

Nürnberger Theater

Wolfgang Amadeus Mozart
Titus



'Theater' – Eduardo Arroyo malt ein Bild für Nürnberg (21)

„... Am Abend war eine sehr schöne Oper »La Clemenza di Tito« frei von den Ständen gegeben. Die Musik ist von Mozart und ganz ihres Meisters würdig; besonders gefällt er hier im Andante, wo seine Melodien schön genug sind, die Himmlischen herabzulocken.“

Alexander von Kleist, 1792

* 27. Januar 1756 in Salzburg, † 5. Dezember 1791 in Wien

Wolfgang Amadeus Mozart

(Taufnamen: Johannes Chrysostomos Wolfgangus Theophilus)

Biographisches: Sohn des erzbischöflichen Musikers Leopold Mozart. Erster Musikunterricht zusammen mit der älteren Schwester Maria Anna beim Vater. Mit sechs Jahren hervorragender Klavier- und Violinspieler. Kunstreisen als „Wunderkind“ u.a. nach München, Wien, Paris, London, Italien. Wichtige künstlerische und private Eindrücke in Mannheim. Bis 1777 Konzertmeister der erzbischöflichen Kapelle seiner Heimatstadt. 1781 Bruch mit dem Erzbischof.

Von diesem Zeitpunkt an in Wien. Eigene Konzerte als Pianist, Klavierschüler, Opernaufträge und andere Auftragskompositionen. Nachlassende Förderung des Hofes. Finanzielle Notlagen. Mehrere Reisen u.a. nach Prag. In Armut gestorben.

Werke: Opern, Ballett- und Schauspielmusik: Die Schuldigkeit des ersten Gebotes, Apollo et Hyacinthus, La Finta Semplice, Bastien und Bastienne, Mitridate, Ascanio in Alba, Il Sogno di Scipione, Lucio Silla, La Finta Giardiniera, Il Rè Pastore, Ballettmusik zu Le Petits Riens, Schauspielmusik zu König Thamos, Zaide, Idomeneo, Die Entführung aus dem Serail, L'Oca di Cairo (Fragment), Der Schauspieldirektor, Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte, Die Zauberflöte, Titus; **Vokalmusik:** Arien, Duette, Terzette, Quartette, Kanons, Chöre, Sololieder; **Kirchenmusik:** Messen, Litaneien, Vespern, Kantaten u.a.; **Klaviermusik, Kammermusik, Symphonien, Konzerte** u.a. für Klavier, Violine, Bläser; Serenaden, Divertimenti u.a.

Titus: 1770 erste Bekanntschaft Mozarts mit Metastasio's »La Clemenza di Tito« in der Vertonung Hasses in Cremona; 1791 Auftrag der Prager Stände und des Impresarios Guardasoni, für die Krönungsfeier Leopold II. zum Kaiser von Böhmen »Titus« zu vertonen; Uraufführung am 6. September 1791



»Titus«

Die Handlung

- 500 Am Hafen läuft ein Schiff aus.
Berenice, die ehemalige Geliebte des Titus, verläßt Rom.
- 600 Aus Machtgier und ambivalenter Liebe zu Titus fordert Vitellia (Tochter des Vitellius, Vorgänger von Vespasianus, Vater von Titus) den Sturz des Kaisers. Trotz seiner Freundschaft zu Titus, will Sextus noch am selben Tag Vitellias Wunsch erfüllen.
Annius berichtet den Freunden von der Abreise Berenices. Vitellia sieht nun die Möglichkeit, doch noch auf friedlichem Wege auf den Kaiserthron zu gelangen und läßt Sextus die Tat nochmals verschieben. Annius benützt diesen morgendlichen Besuch, um um Servilias (Sextus' Schwester) Hand anzuhalten, die ihm gewährt wird.
- 900 Beim Lever des Kaisers: Die dort Anwesenden Annius und Sextus wollen die Gelegenheit benützen, das kaiserliche O.K. zur Eheschließung mit Servilia zu bekommen.
Der Kaiser aber ist mit seinen eigenen Hochzeitsplänen beschäftigt. Und er hat sich, zur Überraschung aller, für Servilia entschieden.
- 930 Auf Befehl des Kaisers muß Annius Servilia die Neuigkeit überbringen. Servilia kann dem Wunsch des Titus nicht Folge leisten, sie liebt doch Annius.
- 1000 Servilia geht zum Kaiser, um ihm ihre Liebe zu Annius zu gestehen. Titus ist über ihre Ehrlichkeit überrascht und läßt sie frei. Vitellia trifft Servilia bei Titus an, zieht falsche Schlüsse und zwingt abermals Sextus zum Kaisermord. Als sie von Annius und Publius erfährt, daß der Kaiser sich für sie entschieden hat, ist es bereits zu spät.
Sextus ist auf dem Weg zum Kapitol.
- 1200 Während er noch zweifelt, nehmen die Ereignisse ihren Lauf; das Kapitol steht in Flammen. Die Nachricht ist in aller Munde: „Titus ist das Opfer eines Attentats.“ Das Volk trauert. Wer ist der Mörder?
- 1600 Dank einer Verwechslung hat der Kaiser überlebt. Sextus gedenkt zu fliehen. Annius rät ihm, sich zu stellen und auf Titus' Milde zu vertrauen.
Vitellia, aus Angst, als Mittäterin entlarvt zu werden, drängt ihn zur Flucht.
Zu spät, Publius (Vertreter der öffentlichen Hand) nimmt ihn fest.
- 1700 Rom atmet auf.
Titus, der die Schuld seines Freundes nicht wahrhaben will, bittet Sextus zu sich.
Aus Liebe zu Vitellia schweigt sich Sextus über Gründe und Urheberchaft des Attentats aus. Das Urteil bleibt aufrecht.
- 1900 Servilia und Annius versuchen, ein letztes Mal noch Vitellia zu bewegen, als Verlobte des Kaisers ihren Einfluß geltend zu machen und Sextus zu retten; doch auch hier scheitern sie an Vitellias Angst und Ehrgeiz.
- 2000 Im Zirkus soll Sextus vor den Augen des Volkes sterben (panem et circenses). Rechtzeitig bekennt sich Vitellia jedoch zur Urheberchaft des Verbrechens. Titus vergibt ihr und Sextus und überhaupt allen und vergißt alles.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

TITUS

KV 621

OUVERTÜRE

ERSTER AKT

Gemächer der Vitellia.

SZENE I

Vitellia und Sextus.

~~—Rezitativ—~~

~~Vitellia. Du sagst immer das gleiche, Sextus, ich weiß es ja längst schon, Lentulus ist also auch mit eingeweiht; und die Verschwörer stehen bereit; das Kapitol soll brennen als das Zeichen zum Aufstand. Das also weiß ich, schon tausend Male hört' ich's; doch meiner Rache bin ich ferner denn je. Wollt ihr denn warten, bis Titus Berenice vor meinen Augen heiratet, blind vor Liebe, und zu sich auf den Thron hebt, der mir nur zusteht? Sag mir, ist dies dein Wille?~~

~~Sextus. O Götter!~~

~~Vitellia. Nur Seufzer!~~

~~Sextus. Ach, so bedenk doch, Teure, was du da forderst. Ach, ist nicht Kaiser Titus geliebt in allen Ländern, der Vater Romas, der Freund von allen. Wo wär' in der Geschichte ein Mann wie er, o nenn ihn! Nenn einen Helden, der großmütig wie er ist, gerecht und milde. Arm dünkt ihn sein Besitz; geht es darum die Ehrbaren zu belohnen. Doch straft er ein Vergehn, sucht er Entschuldigung für die Tat; ob's unerfahrene Jugend, ob's Altersschwäche sei. Ihn stimmt zur Milde hohe Geburt der einen; wenn einer arm ist, läßt er dies grade gelten. Er nennt die Stunden und auch den Tag verloren, wenn es ihm nicht gelang, Menschen zu helfen.~~

~~Vitellia. Hast du mir nichts zu sagen, als meinen Feind zu rühmen? Hast du vergessen, daß dieser Held voll Milde von meinem Vater den Thron frech usurpierte? Daß er mich täuscht, daß er mir schmeichelt, so tückisch, daß ich fast so weit kam, Titus zu lieben. Alles Falschheit nur! Nach Rom ließ er von neuem Berenice nun kommen! Hätt er zumindest hier unter Romas Edlen, die meiner wert, die Gattin sich erkoren! Doch er holt die Barbarin! Und er zieht die Verbannte mir vor, der Fürstin!~~

~~Sextus. Du weißt, daß Berenice ohne sein Zutun kam.~~

~~Vitellia. Ich soll so törichte Märchen glauben! Ich weiß von alter Liebe; weiß von zärtlichen Tränen, als Berenice kürzlich von Titus ging; weiß, wie er froh war, als sie jetzt wiederkam; ein jeder sieht es! Der Treulose verehrt sie.~~

~~Sextus. Oh, meine Fürstin, Eifersucht führt dich.~~

~~Vitellia. Wie denn!~~

~~Sextus. Ja.~~

~~Vitellia. So wär's nur deshalb, weil ich Schmach nicht ertrage.~~

~~Sextus. Und doch...~~

~~Vitellia. Und doch hast du kein Herz, das für mich schlägt.~~

~~Sextus. O hör...~~

~~Vitellia. Ich entbinde dich deines Schwures. Ein anderer Römer wird
zur Seite stehn und meiner Rache.~~

Sextus. Höre mich!

Vitellia. Zuviel schon hört' ich.

Sextus. Bleibe doch!

Vitellia. Leb wohl nun.

~~Sextus. Oh, Vitellia, meine Göttin! bleib bei mir! Wohin willst du?
verzeihe mir, ich glaub dir, ich war im Irrtum.~~

Nr. 1 Duett

Sextus. Was du befehlst, befolg ich:
dir bin ich ganz ergeben.
Dir geb ich all mein Leben,
alles tu ich für dich.

Vitellia. Heut noch mußt du ihn stürzen
vom angemäßigten Throne.
Denn seine Herrscherkrone
gebührt nur mir allein.

Sextus. Wie mich dein Zorn begeistert!

Vitellia. Wohlan, die Tat gemeistert!

Sextus. Dann soll ein Blick der Liebe
der Lohn der Treue sein!

Beide. Den Sturm in meiner Seele
vermag ich kaum zu zügeln.
Der Zorn soll mich beflügeln
zu kühn entschloßner Tat.

SZENE II

Annius und die Vorigen.

Rezitativ

Annius. Mein Freund, dich ruft der Kaiser, Titus möchte dich sprechen.

Vitellia. Ja, geh nur schnell, raub ihm die kostbare Zeit nicht! Sie könnt
ihm fehlen für Berenice.

Annius. Vitellia, laß dir sagen, du tust dem Kaiser unrecht; so wie die Men-
schen, so beherrscht er auch sich. Wie er befohlen, reiste heute sie ab.

Sextus. Wie denn?

Vitellia. Was sagst du?

Annius. Nun, ihr staunt ganz zu Recht. Rom staunte gleichfalls, und viele
weinten gar vor Freude. Ich selber wollt es nicht glauben: ich sah mit eignen
Augen diesen großherzigen Abschied.

~~Vitellia. (Oh, welch Hoffnung!)~~

Sextus. Welch Entschluß!

Vitellia. Ah, diese Stolze, ich sehe sie vor mir, wie sie wohl tobte voller
Zorn gegen Titus.

Annius. Du bist im Irrtum.

~~Sie war so sanft wie stets. Sie ging; doch sah sie, daß der Fürst sie verehrte, daß~~

~~dieser Abschied auch von ihm ein sehr bitteres Opfer fordert.~~

Vitellia. Sie kann sich gut verstellen.

Annius. Nun, es ist sicher, darin liegt Titus' Größe, daß er heroisch die Liebe selbst besiegte: freilich nach schwerem Kampf; er war nicht traurig, doch gewiß auch nicht ruhig, in seinen Zügen (dem Spiegel seiner Größe) sah man Spuren schwerer Kämpfe, doch auch des Sieges.

~~Vitellia. (Neue Hoffnung für mich, so wäre Titus nicht verloren für mich.)~~

Sextus, verschiebe noch, was du mir gelobtest. Noch scheint die Stunde mir nicht gekommen.

Sextus. Oh, ich erkenne Gefahren... und du läßt mich so leiden!

Vitellia. Nun, was erkennst du? Was schafft dir so viel Leid?

Sextus. Es ist nichts. (O Götter! Wer kann des Zweifels so schwere Qual ertragen.)

Nr. 2 Arie

Vitellia. Willst du mich freundlich finden,
laß deine Zweifel schwinden:
mach endlich deine Seele
von lästgem Argwohn frei.

Du sollst mir blind vertrauen,
auf meine Treue bauen;
wer nichts als Täuschung wittert,
der täuscht sich selber nur. (Ab.)

SZENE III

Sextus und Annius.

Rezitativ

Annius. Die Stunde ist nun gekommen, in der mein Glück erfüllt wird. Du hast versprochen, Servilia mir zu geben. Nun fehlt nichts weiter als des Kaisers Erlaubnis. Du wirst sie sicher vom Monarchen erwirken.

Sextus. Was du ersehnt, erfülle ich gerne. Diese neuen Bande binden dich auch an mich, mein Freund und Bruder.

Nr. 3 Duettino

Annius, Sextus.
Laß dich von mir umarmen,
mein brüderlicher Freund,
die Götter mögen segnen
den Bund, der uns vereint.
(Beide ab.)

Ein Teil des Forum Romanum, großartig geschmückt mit Bögen, Obelisken und Trophäen; vorn der Kapitolspalast und eine Prachtstraße, die zu ihm ansteigt.

SZENE IV

Publius, Senatoren Roms und Abgesandte der eroberten Provinzen, die dem Senat Tribute überreichen. Titus, begleitet von Liktoern und Prätorianern und

umgeben von einer großen Volksmenge, schreitet zum Capitol.

Nr. 4 Marsch

Nr. 5 Chor

O Götter, schützt den Herrscher,
Romas erhabnen Kaiser,
der als ein Held und Weiser
mit starker Hand regiert.

Zum Ende des Chores treten Annius und Sextus von verschiedenen Seiten auf.

Publius, Annius und Titus.

Rezitativ

~~Publius. (zu Titus). Nimm heut von uns diesen Namen eines Vaters des Reiches: wir Senatoren sind stolz auf unsern Ratschluß, erhabner Augustus. Annius. Nicht Vater nur, du sollst der Schutzgott Romas sein. Hoch über allen thronst du göttlich erhaben, drum soll das Volk dich göttergleich verehren. Ein stolzer Tempel wird geweiht vom Senate; mit der Bestimmung, daß künftig alle Römer neben anderen Göttern zu Titus beten.~~

~~Publius. Diese kostbaren Schätze aus den fernsten Provinzen unseres Reiches, wir weihn sie dem Altar. Titus, o nimm sie großmütig an als Zeichen unserer Liebe.~~

~~Titus. Ihr Römer, euere Liebe ist das einzige Ziel meines Regierens, doch muß auch solche Liebe stets ihre Grenzen wahren, sonst machte sie erröten den Kaiser und euch selbst. Eure reichen Geschenke weise ich nicht zurück. Doch wünsche ich mir andre Verwendung. So höret: schrecklich wie niemals brach kürzlich der Vesuv aus, und wahre Ströme flossen aus seinem Schlund; feurige Lava verwüstete alles, Häuser und Felder, und auch die nahen Städte. Verzweiflung trieb die Menschen in wilde Flucht; Elend bedroht die Armen, die das Feuer verschont. Drum soll das Gold hier den Ärmsten helfen, soll Not und Schrecken lindern. Dies heißt, o Römer, mir einen Tempel bauen.~~

~~Annius. O großer Kaiser!~~

~~Publius. Nichts reicht an deine Großmut, denn sie selber belohnt sich höher als Lobpreis!~~

~~Titus. Nun genug, meine Freunde. Tritt nur näher, mein Sextus; auch Annius bleibe. Ihr andern geht in Frieden.~~

~~(Alle ab, nur Titus, Sextus und Annius bleiben.)~~

Annius, Sextus und Titus.

(Nr. 4) Marsch

Rezitativ

~~Annius. (Nun, teurer Sextus, sprich du für mich.)~~

~~Sextus. Sag mir, mein Fürst, ist's möglich, daß du sie, Berenice...?~~

~~Titus. Ahntest du, Sextus, welchen Schmerz du da aufrührst! Welch schwere Kämpfe... doch ich bezwang mich; sie ging. Es braucht kein Römer noch länger zu befürchten, daß sie Kaiserin werde. Eine der Töchter dieser Stadt soll ich wählen, Romas Wunsch sei mir Pflicht. Da nun die Liebe mich~~

~~so spröde behandelt, hoff ich, daß wenigstens die Freundschaft mir wohl will.~~
Mit deinem Blute soll sich kaiserliches mischen. Kaiserin auf meinem Thron sei deine Schwester.

Sextus. Servilia!

Titus. So sei es.

Annius. (Oh, welche Wendung!)

Sextus. (O Götter! Annius verloren.)

Titus. Du hörtest? So sprich doch! Warum schweigst du?

Sextus. Wer könnte einfach die Worte finden, Herr? wie wär ich wert solcher großer Huld. Hätte ich kein Herz... ich würde...

Annius. (Welche Qual für den Freund.)

Titus. Was denn nun? Dies alles ist auch zu deinen Gunsten.

~~Sextus. (So erhält man sich Freunde.)~~

Annius. (Mut nun und Klugheit.)

Sextus. Titus...

Annius. Mein Kaiser, ich kenne sein edles Herz. Seit meiner Kindheit weiß ich, wie es verletzlich, zart ist. Er schätzt sich selber viel zu bescheiden ein, er meint, es sei zu gering, was er dir bietet; und er bedenkt nicht, daß eines Kaisers Gnade den Niedrigsten erhebt. Doch du weißt besser als er, was du erwähltest. Du fändest wirklich in dem Reich deiner Herrschaft keine Gattin wie sie, so schön, so tugendreich wie Servilia. Sie ist wie keine würdig, deine Gattin zu sein. Sie ist geboren, als Kaiserin zu herrschen.

Sextus. (Annius spricht noch dafür? Traum ich oder wach ich?)

Titus. Nun gut, künde Servilia, Annius, von meiner Werbung. Und du vertrau mir, mein teurer Sextus; ganz grundlos sind Bedenken und Zweifel. Du sollst als Freund meinem Throne nah sein, und so will ich dich erhöhn, daß jede Kluft des Ranges, wie die Götter sie setzen zwischen dich und den Kaiser, in nichts verschwindet.

~~Sextus. Zuviel Großmut, o Herr. Soll ich dir nun nicht undankbar erscheinen, mindere, o Kaiser, das Ausmaß deiner Gnade.~~

~~Titus. Warum? (Wenn du verwehrtest, daß ich Wohltaten erweise, was blieb dann übrig?)~~

Nr. 6 Arie

Titus. Nur Wohltun ziert die Fürsten,
die Mächt'gen dieser Erde:
sonst wäre nur Beschwerde
ihr herrscherliches Amt.

Was blieb mir auf dem Throne
an echt beglückenden Freuden,
könnt ich nicht Freunden helfen,
könnte ich nicht belohnen
die Tugend, den würd'gen Mann?
(Ab mit Sextus.)

Erster Akt, Szene V

SZENE V

Annus. Dann Servilia.

Rezitativ

Annus. Es muß so sein. Die selbstlos wahre Liebe muß auch großmütig sein. O Herz, ersticke die zärtlichen Gefühle: die du verehrtest wird Herrscherin des Reiches. Nun muß sich Liebe in Ergebenheit wandeln. Hier ist sie. Oh Götter! Niemals schien sie so liebenswert wie heute.

Servilia. Mein Freund...

Annus. Schweige, Servilia. Wenn du mich Freund nennst, schließt dies Liebe nun aus.

Servilia. Warum?

Annus. Der Kaiser wirbt um dich, (welche Qual!) wählt dich zur Gattin. Und dir, (o könnt ich sterben) und dir obliegt es, dich für ihn zu entscheiden (wie furchtbar!); war ich dir... auch einst... (ich kann nicht weiter) o Fürstin, leb wohl nun!

Servilia. Wie, erkläre mir... Ich soll Gattin des Kaisers sein? Doch wieso?

Annus. Wer ist so würdig, so schön wie du, wer ziert wie du den Thron des Kaisers, Herrliche... O Götter! Alles aus! Laß mich, o Herrin, o laß mich gnädig gehn.

Servilia. Willst du mich wirklich so ratlos nun verlassen? Sag mir doch, Annus, was geschah? Sag mir alles...

Annus. Bleib ich, bin ich verloren, o du mein Alles.

Nr. 7 Duett

Annus. O verzeihe meine Kühnheit,
wenn ich so vertraut dich nannte,
daß ich mein Gefühl nicht bannte,
es wäre Frevel nun und Schuld.

Servilia. Oh, du warst das erste Wesen,
dem mein Herz sich zärtlich neigte,
der mir Liebeskünste zeigte,
du sollst auch der letzte sein.

Annus. Welcher Trost dem Tiefbetrübten.

Servilia. Oh, nur Treue dem Geliebten.

Servilia, Annus.

Deine Blicke, deine Worte
wecken Zärtlichkeit in mir.
Wenn sich junge Herzen finden,
schlagen sie in gleicher Wonne!
Aus der Welt soll alles schwinden,
was nicht treue Liebe ist.
(Beide ab.)

Ruheplatz in der kaiserlichen Wohnung unter dem Palatinischen Hügel.

SZENE VI

Titus und Publius (mit einer Schriftrolle).

Rezitativ

Titus. Was soll ich mit diesem Schreiben?

Publius. Verzeichnet findest du hier die Namen aller der Verleumder, die Roms vergangne Kaiser frech zu schmähen gewagt.

Titus. Oh, ich verachte so barbarische Listen, denn sie eröffnen tausend Wege des Unrechts an ganz unschuld'gen Menschen.

Publius. Doch hör, mein Fürst, auch dein erlauchter Name wurde beleidigt.

Titus. Laß sie's doch tun. Tun sie's aus purem Leichtsinn: wie sinnlos; wenn aus Dummheit: ich beklag sie, wenn zu Recht: muß ich danken! Und schmähn sie mich aus törichter, blinder Bosheit: will ich vergeben.

Publius. Jedoch...

SZENE VII

Servilia und die Vorigen.

Rezitativ

Servilia. Zu deinen Füßen...

Publius. Servilia! Augusta!

Servilia. O mein Herr, solchen Namen gab mir noch keiner. Hör meine Bitte. Ich muß dir ein Geheimnis vertraun.

Publius. Publius, entfernen dich; doch geh' nicht fort.

(Publius zieht sich zurück).

Servilia. Daß du in deiner Gnade, mein erhabener Kaiser, unter so vielen Würdigen mich wähltest, ist ein Geschenk, zu groß für mich Bescheidne, drum verwirrt es mein Herz... doch...

Titus. Rede...

Servilia. Dies Herz ist, o Herr, nicht mehr mein eigen. Es ist schon lange Annius zugelobt. Es ist unmöglich, daß ich ihn vergesse. Selbst auf dem Throne müßt ich an ihn nur denken, weit führten solche Wege vom wahren Glücke. Verrat begeht, wer dem Willen des Kaisers widersteht; doch ich muß offen die Wahrheit dir verkünden; willst du mich so zur Gattin, nun gut, ich füg mich.

~~Titus. O ihr Götter, habt Dank! So gibt's noch Kühne, die sich nicht scheuen, mit Wahrheit zu mißfallen, Annius will seine Liebe für deine Größe freiwillig opfern! Du verschmäht den Thron selbst, um Treue ihm zu wahren! Und trennen sollte ich so edle Herzen! Glaubst du denn wirklich, solche Grausamkeit wär nach meinem Sinne. Hab keine Furcht mehr. Ich selber stifte eure Verbindung, daß unserm Reich junge Bürger von eurer Art erwachsen.~~

Servilia. O Titus! O Kaiser! Du wahrhafter Segen aller Menschen! Wie soll ich sagen, was mein Herz dir verdankt...

~~Titus. Wenn du den andern etwas von deinem Glück gibst, sagst du dem Kaiser am besten Dank. Viel lieber als die Liebe, die süß den Sinnen schmeichelt, ist mir ehrliche Wahrheit, auch wenn sie hart ist.~~

Nr. 8 Arie

Titus. Wäre vor dem Kaiserthron
 jedes Herz so frei und ehrlich,
 wär das Herrschen nicht beschwerlich,
 wär es Glück und Seligkeit.

Dann vermöchten auch Regenten

besser Unrecht zu vermeiden,
könnten leichter unterscheiden,
was Betrug, was Wahrheit ist. (Ab.)

Erster Akt, Szene VIII/IX

SZENE VIII

Servilia, dann Vitellia.

Rezitativ

Servilia. O welches Glück!

Vitellia. Darf ich der künft'gen Fürstin als erste meine Huldigungen bieten? Oh, welche Kraft der Blicke, daß sie so unbezwinglich selbst den Kaiser zu jäher Liebe bannten!

Servilia. Du brauchst mir nicht zu zürnen; vielleicht ist die Hand des Kaisers dir vorbehalten.

SZENE IX

Vitellia, dann Sextus.

Rezitativ

Vitellia. Will sie mich noch verhöhnen? Ich sollte schmähschuldigen solch Qualen und Schande? Oh, wie ich arm bin, gab sie mir zu verstehen! Grausamer Titus, Berenice mir vorziehn, schien dir das noch zu wenig? Ich bin dir wohl die Letzte in deinem Reiche. O Falscher, zittre, zittre vor meiner Rache. Heute soll dein Blut noch...

Sextus. Vitellia.

Vitellia. Bist du's, was willst du? Steht der Palast schon in Flammen? Was ist mit Titus? Lentulus half dir doch, Titus zu töten?

Sextus. Noch ist es nicht geschehn.

Vitellia. Noch nicht! und du wagst dich vor meine Augen? ~~Und so erhoffst du wirklich, meine Gunst zu erringen?~~

Sextus. Du hast ja selber die Verzögerung befohlen.

Vitellia. Hast du vergessen des Kaisers neue Kränkung? Auf welche Zeichen wartest du noch? Ich glaubte dich ergeben, sag mir, erwartest du denn, daß ich dich liebe, wenn du für mich nichts tun willst?

Sextus. So nenn mir einen Grund nur, der mich zum Handeln zwänge.

Vitellia. Tausende Gründe kann ich dir nennen! Was immer du im Sinn hast, was dein Herz auch bewegt, alles drängt zum Handeln. Ist der Ruhm deine Sehnsucht? Dann sei die Freiheit des Reichs dein höchstes Ziel. Wenn's dich gelüstet, die Macht dir zu erringen? Ich will dich führen auf die Straße der Herrscher. ~~Wenn es dein ernstes Ziel ist, mich zu gewinnen~~

Handle, dann werde ich deine Gattin. Brauchst du weiteren Ansporn? Wisse, ich liebte Titus, nur er war dein Rivale, ich zog dich vor; nun, bliebe er am Leben, ich könnt's bereuen; daß ich zu ihm zurückkehr, leicht wär es möglich. Nun geh, wenn dir das nichts gilt, männlicher Ehrgeiz, Ruhm des Herrschens und Liebe; kannst du es denn ertragen, dir von ihm, dem Rivalen, dieses Herz ohne Kampf rauben zu lassen; nicht acht ich einen Mann, der das erduldet.

~~Sextus. Welche grausamen Waffen! Gut denn, du hast gesiegt. Schon fühlt
ich wieder, Vitellia, wie du mich hinreißt. Ja, ich versprech es, das Kapitol soll
brennen, und dieser Stahl hier soll Titus treffen... (Götter, weh mir! wie eisig
scheint das Blut mir zu stocken...)~~

~~Vitellia. Bist du entschlossen?~~

~~Sextus. O Vitellia!~~

~~Vitellia. O ich seh schon, du bereust deine Absicht.~~

~~Sextus. Nein, nichts bereu ich, doch...~~

~~Vitellia. Du täuschst mich nicht mehr. Oh, ich erkenne, wie wenig du
mich liebst. Töricht war ich! Auf dich vertraut' ich; und schon begann ich, mit
wachsendem Gefühl dich zu lieben. Aus meinen Augen entferne dich für
immer, vergiß mich, wenn du kannst.~~

~~Sextus. Nimmermehr; ich eile, deinen Wunsch zu erfüllen.~~

~~Vitellia. Alles nur Worte; du täuschst mich nur von neuem. Stets wirst du
schwanken, dich nie entschließen...~~

~~Sextus. Nein; mich strafe Gott Amor, wenn ich dich je enttäusche.~~

~~Vitellia. Nun, so eile; worauf willst du noch warten?~~

Nr. 8 Arie

Sextus. Folgen will ich gehorsam,
schenkst du mir deine Liebe;
ich weiß, daß nichts mir bliebe,
stießest du mich von dir.

Alles will ich vergessen,
nur Rache sei mein Streben;
und gälte es mein Leben,
ich gäb's für deinen Blick.
Götter, ihr gabt der Schönheit
gefährlich große Macht. (Ab.)

Erster Akt, Szene X

SZENE X

Vitellia. Dann Publius und Annius.

Rezitativ

Vitellia. Nun, Titus, du sollst sehn, daß ganz so machtlos meine Reize
nicht sind. Dich zu gewinnen sind sie zu schwach, doch stark für deine Freun-
de. Du sollst bereuen...

Publius. Du hier, Vitellia? Der Kaiser sucht dich in deinem Hause.

Annus. Vitellia, du mußt bereit sein, Titus möchte dich sprechen.

Vitellia. Titus mich!

Publius. Weißt du's noch nicht? Er erkor dich zur Gattin.

Annus. Du bist die neue Fürstin; laß uns als erste unserer Kaiserin huld'-
gen.

Publius. Ja, Fürstin, komm mit uns: dein harrt der Kaiser.

Vitellia. Wartet... ich will kommen ... Sextus!...
Weh mir!... Sextus!... oh, wo ist er?...
O Wahnwitz meines Hasses!
O unglücksel'ger Zorn!

O Schrecken, Angst, Entsetzen!
Mein Glück verlorn.

Publius, Annus.

Oh, wie die jähe Freude
mächtig ihr Herz bewegt.
(*Alle ab.*)

Erster Akt, Szene XI

Kapitol, wie früher.

SZENE XI

Sextus allein. Dann Annus. Später Servilia, Publius, Vitellia von verschiedenen Seiten.

Nr. 11 Accompagnato-Rezitativ

Sextus. O Götter, mich faßt Verwirrung und erschüttert mein Herz! Schreckensangst ergreift mich, will ich handeln, erstarr ich; ein Lüftchen, ein Schatten läßt mich erzittern. Oh Gott, wie furchtbar, Vitellia, dein Befehl auf mir lastet, Mörder zu werden. Doch ich muß es nun tun. Ich will zumindest als ein Held untergehn. Ich tapfer! Wie könnten Verräter tapfer sein? Unsel'ger Sextus! Es ist Verrat! O welch Verbrechen! Den Namen Verräter, ja, ich verdiene ihn. Und wen verrät ich! den erhabnen, den gerechten, den großmütigsten Fürsten der ganzen Erde, dem ich verdanke, was ich kann, was ich bin. Edel belohn ich so große Güte. Er war mir Freund, und ich bin nun sein Henker zum Dank. Verschlinge mich ein Abgrund, eh ich das werde. Oh, ich vermag nicht, Vitellia, dir deine Wünsche zu erfüllen. Die Scham ließe mich sterben vor seinen Blicken.

(*Über dem Kapitol erhebt sich ein Brand, der zusehends wächst.*)

Welches Feuer... was ist das? der Palast steht in Flammen. Tumult und Durcheinander, Waffen, viele Krieger: zu spät nun für meine Reue.

Nr. 12 Quintett mit Chor

Sextus. O schützet ihn, ihr Götter des Reiches hohen Herrn, fällt er, so will ich büßen, vom Leben scheid ich gern.

Annus. Freund Sextus, wohin eilst du?

Sextus. Ich fliehe... du erfährst es, o Götter, mich treibt die Scham.

(*Er steigt eilig zum Kapitol hinauf.*)

SZENE XII

- Annius. Wie soll ich das verstehen... Servilia seh ich nahen.
Servilia. Oh, welch Tumult, welch Schrecken!
Annius. Fliehe von hier, Geliebte.
Servilia. Man sagt, daß die Flammen
dem Zufall nicht entsprangen,
daß hier Verrat und Aufruhr
das Kapitol bezwangen.
Chor. *(von fern)* Ah!...
Publius. Verschwörung ist im Gange, bedroht des Kaisers Leben; nie
werd' ich dem vergeben, der diese Tat beging.
Chor. Ah!...
Servilia, Annius, Publius.
Welch Aufruhr, welch Entsetzen!
Chor. Ah!...
Servilia, Annius, Publius.
O grauenvoller Tag.
(Vitellia tritt auf.)
Chor. Ah!...

SZENE XIII

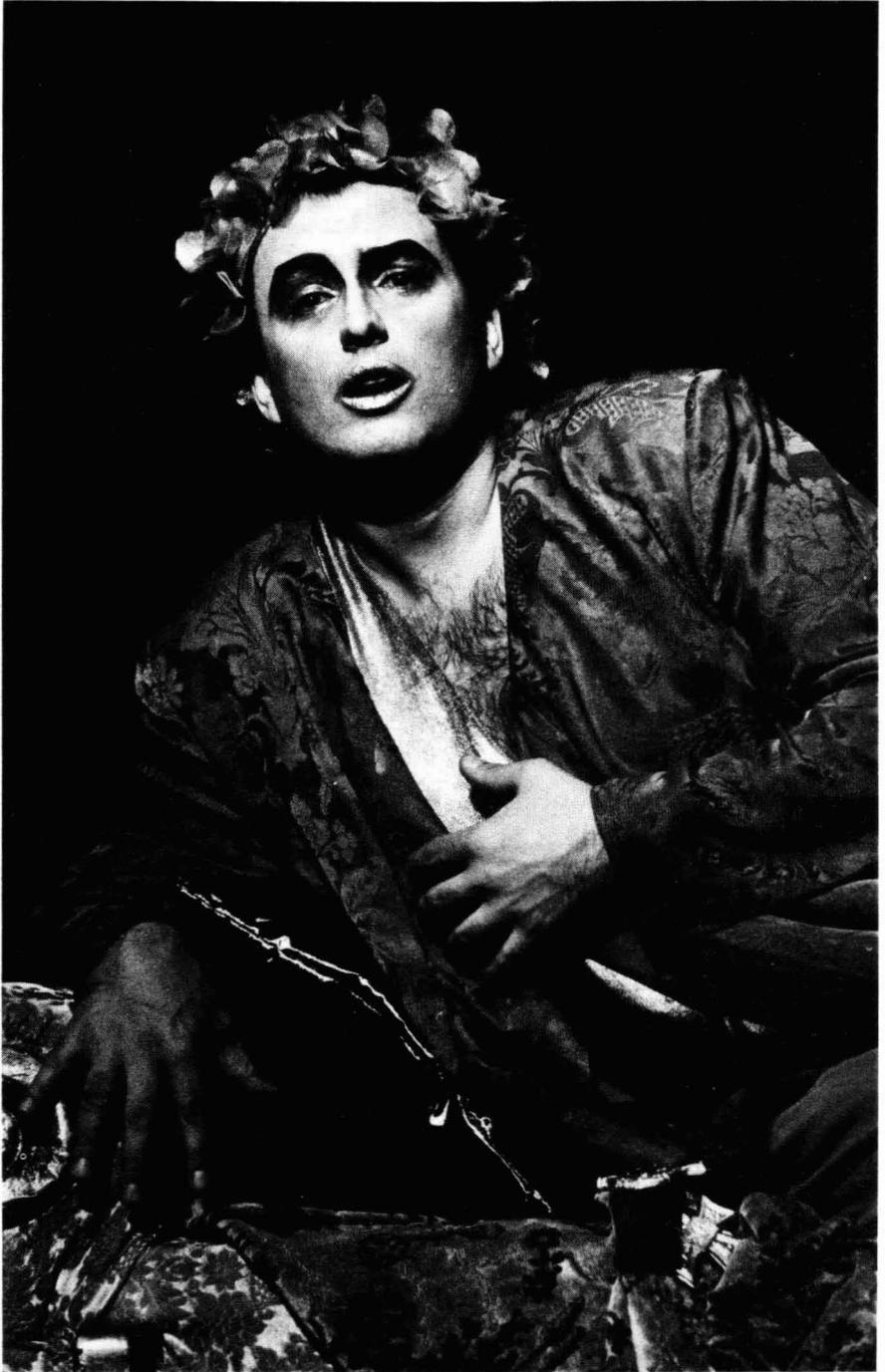
- Vitellia. Was ist geschehn, o Götter!
O sagt mir, wo ist Sextus?
*(Oh, wie ich es bereue,
Verhaßt bin ich mir selbst.)*
Servilia, Annius, Publius.
Wer ist wohl der Verräter,
der diese Tat beging?
Chor. Ah!...
Vitellia, Servilia, Annius, Publius.
Welch Aufruhr, welch Entsetzen,
o grauenvoller Tag!
Chor. Ah!... ah!...
(Sextus steigt vom Kapitol herab.)

SZENE XIV

- Sextus. *(Wo soll ich mich verstecken?
Öffne dich, Erde, verschlinge mich,
beende diese Schrecken!
O schließ mich Verräter ein.)*

Rezitativ

- Vitellia. Sextus!
Sextus. Was ist, was willst du?
Vitellia. Wie wild sind deine Blicke!
Sextus. Mich schaudert vor Entsetzen.
Vitellia. Titus?...



Titus (Zachos Terzakis)

Sextus. Der edle Herrscher, ihn fällten feige Mörder.

Servilia, Annius, Publius.

Und wer ist der Verbrecher, der diese Tat begangen?

Sextus. Der fluchbeladene Unhold, der Abschaum aller Menschen, war...

Vitellia. Schweige, Unglücksel'ger, du lieferst selbst dich aus.

Vitellia, Servilia, Sextus, Annius, Publius.

Weh uns, ein Stern erloschen, der Stern des Friedens selbst.

Alle und Chor. O Schande des Verrates, o Tag des tiefen Grauns!

(Ende des ersten Aktes.)

ZWEITER AKT

Ruheplatz in der kaiserlichen Wohnung unter dem Palatinischen Hügel.

SZENE I

Annius und Sextus.

Rezitativ

~~Annius. Sextus, Titus, er lebt noch, du irrtest dich zum Glück. Sei nun beruhigt, sofort wird er erscheinen, denn nichts ist ihm geschehen.~~

~~Sextus. Wie? nein, du täuschst mich. Ich sah mit eignen Augen, wie er durchbohrt ward vom Stahle seines Mörders.~~

~~Annius. Wo denn?~~

~~Sextus. Im engen Gange, wo man hindurch muß auf dem Weg zum Palaste.~~

~~Annius. Nein, nein, du irrst dich. Im Flammenrauch des Brandes schien ein anderer dir Titus.~~

~~Sextus. Wie denn! welcher Mann vermöchte denn zu wagen, sich wie er zu verkleiden? Mit seinem Lorbeer, mit seinem Purpur...~~

~~Annius. Was sollen alle Zweifel, Titus lebt ja, ganz unverwundet. Noch vor Minuten hab ich selbst ihn gesehen.~~

~~Sextus. Oh, große Götter! oh, teurer Kaiser! oh, Freund und Bruder! Oh, komm doch in meinen Arm... Ist es nicht Täuschung?...~~

~~Annius. Wie wenig du mir vertraust! Gehe doch selbst zu Titus, eile, überzeug dich!~~

~~Sextus. Wie könnte ich ihn sehen, da ich ihn so verraten?~~

~~Annius. Du ihn verraten?~~

~~Sextus. Ja, Brand und Aufruhr, das alles ist mein Werk.~~

~~Annius. Sextus! Warum?~~

~~Sextus. O dring nicht weiter in mich.~~

~~Annius. Sextus Verräter!~~

Sextus. O Bruder, ich bin schuldig geworden. Leb wohl nun! Ich schleich mich aus dem Lande für immer. Vergiß nicht deinen Freund. Vor neuen Anschlägen schütz den Kaiser. Als ein Verfemter klag ich den Bäumen in der Fremde mein Verbrechen.

Annius. Schweige doch; o Götter! bedenke... bisher verdächtigt man dich noch nicht als Täter; und die Verschwörung blieb bis jetzt noch verborgen...

Sextus. Was soll ich tun?

Annius. Du sollst nicht kopflos fliehen.

Ann i u s . Kehr' zurück voll Reue, folg' mir,
schwör ihm erneute Treue,
hoffe auf seine Milde,
sie wird die Schuld verzeihn.

Der Anblick deiner Schmerzen
wird seinen Sinn erweichen,
wenn du mit lautrem Herzen
die Missetat bereust. (*Ab.*)

Zweiter Akt, Szene II / III

SZENE II

Sextus. Dann Vitellia.

Rezitativ

S e x t u s . Folg ich ihm oder flieh ich? O welche Zweifel um die rechte Entscheidung.

V i t e l l i a . Sextus, fliehe, so rette doch dein Leben und auch mich. Du bist verloren, wenn man dich findet, und wenn man dich verhaftet, kennt man auch mein Geheimnis.

S e x t u s . Ewig verschlossen ruht es in meiner Brust. Dieses Geheimnis, ich nehm es in den Tod.

V i t e l l i a . Ich würd es glauben, wenn ich nicht zu gut wüßte, wie Titus dir gewogen. Vor seinem Zorne ist mir nicht bang, ich fürchte seine Milde; die ist's, die dich besiegt.

SZENE III

Publius mit Wachen und die Vorigen.

Rezitativ

P u b l i u s . Sextus!

S e x t u s . Was willst du?

P u b l i u s . Gib deinen Dolch mir.

S e x t u s . Und warum?

P u b l i u s . Jener, der listig sich des kaiserlichen Kleides bediente, der unter Dolchen stürzte und den du irrtümlich nach dem Anschein für den Kaiser hieltest, das war Lentulus; der Schlag, der ihn traf, war doch nicht tödlich; das andre weißt du. Folg mir.

V i t e l l i a . (*O furchtbare Wendung!*)

S e x t u s . (*reicht ihm den Dolch*). Das ist das Ende...

P u b l i u s . Sextus, du gehst mit mir nun. Vor dem Senate wirst du Rede uns stehen; und meine Pflicht ist, dich dorthin zu geleiten.

S e x t u s . Für immer leb wohl nun!

SZENE IV

Nr. 14 Terzett

- Sextus. Fühlst du um deine Wangen
ein sanftes Lüftchen schweben,
dann wisse, daß mein Leben
mit diesem Hauch entflieht.
- Vitellia. (Für mich geht er zum Tode:
doch bleiben drohende Gefahren!
Bald wird sich offenbaren,
daß ich die Schuld'ge bin.)
- Publius. Komm nun...
- Sextus. (zu Publius). Ich komme...
(zu Vitellia) leb wohl denn.
- Vitellia. (zu Sextus).
Hör mich... verzeih mir... o Götter!
(Zu Publius.) O Grausamkeit!
- Sextus. (zu Vitellia, im Weggehen).
Laß dir zum Abschied sagen,
wie tief ich dich verehere.
Mich tröstet noch im Tode
ein Liebesblick von dir.
- Vitellia. (In meiner Seele toben
Entsetzen, Reue, Schmerzen!
alles in meinem Herzen
erstirbt vor solcher Pein.)
- Publius. (Mich jammern ihre Tränen,
die Schmerzen solcher Trennung.
Mitleid fühl ich mit ihnen,
doch ich darf nicht milde sein!)
- (Publius und Sextus mit Wachen ab, Vitellia nach der anderen Seite.)

Großer Audienzsaal mit Thron, Tisch und Sessel.

SZENE V

Titus. Publius. Patrizier. Prätorianer und Volk.

Nr. 15 Chor

- Chor. Stimmt alle mit Freude ein
in unseren Gesang,
die Titus gerettet,
den Göttern sei Dank.
- Titus. Fürwahr, was geschehen,
ich darf's nicht beklagen,
seh ich mich von soviel
Verehrung getragen,

Gebete und Wünsche
bezeugen es mir.

Chor. Stimmt alle mit Freude ein
in unsern Gesang,
die Titus gerettet,
den Göttern sei Dank.

Publius. Titus.

Rezitativ

~~Publius. Diese Stunden der Feier, mein Fürst, sind nun zu Ende. Laß dich nun mahnen, Herr, an des Tages ernste Pflichten. Viel Volk hat sich schon versammelt auf öffentlichem Platze, bewegt von Dank und Freude; dort harret die Menge voll Ungeduld nun deiner. Man ist begierig, nach so großen Gefahren dich unversehrte zu sehen. Laß sie nicht warten, das bist du deinen Römern schuldig.~~

Titus. Sogleich will ich mich dort zeigen. Doch finde ich nicht Ruhe, eh das Schicksal des Sextus mir nicht bekannt ist. Er soll vor dem Senate sich frei von Zwang verteidigen; und du wirst sehen, es zeigt sich, er ist schuldlos; man darf nicht zögern, den Spruch dann zu verkünden.

Publius. Oh, seine Schuld macht Lentulus offenbar.

Titus. Vielleicht versucht er, seine Schuld zu vermindern, wenn er Sextus belastet. Und er weiß sicher, daß mir Sextus sehr wert ist. Das ist so üblich, wenn man beklagt ist: doch kam noch keine Kunde von dem Senat. Was wird geschehn? Geh; sofort melde mir die Entscheidung! Erst wenn ich alles erfah, geh ich zum Volk.

Publius. Gut, Herr; doch kehre ich kaum zurück mit guter Nachricht.

Titus. Hältst du wirklich Sextus für untreu? Nach meinem Herzen meiß ich das seine; unmöglich scheint, daß Sextus einen Freund könnte täuschen.

Publius. Doch, mein Fürst, denn dein Herz hat nicht ein jeder.

Nr. 16 Arie

Publius. Zu spät erkennt man
schlaue Verräter,
wenn man zu gut von
den andren denkt.

Ein Mann von Ehre
wird leicht betrogen,
er glaubt vom Freunde,
dem er gewogen,
daß er der Falschheit
unfähig sei. (*Ab.*)

SZENE VI

Titus. Dann Annius.

Rezitativ

Titus. Nein, er ist kein Verräter, nimmer kann ich das glauben. Er war ja immer als ein Freund mir ergeben, auch zärtlich wie ein Sohn. So kann sich

niemals ein edles Herz verwandeln. Annius, was bringst du? Sprach man Sextus von Schuld frei?

Annius. O Herr! Ich kann für ihn nur Gnade noch erflehen.

SZENE VII

Die Vorigen. Publius mit einem Schriftstück.

Rezitativ

Publius. Sagt' ich's nicht, er ist schuldig. Er ist der Führer, ist das Haupt des Verrats.

Titus. Publius, kann das wahr sein?

Publius. Zu wahr nur; Sextus gestand ja selbst alles ein. Er ward von dem Senate mit den andren verurteilt. Hier ist das Urteil, ein furchtbares, gerechtes, (*reicht Titus das Schriftstück*) und es fehlt jetzt darauf nur noch dein Name.

Titus. (*wirft sich in den Sessel*). Oh, ihr allmächt'gen Götter!

Annius. (*kniet vor ihm nieder*). Gnade, Gnade, o Kaiser...

Titus. Annius, verlaß mich für eine Weile.

Publius. Herr, denk daran, schon lange harrt deiner das Volk.

Titus. Ich weiß, verlaßt mich!

Annius. Herr, verzeih mir, wenn ich für diesen Unsel'gen bitte.

Du weißt, er ist der Bruder meiner Verlobten.

Nr. 17 Arie

Annius. Verräter ist Sextus:
dem Tode verfallen,
die einzige Hoffnung
liegt jetzt nur bei dir.

Vertrau deinem Herzen,
Erbarmen soll dich führen:
o könnte dich rühren
mein trostloser Schmerz.
(*Publius und Annius ab.*)

SZENE VIII

Titus allein auf dem Thronsessel.

Accompagnato-Rezitativ

Titus. Welch Schmerz! Er ein Verräter! Welch niedriger Betrug! Freundschaft zu heucheln! So sich an mich zu schleichen, so viele Proben und herzliche Beweise meiner Gunst zu empfangen; zugleich entschlossen, seinen Freund zu ermorden! Kann ich noch zögern mit seiner Strafe? mit meinem Namen das Urteil zu zeichnen?

(*Will das Papier unterzeichnen, dann hält er ein.*)

Genug, der Elende soll sterben! Sterben... soll er denn sterben, eh ich selbst

ihn gehört? Ja: denn ihn hat ja der Senat schon vernommen. Vielleicht hat Sextus mir Geheimes zu sagen?

(Er legt das Urteil wieder zurück, eine Wache tritt ein.)

Gib' acht und höre: zum Verurteilten eile! (Laß Sextus zu mir kommen.)

(Wache ab.)

Welch schmerzliche Pflichten birgt das Amt eines Kaisers! Dem Herrscher bleibt versagt, was dem Volk erlaubt ist. Fast muß er neiden den schlichten Mann vom Lande, der nichts sein eigen nennt als ein Kleid aus grober Wolle, der Stürme und Unbilden hinnimmt, wie der Himmel sie schickt, in stiller Demut ruhig sind seine Träume, ruhig verläuft sein Tag. Wenig verlangt er: kennt die Freunde und die Feinde: mit sich zufrieden lebt er bescheiden in den Bergen, im Walde; er sieht bei jedem im Antlitz, ob er treu ist. ~~Doch dem Herrscher bleibt immer die Gewisheit versagt: vor unsren Augen zeichnet Furcht oder Hoffnung in das Antlitz des Mannes falsche Züge. Selbst bei dem besten Freunde, *(in den Hintergrund rufend)* o Gott, wie konnt' ich so falschen Sinn vermuten?~~

SZENE IX

Publius und Titus.

Rezitativ

Titus. Wie lange soll ich auf Sextus noch warten?

Publius. So wie du es verlangtest, befahl ich es den Wachen.

Titus. Doch dieses Zögern, ich begreife es nicht.

Publius. Nur Augenblicke sind vergangen, o Herr.

Titus. Hol da ihn selber; beeile dich!

Publius. Ich gehorche... doch die Likatoren sind ja schon auf dem Weg. Sextus wird sicher in Kürze vor dir stehen. Sieh ihn dort.

Titus. Der Falsche! Um ihn milde zu hören, soll die Liebe von einst für ihn ~~nun sprechen. Doch nein; hier bin ich Freund nicht, hier bin ich Kaiser.~~

SZENE X

Titus, Publius, Sextus und Wachen. Sextus wird hereingeführt, die Tür hinter ihm geschlossen.

Nr. 18 Terzett

Sextus. (Ist dies des Titus Antlitz!
Wohin ist nun entschwunden
die Milde seiner Züge!
Er jagt mir Schrecken ein.)

Titus. (Ihr ew'gen Götter! Sind dies des
Sextus vertraute Züge!
O wie doch das Verbrechen
ein Angesicht entstellt!)

Publius. (Welch schwere Seelenqualen
mag Titus wohl erleiden.)

Verzeiht er solch Verschulden,
liebt er ihn immer noch.)

Titus. Tritt nun her zu mir!

Sextus. (O Stimme,
sie foltert, und sie lähmt mich.)

Titus. Du zögerst?

Sextus. (Wie beschämt mich sein Anblick, o Götter, wie tief!)

Titus. Publius.
(Wie der Verräter zittert,
die Schuld gesteht er ein.)

Sextus. (O Götter! Viel lieber sterben,
als solche Höllenpein.)

Rezitativ

~~Titus. (Und doch tut er mir leid.) Publius, ihr Wachen, laßt mich allein mit
Sextus.~~

~~(Publius und die Wachen ab.)~~

~~Sextus. (Nein, ich ertrag nicht in seinen Blicken den furchtbar schweren
Vorwurf.)~~

~~Titus. (legt die strenge Miene ab.)~~

~~Nun Sextus, ist es Wahrheit? Und du wolltest mich töten? Hab ich dich
jemals beleidigt, ich dein Vater, der dir nur Gutes tat? Hast du vergessen, daß
ich Kaiser bin, so mußtest du dich doch deines Freunds erinnern? Ist dies der
Lohn nun für die Liebe und Sorge, die ich stets dir bewies? Wem kann ich
künftig denn wirklich noch vertraun, da mich, o Götter! selbst mein Sextus
verraten? Wie war es möglich, daß dies dein Herz ersonnen?~~

~~Sextus. (kniert nieder).~~

~~O Titus, o gütigster, edelster Kaiser, o schweige, o schweig; daß du ins Herz mir
sähest, wie es elend vor Scham; ich weiß es, ich darf nicht hoffen auf dein Ver-
zeihn. Alles erkenn ich, alles, was ich verbochen; vor meinen Augen steht
deine große Güte; kann nicht ertragen mein beladenes Dasein, noch deine
reine Nähe. In deiner Stimme, in deinem Blick, in deiner heil'gen Milde les
ich nur mein Verbrechen. Um eins nur bitt ich, um einen raschen Tod. Nimm
dieses Leben, das sich schmäzlich verwirkt; willst du, o Kaiser, deine Güte
beweisen, laß mein Blut endlich sühnen, was ich begangen.~~

~~Titus. Sextus, erhebe dich. (Sextus erhebt sich.) (Wie schmerzenvoll
bewegt mich so verzweifelte Klage.) Nun seh ich deutlich, wie das Wesen des
Menschen ein Verbrechen verwandelt, wie ihn vernichtet die Leidenschaft
und Herrschsucht! Und was erhoffst du vom Besitz eines Thrones? Glaubtest
du gar, das Glück so zu finden? Oh, welche Torheit, so sieh doch die Früchte,
die ich ernte, die sind's, die du begehrtest.~~

~~Sextus. Nein, diese Herrschaft war's nicht, was mich verführte.~~

~~Titus. Was war es denn?~~

~~Sextus. Nur meine eigne Schwäche, Verhängnis führte mich.~~

~~Titus. So drücke dich doch klarer aus.~~

~~Sextus. O Götter! ich kann nicht.~~

Titus. Höre mich, Sextus; du sprichst mit deinem Herrscher, wir sind allein hier. Öffne dein Herz dem Titus; vertraue deinem Freunde. Rede ganz offen, der Kaiser hört es nicht. Sag mir nun endlich, was zur Tat dich bewog. Dann finden wir wohl einen Weg zu vergeben. Ich wäre glücklich, wenn es sich so ergäbe.

Sextus. Oh, mein Verbrechen ist unverzeihlich.

Titus. Ich fordre deine Auskunft als den Lohn meiner Freundschaft. Hab ich nicht selber manches Geheimnis dir anvertraut, dem Freunde; so kann ich auch verlangen, daß du mir nichts verheimlichst.

Sextus. (Oh, welche neue Art, mich zu quälen! willfahrte ich nun Titus, gäb Vitellia ich preis.)

Titus. (*sich erregend*). Kannst du noch zweifeln? O Sextus, wie verletzt du mein vertrauendes Herz. Das heißt die Freundschaft hochmütig zu beschimpfen, wenn du mir so mißtraust. Denk daran; erfülle (*ungeduldig*) mein gerechtes Begehren.

Sextus. (*verzweifelt*). (Unter unsel'gem Stern bin ich geboren!)

Titus. Du schweigst noch? Gibst keine Antwort? Oh, welche Probe verlangst du noch von meiner Gunst.

Sextus. Mein Herrscher... nun, so wisse... (weh mir!)

Titus. Sprich nun!

Sextus. (O fänd ich doch ein Ende der Qual!)

Titus. Sprich endlich weiter: was hattest du im Sinn?

Sextus. Ich wollte sagen, daß mich die Götter hassen; daß ich mein Schicksal nicht länger tragen kann und will; Verräter, ja, ich bin's und bekenn es, nichtswürdig bin ich, den Tod sollst du mir geben, den ich verdiene.

Titus. Ja, dein Undank verdient ihn. (*Zu den Wachen draußen.*) Schafft mir, ihr Wachen, den Mann aus meinen Augen!

Sextus. Laß mich zum Abschied noch küssen deine Hand.

Titus. (*ohne ihn anzusehen*). Gehe; zu spät für alles, denn nun bin ich dein Richter.

Sextus. Ich erbitt es von dir als letzte Gnade.

Nr. 19 Rondo

Sextus. Ach, zum letzten Mal bewege
alte Liebe deinen Sinn.
Zeig, daß du mich nicht verachtest,
gern geb ich dann mein Leben hin.
Zwar verdiene ich kein Erbarmen,
allzu groß ist mein Vergehn.
Doch dein Urteil wäre milder,
könntest du ins Herz mir sehn.
Voll Verzweiflung muß ich sterben;
mit dem Tod will ich bezahlen.
Nur das Einz'ge macht mir Qualen,
daß ich schmäählich dich verriet!
(Welche Schmerzen muß ich dulden,
ehe mich der Tod erlöst!) (*Ab.*)

~~Zweiter Akt, Szene XI~~

~~SZENE XI~~

~~Titus allein~~

~~Rezitativ~~

~~Titus. Wann hat man je erlebt so eine treulos böse Tat? Der meine milde Langmut so verachtet, verdient, daß ich mich räche. Mich räche!... und solche Regung sollte je mich beherrschen?... Er lebe... doch wären dann umsonst die Gesetze? Ich, ihr Beschützer, werde so unser Recht? Darf ich's mißachten, nur weil Sextus mein Freund war?... Nein, ich verbanne jedes Freundschaftsgefühl aus meinem Herzen. (Er setzt sich.) Er ist schuldig; er muß sterben. (Unterschreibt.) So muß ich doch noch römisches Blut vergießen, als allererstes das Blut des liebsten Freundes. Was wird die Nachwelt von mir wohl dereinst sagen? Daß ich der Milde einfach müde und satt war, wie Augustus und Sulla der Grausamkeit; daß man mich zwar verletzte, daß ich jedoch die Unbill zu verzeihen vermochte, hätte ich nur gewollt. Doch ich ersticke meines Herzens Gefühl. Und weiß ich denn ganz gewiß, daß man das billigt? Nein, hier genügt nicht der altgewohnte Weg... (Zerreißt das Blatt.) Leben soll Sextus! ist er auch schuldig. Und sollten mich die Menschen ob meines Irrtums schelten, dann sei's, weil ich zu mild, (wirft das Blatt weg) nicht weil ich hart bin.~~

Zweiter Akt, Szene XII / XIII

SZENE XII

Titus und Publius.

Rezitativ

Titus. Publius. Ich geh nun zum Volk, das draußen wartet.

Publius. Und Sextus?

Titus. Auch Sextus erscheine auf dem Platz.

Publius. Was wird geschehen?...

Titus. Ich habe mich entschieden.

Publius. (Unsel'ger Sextus!)

Nr. 20 Arie

Titus. Wenn die Herrschaft, ihr hohen Götter,
 nur ein fühlloses Herz bewältigt,
 oh, dann nehmet mir meine Krone
 oder gebet mir dafür ein andres Herz.

 Kann ich Treue meines Volkes
 durch die Liebe nicht erringen,
 will ich Treue nicht erzwingen,
 die der Furcht allein entspringt. (Ab.)

SZENE XIII

Vitellia, aus der anderen Tür kommend, zu Publius, der Titus folgen will.

~~Vitellia. Publius, ein Wort nur!~~

Publius. (*will abgehen.*) Verzeihe, mich erwartet der Kaiser schon.

Vitellia. Wo denn?

Publius. Vor dem Volke.

Vitellia. Und Sextus?

Publius. Sein wartet...

Vitellia. Wartet der Tod?

Publius. So ist es.

Vitellia. (Weh mir!) Hat Titus mit ihm gesprochen?

Publius. Gewiß, und lange.

Vitellia. Und weißt du, was sie sprachen?

Publius. Nein: Titus beschloß, daß kein anderer dabei sei; er hieß mich gehen. (*ab.*)

SZENE XIV

Vitellia, dann Annius und Servilia von verschiedenen Seiten.

Rezitativ

Vitellia. Ich kann mich nicht mehr täuschen; Sextus hat mich verraten. In Publius' Miene war es klar zu erkennen. Er war sonst nie zu mir so kurz und trocken. Er flieht mich; er will nicht mit mir allein sein. Oh, wär ich meinem Herzen beizeiten doch gefolgt. Hätt ich doch Titus alles gestanden, den Irrtum, der mich narrete. Denn ein freies Geständnis, ein Wort der Reue kann ein Vergehen mildern. Doch zum Geständnis ist es zu spät nun. Titus weiß längst schon alles, doch nicht von mir. ~~Das macht meine Lage nur noch schlimmer...~~

Servilia. Oh, Vitellia!

Annius. Oh, meine Fürstin!

Servilia. Mein unglücksel'ger Bruder...

Annius. Mein Freund, der teure...

Servilia. Auf dem Wege zum Tod.

Annius. In der Arena, vor aller Römer Augen, wird sein Leib bald ein Raub blutrünst'ger Tiere.

Vitellia. Was kann ich für ihn tun?

Servilia. Alles, niemand anderes stimmt Titus jetzt noch um.

Annius. Gewiß bewegt ihn das Wort der künft'gen Gattin.

Vitellia. Annius, ich bin es ja noch nicht.

Annius. Noch eh die Sonne schwindet, bist du des Titus Gattin. Ich sah es selber, er befahl schon, daß man zur Hochzeit rüste.

Vitellia. (So hat Sextus geschwiegen! o Liebe! o Treue!) Annius, Servilia, ich tu's. (Doch was beginn ich, so verwirrt und verstört?) Ihr Freunde, geht nur, ich folge gleich.

Annius. Oh, daß so später Hilfe Sextus vertrauen muß. Er ist verloren. (*Ab.*)

Servilia. So komm. Der Unglücksel'ge liebt dich mehr als sich selber; er nennt in Sehnsucht nur deinen Namen. Und jedes Mal erbleicht er, spricht ein anderer von dir. Du weinst ja!

Vitellia. Verlaß mich!

Servilia. Was zögerst du so lang? Vitellia, o folg mir...
Vitellia. O Gott! Geh nun, wart ab; quäl mich nicht länger.

Nr. 21 Arie

Servilia. Wenn du nur Tränen hast,
ist er verloren,
nur rasche Hilfetat
kann ihn befreien.
Erschöpft dein Mitleid sich
in bloßen Klagen,
dann könnte Grausamkeit
nicht härter sein. (*Ab.*)

SZENE XV

Vitellia allein.

Nr. 22 Accompagnato-Rezitativ

Vitellia. Diese Stunde, o Vitellia, verlangt von dir nun die Entscheidung: Hab ich den Mut zu sehen, wie Sextus sich verblutet, weil er Treue mir hielt? Sextus, er liebt mich mehr als sein eignes Leben... Durch meine Schuld nur ward er Verbrecher... Er, dessen reine Liebe ich nimmermehr verdien... der noch im Tode zu mir steht voller Treue. Und ich indessen sollte all dies mißachten, mit frohem Herzen des Kaisers Gattin werden? Oh, mich verfolgte überall Sextus' Schatten; die Lüfte, die Mauern würden reden und grausam mein Geheimnis verraten. Zu Titus' Füßen werf ich mich nieder und gesteh. Vermindern will ich durch die Wahrheit das Verbrechen, das er durch mich begangen. Dem Throne und der Liebe entsag ich für ewig.

Nr. 23 Rondo

Vitellia. Nie wird der Liebe
Glück mich entzücken,
nimmer mich schmücken
der Hochzeitskranz.

Leid nur erwartet mich
auf meinen Wegen,
ich geh entgegen
dem nahen Tod.

Unglücksel'ge! welches Elend!
O wer teilt mit mir den Schmerz?
Ach, wer sähe, wie ich leide,
ihn erbarmte meine Qual.

Ein prachtvoller Raum, der in ein riesiges Amphitheater führt. Durch mehrere Bogen blickt man ins Innere. In der Arena stehen die Verurteilten bereit, den wilden Tieren vorgeworfen zu werden.

SZENE XVI

Während des Chores tritt Titus ein, vor ihm Liktores, im Gefolge Senatoren, Patrizier, Prätorianer. Später Annius und Servilia aus verschiedenen Richtungen.

Nr. 24 Chor

Chor. Du, den Götter sichtbar segnen,
dem in Liebe nur begegnen
alle Römer, alle Völker,
Ruhm und Ehre, Titus, dir.
Mag dieses Glück dich stets begleiten,
möge Göttergnade wachen
über dir zu allen Zeiten,
der du selbst den Göttern gleichst.

~~Titus. Annius. Servilia.~~

~~Rezitativ~~

~~Titus. Eh ich das Zeichen zum Anfang der frohen Spiele gebe, will ich erst den Angeklagten hier noch verhören. (Gunst und Verzeihn erhoffe er nicht: wenn er nicht viel erwartet, wird wen'ger ihn enttäuschen.)~~

~~Annius. Ich fleh um Gnade.~~

~~Servilia. Auch ich fleh für ihn!~~

~~Titus. Zu spät ist es, um Gnade zu bitten für Sextus. Sein Los ist schon entschieden.~~

~~Annius. Und unbewegten Blickes schickst du ihn in den Tod?~~

~~Servilia. Wie kann denn Titus seine Güte und Milde so vergessen?~~

~~Titus. Er hat Gründe; ihr schweiget.~~

~~Servilia. O Sextus!~~

~~Annius. O Bruder!~~

SZENE XVII

Titus, Publius und Sextus mit Liktores, dann Vitellia und die Vorigen.

Rezitativ

Titus. Sextus, du kennst die Schwere deines Verbrechens, du weißt, was du dafür verdienst. Roms freie Bürger, das schwergekränkte Recht, die Pflicht des Kaisers, die verratene Freundschaft, die Richter, die Götter selbst wollen deinen Tod. Du weißt am besten, daß ich das Ziel deines Verrats war; nun büße!

Vitellia. Sieh mich vor dir, Augustus, sieh mich verzweifelt dir zu Füßen...
(kniert nieder.)

Titus. Erheb dich, was ist? was willst du?

Vitellia. Den wirklichen Verbrecher will ich dir nun enthüllen.

Titus. Wie das? So wär noch ein Mann, der mir nach dem Leben trachtet?

Vitellia. Du bist im Irrtum.

Titus. Wieso?

Vitellia. Ich bin es selber.

Titus. Was sagst du?

Sextus, Servilia. O Himmel!

Annius, Publius. O Götter!

Titus. Wie viele sind es, die mich schmähdlich verrieten?

Vitellia. Nur ich allein bin's, die dich verraten! Von mir stammt alles Planen; der beste deiner Freunde, er war mein Opfer; ich war's, die ihn verführte zu dem schändlichen Anschlag.

Titus. Doch warum tatest du's? sag mir den Grund.

Vitellia. Nur deine Güte. Ich glaubte, sie wäre Liebe. Daß du mich wähltest, war all mein Sinn und Streben, und als du andre Frauen vorzogst, beschloß ich, mich zu rächen.

Nr. 25 Accompagnato-Rezitativ

Titus. Welch ein Tag ist dies heute? Eh ich noch einen Verbrecher straf, kommt schon der zweite? Und wann find endlich ich, große Götter, ein wahrhaft treues Herz? Alles verschwört sich, so scheint mir, um wider Willen mich zu zwingen, doch ein Tyrann zu sein. Nein, nein so soll man nicht triumphieren. Und gilt es einen Wettstreit, so setze ich die Tugend ein. Laßt sehen, ob immer nur die Bosheit das letzte Wort hat oder des Titus Milde. Und nun: Sextus soll frei sein! Ähnlich ergeh es Lentulus und seinen Freunden, sie irrten, sie seien frei! Rom soll erfahren, ich bin noch Titus, nun da ich alles weiß, vergeß' ich alles, alles vergeß' ich.

Nr. 26 Sextett und Chor

Sextus. Du, mein Herr, du kannst vergeben,
was ich mir nie vergebe,
ich muß bereun, so lange ich auch lebe,
was ich verblendet tat.

Titus. In diesen bittren Worten
erkenn ich echte Reue,
sie gilt mir mehr als Treue,
die nie gefährdet war.

Vitellia, Servilia, Annius.
O welche Großmut! du Edler!
wer kann sich dir vergleichen?
Wir stehn ergriffen vor so
erhabnem Edelmut.

Alle (*ohne Titus*).
Ihr ew'gen Götter, schützet
des Titus teures Leben,
mit ihm bewahrt dem Reiche
und seinem Volke Glück.

Titus. O nehmet mir, ihr Götter,
o nehmet mir mein Leben,
wenn ich es Rom nicht widme
in jedem Augenblick.

Alle (*ohne Titus*).

Ihr ew'gen Götter, schützt
des Titus teures Leben,
mit ihm bewahrt dem Reiche
und seinem Volke Glück.

(*Ende der Oper.*)

Anm. d. Red.: Striche der Nürnberger Inszenierung 1987; Stand bei Redaktionsschluß.

Titus Vespasianus: jugendlicher Heldentenor

Vitellia: dramatischer Koloratsopran

Servilia: lyrischer Sopran, auch lyrischer Koloratsopran

Sextus: dramatischer Mezzosopran, auch dramatischer Sopran

Annius: lyrischer Mezzosopran

Publius: seriöser Baß



Vitellia (Johanna-Lotte Fecht)

Wolfgang Gayler

Gedanken zu »Titus«

Mozart schrieb mit »Titus« seine vielleicht schönste, jedenfalls seine ausgewogenste, wohl lautendste Musik. Dennoch hat es »Titus« schwerer als seine übrigen Opern seit der »Entführung«, sich beim Publikum durchzusetzen. Woran liegt das?

Der billige Hinweis auf das vorgegebene Libretto oder die kurze Entstehungszeit erklärt nichts. Ich meine dagegen: die generelle Schwierigkeit für uns heute, Mozarts Musik richtig aufzufassen, ist bei »Titus« gegenüber den anderen Opern noch um mindestens eine weitere Stufe verschärft. Die Behauptung, Mozarts Musik richtig aufzufassen, sei für uns schwierig, muß näher erläutert werden.

Heute gilt allgemein die Legende vom ewig lächelnden Mozart als überwunden. Man hat gelernt, unter der heiteren Oberfläche die Trauer, die Ahnungen des Jenseitigen usw. wahrzunehmen. Dennoch ist das fade, abgegriffene Wort vom ewig lächelnden Mozart nicht schlichtweg falsch. Sein wahrer Ausgangspunkt ist die Tatsache, daß Mozart Zeitgenosse des Rokoko ist, einer Kulturperiode, „die unter dem geistreich-spielerischen Reiz schimmernder Oberflächen Kraft, Ernst und Tiefe seelischer wie dinglicher Wirklichkeit verschwinden läßt“ (Meyers Lexikon, hauptsächlich auf Architektur bezogen).

„... verschwinden läßt“ klingt wie eine harte Verurteilung. Mir gefiele besser, daß die Kunst des Rokoko Kraft, Ernst und Tiefe versteckt, des direkten Zugriffs auf den Hörer oder Betrachter beraubt. Wer Ernst und Tiefe nicht hören oder sehen will (wie die meisten damaligen Auftraggeber), muß sie nicht wahrnehmen. Vorhanden sind sie jedoch allen bedeutenden Künstlern. Aber selbst Mozart, das herausragende Genie, unterwarf sich ohne Widerstreben dem Gebot, den geistreich-spielerischen Reiz der Oberfläche nicht zu stören. Während der Entstehungszeit der »Entführung« schreibt er an seinen Vater: „Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen muß...“ (26. September 1781). Die Briefstelle läßt uns eine Grundüberzeugung Mozarts zur Kunst (= Musik) erkennen.

»Titus« nimmt jedoch als quasi kaiserlicher Auftrag (es war ein Auftrag der böhmischen Stände für die Krönung des neugewählten Kaisers zum König von Böhmen) noch eine Sonderstellung ein. Der Würde des Anlasses entsprechend, wurde ein Libretto des ehrwürdigen, schon etliche Jahre verstorbenen kaiserlichen Hofpoeten (von den Auftraggebern) gewählt. Es war über 50 Jahre alt, eine echte barocke Hofoper. Mozart war sich der besonderen Aufgabe, der besonderen historischen Situation bewußt; schon für die Kaiserkrönung in Frankfurt hatte er auf einen Auftrag gehofft. War er schon immer der Überzeugung, daß die Musik das Ohr niemals beleidigen, sondern vergnügen muß, so dürfte angesichts des ehrwürdigsten Zeremoniells, der erlauchtesten Zuhörer die Schere in seinem Kopf, wie wir heute sagen würden, wahrscheinlich ganz unbewußt und wie selbstverständlich, noch mehr als bei anderen Werken auf eine gefällige Oberfläche hingewirkt haben.

Das ist durchaus keine opportunistische Angepaßtheit. Mozart ließ ja die

Vorlage kräftig umarbeiten, bis es in seinen Augen eine „vera opera“, also nicht eine verstaubte alte Oper, war. Trotzdem ist von der Ästhetik der ursprünglichen Textvorlage noch manches in das Werk eingegangen. Die Modernisierung wurde ihm nicht von allen Seiten gedankt: „una porcheria tedesca“, „eine deutsche Schweinerei“ soll die Kaiserin nach der Uraufführung geäußert haben. Womöglich war sie nicht einfach eine Banausin, sondern geübt in der Unterscheidung feiner Differenzierungen und hörte mehr Problematisches und Tiefes in dieser Komposition, als ihr geziemend dünkte.

Die Gelegenheiten zu Blicken unter die Oberfläche des schönen Klages sind in der »Titus«-Musik wesentlich versteckter (nicht seltener!) als in den heute bekannteren Opern Mozarts. Auch extreme Situationen, die „schaudervollsten Lagen“, werden nur mit sparsamen Mitteln in zarten Zwischentönen und Schattierungen, wie mit einem feinen chinesischen Tuschpinsel, angedeutet. Abweichende Fortsetzungen statt Wiederholungen sind häufiger, als man sie in Kenntnis sonstiger Mozartwerke erwartet, aber die Änderungen sind sehr fein und unaufdringlich gesetzt. Im Duett etwa zwischen Annius und Servilia gleicht das Nachspiel dem Vorspiel, es ist nur ein bißchen anders harmonisiert, durch wenige neue Töne umgefärbt. Oder im Chor zu »Titus« erstem Auftritt haben unregelmäßige Periodenbildungen, bei geradezu gewöhnlichen Harmonien, eine leicht irritierende Wirkung.

Solches wurde 1791 und einige Jahrzehnte danach gut verstanden, sodaß damals von manchen Autoren »Titus« zu Mozart vollendetstem Werk gekürt wurde. Auch war zunächst die Breitenwirkung der Oper bedeutend: bis 1830 waren mehr Klavierauszüge im Druck erschienen als von »Zauberflöte« oder »Figaro«. Noch Eduard Mörike konnte eines seiner Gedichte an ein Zitat aus »Titus« knüpfen und damit rechnen, verstanden zu werden (Ach nur einmal noch im Leben). Den Romantikern lag natürlich »Don Giovanni« näher; gemessen an seiner Dramatik und Dämonie mußte »Titus« blaß wirken.

Seit Wagner und Verdi Maßstäbe wurden, wird die Musik Mozarts, die immer im gefälligen Gewande auftritt, unmittelbarer verstanden, wenn sie heiteren Inhalts ist, als wenn ihr komplizierte Seelenlagen zugrundeliegen. Deshalb kann »Titus« niemals mehr die Popularität der beiden Singspiele »Entführung« und »Zauberflöte« sowie der drei italienischen Hauptopern (»Figaro«, »Don Giovanni«, »Cosi fan tutte«) mit Typen wie Papageno und Leporello, erreichen. Wer jedoch in »Titus« nur die abgeklärte, leicht wehmütige Erhabenheit der letzten Mozartschen Stilstufe als gleichmäßiges Einerlei hört, vernimmt die zahlreichen, wenn auch stets verhaltenen Signale nicht, die das Werk in ein sich vielfach verwandelndes Zwielficht rücken. Wer sie jedoch bei »Titus« zu vernehmen gelernt hat, wird in den scheinbar bestens bekannten Opern Mozarts noch viele neue Abgründe und Ambivalenzen entdecken, viel mehr jedenfalls, als die spanische Marie Luise, der schon »Titus« eine „porcheria“ war, ertragen hätte.

Michael Levey

Zur Entstehung des »Titus«

Ein paar Tage danach erhielt er einen dritten umfangreichen Auftrag, den dringlichsten, gesellschaftlich bedeutsamsten und – so erschien es ihm vielleicht außerdem – eine gewisse Entschädigung für die Mißachtung, die er im Vorjahr in Frankfurt hatte erleben müssen. Leopold II. sollte Anfang September in Prag zum König von Böhmen gekrönt, und zur Feier dieses Ereignisses auch eine Oper in Szene gesetzt werden. Der Impresario Guardasoni, der schon den »Don Giovanni« in Auftrag gegeben hatte, wurde mit dieser Angelegenheit betraut. Auf der Reise nach Italien, wo er Sänger verpflichten wollte, kam er vermutlich durch Wien und setzte sich dort wieder mit Mozart in Verbindung.

So sah sich Mozart in einem Jahr, an dessen Anfang ein paar Bagatellarbeiten gestanden waren, in einer unerwartet komplizierten Situation. Er hatte die »Zauberflöte«, die Schikaneder vielleicht im Herbst auf die Bühne bringen wollte, noch nicht ganz abgeschlossen. Keineswegs vollendet war das »Requiem«, wenn auch Graf Walsegg das fertige Werk erst zum Jahrestag des Ablebens seiner Frau brauchte. Dennoch lagen Mozart die beiden Aufträge auf der Seele. Guardasoni trug ihm nun eine dritte Arbeit an, die vielleicht Mozarts Hoffnungen vom Jahr 1789 neubelebte, als sich die Aussicht geboten hatte, eine neue Oper für Prag zu komponieren. Möglicherweise hatten er und Guardasoni sich bereits damals auf den Stoff von Metastasios oft vertonter »La clemenza di Tito« geeinigt. Es ist sogar denkbar, daß Mozart schon in jener Zeit Teile davon komponiert hat, doch Guardasoni zog mit seiner Truppe nach Warschau. 1791 nach Prag zurückgekehrt, gab er vielleicht den maßgeblichen Leuten zu verstehen, wenn der »Tito« die Oper zur Krönungsfeier abgeben sollte, wüßte er einen Komponisten, der sicher imstande wäre, das Werk in den rund sechs verbleibenden Wochen zu schreiben, die noch zur Verfügung standen.

Für die These, daß Mozart den »Tito« in Angriff genommen hatte, noch ehe über den Auftrag für die Krönungsoper entschieden war, spricht am stärksten der Umstand, daß Josefa Duschek am 26. April 1791 in einem öffentlichen Konzert ein Rondo Mozarts mit obligatem Bassethorn sang, das nie in das „Verzeichnüß“ aufgenommen wurde und bei dem es sich, wofür alles spricht, um die Arie „Non più di fiori“ handeln dürfte, die im »Tito« erscheint. Bemerkenswert ist auch, daß der Text zu diesem Rondo sich nicht in Metastasios Libretto findet, sondern anscheinend aus der Feder von da Pontes Freund Caterino Mazzolà stammt, dem sächsischen Hofpoeten, der Metastasios »La clemenza di Tito« zu Mozarts Zufriedenheit umarbeitete. (Mozart vermerkte in seinem „Verzeichnüß“ zu der Oper: „... ridotta a vera opera dal Sigre Mazzolá [sic]“.) Der Komponist dirigierte selbst, als das Werk am 6. September 1791 in Prag vor den kaiserlichen Majestäten aufgeführt wurde. Mozart hatte nicht mehr ganz ein Vierteljahr zu leben.

Der Text zu »La clemenza di Tito« verdankte sein Entstehen einem Auftrag des Kaisers. Metastasio hatte das Libretto zu Ehren von Maria Theresias Vater, Kaiser Karl VI., verfaßt, und in der Milde des römischen Kaisers war ein ganz bewußter Hinweis auf die ähnliche Gesinnung des modernen Souveräns zu sehen. „E colpa mia che tu somigli a lui?“ fragt Metastasio in seiner „licenza“ am Ende des Werks, die Mazzolà gestrichen hat. Sonst jedoch hielt

sich seine Fassung eng an die Handlung und dürfte immer noch schmeichelhaft genug gewirkt haben, um die Krönung von Karls VI. Enkel zu feiern. „Beendet, ewige Götter“, singt Mazzolàs Tito am Ende der Oper, „beendet meine Tage, sobald dem Wohl der Römer nicht mehr mein Streben gilt.“ An Stelle Roms können wir uns Böhmen denken, das – wie die ganze Oper – den Herrscher sanft gemahnt, daß der höchste Rang auch die höchsten Pflichten auferlege.

Die Feierlichkeit des Anlasses verlangte unbedingt eine Opera seria, wenn das Kaiserpaar auch an einem der Abende vorher und möglicherweise sogar mit Vergnügen einer Aufführung von »Don Giovanni« beigewohnt hatte. Graf Zinzendorf war natürlich gleichfalls zu den Krönungsfeierlichkeiten nach Prag gekommen und hörte die Erstaufführung der »Clemenza di Tito«. Er fand das Werk „höchst langweilig“, ein Urteil, das die Hofkreise vermutlich teilten – im Unterschied zu den Pragern. Die Begeisterung des Kaisers beschränkte sich anscheinend auf die Primadonna, die das Rondo mit Bassetthorn sang, und die Kaiserin, die Neapolitanerin Maria Luisa, schlug den Ton für die spätere Mißachtung Mozarts von italienischer Seite mit der ihr zugeschriebenen verächtlichen Bemerkung an, der »Tito« sei „una porcheria tedesca“.

Die Erstaufführung war wahrscheinlich nicht hinreichend geprobt. Mozart hatte die Komposition in großer Eile abgeschlossen, nachdem er wegen einer Erkrankung die Arbeit hatte unterbrechen müssen; einige der Secco-Rezitative werden (aufgrund nicht eben guter Belege) Süßmayr zugeschrieben, der bei dieser Gelegenheit Mozart und Constanze nach Prag begleitete. Die Kategorie der Opera seria kam zu jener Zeit rasch aus der Mode. Metastasio's Libretto wirkte, auch wenn Mazzolà verschiedene Arien durch Duette und Terzette ersetzte und so für mehr Flexibilität sorgte, vielleicht als veraltete Propaganda für das „Ancien régime“, selbst auf ein „Ancien régime“-Herrscherpaar.

Hingegen wurden spätere Vorstellungen der Oper in Prag, das dem »Don Giovanni« zugejubelt hatte und vorher über »Figaros Hochzeit« vor Begeisterung außer sich gewesen war, offenbar enthusiastisch aufgenommen. Als der »Tito« zum letztenmal gegeben wurde – zufällig am selben Tag wie die Erstaufführung der »Zauberflöte« –, empfing er „außerordentlichen Beifall“, wie Mozart von dem Klarinettisten Stadler erfuhr, der das Bassetthorn-Obligato zu „Non più di fiori“ blies. Stadlers Spiel wurde mit Bravorufen quittiert, und der stolze Virtuose, ein recht alberner Mann von nicht ganz untadeligem Ruf, schrieb überschwenglich: „O böhmisches Wunder!“ Und Böhmen hatte recht mit seiner Einstellung zu dieser Oper, wenn es anerkannte, daß der »Tito« in seinem Genre so bedeutend war wie alle Werke, die Mozart vorher geschrieben hatte. Eben darin hatte für ihn die Herausforderung gelegen.

Die Metastasianische Oper

Das landläufige Wissen über die Opera seria erschöpft sich bis heute zumeist in der (nicht einmal zutreffenden) Feststellung, daß sie durch Gluck reformiert wurde. Diese zuerst von E. T. A. Hoffmann, später von Richard Wagner und besonders von dessen Parteigängern genährte Sichtweise „von hinten“ erhob eine zeitgebundene Polemik zum historischen Faktum: daß die Opera seria inhuman, unnatürlich und starr sei. Abgesehen davon, daß der Begriff der Natürlichkeit in der Diskussion um die Oper, in der Menschen singend miteinander verkehren, ohnedies einen zweifelhaften Platz innehat, abgesehen auch davon, daß der Begriff der Künstlichkeit in der Oper erst durch die Reformbestrebungen der Jahrhundertmitte einen negativen Beigeschmack erhielt – auch die Metastasianische Oper verdient es, als Spiegel des Denkens und der Gesellschaft ihrer eigenen Zeit ernst genommen und nicht von vornherein als reformbedürftiger Auswuchs beurteilt zu werden.

Zunächst einmal ist nämlich der Metastasianische Operntypus selbst das Ergebnis einer Reform. Denn in dem Jahrhundert seit ihrer Entstehung hatte sich die Oper von einem als dramatische Einheit konzipierten musikalischen Schauspiel zu einem Konglomerat ernster und lustiger Szenen, tragischer und komischer Personen, Haupt- und Nebenhandlungen gewandelt. Am Ende des 17. Jahrhunderts glich sie mehr einer Revue als einem Drama: In jeder Szene mußte etwas Spannendes geschehen; Bären, Trojanische Pferde oder Meeresungeheuer spielten dabei tragende Rollen, Männer stifteten als Frauen verkleidet (oder umgekehrt) Verwirrung. Die Fabel wurde von Begebenheiten, die nach immer gleichem Schema abzulaufen hatten, in solchem Maße überlagert, daß es kaum mehr eine Rolle spielte, ob der Held Caesar hieß oder Ibrahim. Um die Jahrhundertwende hatte sich angesichts dieses dramaturgischen Tohuwabohus erstmals Kritik geregt. Verschiedene Librettisten, unter ihnen Apostolo Zeno, bemühten sich um eine „Reinigung“ der Libretti von allzu großer Drastik, um eine Vereinheitlichung der Handlung nach dem Vorbild der klassizistisch-französischen Tragödien. Diese Entwicklung – eine der ersten bewußt lancierten Opernreformen – kulminierte in dem Werk Pietro Metastasios. Seine Libretti bestimmten die Geschichte der ersten Oper für mindestens ein halbes Jahrhundert so sehr, daß für den Typus des *Dramma per musica* – für das später die Bezeichnung *Opera seria* gebräuchlich wurde – der Name des Dichters und nicht der eines musikalischen Stils Pate stehen muß...

1730 wurde Metastasio als Hofdichter und Nachfolger Apostolo Zenos nach Wien berufen und blieb in dieser Stellung bis zu seinem Tod im Jahr 1782. Er schrieb siebenundzwanzig Opernlibretti sowie zahlreiche Kantaten, Serenaden und andere höfische Festspiele.

In der Wahl der Sujets und im formalen Aufbau der Libretti trieb Metastasio die Neuerungen, die sich in früheren Texten aus dem Kreise der Arcadia bereits angebahnt hatten, zur letzten Konsequenz. Seine Stoffe sind ausschließlich historisch-mythologischer Natur – selbst dann, wenn die pastorale Sphäre im Vordergrund steht. Handlung und Musik sind streng getrennt; die eine entwickelt sich im Rezitativ, die andere kommt in den Arien zu ihrem Recht. Metastasios Opern sind dreiaktig; die Zahl der Szenen innerhalb der einzel-

nen Akte schwankt zumeist zwischen zehn und fünfzehn. Arien stehen fast ausschließlich am Ende einer Szene, selten zu Beginn, nie in der Mitte; sie dienen dazu, den Affekt der vorausgegangenen Szene (Wut, Verzweiflung, Liebe, Eifersucht) musikalisch darzulegen und dem Sänger einen glänzenden Abgang zu verschaffen. Der erste oder zweite Akt endet häufig mit einem Duett oder Terzett, der dritte zumeist mit einem Chor. Die Anzahl der Personen ist auf sechs beschränkt; von dieser Regel weichen nur wenige Libretti ab. Die wichtigsten Handlungsträger sind der Herrscher (zumeist ein Tenor) sowie das Primarier- und das Sekundarier-Paar (meistens alles hohe Stimmen). Zwischen ihnen spielt sich die Intrige des Dramas ab. Alle weiteren Personen sind „confidenti“, Vertraute, die als Stichwortgeber fungieren, bisweilen aber auch nötig sind, um den geschürzten Handlungsknoten an einem Punkt, wo die Situation ausweglos scheint, zu lösen...

Metastasios Stärke bestand darin, daß er diesen Sonderstatus der Operndichtung gegenüber anderen dramatischen Gattungen ohne poetologische Vorbehalte anerkannte; er wußte, wie eine für Vertonung geeignete Sprache beschaffen sein mußte, ohne dabei ihre literarischen Qualitäten zu schmälern, denn er hatte nicht nur Kontakt zu Musikern, sondern sang und komponierte auch selbst...

Metastasios Libretti zeichnen sich auch dadurch aus, daß sie die grotesken Szenen gänzlich eliminieren. Reine Tragödien, als die er sie selbst gern sah, sind sie dennoch nicht, und dies nicht nur, weil sie, mit Ausnahme dreier Texte alle glücklich enden...

Metastasios Libretti sind weder Tragödien noch Komödien noch eine simple Verkettung von Elementen beider Gattungen; sie entziehen sich der aristotelischen Klassifizierung. Sie stellen einen Organismus eigener Art dar, dessen Funktionieren unabhängig von der Gattungspoetik des Sprechdramas ist...

Metastasios Libretti bildeten den Grundbestand der ersten Oper für ganz Europa. Sie dienten außerdem fast allen zeitgenössischen Textdichtern als Vorbild. Einige wurden mehr als sechzigmal vertont, bisweilen über einen Zeitraum von mehr als hundert Jahren hinweg, zum Beispiel »La clemenza di Tito« erstmals 1734 von Antonio Caldara und zuletzt 1839 von Giuseppe Arena. Es gibt jedoch keine zwei Versionen desselben Textes, die einander absolut gleich wären. Metastasios Libretti waren freigegeben für jede Art von Bearbeitung, deren harmloseste noch das Zusammenstreichen der Rezitative und der Austausch von Arien war. Dieses Auswechseln der Texte hatte Metastasio durch die Formelhaftigkeit seiner Bilder und die bewußte Typisierung seiner Charaktere selbst begünstigt. In besonderem Maße eigneten sich für einen solchen Austausch Gleichnisarien, in denen der Seelenzustand mit einem Naturbild (Meer, Sturm, Blume, Vogel) verglichen wurde, oder Sentenzarien, die eine Moral oder eine allgemeingültige Erkenntnis verkündeten. Schwerer wogen jene Eingriffe, die durch die zunehmende Verlagerung des musikalischen Gewichts von den Solo- zu den Ensemble-Nummern nötig wurden. Caterino Mazzolàs Bearbeitung von »La clemenza di Tito« für Mozart zeigt, auf welche Weise man dieser Schwierigkeiten Herr werden konnte. So legte Mazzolà zum Beispiel zwei Szenen mit jeweils einer Abgangsarie zu einer Szene zusammen und schrieb die beiden Arien zu einem Duett um; oder er übertrug einen langen, bei Metastasio rezitativen Handlungsteil in ein geschlossenes Quintett. Bearbeitungen dieser Art gingen so weit, daß von dem ursprünglichen Drama lediglich der Handlungsfaden und ein paar Arien übrigblieben; mit dem Metastasianischen

Original hatten sie oft nur noch den Titel gemein...

Auf das Secco-Rezitativ verwandten die Komponisten zumeist die geringste Sorgfalt; in ihm wurde der Dialog abgehandelt, die Handlung vorangetrieben. Das Accompagnato-Rezitativ sollte Stellen erhöhter Erregung, gesteigerten Ausdrucks vorbehalten bleiben... Das Bemühen späterer Komponisten – besonders Niccolò Jommellis und Carl Heinrich Grauns –, die Rezitative durch häufige Accompagnati zu beleben, kam in Metastasios Augen eher einer Nivellierung, einer Zurücknahme jener Höhepunkte gleich.

Das wichtigste musikalische Ausdrucksmittel blieb die Arie; in ihr sollte nicht nur der Affekt einer ganzen Szene zusammengefaßt werden – hier konnte der Sänger all seine Kunst zur Schau stellen. Die Metastasianische Oper ist eine Sänger-Oper, und es ist kein Zufall, daß Metastasio zu Beginn seiner Laufbahn mit einer Sängerin eng verbunden war und später den berühmtesten Kastraten seiner Zeit, Carlo Broschi Farinelli, seinen „liebsten Zwilling“ (carissimo gemello) nannte; mehr als hundertfünfzig Briefe Metastasios an Farinelli sind erhalten. Die Komponisten wußten, für wen sie ihre Rollen schrieben, welche sängerischen Qualitäten sie in der Vordergrund zu stellen hatten, welche Schwächen sie vertuschen mußten. Und so ist eine Arie in der Metastasianischen Oper immer auch ein stimmliches Porträt des Sängers der Erstaufführung. Ensembles (in der Regel Duette oder Terzette), Instrumentalstücke (wie Märsche oder Festmusiken) und Chöre (zumeist am Schluß der Oper) rundeten das musikalische Schauspiel ab. Die dreisätzig-ge Ouvertüre (Schnell – Langsam – Schnell) hatte in Motivik und Ausdruck nichts mit der folgenden Oper zu tun.

Die weitaus häufigste Arienform, gleichsam das Markenzeichen der Metastasianischen Oper, ist die Da-capo-Arie...

Neben der Da-capo-Anlage existieren indes noch andere Möglichkeiten, einen Text formal zu organisieren...

In allen ihren Eigenarten – Inhalt, Sprache, Dramaturgie, Ausstattung und Musik – ist die Metastasianische Oper ein Hohelied auf die Künstlichkeit. Oper war ein gesellschaftliches, vielleicht auch ein Bildungsereignis, aber keine moralische Anstalt – eine Kunstform, an der man sich delectieren konnte, deren Aufgabe jedoch nicht darin gesehen wurde, das Publikum aufzuwühlen und zu erschüttern. Die Distanz zwischen den Ereignissen auf der Bühne und der Erfahrungswelt des Publikums verminderte nicht etwa das Vergnügen, sondern erhöhte es. Zu den Künstlichkeiten der Opera seria gehört auch die Vorliebe für Kastratenpartien; alle Liebhaberrollen wurden für hohe Stimmen geschrieben. Im Kirchenstaat, wo den Frauen das Auftreten auf einer Bühne verboten war, besetzte man auch die weiblichen Rollen mit Männern. Das Vergnügen an solcher Art der Künstlichkeit war aber auch andernorts so groß, daß bisweilen die Primadonna eine Hosenrolle sang, während der Primo Uomo die weibliche Hauptrolle spielte. Noch Goethe stellte 1788 in seinem »Fragment über Italien« fest:

„Man empfand hier das Vergnügen, nicht die Sache selbst, sondern ihre Nachahmung zu sehen, nicht durch Natur, sondern durch Kunst unterhalten zu werden, nicht eine Individualität, sondern ein Resultat anzuschauen.“

Zwischen Metastasios erstem (»Didone abbandonata«) und letztem (»Ruggero«, 1771) Drama per musica liegt fast ein halbes Jahrhundert. In diesem Zeitraum machte die Oper mehrere einschneidende Wandlungen

durch, die nicht allein spurlos an Metastasio vorübergingen, sondern denen er sogar entgegensteuerte. Seine Libretti wurden zunehmend schematischer, die Sprache zwar geschliffener, aber auch unverbindlicher. Die dramatische Unmittelbarkeit seiner frühen Libretti, die Experimentierfreude, wie sie sich etwa in den tragischen, im Rezitativ abbrechenden Schlüssen von »Didone abbandonata« und »Catone in Utica« geäußert hatte, wich einem Festhalten an immer wieder denselben Konstellationen in immer wieder neuem historischen Gewand. Einzig »Il re pastore« (1751) scherte noch einmal aus dieser Reihe aus und knüpfte an die pastorale Tradition von »L'Olimpiade« an – bezeichnend, daß Metastasio allein in diesem Libretto auch formal noch einmal von dem üblich gewordenen Arien- und Ensembleschema abwich: »Il re pastore« enthält neben »Catone in Utica« das einzige Quartett in seinen Libretti. In einer Zeit, die die Natürlichkeit (was immer man darunter verstand) zum Ideal erhob, mußte sich das Künstliche mit einem Panzer umgeben.



Sextus (Diane Elias) und Annus (Anne Salvan)

Die Vertonungen des metastasianischen »Tito«

Antonio CALDARA (ca. 1670–1736)	1734 Wien
Francesco PELI (gest. 1740)	1735 München
Leonardo LEO (1694–1774)	1735 Venedig
Johann Adolf HASSE (1699–1783)	1735 Pesaro
	1738 Dresden
	1738 Verona
	1743 Ferrara
	1743 Berlin
	1743 Braunschweig
	1745 Hamburg
	1773 Verona
	1759 Neapel (2 Fassungen)
Vincenzo CIOCCETTI (zwischen 1724 und 1736 in Genua nachgewiesen)	1736 Genua
Giovanni Maria MARCHI (gest. 1740)	1737 Mailand
Francesco Maria Verachini (1690–1768)	1737 London
Giuseppe ARENA (11713–1784)	1738 Rom
Antonio PALELLA (1692–1761)	1739 Neapel
Georg Christoph WAGENSEIL (1715–1777)	1746 Wien
Francesco CORSELLI (Daten unbekannt)	1747 Madrid
Joseph Anton KAMMERLOHER (Commerlocher)	1747 München
Carlo Pietro GRUA	1748 Mannheim
Antonio Gaetano PAMPANI (gest. 1769)	1748 Venedig
Davide PEREZ (1711–1778)	1749 Neapel
Francesco ARAIA (geb. um 1700)	1751 Petersburg
Christoph Willibald GLUCK (1714–1787)	1752 Neapel
Andrea ADOLFATI (1711–1760)	1753 Genua
Niccolo JOMMELLI (1714–1774)	1753 Stuttgart
	1771 Lissabon
	1786 Stuttgart
Michelangelo VALENTINI (geb.um 1720)	1753 Bologna (evtl. erst 1764)
Vincenzo Legrenzio CIAMPI (1719–1762)	1754 Venedig
	1759 Reggio Emilia
Antonio Maria MAZZONI (1717–1785)	1755 Lissabon
C. A. CHRISTIANI	1757 Camerino
Giuseppe SCARLATTI (1718–1777)	1757 Venedig (evtl. erst 1760)
	1757 Mannheim
Ignaz Jakob HOLZBAUER (1711–1783)	1760 London
Gioacchino COCCHI (ca. 1715–1804)	1760 Turin
Baldassare GALUPPI (1706–1785)	1767 Mailand
J. PLATINA	1768 München
Andrea BERNASCONI (1706–1784)	1769 Rom
Pasquale ANFOSSI (1727–1797)	1769 Dresden
Johann Gottlieb NAUMANN (1741–1801)	1769 Lodi
Tommaso TRAETTA (1727–1779)	1771 Padua
Giuseppe SARTI (1729–1802)	1771 Venedig
Josef MYSLIVEČEK (1737–1781)	

Pietro GUGLIELMI (1728–1804)	1785 Turin
Johann Davon von APELI (1754–1832)	1785 Kassel
Wolfgang Amadeus MOZART (1756–1791)	1791 Prag
Bernardo OTTANI (1736–1827)	1797 Livorno
Antonio DEL FANTE	
1803 Florenz	
Marco Antonio PORTOGALLO (1762–1830)	
(Bearbeitung von Mozarts Oper)	1809 Neapel
Heinrich MARSCHNER (1795–1861)	1816
	(nicht aufgeführt)

Weitere Vertonungen, nicht datierbar:

L. G. BELTRANI
 Giuseppe Antonio CAPUCCI (Capuzzi)
 F. S. SÜSSMANN

»Titus«-Opern (unsicher ob nach Metastasio):

Pietro RAIMONDI (1786–1853)
 Giacomo INSANGUINE (1728–1795)
 Franziscus HORZIZKI (ca. 1756–1805)
 Johann Peter SALOMON (1745–1815)

Anonym

Lissabon 1738

Pasticci

Lucca 1753
 Venedig 1754
 Rovigo 1755
 Florenz 1798

Mozarts »Titus«

Vergeblich suchen wir in der gesamten Rezeptionsgeschichte der Musik nach einem einzigen treffenden Urteil auch nur eines jener Fürsten, dem ein Kunstwerk dediziert wurde, oder der, als Mäzen oder auch nur Empfänger oder Nutznießer, seiner Aufführung beiwohnte...

»La Clemenza di Tito« (KV 621) war gewissermaßen schon zu ihrer Entstehungszeit ein Relikt. Daß diese Oper am Ende des achtzehnten und am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts populär wurde, verdankt sie dem Geschmack der klassizistischen Epoche an ethisch-heroischer Allegorie...

Er konnte es sich nicht leisten. Der Auftrag bedeutete zwar die Unterbrechung an zwei großen Arbeiten, der »Zauberflöte« und dem »Requiem« – es hätte ihm relativ gleichgültig sein können, daß der böhmische Adel zur Krönung des Kaisers Leopold II. zum böhmischen König in Prag, im September 1791, eine Opera seria brauchte –, aber er brauchte die Ehre und vor allem das Geld...

Natürlich können wir bei der Oper die Musik nicht vom Thema trennen, das sie auszudrücken hat – so gern wir es auch oft täten! –, nur eben ist hier das Auszudrückende so völlig abstrus, die individuellen Handlungsmotive entbehren so sehr jeglicher Schlüssigkeit, daß man, verglichen mit dem »Tito«, sogar die »Zauberflöte« noch ein psychologisches Drama nennen möchte...

Uns erscheinen die Figuren der »Clemenza« tatsächlich darauf angelegt, die Opera seria ad absurdum zu führen, Nachzügler einer Gattung. Hier sind die Grenzen zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen beinahe verwischt...

Wir wollen den Stellenwert des »Tito« nicht schmälern, doch verfallen wir alle unfehlbar in ein apologetisches Vokabular, wenn wir feststellen, daß diese oder jene Nummer der Oper die Qualität von »Cosi« erreiche oder schon die »Zauberflöte« vorwegnehme, d.h. wir kalkulieren bereits ein Argument des potentiellen Widersprechenden ein. Wenn wir aber den allerhöchsten Maßstab der dramatischen Musik Mozarts anlegen, also den der drei da-Ponte-Opern, so trifft diese höchste Wertung, genau genommen, nur auf wenige Nummern zu: Die tiefe Befriedigung eines durch Musik vermittelten dramatischen Geschehens wird uns selten zuteil.

Wolfgang Hildesheimer

*

So wurde denn »Titus« das, was man heute eine „Konzertoper“ nennt: Jegliche Aufführung wird daran scheitern, daß ihre Musik unseren Ohren zwar schön, doch dramatisch nicht „wahrhaftig“ klingt...

Dem Schöpfer der „Bewegungsooper“, einem Mozart, mußte klar sein, daß politische Erregungen – eine Verschwörung, ein Attentat, Staatsmaßnahmen und Gegendruck – einen realistischen Stil und musikdramatischen Ausdruck verlangten... Selbst dann wäre ihm gar nicht die Zeit für ein Meisterwerk geblieben. Er warf in Wien an Musik auf den Text, was die schwindenden Kräfte hergaben – dann fuhr er mit Konstanze und seinem Schüler Süßmayr nach Prag, um, in seiner gewohnten Art mit den Sängern arbeitend, die Oper im Hause fertigzustellen. Bis zur Vollendung verblieben ihm noch achtzehn Tage!...

Doch der Kaiser selbst, der den Feinden vergibt! In Titus lebt ein hohes Ethos. Unseligerweise hat aber Mozart – der den Text nicht mitredigiert hatte – nichts getan, um die Rolle dramatisch zu machen. „Warum habe ich überhaupt Feinde? Ich will doch eigentlich nur das Gute!“ Das Grübeln und die Seelenqual, das Aufzucken eines Rachewunsches und gleich darauf seine Niederkämpfung: das hätte auch „Gänge“ verlangt, nicht bloß stehende oder sitzende Arien. Ein „Gang“ entsteht aber nicht dadurch, daß ein Schauspieler sich willkürlich auf und ab bewegt. Bewegung muß von innen her vorgezeichnet sein. Aber Titus blieb eine „Sitzrolle“ – und so langweilt uns sein „Seelenkampf“, weil wir ihm musikalisch nicht glauben!

Heinrich Eduard Jacob

*

Dieses große, von intensivster Dramatik erfüllte Finale des ersten Aktes der Oper (Mazzolàs und Mozarts alleiniges Werk) isoliert Sesto von den übrigen Gestalten. In einer Hinsicht ist er ein Don Giovanni mit Gewissen; in einer anderen vertritt er jede schuldige Seele, die – „culpa rubet vultus meus“ – den Richtspruch des »Dies irae« erwartet. Sestos Tat ist praktisch Vaternord. Daß sie ihm mißlang, spricht ihn nicht frei, wie er sich ganz bewußt ist, und selbst als ihm nach den Qualen, die er im zweiten Akt leidet, Tito verzeiht, singt er aufrichtig »Ma non m'assolvo il core“.

»Tito« ist nicht nur ein Werk voll Pracht, sondern auch erfüllt von Strenge. Seine erhabene politische Sphäre, eine Welt, dominiert von Männern, hat zwar Raum für die Freundschaft, doch nicht viel für die Liebe. Tatsächlich geht es in der Handlung um einen furchtbaren Verrat an einem Freund, und sie wird illustriert von typisierten Bühnengestalten, nicht von „Charakteren“ im Sinne Susannes, Figaros oder Don Giovannis...

Und Böhmen hatte recht mit seiner Einstellung zu dieser Oper, wenn es anerkannte, daß der »Tito« in seinem Genre so bedeutend war wie alle Werke, die Mozart vorher geschrieben hatte. Eben darin hatte für ihn die Herausforderung gelegen.

»Tito« war ein wohlabgewogener Essay über Strenge und Strafe im Formengewand der Klassizität, eine Oper, in der allen versagt bleibt, was sie wünschen (auch dem Kaiser; er hofft zuerst, sich mit Servilia zu vermählen, die jedoch erklärt, daß sie schon Annio liebe, und dann sich mit Vitellia zu verbinden, doch diese erweist sich als das Ungeheuer, das seine Ermordung geplant hat). Diesen Aspekt der menschlichen Existenz empfand Mozart in gewissen Gemütsstimmungen zutiefst; und das unvollendete Monument des »Requiems« bezeugt in barocker Gestalt vielleicht noch einmal dieselbe Überzeugung...

Michael Levey

*

Metastasios erfolgreichster Operntext entstand wenige Jahre vor Montesquieus einflußreichstem Buch. Dennoch ist jener schon die Verherrlichung des Staatsgebrechens, vor dem dieses kaum warnen zu müssen meint. »La clemenza di Tito« hat keinen anderen Gehalt als „l'impuissance même de punir“, Impotenz im Strafen...

Ob »Idomeneo«, »La clemenza di Tito« einen Kanon erfüllen, verfehlen, sprengen, wird durch ihre plötzliche Präsenz in Phono und Video kaum weniger verstellt als durch ihre lange Absenz vom Repertoire...

Anders steht es um das Paradox von »La clemenza di Tito«. In Metastasios Libretto einer reinen Rezitativ- und Arienoper von 1734 hat Mozart (als er es nach fast sechzig Jahren und vierzig anderen Komponisten vertonte) acht Ensembles montieren lassen; in nicht weniger als dreien singt Titus mit. Der Kaiser ergreift einen Part unter Parten, um sich zu rechtfertigen, ja zu entschuldigen als Mensch unter Menschen. In seinem Auftrittsrezitativ entsagt er mit den „divini onori“ auch fürstlicher Gottähnlichkeit. Destruiert ist so der Raum der Seria: die Pathosspanne zwischen Drohendem und Flehendem, zwischen Souverän und Untertan. Wie könnten Angst, Hoffnung nach Gnade rufen und ringen, da Titus, ein tenoral steifer, bleicher Gipsabguß Sarastros, immer schon kundtut, nicht „ein Unmensch, ein Tyrann“, sondern „ein Mensch zu sein“? Dürre Konfliktharmut befällt das Detail, flau Ziellosigkeit das Ganze, wird doch der Kaiser ab den ersten Takten als der Gütigste und Gnädigste gepriesen – vom Rebellen, der ihn ermorden soll...

Ivan Nagel



Vitellia (Johanna-Lotte Fecht)

Carl Dahlhaus

Mozart und die italienische Oper seiner Zeit

Wer immer es auf sich nimmt, die Geschichte der italienischen Oper in der Zeit Mozarts darzustellen, läuft entweder Gefahr, das Normale am Außergewöhnlichen zu messen oder das Außergewöhnliche – um der Gerechtigkeit (dem Normalen gegenüber) willen – hintanzusetzen. Das Dilemma liegt in der Sache selbst. Angesichts einer unübersehbaren Zahl italienischer Opern, die Jahr für Jahr überall in Europa entstanden, angesichts so produktiver und bedeutender Komponisten wie Paisiello (mit rund hundert Opern) oder Cimarosa (mit mehr als sechzig Opern) erweist sich Mozarts Œuvre als verschwindend klein. Diese wenigen Werke aber übertreffen in ihrer musikalischen Qualität (spätestens seit 1780) die Kompositionen seiner Zeitgenossen in einem Maß, daß alle anderen Produktionen dieser Jahre als nebensächlich erscheinen könnten. Dennoch blieben Mozarts italienische Opern im Vergleich zu den meisten zeitgenössischen Werken erstaunlich erfolglos – ein Phänomen, das immer wieder einer Erklärung bedarf.

Hermann Abert unternahm in seiner Mozart-Biographie (1919) als erster den Versuch, die Wurzeln von Mozarts Reichtum an musikdramatischen Ideen in den Opern seiner Vorgänger und Zeitgenossen aufzuspüren. Seitdem sind die Schwierigkeiten, ein Bild zu entwerfen, das sowohl der Bedeutung Mozarts gerecht wird als auch die historische Situation der italienischen Oper seiner Zeit adäquat und ausgewogen wiedergibt, nicht geringer geworden. Denn während der Jahre, in denen Mozarts bedeutendste italienische Opern entstanden – die Reihe beginnt mit »Idomeneo« (1780) und endet mit »La clemenza di Tito« (1791) –, befand sich die italienische Oper allenthalben im Umbruch. Gattungskapitel, wie sie Abert über die Opera seria oder die Opera buffa geschrieben hatte, wären für die achtziger Jahre nicht nur am Beispiel Mozarts gescheitert. Denn gerade in dieser Zeit begannen Opera seria und Opera buffa sich einander zu nähern, sich zu durchdringen und voneinander zu lernen – in einer Weise, die die gattungsspezifischen Unterschiede gleichsam von innen her und kontinuierlich nivellierte. Seit »Idomeneo« blickte auch Mozart in seinen italienischen Opern über die Gattungsgrenzen hinaus, suchte auch er nach Möglichkeiten, die unterschiedlichen dramaturgischen Konventionen musikalisch zu verschmelzen. Dabei nehmen seine Werke in der Geschichte der italienischen Oper der achtziger Jahre – nicht nur aufgrund ihrer überragenden musikalischen Qualitäten – eine Sonderstellung ein: Jedes für sich repräsentiert eine Gattung in ihrer reinsten Form; jedes für sich aber stellt seine Gattung gleichzeitig auf eigenständige Weise zur Diskussion.

Mozarts erste italienische Oper, »La finta semplice« (1768 für Wien komponiert, doch erst 1769 in Salzburg aufgeführt), fällt in die Zeit der Wiener Reformbestrebungen Durazzos, Calzabigis und Glucks, die Ende 1767 mit »Alceste« ihren Höhepunkt erreicht hatten...

Mozarts erste Versuche im Bereich des Seria-Genre treffen in eigentümlicher Weise mit dem letzten Werk jener Künstler zusammen, die der Opera seria jahrzehntelang ihren Stempel aufgedrückt hatten: Nachdem der nunmehr Vierzehnjährige Ende 1770 seine erste Opera seria, »Mitridate rè di Ponto«, dem Mailänder Publikum mit großem Erfolg präsentiert hatte – ein Werk, das die vorgezeichneten Bahnen der Seria-Komposition nicht ver-

läßt – erhielt er den Auftrag, aus Anlaß der Vermählung Erzherzogs Ferdinands in Mailand eine Serenata zu schreiben; das Hauptwerk, die Festoper, wurde Metastasio und Hasse anvertraut...

Die siebziger Jahre brachten Veränderungen hauptsächlich im Bereich der komischen Oper...

Obwohl Mozart sich über alle einflußreichen Bekannten bemühte, einen Opernauftrag zu erhalten, obwohl er, besonders nachdem er Aloysia Weber kennengelernt hatte, danach lechzte, eine Oper zu schreiben und mit Aloysia nach Italien zu gehen, gelang es ihm nicht, eine „Scrittura“, einen Opernauftrag, zu bekommen. Zwar gewährte ihm Herzog Karl Theodor im November 1777 eine Audienz, bei der er sich wohlwollend an »La finta giardiniera« zu erinnern geruhte, doch selbst Mozarts eifertiger Hinweis, er täte nichts lieber, als „hier eine Opera zu schreiben“, fruchtete nichts. Schließlich war Mozart zu diesem Zeitpunkt ein Anfänger, der zwar einige beachtliche Opernerfolge vorzuweisen, aber in dem gnadenlosen Konkurrenzkampf an den italienischen Bühnen – außerhalb des österreichischen Mailand – noch nicht die Feuertaufe bestanden hatte. Und sein Vater, den er um Vermittlung eines Opernauftrags in Italien anflehte, wollte davon, mit gutem Grund, nichts wissen:

„In Italien, – wo in Neapel alleine gewiß 300 Maestri sind, und wo durch ganz Italien schon öfters auf zwei Jahre die Maestri für gutzahlende Theater die Scrittura in Händen haben? oder in Paris, wo etwa 2 oder 3 fürs Theater schreiben, und die anderen Komponisten man an den Fingern herzählen kann?“ (Brief vom 23. Februar 1778)

Leopold Mozarts Bedenken waren keineswegs aus der Luft gegriffen. Alle erfolgreichen nichtitalienischen Opernkomponisten hatten ihre internationale Karriere mit einem Durchbruch an einer der großen italienischen Bühnen begonnen – Händel ebenso wie Hasse, Johann Christian Bach oder Myslivecek. Erst ein Erfolg in Italien vermochte die Türen zu den deutschen Hoftheatern zu öffnen – zumal für einen kaum erwachsenen Österreicher aus der Provinz.

„Jetzt ist es noch zu früh, er soll gehen, nach Italien reisen, sich berühmt machen. ich versage ihm nichts, aber jetzt ist es noch zu früh“ (Brief vom 29. September 1777) – Mozart mochte diese deutliche Empfehlung des bayerischen Kurfürsten als einen „entsetzlichen Welschlands-Paroxismus“ schmähnen. Aus dem Teufelskreis: keine Reise nach Italien ohne „Scrittura“ – keine „Scrittura“ in Deutschland ohne italienische Erfolge kam er nicht heraus.

Daß es Herzog Karl Theodor war, der Mozart aus diesem Dilemma befreite, als er ihm 1780 den Auftrag zu »Idomeneo« erteilte, erscheint aus mehreren Gründen folgerichtig. Schon immer hatte der Herzog mehr Interesse an der ernsten als an der komischen Oper gezeigt, und besonders an den vom Geist der Erneuerung geprägten Werken. Die dafür nötigen Mittel standen zur Verfügung: ein hervorragendes Orchester, ein guter Chor und eine funktionierende Bühnentechnik. Mozart seinerseits hatte Erfolge vor allem im Bereich der Opera seria vorzuweisen. Der Aufenthalt in Paris hatte ihn zudem mit der französischen Oper in Kontakt gebracht. So konnte Karl Theodor erwarten, daß er dem Libretto – der Umgestaltung einer fünftaktigen Tragédie lyrique zu einer dreiaktigen Opera seria – das nötige reformerische Kolorit verleihen würde. Der Ernst, mit dem Mozart an diese Komposition heranging, gleichsam als wolle er alle in den letzten Jahren in ihm aufgestau-

ten Ideen und Pläne nun auf einen Schlag in die Tat umsetzen, mag allerdings über die Erwartungen des Herzogs hinausgegangen sein. Für Mozart bedeutete »Idomeneo« die Erfüllung eines alten Traums und einen Markstein seiner Laufbahn insofern, als er sich zum erstenmal, ohne die Bahnen der Konvention zu verlassen, vom Geschmacksniveau des Publikums dennoch unabhängig machte...

In seinen letzten beiden italienischen Opern kehrte Mozart noch einmal zu den reinen Gattungstypen zurück, ohne sich jedoch von ihnen vereinnahmen zu lassen. »Cosi fan tutte« (1790) ist sicherlich dasjenige Libretto Da Pontes für Mozart, das sich mit seinem Spiel im Spiel, den echten und gestellten Gefühlen, den typischen Verkleidungs- und Verwechslungsszenen am engsten an die durchschnittliche Buffa-Librettistik hält.

»La clemenza di Tito« schließlich reiht sich in ähnlichem Maß in die Gattungstradition der Metastasianischen Opera seria ein, auch wenn das große Finale des ersten Akts mit Chor, Soli, Ensembles und Instrumentalteilen dagegen zu sprechen scheint. Nachdem sich die Opera seria außerhalb Italiens unter dem Einfluß der Erneuerungsbestrebungen zu wandeln begonnen und Elemente der französischen Oper in sich aufgenommen hatte, begannen sich in den achtziger Jahren die Konventionen selbst in der Hochburg der strengen Opera seria, in Neapel, zu lockern. Paisiellos »Pirro«, 1787 im Teatro San Carlo aufgeführt, gilt als die erste neapolitanische Opera seria, die an den Aktschlüssen ausgedehnte Handlungsensembles enthält. Nun begann die Opera buffa ihrerseits auf die Opera seria einzuwirken, und es erscheint nur allzu plausibel, daß es dezidierte Buffa-Komponisten wie Paisiello und Cimarosa waren, die diesen Weg gingen. Vor allem Cimarosas späte Seria-Opern aus den neunziger Jahren schlugen mit ihrer ausgewogenen Mischung aus martialischem Pathos und gefühlvoller Zartheit, mit ihren der Buffa abgelauschten freien musikalischen Formen – etwa der Aria con coro – eine Brücke zu Cherubini und Rossini...

Auch Mozarts Opern blieben Ausnahmefälle in der internationalen Welt der italienischen Oper. Daß »Idomeneo« und »La clemenza di Tito« nur wenige Aufführungen erlebten, entsprach dem Normalfall solcher für einen festlichen Anlaß in Auftrag gegebenen Werke. Daß sich aber weder »Le nozze di Figaro« noch »Don Giovanni« oder »Cosi fan tutte« auch nur annähernd so erfolgreich durchsetzen konnten wie etwa Paisiellos »Il re Teodoro in Venezia«, Martins »Una cosa rara« oder Sartis »Fra i due litiganti il terzo gode«, ist ein Zeichen dafür, wie fremd und ungewohnt das Publikum diese Opern empfunden haben muß. Äußere Gründe – etwa daß es nicht überall Orchester gab, die Mozarts Opern personell und technisch hätten bewältigen können – reichen als Erklärung nicht aus. Vielleicht empfand man sie – neben allen rein musikalischen Verständnisschwierigkeiten, die sich aus dem differenzierten Orchestersatz, den harmonischen und kontrapunktischen Finessen, den formalen Irregularitäten ergaben – als zu direkt, zu wenig distanziert, zu indiskret. Mozarts Musik legte das Innerste seiner Figuren frei, er gab ihnen keine Gelegenheit, ihren Charakter hinter irgendwelchen Konventionen zu verbergen. Seine Musik war niemals nur anmutig, sondern immer auch hintersinnig und analytisch.

Helga Lühning

Zur Sängerbesetzung

Ein offenkundiger Fehler begegnet bis heute in den Augen zur Sängerbesetzung der ersten Aufführung. Während die zeitgenössischen Quellen in diesem Punkt differieren, geht die Besetzung richtig bereits aus Mozarts Verzeichnis hervor: „*Atrici: — Sig:ra Marchetti fantozi. — Sig:ra Antonini. — Attori. Si:re Bedini. Sig:ra Carolina Perini /da Uomo/ Sig:re Baglioni. Sig:re Campi. — e Cori*“. Als erste nennt Mozart die Prima donna Maria Marchetti-Fantozzi, die Darstellerin der Vitellia. Die andere Frauenrolle (Servilia) sang Signora Antonini. Unter den Männerpartien beginnt er mit den beiden Sopranisten: vor der Signora Perini hat den Vortritt der Primo uomo, der aus Italien engagierte Kastrat Domenico Bedini, der natürlich die Hauptrolle, nämlich die des Sesto sang. Die zweite Kastratenpartie übernahm die Sängerin Carolina Perini. Wäre sie tatsächlich die Darstellerin des Sesto gewesen, wie lange angenommen wurde, so hätte Mozart sie als Sängerin der Hauptrolle unter den Attori zweifellos an erster Stelle genannt. — Den Beschluß machen die beiden natürlichen Männerstimmen: der Tenor Antonio Baglioni (Titus), der auch als erster Don Ottavio bekannt ist, und der Sänger des Publio, der Bassist Gaetano Campi.

Diese Besetzung wird durch Mozarts Brief vom 7./8. Oktober 1791 an Constanze bestätigt. Die allgemein verbreitete Annahme, Sesto sei von Anfang an eine Hosenrolle gewesen, ist bisweilen als „Fortschritt im Sinne der Humanität, aber nicht des Dramas“ verstanden worden, obwohl nicht nur durch den Text, sondern auch durch Mozarts Musik Sesto als Primo uomo, d.h. als Kastratenpartie geprägt ist. Andererseits war auch kaum denkbar, daß Guardasoni, der Impresario der Prager Aufführung, eine Sängerin seines Ensembles in der Hauptrolle glänzen ließ und dem eigens zu den Krönungsfeierlichkeiten aus Italien geholten Virtuosen Bedini die Rolle des Annio, des Secondo uomo gab, die, verhältnismäßig einfach und gänzlich ohne Koloraturen, diesem keine Möglichkeiten gegeben hätte, seine besonderen Fähigkeiten zur Geltung zu bringen.

*

Kastraten (ital. castrati, von lat. castrare, verschneiden), auch Evirati. In Italien wurde schon seit der Spätantike die Verstümmelung von Knaben vorgenommen, um die Mutierung zu verhüten und die Knabenstimme zu erhalten. Die Stimme der erwachsenen Kastraten vereinigte mit dem Timbre und der Tonlage der Knabenstimme (soprano oder contralto) die Brustresonanz und Lungenkraft des Mannes; dies erlaubte die Ausführung von virtuoseren Passagen und eine erstaunliche Ausdehnung der Messa di voce. In der katholischen Kirchenmusik in Italien vertraten die Kastraten seit dem 17. Jahrhundert zunehmend die Falsettisten bei der Ausführung des Diskants, doch war der eigentliche Ort ihrer Erfolge die Oper. Eine Glanzleistung des berühmten Kastraten-Sängers Farinelli († 1782) ist in dessen Ausarbeitung der von seinem Bruder R. Broschi komponierten Arie »Son qual nave« erhalten, die als Einlage der von J.A. Hasse 1730 in Venedig uraufgeführten Oper »Artaserse« diente. Das Publikum bevorzugte Kastraten-Stimmen so sehr, daß in der Opera seria Männerstimmen nahezu verschwanden. Sogar die Frauenstimmen hatten es nicht leicht, sich zu behaupten, und übernahmen deshalb

öfters Männerrollen („Hosenrollen“). Der Kastraten-Sänger Senesino galt um 1710 mit seinem Mezzosopran als einer der besten Sänger Europas. Von B. Ferri berichtet A. Bontempi 1695, daß sich um seine Dienste mehrere Fürsten bemühten, weil er eine Sopranstimme von unbeschreiblicher Reinheit und Technik besaß. Der Kastraten-Sänger G. Cafarelli († 1783) konnte sich von seinem erworbenen Vermögen ein Herzogtum kaufen. Angesichts der Erfolge einiger Kastraten wurde die Kastration zu Ende des 17. Jahrhunderts zu einer verwerflichen Spekulation. Die katholische Kirche hat zwar 1587 die Kastration verboten, doch war schon 1588 ein Kastrat päpstlicher Sänger, und in A. Moreschi († 1922) hat die Sixtinische Kapelle noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Kastraten besessen.



Sextus (Diane Elias)

Ernst Krause

Zur Musik des »Titus«

Der »Titus« ist und bleibt, formal betrachtet, in erster Linie die Krönungsoper, die Mozart mit aller Anpassungsfähigkeit an Handlung und Text der Spätbearbeitung Mazzolàs und an die Stilmerkmale der *Seria* schuf. Mag es sich um eine Gelegenheitsarbeit handeln, um kompositorischen Broterwerb: es gibt Partiturseiten, in denen sich allerlei musikalisches Formalwesen breitmacht – so ist die *opera seria* oder (wie es auf der Titelseite des Autographs heißt) das *Dramma serio Musica* in wohlberechneter Mischung von Bravour und Einfachheit, von Glätte und Beseelung, Geschmeidigkeit und Prägnanz mancher Formen ganz Schöpfung ihrer Zeit. In 18 Tagen schrieb Mozart den weitaus größten Teil des Werkes in Kutschen, Gastzimmern und schließlich in der Villa Bertramka bei angegriffener Gesundheit nieder; nur die *Secco-Rezitative* mußte er bei solcher Hast seinem Freund und Schüler Franz Xaver Süßmayr (der auch das »Requiem« vollendete) überlassen. Als Ganzes betrachtet, scheint bemerkenswert, wie sich Mozart mit solch undramatischen Dingen, bei denen auf jede Intrige eine Arie und auf jede Arie eine Intrige folgt, abfinden konnte, wenn ihn auch bei der Titelfigur gewisse Parallelen mit dem Sarastro der »Zauberflöte« (an der er gerade arbeitete) interessiert haben mögen. Sind es die *Rezitative*, in denen die Intrigen fleißig gesponnen werden, so breiten sich in den Arien die Affekte aus – erst in dieser Dialektik des Handelnden und des Kontemplativen dokumentiert sich der aktuelle Entwicklungsstand der Gattung. Da sind Arien von großer musikalischer Schönheit, die man als beglückend mozartisch empfindet. Die berühmteste, das Rondo und die Arie der Vitellia „Hinab mit dir vom Throne“ steht in ihrer Brillantwirkung und Erhabenheit wie eine neapolitanische Barockkulisse in der *Seria*-Landschaft. Die kleinen Formen herrschen mit Ausnahme dieses Stücks und der Sextus-Arie „O Götter, welch wildes Toben“ mit dem bedeutenden *recitativo accampagnato* vor; auch bei den ohne stärkeren dramatischen Zusammenhang gruppierten Ensembles, Chören und Märschen (die »Titus«-Szene ist niemals leer) hat es Mozart eiliger als sonst. Neben dem Terzett, in dem der schwankende Sextus, von Publius verhaftet, sich von Vitellia verabschiedet, prägt sich jenes winzige Duettino zwischen Sextus und Annius ein, das sich in reinstem Singspielton in die starre Welt pompöser Festoper verirrt. Weniger an der Melodik als an der Harmonie (fast alle Stücke sind in Dur, Chromatik und Modulation treten zurück) spürt man die veränderte kompositorische Aufgabe. Mozart mußte sich bei zwei Hauptpartien nach den personellen Prager Möglichkeiten richten: Sextus wurde einer Kastratenstimme, Annius einem Mezzo oder Alt übertragen. Im Bewußtsein der Gegenwart lebt vor allem die der »Zauberflöte« nahe Overtüre; nur bei ihr gewinnt das Orchester individuelle Farbe.

Alfred Einstein

»Clemenza di Tito« — ein Produkt der Eile?

Es ist üblich, von der »Clemenza di Tito« mit einem gewissen Bedauern zu sprechen und sie als ein Produkt der Eile und der Ermüdung rasch abzutun. Der Eile: ja — es war so wenig Zeit zu verlieren, daß Süßmayr die Komposition der Secco-Rezitative übernehmen mußte, was sehr rasch bekannt wurde — schon jener Prager Korrespondent weiß davon, und Niemetschek hat es bestätigt. Der Ermüdung: nein — in der »Zauberflöte« und dem Requiem, an denen Mozart zu gleicher Zeit arbeitete, ist ja wohl von Ermüdung auch wenig zu spüren. Die Zeitgenossen und Mozart selber hatten eine ganz andere Meinung von der »Clemenza di Tito«. Der Erfolg stieg mit dem Jahrhundert immer mehr; und unter allen Opern Mozarts war »Tito« die erste, die nach London gelangte und sich nicht die Verstümmelungen gefallen lassen mußte, denen die anderen bis auf die neueste Zeit dort ausgesetzt waren. Und Mozart selbst? Er trug in sein musikalisches Tagebuch ein: „La Clemenza di Tito... ridotta a vera opera dal Signore Mazollà, Poeta di S: A: S: l'Elettore die Sassonia“ — „zur wirklichen Oper umgearbeitet von Signore Mazzolà, Kurfürstlich sächsischem Hofpoeten.“ Das ist eine Ehre, die er da Ponte weder bei den »Nozze« noch bei »Don Giovanni« und »Così fan tutte« hat angeidehen lassen; nur bei der »Zauberflöte« hat er auch Schikaneder nicht vergessen.

Das Gefühl der Dankbarkeit, das Mozart für Caterino Mazzolà offenbar hegte, war nicht ungerechtfertigt. Es wäre ihm um 1791 unmöglich gewesen, ein Libretto von Metastasio nochmals „mit Haut und Haaren“ zu komponieren, wie er es in seiner Jugend mit »La Betulia liberata«, »Il Sogno di Scipione«, »Il Rè pastore« getan hatte. Und wie es mit der »Clemenza di Tito« vor ihm unter vielen anderen Caldara, Hasse, Gluck, Galuppi, Jommelli, Giuseppe Scarlatti, Anfossi getan hatten. Metastasio's »Clemenza di Tito« ist, dem Usus der Opera seria von 1734 entsprechend, nichts anderes als eine Kette von Abgangsarien, verbunden durch lange Rezitative; nicht einmal für das kleinste Duett ist vorgesorgt. Was Mazzolà mit diesem Libretto angefangen hat, ist nicht etwa ein Dokument der Ehrfurchtlosigkeit, sondern des Mutes und der Geschicklichkeit. „Die ursprünglichen drei Akte sind in zwei zusammengezogen, die unendlichen Secco-Rezitative gekürzt, viele der alten Arien durch neugedichtete, für den Komponisten günstigere ersetzt, endlich sämtliche Ensemblestücke, die drei Duette, die drei Terzette, das Finalquintett des ersten, das Finalsextett des zweiten Aktes hinzugefügt.“ Man könnte hinzufügen, daß Mazzolà Mozart Gelegenheit gegeben hat zu dem grandiosen musikalisch-szenischen Abschluß des ersten Aktes, mit dem Brand des Kapitols und dem Fernchor des entsetzten Volks. Natürlich hat Mazzolà aus Metastasio's höfischem Libretto kein Meisterwerk machen können. Tito bleibt eine Puppe der Großmut, der auf erwählte Bräute verzichtet, sobald er erfährt, daß sie bereits vergeben sind, und der bereits unterschriebene Todesurteile wieder zerreißt. Vitellia, die heimlich Titus liebt und, weil sie sich verschmäht glaubt, die Verschwörung gegen ihn anzettelt, bleibt eine Puppe der Rachsucht und der Gewissensbisse. Sesto, der sie liebt und von ihr als Werkzeug des Mordanschlags benutzt wird, bleibt eine Puppe der Verliebtheit und Reue. Da sind noch Servilia, Sestos Schwester, verliebt in Annio, Titos und Sestos Freund, zwei weitere Puppen. Und da ist, natürlich, der unver-

meidliche „Confident“, Publio, Befehlshaber der Prätorianer, Titos Vertrauter. Aus diesen Puppen sind keine Menschen zu machen durch bloße Vereinfachung der Maschinerie der Handlung, durch bloße Kürzung des Dialogs. Mazzolà hat sogar die Mechanik der Handlung, die bei Metastasio wie immer durch ein feingefeiltes Radwerk bewegt ist, manchmal grob zerstört. Aber er hat damit ein hundertmal wirksameres Libretto gewonnen.

Ein Libretto in der Form, natürlich nicht im Sinn der Opera buffa. Zwei Akte, wie eine Opera buffa; und der erste Aktschluß gestaltet genau nach dem Prinzip der Opera buffa, nämlich die Handlung unentschieden in der Schwebe zu halten. Ensembles statt der Arien, rapider Fortschritt der Handlung, Ausdruck entgegengesetzter Gefühle in den Ensembles. Die Devise war für Mazzolà wie für Mozart: Kürze. (Vielleicht eine Vorschrift von seiten des Hofes). So komponiert Mozart nur zwei längere Arien, die des Sesto, die berühmteste des Werkes, das Rondo und die Arie der Vitellia, die – höchst wirksam – unmittelbar in den fatalen „Marche de supplice“, die letzte Szene, hineinführt. Das Gebot der Kürze war so zwingend, daß Mozart eine Aria des Tito zwischen der siebten und achten Szene des zweiten Aktes offenbar ganz unterdrückt hat. Das berühmte Duettino für Sesto und Annio, vierundzwanzig Takte, ist ein Liedchen – unerhört in einer Opera seria. In den Arien keine Ritornelle; nur selten Rückkehr zum ersten Teil; fast alle auf rasche Steigerung angelegt. Die Ensembles alle aufgebaut auf psychologische Kontraste: so im Terzett, in dem Vitellia, von Titus zur Braut ersehen, ihrer Verwirrung Ausdruck gibt, indes die beiden Zeugen, Annio und Publio, ihre Gefühle völlig mißdeuten. Oder, noch schöner, in dem Terzett, in dem Sesto, von Publio verhaftet, von Vitellia Abschied nimmt, indes der Scherge ihn zur Eile antreibt, aber doch sein Mitgefühl nicht unterdrücken kann. Auch alles Dekorative: die Märsche, die Chöre sind kurz und von größter Schlagkraft und Farbigkeit. Die Eile und Dringlichkeit des Auftrags hat Mozart zu größter Einfachheit gezwungen, auch im Orchester, auch im „Konzertanten“ – nur Stadler ist in den erwähnten zwei Arien auf Klarinette und Bassethorn reich bedacht worden. Und die Ouvertüre ist zum Schwesterwerk der Ouvertüre der »Zauberflöte« geworden: sie ist festlich und eine Charakterouvertüre zugleich.

Mozart hat getan, was er konnte. Nochmals: er war kein Revolutionär, er wollte den Rahmen der Opera seria nicht sprengen, er hat ihn nur bis an seine Grenzen erweitert. Er hatte Glucks Vorbild vor Augen, aber er ist ihm nicht gefolgt, da er nicht soviel an Musik opfern wollte, als Gluck, aus seinen Beschränkungen eine Tugend machend, geopfert hat. Aber warum Mozart entschuldigen, daß er auf dem Gebiet der Opera seria keine so „ewigen“ Werke hinterlassen hat wie »Nozze« oder »Zauberflöte«? Wer sonst im 18. Jahrhundert hat auf diesem Gebiete solche Werke hinterlassen? Welche Oper Glucks ist noch wirklich lebendig, so lebendig, daß wir sie ohne „historischen Sinn“, ohne besondere Einstellung genießen könnten? Die Opera seria war, um 1790, bereits ein Artefakt, eine Versteinerung aus früheren kulturellen Schichten. Sie mußte sich verwandeln; sie wird erst „große Oper“ wie bei dem Weber der »Euryanthe«, dem Auber der »Muettes«, dem Rossini des »Tell« und bei Meyerbeer und dem Wagner des »Rienzi«. Und nur ganz großen Musikern und Menschen, wie zum Beispiel Wagner und Verdi, ist es einigermaßen geglückt, sie zu humanisieren.



Annius (Anne Salvan) und Servilia (Gudrun Ebel)

Der historische Titus

Tacitus Historien 69-70 n.Chr.

II 2

Nachdem Titus in derartigen Überlegungen zwischen Furcht und Hoffnung geschwankt hatte, gewann die Hoffnung bei ihm die Oberhand. Mancherseits glaubte man, er sei aus heißer Sehnsucht nach der Königin Berenike umgekehrt; tatsächlich war sein jugendliches Herz ihr gegenüber durchaus nicht gleichgültig, doch ließ er sich dadurch in der Erfüllung seiner Aufgaben keineswegs hindern. In frohem Sinnengenuß brachte er seine Jugendjahre dahin, legte sich dann aber während seiner eigenen Regierungszeit starke Zurückhaltung auf, mehr als unter der Regierungszeit seines Vaters. So segelte er denn an der Küste Achaias, Asiens und den links gelegenen Meeresstrecken vorbei und hielt auf die Inseln Rhodos und Cypern, dann, in gewagterer Fahrt, auf Syrien zu. Da überkam ihn die Lust, den bei Einheimischen und Fremden berühmten Tempel der paphischen Venus zu besuchen und zu besichtigen. Es ist wohl kaum zu weiltäufig, wenn ich über den Ursprung des dortigen Kultes, die Tempelgebräuche, das Bild der Göttin (eine solche Darstellung von ihr findet sich nämlich sonst nirgends) kurz berichte.

IV 52

Bevor Titus abzog, soll er mit seinem Vater eine ausführliche Unterredung gehabt und ihn gebeten haben, er möge sich nicht blindlings durch verleumderische Nachrichten aufbringen lassen, sondern sich seinem Sohn gegenüber unvoreingenommen und versöhnlich zeigen. Legionen oder Flotten schützten das Reich weniger als eine Anzahl eigener Kinder. Freundschaften könnten nämlich im Lauf der Zeit durch Glücksumstände, manchmal auch unter dem Einfluß von Leidenschaften oder Irrtümern erkalten, auf andere übergehen oder ganz und gar aufhören. Eigenes Fleisch und Blut sei für jeden Menschen ein unzertrennliches Band, besonders aber für Fürsten; an deren Glück nähmen zwar auch andere gern teil, während von ihrem Unglück sich nur die Nächststehenden stärker berührt fühlten. Selbst unter Brüdern bleibe die Eintracht nicht erhalten, wenn nicht der Vater ein entsprechendes Beispiel gebe. Vespasian, der nicht so sehr Domitians wegen besänftigt, als vielmehr wegen des Titus Bruderliebe erfreut war, hieß diesen guten Mutes sein und durch Krieg und Waffentaten auf die Erhöhung des römischen Staates hinarbeiten. Er, der Vater, werde sich um den Frieden und um die eigene Familie kümmern. Danach vertraute er die mit Getreide schwerbeladenen Schnellsegler dem noch stürmischen Meere an; die Not, in der die Hauptstadt schwebte, war nämlich so groß, daß nur noch für zehn Tage Getreide in den Speichern war. In diesem Augenblick brachte die von Vespasian gesandte Zufuhr Hilfe.

Historienfragmente

Titus soll nach Beiziehung eines Kriegsrates zuerst überlegt haben, ob er einen so kostbaren Tempel zerstören solle. Einigen nämlich schien es, daß ein geweihtes, alle Menschenwerke überragendes Gebäude nicht zerstört werden dürfe, da seine Erhaltung ein Zeugnis maßvoller römischer Art, seine Vernichtung einen dauernden Schandfleck der Roheit darstelle. Hingegen meinten andere und Titus selbst, daß vor allem der Tempel zu zerstören

sei, damit die Religion der Juden und Christen um so vollständiger beseitigt werde. Denn diese Religionen hätten trotz ihrer Gegensätzlichkeit dieselben Urheber; die Christen seien aus den Juden hervorgegangen. Wenn man die Wurzel beseitige, werde der Stamm leicht umkommen. 3 600 000 Juden sind, wie Cornelius und Sueton berichten, in diesem Krieg gefallen.

Flavius Josephus: De bello Judaico 75 n. Chr.

6. 503

Titus sandte einen Reiter an seinen Vater ab, der ihm die frohe Botschaft von dieser Waffentat überbringen sollte. Vespasian war natürlich hoch erfreut über die Tapferkeit seines Sohnes und dessen Erfolg, denn es schien ihm, als sei damit ein sehr großer Teil des Krieges glücklich für ihn entschieden. Er erschien persönlich und befahl, die Stadt einzuschließen und zu bewachen, damit niemand heimlich aus ihr entkommen könne und ließ jeden niedermachen, der es versuchte. Am nächsten Tag begab er sich zum See und gab den Auftrag, Flöße zur Verfolgung der Entflohenen zu zimmern; bei dem Überfluß an Baumaterial und der Menge von Handwerkern wurde man mit dieser Arbeit schnell fertig.

10. 532

Nach dem Kampf setzte sich Vespasian in Tarichea auf den Richtstuhl und sonderte aus den Einheimischen das zugelaufene Volk aus, das nach seiner Meinung den Krieg angestiftet hatte. Danach beriet er sich mit seinen höchsten Offizieren, ob es rätlich sei, auch diese Leute zu begnadigen. Die Antwort der Truppenführer lautete, daß deren Freilassung gefährlich sei, denn als Menschen ohne Heimat gäben sie keine Ruhe, wenn man sie jetzt freilasse; sie würden vielmehr imstande sein, auch die Gastgeber zum Krieg zu zwingen, bei denen sie nach der Freilassung Unterschlupf fänden. Vespasian mußte selbst einsehen, daß sie der Rettung ihres Lebens nicht wert seien und es gegen ihre Befreier ausnützen würden, wenn sie noch einmal davonkämen; er überlegte sich nur noch, auf welche Art man sie am besten beseitigen könne. Würde man sie an Ort und Stelle töten, so befürchtete er, die Einheimischen könnten wieder zu den Waffen greifen, da sie es nicht ertrügen, daß man solche Mengen von Menschen abschlachte, die bei ihnen um Aufnahme gebeten hatten. Auch konnte Vespasian es nicht über sich bringen, sie mit seinem Ehrenwort abziehen zu lassen und danach doch Hand an sie zu legen. Aber seine Freunde setzten sich durch, indem sie die Meinung vertraten, den Juden gegenüber gäbe es keine heilige Rücksicht, und im übrigen müsse man das Nützliche dem Gebot der Anständigkeit vorziehen, wenn man sich zwischen beiden zu entscheiden habe. Er gewährte den Gefangenen darum, allerdings in zweideutigen Worten, freien Abzug, wies sie aber an, dafür nur die Straße nach Tiberias zu benutzen. Sie glaubten bereitwillig, was ihrem Wunsch entsprach, und zogen arglos, ihre Habseligkeiten ganz offen tragend, auf dem ihnen bezeichneten Wege ab. Die Römer hatten die ganze Straße bis Tiberias gut besetzt, damit keiner von ihr abweichen könne, und so drängte man sie fest umzingelt in die Stadt hinein.

Als Vespasian nachgekommen war, ließ er sie alle in der Kampfbahn aufstellen und befahl, die Greise und die körperlich Untauglichen, 1200 an der Zahl, niederzumachen. Von den Jüngeren las er die Kräftigsten, 6000 Mann, aus und schickte sie dem Nero an den Isthmus; die übrige Menge, 30 400, ver-

kaufte er, abgesehen von den Leuten, die er dem Agrippa schenkte. Die Gefangenen, die aus dessen Königreich kamen, überließ er ihm zur freien Verfügung, aber auch der König verkaufte sie. Der übrige Haufe bestand aus Leuten aus der Trachonitik, Gaulan, aus Hippos und der Gadaritis, zum größten Teil waren es Aufrührer, entlaufenes Gesindel und solche, die auf Grund ihrer in Friedenszeiten begangenen Schandtaten gezwungen waren, durch den Krieg ihr Leben zu fristen. Sie wurden am 8. des Monats Gorpiäus (26. Sept. 67) gefangengenommen.

4. 492.

Titus, der ganz nahe bei der Mauer stand, vernahm deutlich dies Getümmel und rief: „Dies ist der rechte Augenblick, meine Soldaten! Was zaudern wir, wenn uns Gott die Juden in die Hand gibt? Ergreift den angebotenen Sieg! Hört ihr nicht das Geschrei? Die unseren Händen Entronnenen sind untereinander uneins. Wir haben die Stadt, wenn wir uns beeilen. Außer der Schnelligkeit sind aber auch Anstrengung und Entschlußkraft erforderlich, denn jeder große Erfolg will durch gefahrbringenden Einsatz errungen sein. Es tut not, nicht nur der Einigung der streitenden Feinde zuvorzukommen, die der Druck der Lage schnell versöhnen kann, sondern auch der Hilfe unserer eigenen Truppen, damit wir, die wir schon einen zahlenmäßig starken Feind besiegt haben, dazu noch allein die Stadt erobern.“



Publius (Andreas Camillo Agrelli) und Titus (Zachos Terzakis)

Wolfgang Seyfarth

Römische Geschichte

Die Eroberung Jerusalems

Vespasians ältester Sohn Titus hatte eine nicht unwesentliche Rolle bei der Erhebung seines Vaters zum Kaiser gespielt. Er war am 30. Dezember 39, nach Sueton 41, in Rom geboren worden und wuchs am Hof des Claudius zusammen mit dessen Sohn Britannicus auf. Seine Statue, die Kraft und männliche Schönheit erkennen läßt, ist weltbekannt, der sogenannte Tituskopf mit kurzgeschnittenem, lockigem Haar ist noch heute eine gern getragene Haarfrisur. Verheiratet war Titus in erster Ehe mit der Tochter eines Ritters, in zweiter Ehe mit Marcia Furnilla, die aus vornehmer Familie stammte und von der er eine Tochter Julia hatte.

Seine militärische Laufbahn begann an der germanischen Grenze. Später war er Legionslegat in Syrien, wo er unter Vespasian am jüdischen Krieg teilnahm. Nach der Thronbesteigung seines Vaters übernahm er den Oberbefehl in diesem Krieg. Sein Stabschef war Tiberius Alexander, der eigentliche Leiter der Operationen. Schon Vespasian hatte den Marsch auf Jerusalem begonnen, als die Ereignisse seine Thronbesteigung zur Folge hatten. Der Beginn der Belagerung Jerusalems fällt in die Mitte des Monats April 70. Titus selbst wurde vor der Stadt durch einen Stein an der linken Schulter getroffen und trug eine dauernde Schwächung der linken Hand davon.

Die Belagerten verteidigten sich mit großer Hartnäckigkeit. Zuerst räumten sie die äußere Mauer und zogen sich nach einem Sturm der Römer auf die zweite Mauer zurück. Zwei Versuche der Römer, die Besatzung zur Übergabe zu veranlassen, schlugen fehl, obwohl die Römer den Kampf mit äußerster Grausamkeit führten. Zu Hunderten ließ Titus gefangene Juden vor der Mauer kreuzigen.

Den Belagerten blieb nichts anderes übrig, als die ganze Stadt mit einem Steindamm und Wällen zu umgeben. Am 13. Juli 70 wurde die Burg Antonia, jedoch noch nicht der Tempel zerstört. Um ihn zu schonen, bot Titus den Belagerten die Begnadigung an. Trotz der furchtbaren Hungersnot, die in der Stadt wütete, ging der Kampf weiter. Schließlich wurde Feuer an die Tore der Stadt gelegt.

In einem Kriegsrat trat Titus für die Schonung des Tempels ein, von anderer Seite wurde seine Zerstörung gefordert, da man in ihm den Herd der Empörung erblickte. Als die Kämpfe fortgingen, schleuderte ein Soldat brennendes Material in den Tempel. Als Titus den Befehl zum Löschen gab, konnte er sich kein Gehör verschaffen, und so brannte der ganze Tempel nieder, nachdem auch das Allerheiligste vom Feuer ergriffen worden war. Kurz davor kam Titus in diesen Raum, den auch schon Pompeius betreten hatte. Der Tag des Tempelbrandes war der 6. oder der 8. August. Titus wurde von den Soldaten als Imperator begrüßt, die Akklamation später von Vespasian und dem Senat anerkannt.

Nach dem Tempel fiel auch die obere Stadt. 40 000 Juden, die zu Titus flohen, wurden begnadigt, doch in der Stadt plünderten und mordeten die Römer. Am 3. September stand die ganze Stadt in Flammen. Titus ließ die Mauern schleifen bis auf drei Türme, die als Denkmal der Glücksgöttin des Eroberers stehenblieben. Von ihnen ist der sogenannte Davidsturm noch heute erhalten.

Von den Gefangenen wurden die Jugendlichen unter 17 Jahren verkauft, die älteren in die Bergwerk Ägyptens oder in die Provinzen geschickt. Nach den Angaben des Josephus wurden 97 000 Juden gefangen, die Zahl der Umgekommenen gibt er mit 1,1 Millionen an. Tacitus nennt die Zahl von 600 000 Belagerten.

Von Jerusalem reiste Titus über Antiochia nach Zeugma-Apamea am Euphrat und traf hier Abgesandte des Partherkönigs, die ihm in dessen Auftrag anlässlich seines Sieges einen goldenen Kranz überreichten. Auf dem Rückweg sah Titus wahrscheinlich den bekannten Wundertäter Apollonios von Tyana, dessen Biographie uns in einer romanhaften Darstellung des Philostrat aus späterer Zeit erhalten ist. Über Jerusalem begab sich Titus nach Alexandria. Die obenerwähnten jüdischen Anführer und 700 auserlesene Kriegsgefangene ließ er nach Rom bringen und dort für seinen Triumph aufbewahren. Etwa im Juni 71 feierten Vespasian und Titus gemeinsam diesen Triumph. Der goldene Tisch aus dem Tempel, der siebenarmige Leuchter und die purpurnen Vorhänge des Allerheiligsten wurden neben dem Gesetz der Juden im Zuge unter der Beute mitgeführt. Der heute noch bewunderte Titusbogen in Rom, den Domitian später errichtete, verherrlicht mit seinen Reliefs Titus' Sieg über die Juden.

Seit dieser Zeit blieb Titus die Stütze Vespasians. Er bekleidete mit seinem Vater zusammen das Amt des Zensors und siebenmal das Konsulat und war auch Kollege des Vaters in der tribunizischen Gewalt. An allen Regierungsgeschäften war er beteiligt, verlas sogar die kaiserlichen Ansprachen im Senat und übernahm schließlich das Kommando über die Garde, die bisher nur römische Ritter befehligt hatten. Sein selbstherrliches und tyrannisches Wesen machte ihn bei hoch und niedrig verhaßt, und man befürchtete, mit ihm werde ein zweiter Nero den Thron besteigen.

Titus' kurze Regierung

Nach Vespasians Tod am 24. Juni 79 bestieg Titus im Alter von 39 Jahren den Kaiserthron. Daß er seinen Vater habe vergiften lassen, wie Cassius Dio berichtet, wird allgemein als ungläubhaft angesehen. Nach dem Regierungsantritt vollzog sich in dem neuen Kaiser ein merkwürdiger Wandel, und man glaubte nun in ihm die herrlichsten Eigenschaften zu entdecken. Noch Jahrhunderte später sahen die Römer in ihm und seinem Bruder Domitian ein Musterbeispiel für ein ungleiches Brüderpaar:

Titus – der menschenfreundliche und humane Kaiser, „die Freude des Menschengeschlechts“, Domitian – der finstere und feige Tyrann. Trotz dieses Unterschiedes war es eine der ersten Regierungshandlungen des neuen Kaisers, seinen Bruder zu seinem Mitregenten und Nachfolger auf dem Thron zu ernennen. Den Schwierigkeiten, die dieser ihm bereitete, indem er z. B. das Heer gegen den Kaiser einzunehmen versuchte, begegnete er mit liebevoller Nachsicht und beschwor den Bruder, seinen Sinn zu ändern.

Ausbruch des Vesuvs

Im Jahre 79 ereignete sich der weltberühmte Ausbruch des Vesuvs. Eruptionen dieses Vulkans sind durch die antiken Autoren für das achte Jahrhundert v. u. Z. und für das Jahr 63 u. Z. bezeugt. Der Ausbruch, dem die Städte Pompeji, Herculaneum und Stabiae zum Opfer fielen, fällt in die Tage vom 24. bis

zum 26. August 79. Nach dieser Naturkatastrophe sowie bei einem Brand Roms, der drei Tage und Nächte andauerte, und während einer außergewöhnlich schweren Epidemie leistete Titus wirksame Hilfe. Für die Wiedergutmachung der in Kampanien angerichteten Schäden setzte er eine Kommission ein, die aus ehemaligen Konsuln bestand.

Urteil der Zeitgenossen über Titus

Titus' Regierung wurde schon von seinen Zeitgenossen als vorbildlich gerühmt. Zu den Maßnahmen, die besondere Zustimmung fanden, gehört sein Vorgehen gegen Denunzianten und deren Anstifter, die, wie Sueton sagt, seit langem in frecher Weise ihr Unwesen trieben. Titus ließ sie öffentlich auf dem Forum verprügeln, durch die Arena des Amphitheaters zur Schau vorführen und dann als Sklaven verkaufen oder auf Inseln mit ungesundem Klima deportieren.

Sein Versprechen bei der Übernahme des Oberpontifikats, er wolle seine Hände von Blut reinhalten, hielt er. Unter seiner Regierung wurde niemand auf seinen Befehl oder auch nur mit seiner Einwilligung getötet. Zwei Männer aus patrizischer Familie, die ihm nach dem Leben trachteten, ließ er unbestraft und zog sie sogar zur Tafel heran.

So folgte er den Bahnen, die Vespasian vorgezeichnet hatte. Obwohl er bewußt die kaiserliche Macht stärkte, war sein Verhältnis zum Senat ausgezeichnet. Der Wiederaufbau des Kapitols und vieler Staatsgebäude wurde gefördert, der Bau von Thermen beschleunigt. Wasserleitungs- und Straßenbauten wurden weitergeführt.

Titus' Tod

Ein vorzeitiger Tod raffte Titus dahin. Nach den Berichten antiker Historiker befahl den Kaiser eine Gemütskrankheit. Er begab sich auf eine Reise ins Sabinerland und bekam schon während des ersten Nachtquartiers Fieber. Auf der Weiterfahrt klagte er, er habe es nicht verdient, daß man ihm das Leben nehme, denn mit einer einzigen Ausnahme gebe es keine Tat in seinem Leben, die er zu bereuen habe. Nach einer Regierung von zwei Jahren und knapp drei Monaten starb er Mitte September 81 im selben Landhaus, in dem auch sein Vater gestorben war. Man beschuldigte Domitian, seinen Bruder vergiftet zu haben. Die Trauer um den Toten war allgemein. Domitian ließ ihn konsekrieren.

Impressum

Herausgeber: Städtische Bühnen Nürnberg
Generalintendant: Burkhard Mauer
Redaktion: Anja Weigmann
Mitarbeit: Gabriel Weber
Probenphotos: Claus Felix
Druck und Anzeige: 3W Druck und Verlag J. Schoierer KG,
Sperberstr. 77, 8500 Nürnberg 40, Telefon 0911/44 99 95

Text- und Bildnachweis:

Abdruck des »Titus«-Textes in der Übersetzung von Kurt Honolka mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlages, Kassel
Wolfgang Gayler, Gedanken zu »Titus«, Originalbeitrag für dieses Heft
Michael Levey, Mozart, München 1971
Die Musik des 18. Jahrhunderts, Handbuch der Musikwissenschaft, Wiesbaden 1980
Wolfgang Hildesheimer, Mozart, Frankfurt/Main 1977
Heinrich Eduard Jacob, Mozart, Frankfurt/Main 1956
Ivan Nagel, Autonomie und Gnade, München/Wien 1985
Helga Lühning, in: Die Musikforschung, 27. Jahrgang, Kassel und Basel 1974
Riemann Musiklexikon, Mainz 1967
Ernst Krause, Oper A-Z, Leipzig 1979
Alfred Einstein, Mozart, Frankfurt/Main 1968
Tacitus Historien, München 1969
Flavius Josephus, De bello Judaico, Bad Homburg 1960
Archivmaterial

Die Photos von Claus Felix entstanden bei einer Probe am 14. März.

„Ich habe niemals an der Argumentationskraft des Bildes gezweifelt“
Eduardo Arroyo

Theater und Malerei sind zwei eng miteinander verbundene Künste. Eduardo Arroyo wird ein Bild für das Nürnberger Theater malen, das seinen Platz gegenüber der »Amazonenschlacht« von Anselm Feuerbach im Opernhaus finden soll.

Eduardo Arroyo, 1937 in Madrid geboren, gehört zu den bedeutendsten Malern der Gegenwart. Wesentliche Impulse erhielt das deutsche Theater auch durch seine Arbeit als Bühnenbildner. Unter anderem realisierte er mit Klaus Michael Grüber Hölderlins »Winterreise« im Berliner Olympiastadion.

Sein Stück »Bantam« wurde unlängst in München uraufgeführt.

Das Bild, das Arroyo für Nürnberg malt, trägt den Titel »Theater«. Auf den Titelseiten der Programmhefte werden wir die einzelnen Phasen der Entstehung des Kunstwerkes dokumentieren, mitvollziehbar für unser Publikum.

Das Bild kann nicht aus dem Theateretat finanziert werden. Wir sind auf Spenden angewiesen. Gespräche dazu haben begonnen.