaubt nur euren Pfeilen, uns in dieser
Zurückgezogenheit durcheinander zu bringen.

**RIGAUDON
ERSTES UND ZWEITES
MENUETT**

~~ERSTE HIRTIN, CHOR~~ Der Frieden

und die stillen Freuden
halten sich in unseren Weibern auf:
Wir lassen die unnützen Mühen dem,
der dem Glanz des Hofes folgt;
unsere Herzen versuchen in dieser glücklichen
Zuflucht nur, der Liebe zu gefallen.

~~ZWEITE HIRTIN, CHOR~~

Ein Herz, das Fortuna anwirbt,
hat keine Zeit, verliebt zu sein:
Dieser unbeständigen Göttin
möge es seine Bitten darbringen;
Amor will mit niemandem teilen,
man muss ganz seinen Feuern gehören.

**ERSTER UND ZWEITER
PASSEPIED**

~~IDOMÉNÉE~~ Neptun hat seinen Zorn
besänftigt, überwinden wir meinerseits eine
unglückliche Liebe, indem wir meinen Sohn mit dem
Objekt seiner Begierde vereinen, lassen wir den
Liebhaber dem Vater weichen.
Allein der König tat ein Gelübde, das meinem ganzen
Blut Unheil brachte, geben wir das Amt ab:
Mein Sohn benötigt in meinem Rang für seine
Sicherheit die Größe des Herrschers:
Glücklicher, wenn ich mich an dauerhaftem Frieden
erfreue! Große Götter, gebt euch zufrieden, um euren
Hass zu besänftigen,
mit den Opfern, die ich euch bringe.

ACTE V

*Le théâtre représente un lieu préparé pour le
couronnement d'Idamante. Un trône est dans le milieu,
il est couvert d'un pavillon.*

SCÈNE PREMIÈRE

Électre, Idamante

ÉLECTRE Il est donc vray, Seigneur, vôtre
Père est calmé?

Il remet en vos mains la puissance suprême,
Il fait plus, et pour vous il s'est vaincu luy-même,
En vous cédant l'Objet dont vous êtes charmé.

IDAMANTE Nous allons être unis des
chaînes les plus belles,

Rien ne trouble nos feux:
Nous étions trop fidèles,
Pour n'être pas heureux.

ÉLECTRE Eh bien! il faut que je périsse.
Je ne soutiendray point ce spectacle odieux.

IDAMANTE Qu'entends-je!

ÉLECTRE Ingrat, l'aveu que tu fais à mes
yeux

Devient l'Arrêt de mon supplice.
Je t'aimois, il est temps de te le découvrir,
Que puis-je craindre encore? je suis prête à mourir.

Je me flâtois, crédule Amante,
Que quelque obstacle enfin pourroit briser tes
nœuds;

Mais, ton Esclave triomphante
Insulte à mon amour méprisé, malheureux!
Ah! loin d'être témoin de sa gloire fatale,
Que ne puis-je, en perdant le jour,
L'entraîner avec moy dans la nuit infernale?

IDAMANTE Ô Ciel! quelle fureur!

FÜNFTER AKT

*Das Theater stellt einen Ort dar, der für Idamantes
Krönung vorbereitet ist. Ein Thron steht in der Mitte,
er ist überdacht mit einem Pavillon.*

ERSTE SZENE

Électre, Idamante

ÉLECTRE Es ist also wahr, Herr, Euer Vater
hat sich beruhigt?

Er gibt die höchste Macht wieder in Eure Hände,
er tut mehr noch, für Euch hat er sich selbst
überwunden, indem er für Euch auf die verzichtet,
von der Ihr bezaubert seid.

IDAMANTE Wir werden durch die schönsten
Bande vereint sein,

nichts stört unsere Leidenschaft:
Wir waren zu treu,
um nicht glücklich zu sein.

ÉLECTRE Also gut! Ich muss sterben.
Ich würde dieses verhasste Spektakel nicht ertragen.

IDAMANTE Was höre ich?

ÉLECTRE Undankbarer, das Bekenntnis,
das du mir machst,

wird meine Marter beenden.

Ich liebte dich, es ist Zeit, es dir offenzulegen,
was kann ich noch fürchten? Ich bin bereit,
zu sterben.

Ich bildete mir ein, leichtgläubige Liebende,
dass irgendein Hindernis schließlich deine
Verbindung zerreißen könnte;
aber deine jubelnde Sklavin spricht meiner
verachteten, unglücklichen Liebe Hohn!
Ah, statt Zeuge ihres schicksalhaften Ruhms zu
werden, könnte ich sie nur, wenn ich sterbe,
mit mir in die Nacht der Hölle fortreißen?

IDAMANTE Oh Himmel! Welch Toben!

ÉLECTRE Dy plûtôt, quel amour ! ...
Hélas ! par mon courroux, jugez quelle est ma
flâme:

Que ne puis-je autrement, Prince, vous informer
Des secrets de mon âme?
Non, non, vous n'aimez pas qui sait mieux vous
aimer.

(à part) Il ne m'écoute point ...
(à Idamante) Cruel, crain ma vengeance,
Le Roy fût ton Rival, crain que l'amour jaloux
Ne reprenne sa violence:
Neptune peut encor rallumer son courroux,
Je vais implorer sa puissance:
Par des malheurs nouveaux dans sa juste fureur
Qu'il trouble l'hymen qui s'appréte,
Qu'il fasse de ce lieu destiné pour la fête,
Aux yeux de ma Rivale, un spectacle d'horreur.

IDAMANTE Quelle surprise, Ciel ! ô fatale
tendresse !
Par quels emportements? ... Mais, je vois ma
Princesse !

SCÈNE II

Ilione, Idamante

ILIONE, IDAMANTE Ah ! quel bonheur
de vous revoir !
L'Amour nous promet tous ses charmes:
Je sens que par le seul espoir
Mon cœur est payé de ses larmes.

IDAMANTE Je vais être élevé sur un Trône
éclatant,
Mais un espoir plus doux fait mon bonheur
suprême:
C'est assez pour être content
De posséder ce que l'on aime.

ILIONE, IDAMANTE Aimons-nous,
aimons-nous toujours,
Portons jusqu'au tombeau de si tendres amours.

ÉLECTRE Vielmehr: welche Liebe! ...
Ach, durch meinen Zorn beurteilt, wie ich brenne:

Wie kann ich, Prinz, Euch anders
die Geheimnisse meiner Seele mitteilen?
Nein, nein, Ihr liebt nicht die, die Euch besser
lieben kann.

(beiseite) Er hört mich nicht ...
(zu Idamante) Grausamer, fürchte meine Rache,
der König war dein Rivale, hüte dich, dass die eifer-
süchtige Liebe nicht wieder ihre Gewalt annimmt:
Neptun kann noch seinen Zorn wiederentzünden,
ich werde seine Macht anflehen:
Durch neuerliches Unheil in seinem gerechten Zorn
möge er die Vermählung, die man vorbereitet, stören,
er möge aus diesem für das Fest bestimmten Ort vor
den Augen meiner Rivalin einen Schauplatz des
Schreckens machen.

IDAMANTE Welch Überraschung, Himmel!
Oh, unheilbringende Passion!
Durch welche Zornesausrüche? ... Aber ich sehe
meine Prinzessin!

ZWEITE SZENE

Ilione, Idamante

ILIONE, IDAMANTE Ah, welch Glück,
Euch wiederzusehen!
Die Liebe verspricht uns all ihre Frohlockungen:
Ich fühle, dass durch die bloße Hoffnung
mein Herz für seine Tränen entlohnt wird.

IDAMANTE Ich werde auf einen glanzvollen
Thron erhoben werden,
aber eine süßere Hoffnung bedingt mein größtes
Glück:
Um zufrieden zu sein, genügt es,
zu besitzen, was man liebt.

ILIONE, IDAMANTE Lieben wir uns,
lieben wir uns für immer,
empfinden wir bis zum Grab eine solch zärtliche
Liebe.

SCÈNE III

Idoménée, Ilione, Idamante et le peuple

IDOMÉNÉE Peuples, pour la dernière fois,
Venez obéir à ma voix.
Je cède ma Couronne, et c'est un Fils que j'aime,
Qui vous dispensera des loix.
Je me borne à régner par un autre moi-même.

(à Ilione) Je me fais un effort plus grand, plus
glorieux,
Princesse, ma flâme est extrême,
Et je luy donne un bien plus charmant à mes yeux,
Que la grandeur suprême.

ILIONE, IDAMANTE Régnez, Seigneur,
régnez, nous sommes trop heureux,
Vous couronnez nos feux.

IDOMÉNÉE Vos feux ! ... je l'ay promis,
pendant je soupire.
Mon cœur voudroit en murmurer.
(à Ilione) Il est permis de soupirer,
Quand on s'arrache à votre Empire.
(aux peuples) Célébrez un Héros qui va régner sur
vous,
Que vos voix, que vos chants s'unissent,
Que ces lieux retentissent,
Qu'ils redisent cent fois, que votre sort est doux !

CHŒUR Célébrons un Héros qui va régner
sur nous,
Que nos voix, que nos chants s'unissent,
Que ces lieux retentissent,
Qu'ils redisent cent fois, que notre sort est doux !
(Les peuples commencent le divertissement.)

PASSACAILLE PREMIÈRE ET DEUXIÈME BOURRÉES

UNE CRÉTOISE Gloire brillante,
Charnants Plaisirs,
De deux cœurs amoureux vous couronnez l'attente,
Augmentez leurs désirs.

DRITTE SZENE

Idoménée, Ilione, Idamante und Volk

IDOMÉNÉE Volk, kommt zum letzten Mal,
meiner Stimme zu gehorchen.
Ich verzichte auf meine Krone, und es ist mein Sohn,
den ich liebe, der euch die Gesetze auferlegen wird.
Ich begnüge mich, durch ein anderes Ich zu
herrschen.

(zu Ilione) Es kostet mich eine größere, ruhmreichere
Mühe,
Prinzessin, meine Leidenschaft ist riesig,
und ich gebe ihm ein Gut, das in meinen Augen
reizender ist als die höchste Macht.

ILIONE, IDAMANTE Regiert, Herr, regiert,
wir sind zu glücklich,
Ihr krönt unsere Leidenschaft.

IDOMÉNÉE Eure Leidenschaft! ... Ich habe
es versprochen, indessen seufze ich.
Mein Herz möchte davon raunen.
(zu Ilione) Es ist erlaubt, zu seufzen,
wenn man sich von Eurer Herrschaft losreißt.
(zum Volk) Feiert einen Helden, der über euch
herrschen wird,
eure Stimmen, eure Gesänge sollen sich vereinen,
dieser Ort soll widerhallen, er soll
hundertmal wiederholen, dass euer Los süß ist!

CHOR Feiern wir einen Helden, der über uns
herrschen wird,
unsere Stimmen, unsere Gesänge sollen sich
vereinen, dieser Ort soll widerhallen, er soll
hundertmal wiederholen, dass unser Los süß ist!
(Das Volk beginnt das Divertissement.)

PASSACAGLIA ERSTE UND ZWEITE BOURRÉE

EINE KRETERIN Strahlender Ruhm,
bezaubernde Freuden,
ihr krönt die Erwartung zweier verliebter Herzen,
vergrößert ihre Wonnen.

IDOMÉNÉE Qu'ay-je fait ! que vois-je !
il faut le suivre,
(Il veut s'immoler, on luy arrache son épée.)
Il faut... ah ! laissez-moy, pourquoi me secourir?

IDOMÉNÉE Was habe ich getan! Was sehe
ich! Ich muss ihm folgen,
(Er will sich töten, man entreißt ihm sein Schwert.)
ich muss ... Ah, lasst mich, wozu kommt ihr mir
zu Hilfe?

ILIONE Pour le punir, laissez-le vivre,
C'est à moy seule de mourir.

ILIONE Um ihn zu strafen, lasst ihn leben,
nur mir allein gebührt der Tod.

Fin de l'opéra

Ende der Oper

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDE R D I R E K T O R Ronny Unganz

REDAKTION Benjamin Wäntig / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
Dieses Libretto erscheint als Beilageheft zum Programmbuch »Idoménée«.
© Staatsoper Unter den Linden 2021

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**