

Wut ausbrechenden Tyrannen erinnert. (Pylades ist weniger ein Charakter als eine Allegorie der Freundschaft.)

Die Handlung aber – und das macht den Kairos des Werkes aus – stimmt zusammen mit der musikgeschichtlichen Situation, die Glucks späte Dramen repräsentieren. Im Pathos des Orest – und noch deutlicher in der Affektbesessenheit des Thoas – ist ein Stück Barocktradition gegenwärtig (trotz des tiefgreifenden Unterschieds zwischen kontrastierenden Affekten, die ein Intrigen-Mechanismus auslöst, und einem sich durchhaltenden Pathos, das vom Schicksal auferlegt ist). Aus dem Ethos der Iphigenie aber redet der Geist eines klassizistisch-klassischen Zeitalters. Und der musikalisch-dramatische Augenblick, in dem das Pathos des Orest durch Iphigenie aufgehoben und versöhnt wird, erscheint als Bild oder Chiffre des musikgeschichtlichen Augenblicks, in dem die bloß affizierende Macht der Musik – eine Macht, der sich Schiller ebenso ausgesetzt fühlte, wie er ihr andererseits mißtraute⁴⁰ – durch musikalische Charakterdarstellung in ein Gleichgewicht gebracht ist, in dem die Formidee der Klassik musikalisch Gestalt annimmt.

Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts „Titus“

von Helga Lühning, Erlangen

I

„Indeß nahete sich die Abreise Leopolds nach Prag zur Krönung. Die Operndirektion, welche erst spät daran dachte, mit einer neuen Oper den Ueberfluß der Feyerlichkeiten und Feste noch mehr zu überfüllen – wendete sich deshalb an Mozart . . ., und weil es seinem Ehrgefühl schmeichelte, übernahm er die Komposition der vorgeschlagenen Oper: ‚Clemenza di Tito‘, von Metastasio. Der Text war von den böhmischen Ständen erwählt. Die Zeit war aber so kurz, daß er die unbegleiteten Recitative nicht selbst schreiben, auch jeden gelieferten Satz, sobald er fertig war, sogleich in Stimmen aussetzen lassen mußte, und also nicht einmal revidieren konnte. Er sahe sich mithin gezwungen, da er kein Gott war, entweder ein ganz mittelmäßiges Werk zu liefern, oder nur die Hauptsätze sehr gut, die minder interessanten ganz leicht hin und blos dem Zeitgeschmack des großen Haufens gemäß zu bearbeiten. Er erwählte mit Recht das Letzte. Einen Beweis für die Richtigkeit seines Geschmacks und für seine Theater- und Publikumskenntnis legte er hierbey dadurch ab, daß er die in Ewigkeit gedehnte Verwechselung, welche bey Metastasio ziemlich den ganzen mittlern Akt füllet, wegschnitt, . . .“

40 Selfert, a. a. O., S. 80 ff.

Auf dieser Darstellung der Entstehungsgeschichte des *Titus*, die Friedrich Rochlitz im 1. Jahrgang der Allgemeinen Musikalischen Zeitung veröffentlichte¹, und auf dem kurzen Bericht Franz Xaver Niemetscheks, demzufolge Mozart Mitte August Wien verlassen, im Reisewagen mit der Vertonung des *Titus* begonnen und die Komposition innerhalb von 18 Tagen in Prag vollendet haben soll², beruhen, von wenigen Ergänzungen und von einem neueren Klärungsversuch³ abgesehen, alle Schilderungen dieses letzten Operauftrages und seiner Ausführung. Nissens Biographie übernahm die beiden einander ergänzenden Aussagen fast wörtlich⁴, ohne sie durch eigene Angaben zu erweitern oder zu präzisieren.

Aus der Interpretation dieser spärlichen Nachrichten bildeten sich danach jene in Einzelheiten ungläubhaften, in entscheidenden Punkten unklaren oder hypothetischen und im Ganzen widerspruchsvollen Darstellungen in der Mozartliteratur. Nicht zuletzt wegen des Mangels an gesicherten Angaben scheint sich das Interesse von Anfang an weniger auf die Klärung der wirklichen Zusammenhänge gerichtet zu haben, als auf die Suche nach äußeren Umständen, die geeignet sind, dem mangelnden Erfolg und den musikalisch-dramatischen Schwächen der Oper als Erklärung und Entschuldigung zu dienen.

So nennt keine von den ersten Darstellungen⁵ Mazzolà als Textbearbeiter, obwohl Niemetschek und Nissen (nach eigenen Angaben) Mozarts Verzeichnis mit der bekannten Eintragung „*La Clemenza di Tito. opera Seria in Due Atti per l'incoronazione di sua Maestà l'imperatore Leopoldo II. – ridotta á vera opera dal Sig:^{re} Mazzolá. Poeta di sua A:S:l'Ettore di Saßonia . . .*“ vorlag. Vielmehr wird die Entstehung so geschildert, als habe der Komponist selbst Metastasios Drama revidiert. Erst Oulibischeff erwähnt die Mitarbeit des Librettisten: „*Mozart sah die Nothwendigkeit ein, daß das Libretto umgearbeitet werden müsse, ehe er es componiren könne. Der Signor Marroli⁶, Hofpoet des Kurfürsten von Sachsen, wurde mit dieser Arbeit beauftragt, welche er nach dem Gedanken und unter der unmittelbaren Leitung des Musikers ausführte*“⁷. Worauf sich Oulibischeffs Behauptung gründet, daß Mozart unmittelbaren Einfluß auf die Umgestaltung des Textes genommen habe, ist nicht bekannt. Da aber der Text selbst diese Vermutung nahelegt, wird sie auch von anderen Autoren gelegentlich geäußert. Wie man sich jedoch eine Zusammenarbeit vorzustellen habe zwischen dem in Dresden lebenden Mazzolà und Mozart, der sich während der für die Entstehung der Oper veranschlagten 18 Tage in Wien, auf Reisen und in Prag aufhielt, blieb bis heute eine offene Frage.

1 *Anekdoten aus Mozarts Leben*, AMZ I, Dezember 1798, Sp. 151 f.

2 *W. A. Mozart's Leben nach Originalquellen beschrieben von Franz Niemetschek*, hrsg. nach der 1. Auflage (Prag 1798) mit den Lesarten und Zusätzen der 2. Auflage (Prag 1808) von E. Rychnovsky, Prag (1905), S. 32 und S. 56.

3 T. Volek, *Über den Ursprung von Mozarts Oper „La Clemenza di Tito“*, Mjb. 1959, S. 274 ff.; siehe dazu unten S. 304 f.

4 Rochlitz' Ausführungen: S. 556 f.; diejenigen Niemetscheks: S. 555 und Anh., S. 130.

5 Vgl. auch *Cäcilia* XX, S. 191.

6 Ein Lesefehler; siehe das Faksimile der zitierten Eintragung in *Mozart – Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Band IV, Kassel 1963, Tafel III; vgl. auch Jahn, *W. A. Mozart*, Teil IV, S. 571, Anm. 43.

7 *Mozart's Leben*, Teil III, Stuttgart 1847, S. 451.

Auch über den Komponisten der Rezitative hat uns Nissen nicht aufgeklärt. Als einziger Hinweis gilt daher Niemetscheks unbestimmte Auskunft, sie seien „von einer Schülerhand“⁸. Zwar spricht verschiedenes dafür, daß Süßmayr der Autor ist. Merkwürdig ist jedoch, daß Niemetschek, bei dem Süßmayr während seines Prager Aufenthalts im Februar 1794 wohnte⁹, den Namen nicht nennt, denn wenn er mit dem Komponisten persönlich bekannt war, dann war er vermutlich auch über die Autorschaft der Rezitative unterrichtet.

Wie auf der Suche nach Entschuldigungen die knappen Äußerungen der ersten Berichte aufgebauscht wurden, zeigt als Beispiel Mozarts Krankheit: Daß der Komponist während seines Prager Aufenthalts „kränkelte und medicinirte“¹⁰, erklärt Jahn noch als Folge der Überanstrengung. Niemetschek selbst hatte dieser Beobachtung jedoch schon in der 2. Auflage seiner Biographie hinzugefügt: „Bey seinem Abschiede von dem Zirkel seiner Freunde ward er so wehmüthig, daß er Tränen vergoß. Ein ahnendes Gefühl seines nahen Lebensende schien die schwermüthige Stimmung hervorgebracht zu haben – denn schon damals trug er den Keim der Krankheit, die ihn bald hinraffte, in sich.“ Ungeachtet der Tatsache, daß Mozart nach seiner Rückkehr aus Prag noch einen Teil der *Zauberflöte*, das Klarinetten-Konzert und den größten Teil des *Requiem* schrieb, wird diese „Todeskrankheit“ nicht nur in fast allen Biographien ausschließlich im Zusammenhang mit dem *Titus* erwähnt; sie wird auch in einer Weise überbetont, die sich aus Niemetscheks Bericht nicht rechtfertigen läßt – etwa, wenn es bei Hermann Abert heißt: „Zum ‚Titus‘ kam Mozart bereits als schwer leidender Mann nach Prag, . . .“¹¹ oder bei Haas: Mozart „war im Juli (sic!) bereits in einem Zustand seelischer Erschöpfung, der ihm die Beendigung der *Zauberflöte* unmöglich machte (?). Die nächsten Monate peitschten den todkranken Mann grausam auf.“ (usw.)¹² Ein erst neuerdings wieder-

8 S. 74.

9 P. Netti, *Mozart in Böhmen*, Prag 1938, S. 207. Damals wurde sein für Prag komponierter *Turco in Italia* aufgeführt, dessen Text übrigens von Mazzolà stammt. Er wurde zuerst 1788 von Fr. Seydelmann, dann 1794 noch einmal von Fr. Bianchi unter dem Titel *La capricciosa ravveduta* vertont und diente schließlich Felice Romani als Vorlage für Rossinis *Turco in Italia* (1814). – Die Beziehung zwischen Mazzolà und Süßmayr könnte von deren Mitarbeit am *Titus* herrühren.

10 Niemetschek, 1. Auflage, S. 34.

11 W. A. Mozart, 7. Auflage, Leipzig 1956, Band II, S. 692; vgl. auch ebenda, S. 588.

12 R. Haas, *W. A. Mozart*, Potsdam² 1950, S. 30. Bemerkenswert ist, durch welche Verdrehung Haas seine Behauptung glaubhaft zu machen sucht. Er zieht dazu den Brief vom 7. 7. 1791 an Constanze heran, in dem Mozart angeblich gesteht, daß ihm „vor Bangigkeit nicht einmal die Arbeit mehr schmecke, es macht mir zu viel Empfindung“; zuvor wird der Seelenzustand aufgedeckt als „eine gewisse Leere, die mir halt wehe tut, ein gewisses Sehnen, welches nie befriedigt wird, folglich nie aufhört, immer fort dauert, ja von Tag zu Tag wächst“ (Haas, S. 12). Wie Mozarts Worte zu verstehen sind, geht jedoch eindeutig aus dem Zusammenhang hervor, dem Haas sie entnahm. Die betreffende Briefstelle lautet: „Nun wünsche ich nichts als daß meine Sachen schon in Ordnung wären, nur um wieder bey Dir zu seyn, Du kannst nicht glauben wie mir die ganze Zeit her die Zeit lang um Dich war! – ich kann Dir meine Empfindung nicht erklären, es ist eine gewisse Leere – die mir halt wehe thut, – ein gewisses Sehnen, welches nie befriediget wird, folglich nie aufhört – immer fort dauert, ja von Tag zu Tag wächst; – wenn ich denke wie lustig und kindisch wir in Baaden beysammen waren – und welch traurige, langweilige Stunden ich hier verleve – es freuet mich auch meine Arbeit nicht, weil, gewohnt biswellen auszusetzen und mit Dir ein paar Worte zu sprechen, dieses Vergnügen nun leider eine

entdeckter Bericht im 1791 erschienenen *Krönungsjournal für Prag* ist der Wahrheit wohl näher. Dort heißt es zum *Titus*: „Die Komposition ist von dem berühmten Mozart, und macht demselben Ehre, ob er gleich nicht viel Zeit dazu gehabt und ihn noch dazu eine Krankheit überfiel, in welcher er den letzten Theil derselben verfertigen mußte“¹³. Daß zu diesem letzten Teil gerade dasjenige Stück gehört, das von jeher als das bedeutendste der Oper gilt, das Schlußquintett des I. Aktes, sei hier nur am Rande erwähnt.

Ein offenkundiger Fehler begegnet bis heute in den Angaben zur Sängerbesetzung der ersten Aufführung. Während die zeitgenössischen Quellen in diesem Punkt differieren¹⁴, geht die Besetzung richtig bereits aus Mozarts Verzeichnis hervor: „*Atrici: – Sig.^{ra} Marchetti fantozi. – Sig.^{ra} Antonini. – Attori. Sig.^{re} Bedini. Sig.^{ra} Carolina Perini /da Uomo/ Sig.^{re} Baglioni. Sig.^{re} Campi. – e Cori*“¹⁵. 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 bestätigt¹⁶. 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 worden¹⁷, 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

Unmöglichkeit ist – gehe ich ans Klavier und singe etwas aus der Oper, so muß ich gleich aufhören – es macht mir zu viel Empfindung – Basta! – wenn diese Stunde meine Sache zu Ende ist, so bin ich schon die andere Stunde nicht mehr hier.“ (Bauer-Deutsch IV, Nr. 1184, Z. 17-29.)

¹³ Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch, Kassel 1961, S. 524; Volek, S. 285, Anm. 34.

¹⁴ Vgl. Abert, *Mozart II*, S. 587, Anm. 9 und Netti, *Mozart in Böhmen*, S. 196.

¹⁵ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1189, Z. 16-18.

¹⁶ J. A. Westrup, *Two First Performances: Monteverdi's 'Orfeo' and Mozart's 'La clemenza di Tito'*, *Music & Letters* XXXIX, 1958, Nr. 4; dazu ferner Chr. Raeburn, *Mozarts Opern in Prag*, *Musica* XIII, S. 161. Danach nennen Volek (S. 286, Anm. 36) und Deutsch (*Dokumente*, S. 355) die richtige Besetzung; in KV⁶, in NMA (Serie II, 5, Band 20, S. VII) und in NZfM 1973, S. 778 wird sie dagegen wieder falsch angegeben.

¹⁷ H. Abert, *Mozart II*, S. 605. Daß die Partie des *Secondo uomo* von einer Frau gesungen wurde, war übrigens bei weniger repräsentativen Aufführungen schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts durchaus üblich. Für den *Primo uomo* verzichtete man dagegen nur in ganz seltenen Ausnahmefällen auf einen Kastraten – beim *Titus* meines Wissens zuerst in einer Aufführung von Hasses Oper 1743 in Ferrara.

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.

Diese Beispiele mögen genügen, um einerseits die Schwierigkeiten aufzuzeigen, die sich auf Grund des Mangels an zuverlässigen Zeugnissen einer Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte entgegenstellen. Andererseits veranschaulichen sie die Oberflächlichkeit der älteren Beschreibungen, die das schon von Jahn benutzte Material nur zu fortschreitender Deutung, nicht zu genauerer Untersuchung angeht hat.

II

Eine neue Wendung brachte die Studie von Tomislav Volek im Mozart-Jahrbuch 1959¹⁸. Erstmals wird dort über die genannten Quellen hinaus neues Material vorgelegt. Ausgangspunkt ist das Programm eines Konzertes, das die Sängerin Josepha Duschek im April 1791 in Prag gab¹⁹. Volek nimmt an, daß von zwei Mozartischen Arien, die Madame Duschek in diesem Konzert vortrug: „4tens Eine ganz neu gefertigte große Scene von Herrn Mozart“ und „6tens Ein Rondo von Herrn Mozart mit obligaten Bassete-Horn“ die letztere mit Vitellias Arie „Non più di fiori“ aus dem *Titus* identisch sei²⁰. In der Tat führt Volek eine Reihe von Argumenten an, die für seine Vermutung sprechen. Schwierigkeiten bereitet jedoch der Nachweis, daß Mozart schon vor der offiziellen Vergabe des Auftrags zur Komposition des *Titus* durch die Böhmisches Stände Möglichkeit und Gelegenheit zur Vertonung von Vitellias Arie hatte. Volek zitiert dazu Mozarts Brief vom 10. April 1789 aus Prag, in dem es heißt: „– ich ging also zu Guardassoni – welcher es auf künftigen Herbst fast richtig machte mir für die Oper 200 # und 50 # Reisegeld zu geben“²¹. Da bald danach die Verbindung zwischen Mozart und dem Impresario abriß, ist dies der letzte bekannte Beleg über einen neuen Opernauftrag für Prag²². Volek nimmt nun an, daß man sich damals bereits auf Metastasios *Clemenza di Tito* einigte und Mazzolà als Bearbeiter wählte, da Mozart „wahrscheinlich Einwendungen gegen diesen Text“ erhob (S. 276). – Von Prag aus reiste Mozart nach Dresden, konnte dort noch im selben Monat (April 1789) mit dem Librettisten die Änderungen verabreden und anschließend gleich mit der Komposition der Oper beginnen, die bis zum Herbst fertig sein sollte. Mit Guardasonis Übersiedlung nach Warschau (Herbst 1789)²³ zerschlugen sich jedoch die Opernpläne. Als einzige fertige Komposition

18 Siehe Anm. 3.

19 Abgedruckt bei Volek, S. 275.

20 Aus der Programmanordnung schließt Volek sicher mit Recht, daß mit diesem Rondo eine Vokalkomposition gemeint ist. Auch ist ein entsprechendes Instrumentalstück Mozarts, also ein Rondo für Bassethorn und (Orchester?) Begleitung nicht bekannt.

21 Bauer-Deutsch IV, Nr. 1091, Z. 12-14.

22 Auch sonst ist in Mozarts Briefen seit dem April 1789 nichts erwähnt, was auf die Absicht einer Vertonung des *Titus* deuten könnte.

23 Vgl. *Dokumente*, S. 309.

blieb eine Arie („*Non più di fiori*“), die Mozart nach seiner Rückkehr für Josepha Duschek schrieb, mit der er auf dieser Reise in Dresden und Leipzig konzertiert hatte.

Voleks Hypothese ergibt zwar, vor allem durch die Vorverlegung des Auftrags und der ersten Auseinandersetzung Mozarts mit dem Text um mehr als zwei Jahre, eine Reihe neuer Gesichtspunkte²⁴, läßt jedoch einige entscheidende Fragen offen:

1. Mußte Guardasoni, wenn er im April 1789 mit Mozart über eine neue Oper für seine Truppe verhandelte, nicht viel mehr an einer Opera buffa, etwa nach dem Vorbild des Don Giovanni gelegen sein, der seinem Unternehmen zu einem starken finanziellen Aufschwung verholfen hatte? Bondinis Operngesellschaft hatte schon in den 70er Jahren überwiegend Buffo-Opern und seit 1780 keine einzige Opera seria metastasianischer Prägung mehr aufgeführt²⁵. Nachdem Guardasoni 1788 die Leitung der Truppe übernommen hatte, brachte er zuerst Martinis *L'arbore di Diana* heraus. Im selben Jahr wurden *Axur*²⁶ und der *Talismano*, beide von Salieri und Da Ponte (letzterer nach Goldoni), ferner *Elisa* von Nauemann und Mazzolà gespielt. 1789 folgte der *Trionfo dell'amore sulla magia* (*Ruebenzahl*) von Schuster und Mazzolà, den Guardasoni im Jahr darauf auch in Warschau gab. 1791 führte er (außer *Titus*) *Così fan tutte*, ferner *La molinara* von Paisiello und *La serva padrona* von Pasetto auf. Eine Opera seria wie die *Clemenza di Tito* wäre demnach im regulären Opernbetrieb vollkommen aus dem Rahmen gefallen und hätte vermutlich beim Prager Publikum, das offenbar mehr an abenteuerlich-komödiantischen und volkstümlichen Stoffen interessiert war, wenig Erfolg gehabt²⁷.

2. Warum entschied man sich 1789 gerade für den *Titus*, für ein Sujet also, das nicht nur 55 Jahre alt, sondern auch so eindeutig an einen festlichen Anlaß gebunden war wie kaum ein anderes²⁸? Auch Volek zweifelt, „ob Mozart überhaupt ein solches Libretto zur Komposition angenommen hätte“ (S. 277), und es wäre (im Gegensatz zu Volek) hinzuzufügen: zumal er sich über die dramatischen Mängel und die Grenzen der Bearbeitungsmöglichkeiten des Textes sicher

24 Ein zwischen *Don Giovanni* und *Così fan tutte* oder gar an Stelle von *Così fan tutte* entstandener *Titus* hätte nicht nur eine ganz andere Bedeutung innerhalb des Mozartschen Schaffens; die „freiwillige“ Hinwendung des Komponisten zu einem solchen Stoff würde auch ein anderes Licht auf sein Verhältnis zur Opera seria werfen.

25 Siehe das Verzeichnis bei Otakar Kamper, *Hudební Praha v XVIII věku*, Prag 1938, S. 243 ff. und ergänzend O. Teuber, *Geschichte des Prager Theaters*, Prag 1885, Teil II, S. 248; vgl. auch das Repertoire der Dresdener Oper, die bis 1778 mit dem Prager Unternehmen durch Personalunion verbunden war; dazu R. Haas, *Beiträge zur Geschichte der Oper in Prag und Dresden*, Neues Archiv für sächsische Geschichte XXXVII, 1916.

26 Die italienische Fassung der Oper *Tarare*, die für Paris geschrieben in der Glucknachfolge steht.

27 Die Schauspielgesellschaften, die Singspiele und deutsche Fassungen von Buffo-Opern aufführten (siehe Teuber II, S. 188 f., 255 und 297 ff.), und die Oper standen in ständiger Rivalität um die Gunst des Publikums, da sie ihren Unterhalt zu einem wesentlichen Teil aus Eintrittsgeldern bestreiten mußten. Ähnlich verhielt es sich in Dresden; vgl. dazu R. Engländer, *Zur Musikgeschichte Dresdens gegen 1800*, ZfMw IV, 1922, S. 266.

28 Vgl. die Diskussion zum Referat von Fr. Giegling (*Zu den Rezitativen von Mozarts Oper „Titus“*) im Mozart-Jahrbuch 1967, S. 126, in der W. Plath ebenfalls diese Frage gestellt hat. Giegling hält den Einwand ohne Begründung für nicht stichhaltig (vgl. NMA Serie II, 5, Band 20, S. VIII, Anm. 13).

im Klaren war. Ein halbes oder gar eineinhalb Jahre vor der geplanten Aufführung²⁹ hätte Guardasoni auch noch ein neues Libretto in Auftrag geben können³⁰.

3. Läßt nicht schon die Tatsache, daß die zitierte Briefstelle der einzige Beleg für das neue Prager Opernprojekt ist, Zweifel aufkommen an der Annahme, die Oper habe über die Verabredung mit dem Impresario hinaus das Stadium konkreter Planung erreicht³¹? Insbesondere erwähnt Mozart nirgends eine Zusammenkunft mit Mazzolà³²; auch machte er auf der Rückreise von Berlin vermutlich nur für eine Nacht in Dresden Station³³, so daß er offenbar den erneuten Aufenthalt nicht zu einer weiteren Unterredung mit dem Librettisten benutzte, was im Fall der Zusammenarbeit sicherlich geschehen wäre.

4. Warum wählte man gerade Mazzolà als Textbearbeiter? Zwar hatte Guardasoni einige seiner Opern aufgeführt, und Mozart war der sächsische Hofpoet möglicherweise durch Da Ponte bekannt; doch warum sollte er sich ausgerechnet an den in Dresden lebenden, überdies nicht einmal besonders renommierten Librettisten wenden³⁴? Wenn, wie Volek (S. 277) meint, „bereits im April 1789

29 Giegling (NMA Serie II, 5, Band 20, S. VIII, Anm. 13) vermutet, „künftigen Herbst“ bezeichne das darauffolgende Jahr, also Herbst 1790.

30 Wenn Volek meint: „Weder Guardasoni noch Mozart konnten wahrscheinlich ein ganz neues Libretto finden, und so mußten sie sich daher mit einer gründlichen Bearbeitung einer alten Historie zufrieden geben“ (S. 277), so folgt daraus nicht, daß diese Historie gerade der *Titus*, daß es überhaupt ein historischer Stoff, mithin eine Opera seria sein mußte. – Überdies war es in den 80er Jahren selbst in der Seria nicht mehr üblich, auf Metastasios Dramen zurückzugreifen (vgl. z. B. die nahezu vollständigen Aufstellungen im Anhang der von B. Brunelli herausgegebenen Metastasio-Gesamtausgabe, die für die letzten 20 Jahre des 18. Jahrhunderts nur noch wenige Vertonungen verzeichnen.) – Schließlich: wie hätte man sich eine „gründliche Bearbeitung“ des *Titus* vorzustellen? Als Neufassung des Stoffes, d. h. als neues Libretto, wie beim *Don Giovanni*, den Volek in diesem Zusammenhang nennt? Oder als Bearbeitung, die möglicherweise etwas tiefer in den Dramenablauf eingreifend, als es Mazzolà schließlich tat, doch die spezifische Darstellungsart des Themas, der „*clemenza*“ des Fürsten, und damit die dramatischen Prinzipien im wesentlichen von Metastasio übernimmt?

31 Den einzigen bekannten Hinweis darauf, daß Mozart zwischen *Idomeneo* und *Titus* an die Komposition einer ersten Oper gedacht hat, bildet das sog. *Mayeda*-Skizzenblatt, das u. a. einen „*Idées pour l'opéra sérieux*“ überschriebenen, überleitungsartigen Achtakter und den Anfang eines „*Choro*“ in a-moll enthält (Faksimile in NMA VIII, 19, Abt. 2, S. XVI). Wie S. Newman (*A Mozart Sketch-sheet*, The Music Review XVIII, 1957, S. 6) dargelegt hat, sind diese Skizzen wahrscheinlich vor Mai 1787 niedergeschrieben worden, so daß sie mit dem *Titus* schon aus chronologischen Gründen nicht in Zusammenhang zu bringen sind. Newman weist auf die Möglichkeit hin, daß zunächst statt des *Don Giovanni* eine „*Opéra sérieux*“ geplant gewesen sein könnte. Auch für diesen Fall ist jedoch kaum anzunehmen, daß man ein Drama Metastasios zugrunde gelegt hätte. Naheliegender ist aber wohl ohnehin der Bezug zur konzertanten *Idomeneo*-Aufführung im März 1786, zu der Mozart über die bekannten Ersatzstücke KV 489 und KV 490 hinaus für den Entschluß des *Idomeneo*, Idamante zu opfern (III. Akt, Szene 9), eine neue Komposition beabsichtigt haben könnte. Auf diese inhaltliche Situation könnten sich auch die als Textmarke zu verstehenden Worte „*hò risoluto*“ über der Skizze beziehen.

32 Vgl. vor allem die beiden Briefe aus Dresden (Bauer-Deutsch IV, Nr. 1092 und 1094), von denen der zweite verhältnismäßig genau Auskunft über Mozarts Aufenthalt gibt.

33 Vgl. Bauer-Deutsch IV, Nr. 1102, Z. 53 f.

34 Aus Mazzolàs 30-jähriger Tätigkeit als Librettist lassen sich nur 29 Textbücher (einschließlich der Bearbeitungen eigener und fremder Stücke) nachweisen. Die meisten von ihnen sind für die drei Dresdener Komponisten Naumann, Schuster und Seydelmann geschrieben und wurden außerhalb Dresdens kaum bekannt. Größere Verbreitung erlangte lediglich die *Scuola de' gelosi* (1778), die mit der Musik von Salieri außerordentlich erfolgreich war. Salieri vertonte übrigens später noch einmal einen Text von Mazzolà, den 1795 in Wien aufgeführten *Mondo alla rovescia*.

Grund zur Eile“ bestand und deshalb kein neues Libretto in Auftrag gegeben wurde, dann wird man auch bedacht haben, daß die räumliche Entfernung von Librettist und Komponist eine Zusammenarbeit wenn nicht unmöglich machen, so doch mit Sicherheit verzögern würde und erschweren. Auch weiß man aus den Briefen über *Idomeneo* und die *Entführung*, wie großen Wert Mozart auf seinen Einfluß bei der dramatischen Gestaltung des Librettos legte. – Die Eigenarten von Naumanns Opern, die nach Volek diese Entscheidung bestimmt haben könnten³⁵, sind sicher weniger auf den Einfluß des Librettisten als auf die an seinen schwedischen Opern bewährten Vorstellungen des Komponisten zurückzuführen.

Die beiden ersten, die Stoffwahl betreffenden Fragenkomplexe entstehen nur aufgrund von Voleks Hypothese. Bleibt man indes bei der Annahme, daß die Komposition des *Titus* durch den Auftrag der Böhmisches Stände veranlaßt wurde, so beantworten sie sich dadurch, daß im Vertrag mit Guardasoni vom 8. Juli 1791³⁶ unter anderem auch Metastasios *Titus* als Textgrundlage der Krönungsoper angegeben ist. In dieser Zeit, d. h. in den Sommermonaten des Jahres 1791 bestand nun auch die Möglichkeit zu engster Zusammenarbeit zwischen Mozart und Mazzolà, ein Umstand, der in der Diskussion um die Entstehungsgeschichte des *Titus* bisher unbeachtet blieb und der für die Annahme, daß die Oper ausschließlich in den letzten zwei Monaten vor ihrer ersten Aufführung entstanden ist, erhebliches Gewicht hat:

Nachdem Da Ponte beim Wiener Hof in Ungnade gefallen und entlassen worden war³⁷, wurde als Nachfolger zunächst Mazzolà aus Dresden berufen³⁸. Noch bevor

35 „Mozart mußte einen neuen Weg suchen. Wenn er schon den Dichter Mazzolà zu seinem Mitarbeiter wählte, dann scheint es, als ob er sich schon damit für eine bestimmte Kompositionsart entschieden hat . . . Eine opera semiseria, so wie sie Mazzolà und Naumann verstanden, sollte auch das nächste Werk Mozarts werden. . . ein im Jahre 1789 vollendeter *Titus* würde unzweifelhaft anders aussehen. In keinem Fall wäre es eine opera seria, so wie es nicht einmal die Oper *Titus* aus dem Jahre 1791 ist.“ (Volek, S. 286) – Wie weit Mozarts Komposition dem Gattungsstil der Opera seria verpflichtet ist, kann hier nicht erörtert werden. Die Texte, die Mazzolà für Naumann schrieb, haben jedoch ganz andere Wurzeln als der *Titus*. In Frage kommen lediglich *Elisa* und *Ostride* (beide 1781), ferner aber auch der von Schuster vertonte *Ruebenezahl* (1789) und die für Seydelmann geschriebenen Libretti *Il capriccio corretto* (1783) und *Il mostro* (1786). Engländer hat für diese Opern die ohnehin mißverständliche Bezeichnung „semi-seria“ als Gattungsbegriff gebraucht, den er aber selbst nicht von der Opera seria, sondern von der Buffa ableitet (vgl. J. G. Naumann als *Opernkomponist*, Leipzig 1922, S. 333 und S. 338). Schon die Titel dieser Libretti lassen erkennen, daß sie weder dem metastasianischen Drama noch Glucks Reformoper nahestehen. Sie sind vielmehr dem Rührstück und dem Singspiel verwandt, beziehen (mit Ausnahme der *Ostride*) auch buffoneske Szenen ein und sind durch märchenhafte Züge ebenso geprägt, wie die metastasianische Oper (und der *Titus* in besonderem Maß) durch den historischen Anstrich, durch die Darstellung ethischer Ideale und durch die Fürstenhuldigung in heroisch-klassizistischer Form. (Inhaltsangaben der genannten Libretti Mazzolàs bei Engländer, *Naumann*, S. 327 ff.; ders., *Die Opern J. Schusters*, ZfMw X, 1927/28, S. 270; R. Cahn-Speyer, *Fr. Seydelmann als dramatischer Komponist*, Leipzig 1909, S. 77 u. 82.)

36 Vollständig wiedergegeben bei Volek, S. 281 f.

37 Vgl. Da Ponte, *Memorie*, Ende des 2. Teils; Da Ponte verließ Wien im März 1791 (*Dokumente*, S. 349).

38 Über Mazzolàs Wiener Anstellung äußert sich sein Zeitgenosse G. Moschini (*Della letteratura Veneziana dal sec. XVIII fino a' nostri giorni*, Venedig 1806/08, Teil II, S. 130). Danach

er aber Mitte Mai in Wien eintraf³⁹, war schon Giovanni Bertati zum neuen Hofpoeten bestimmt worden. „*Wieso wird Mazzolà Nachfolger von Da Ponte, wo man doch hier (in Venedig) Bertati gratuliert, dem Autor der schlechten Stücke für das Teatro San Moisè?*“⁴⁰ erkundigt sich Antonio Zaguri am 11. Juni 1791 bei Casanova, der damals am Hof des Grafen Waldstein in Drux lebte und zu Mazzolà freundschaftliche Beziehungen unterhielt.

Ende Juli wurde Mazzolà wieder entlassen⁴¹, hielt sich aber vermutlich noch bis zu seiner Abreise nach Prag in Wien auf⁴². Nachdem er an den Krönungsfeierlichkeiten teilgenommen hatte, verließ er die böhmische Hauptstadt schon am 9. September und kehrte nach Dresden zurück⁴³.

Welchem Umstand Mazzolà die Berufung nach Wien verdankte, wissen wir nicht⁴⁴. Doch wird durch sie auch der schon verschiedentlich vermutete Einfluß

wird sie erwähnt u. a. von Schmidl (*Dizionario* Bd. II, S. 71 und Supplemento, Art. *Mazzolà*), von P. Molmenti (*Carteggi Casanoviani*, Neapel 1918, Bd. I, S. 350), von Maria Calzavara (*Caterino Mazzolà. Poeta teatrale alla Corte di Dresda dal 1780 al 1796*, Privatdruck, Farri, Stampatori in Trastevere 1964; dazu P. Chiara, *Un ami de Casanova: Caterino Mazzolà*, Casanova Gleanings VIII, 1965, S. 30 f.), ferner von einigen neueren einschlägigen Lexika.

39 Aus einer in der Generalintendanz der Hoftheater SR 50 aufbewahrten Besoldungsliste von 1791 ist zu ersehen, daß Mazzolà von Mai bis Ende Juli als Librettist in Wien tätig war. Am 6. Mai kam er lt. Zeitungsnotiz in Prag an (vgl. Volek, S. 279); seine Abreise meldet die Oberpostamtszeitung nicht. Vermutlich ist er bald darauf nach Wien weitergefahren. — Calzavaras Annahme, daß Mazzolà schon Ende Januar auf den Posten des Poeta cesareo berufen wurde (S. 25), ist damit hinfällig. — Unlängst wies D. Kerner (*Vom ‚Titus der 18 Tage‘*, Neue Zeitschrift für Musik 1973, S. 778) darauf hin, daß Mazzolà — nicht am 14., sondern am 25. Mai — von Leopold in Audienz empfangen wurde. Das betreffende Protokoll, dessen Wortlaut ich den Herren K. M. Pisarowitz und D. Kerner verdanke, lautet: „*Was den Theaterdichter betrifft, so ist die Berufung des in Dresden angestellten Mazzolà (sic!) unutz! und überflüssig, weil in diesen wenigen Monathen, wo ohnehin nur ältere Stücke gespielt werden man sich ganz leicht ohne Dichter wird behelfen können . . .*“. Da Mazzolà zu diesem Zeitpunkt bereits in kaiserlichen Diensten stand, läßt sich das Protokoll nur als Ausdruck des Unwillens über die ohne Erlaubnis Leopolds erfolgte Berufung verstehen (siehe dazu auch Anm. 40).

40 Zitiert nach *G. Casanova — Chevalier de Seingalt. Ges. Briefe* übersetzt von H. v. Sauter, Bd. II, Berlin 1970, S. 217. Daß zwischen Da Ponte und Bertati noch ein anderer Librettist „*poeta dei teatri imperiali*“ war, geht auch aus der Unterredung Leopolds II mit Da Ponte in Triest hervor, die der Dichter folgendermaßen wiedergibt: (Da Ponte:) „*Der frühere Direktor (des Theaters), Graf von Rosenberg, hatte den Wunsch, einen anderen Dichter anzustellen und ließ sich daher leicht von Thorwarth (dem stellvertretenden Theaterdirektor) beeinflussen . . .*“ (Leopold:) „*Oh, Graf Rosenberg versteht wenig vom Theater, und was seine Poeten anbelangt, so bedarf ich ihrer nicht, ich habe bereits einen solchen nach meinem Geschmack in Venedig gefunden.*“ (zitiert nach L. Da Ponte, *Geschichte meines Lebens*, hrsg. von Ch. Birnbaum, Tübingen 1969, S. 147). Demnach könnte Mazzolà ohne Zustimmung des Kaisers von Rosenberg, der ungleich berühmtere Bertati dagegen vom Kaiser selbst engagiert worden sein. Obwohl Da Ponte sicher wußte, daß sein Freund Mazzolà sein Nachfolger war, nennt er ihn nicht namentlich, damit er gegen Bertati um so heftiger polemisieren kann.

41 „*Der Poet Mazzolà ist zu Ende dieses Monats zu entlassen, indem der neu kontraktirte Poet Bertati zu dieser Zeit allhier ankommen wird.*“ Kabinettsprotokoll n. 78 b unter n. 340: Entwurf einer allerhöchsten Resolution mit dem Vermerk: „*ist den 27ten Julii an Graf Ugarte expedirt worden.*“ (lt. freundl. Mitteilung des Österreichischen Staatsarchivs, Wien). Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Frau Ch. Birnbaum, München.

42 Möglicherweise ist er zusammen mit Mozart nach Prag gefahren. Über den Tag seiner Ankunft sind wir nicht unterrichtet.

43 Die Prager Oberpostamtszeitung vom 13. September meldet die Abreise von „*Herrn Mazzolà, Hofpoet aus Italien, nach Dresden*“ (Nettl, *Mozart in Böhmen*, S. 184, Anm. 3).

44 Vielleicht war Graf Rosenberg durch Salieri auf ihn aufmerksam gemacht worden.

seiner *Osiride* auf Schikaneders *Zauberflöte* verständlich⁴⁵, der sich bisher nur auf dem ebenso umständlichen wie unwahrscheinlichen Weg über Da Ponte erklären ließ, da Naumanns Vertonung des Textes nur eine einzige Aufführung im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten für den sächsischen Prinzen Anton erlebt hatte und daher außerhalb Dresdens kaum bekannt gewesen sein kann. Zwar hielt sich Da Ponte gerade während der Entstehung der *Osiride* in Dresden auf und war möglicherweise auch an der Zusammenstellung des Sujets beteiligt; doch hatte er wenig Grund, Schikaneder zehn Jahre später Einzelheiten des Librettos mitzuteilen. Überdies ist auch ungewiß, ob Da Ponte überhaupt noch in Wien war, als Schikaneder an der *Zauberflöte* arbeitete. Mazzolà aber traf in Wien ein, als Mozart mit der Komposition begonnen hatte. Denkbar ist, daß er von sich aus zu dem Komponisten in Verbindung trat, der ihm durch seine Dresdener Konzerte bekannt oder durch Naumann empfohlen sein mochte; dadurch kann er von dem Zauberflötenplan erfahren und sein eigenes, ähnliches Libretto bekannt gemacht haben, so daß noch einzelne Motive des Stückes in Schikaneders im übrigen wohl fertigen Text übernommen werden konnten⁴⁶.

Als dann Guardasoni Mitte Juli mit dem Auftrag zur Krönungsoper nach Wien kam, wandte man sich an Mazzolà, weil er zu dieser Zeit der für solche offiziellen Aufgaben zuständige Librettist war. Sicher würde man Mozarts Autorität in dieser Situation überschätzen, wenn man die Revision des Textes „a vera opera“ in erster Linie als eine ungewöhnliche Forderung des Komponisten ansähe⁴⁷. Daß man den Dienst des Hofpoeten in Anspruch nahm, als man sich entschloß, das alte Drama erneut aufzuführen, war vielmehr eine Selbstverständlichkeit und unterscheidet Mozarts bzw. Guardasonis Vorgehen nicht von dem bei älteren Vertonungen des *Titus* üblichen⁴⁸.

Daß Mozart und Mazzolà eng zusammenarbeiteten, läßt sich allerdings auf diesem Wege nicht nachweisen. Doch scheint der Text selbst die naheliegende Vermutung zu bestätigen. Auffallend ist vor allem, daß die entscheidende Änderung, die Reduzierung des Dramas auf zwei Akte und die Disposition des Quintetts am Ende

45 Vor allem Engländer hat seit seiner Studie über Naumann (siehe dort S. 327) wiederholt auf die Gemeinsamkeiten der beiden Libretti hingewiesen. Vgl. auch Haas, *W. A. Mozart*, S. 43, P. Nettl, „*Sethos*“ und die freimaurerische Grundlage der „*Zauberflöte*“, Kongreßbericht Salzburg 1931, S. 149 und A. Greither, *Die sieben großen Opern Mozarts*, Heidelberg 1956, S. 207f.
46 Wie in der *Zauberflöte* wird in *Osiride* der altägyptische Göttermythos mit freimaurerischen Grundideen und dem Motiv der Prüfung zweier Liebender verbunden. Doch scheint über die verschiedentlich von Engländer genannten speziellen Bezüge und über gemeinsame Quellen der Handlung hinaus die *Zauberflöte* von *Osiride* inhaltlich unabhängig zu sein. Eine genauere Untersuchung steht noch aus.

47 Vgl. z. B. Engländer, *Die Mozart-Skizzen der Universitätsbibliothek Uppsala*, *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1955, S. 101; Volek, S. 286; Giegling, *MJb.* 1967, S. 125 und *NMA Serie II*, 5, Band 20, S. IX.

48 Siehe dazu die entsprechenden Kapitel meiner Dissertation (in Vorbereitung). Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang zwei spätere *Titus*-Opern von Antonio del Fante (Florenz 1803) und von Marco Portogallo (Livorno 1807). In beiden wurde Metastasios Drama viel tiefgreifender bearbeitet, als es Mazzolà tat. Aber auch in den Vertonungen des 18. Jahrhunderts blieb der Text nur selten ungekürzt und ohne fremde Zusätze. Schon für Leonardo Leos Komposition (Neapel und Venedig 1735) wurden eine 7. Person und einige neue Szenen eingefügt.

des I. Aktes in Mozarts Schaffen eine Parallele hat. Das Textbuch der *Entführung* hat eine ganz ähnliche Entwicklung durchgemacht: Nachdem Mozart bereits den I. Akt fertig komponiert hatte, ließ er den II. von seinem Librettisten Stephani ganz umschreiben. „– zu anfang des dritten Ackts ist ein charmantes quintett oder vielmehr final – dieses möchte ich aber Lieber zum schluß des 2.¹ Ackts haben. um das bewerkstelligen zu können, muß eine grosse veränderung, Ja eine ganz Neue intrigue vorgenommen werden –“⁴⁹. Im *Titus* ist es die Situation am Anfang des II. Aktes, die sich wie keine andere des Dramas für einen groß angelegten Aktschluß eignet. Aus ihr wird das Quintett Nr. 12 gewonnen. Wie bei der *Entführung* wird dadurch eine Änderung der Handlung nötig. Nur mußte im *Titus* keine „neue intrigue“ zur Ergänzung der angestrebten Dreiaktigkeit eingefügt, sondern die Verwicklung im mittleren Abschnitt des II. Aktes (II, 8-13) gestrichen und die übrigen Szenen (II, 7 und II, 14-16) dem ehemals III. Akt vorangestellt werden, um die zu der Zeit in der Opera seria übliche Zweiaktigkeit zu ermöglichen.

Die der Disposition des Quintetts und der anderen Ensembles zugrundeliegenden dramaturgischen Überlegungen könnten also auch auf Mozart selbst zurückgehen. Die Tatsache, daß die Gründe für jede der Änderungen einzeln nachvollziehbar sind⁵⁰, sowie andererseits Mazzolàs Unselbständigkeit bei der Ergänzung der Rezitativtexte⁵¹ und die sprachliche Abhängigkeit der neugedichteten Nummern von Metastasios Versen⁵² verstärken den Eindruck, daß die Bearbeitung nicht durch seine eigenen, seinen Möglichkeiten und Vorstellungen entsprechenden Entscheidungen bestimmt ist, denn von einem selbständig arbeitenden Dichter würde man wohl mehr Freizügigkeit im Umgang mit der Vorlage erwarten. Beim *Titus* bleibt die Bearbeitung jedoch im Wesentlichen auf äußerlich-formale Umwandlungen beschränkt. Denkbar ist deshalb, daß Mazzolà lediglich die von Mozart angegebenen Änderungen sprachlich ausführte. Mozarts Eintragung „*ridotta á vera opera*“ könnte danach auch bedeuten, daß er mit Mazzolà zufrieden war, weil ihm dieser, wie ehemals Stephani, „*halt doch das buch*“ arrangierte, und zwar genau nach seinen Wün-

49 Bauer-Deutsch III, Nr. 629, Z. 74-77.

50 Die einzige Ausnahme ist Annios Arie „*Pieta, signor, di lui*“ (Metastasio III 3), bei der sich nicht angeben läßt, weshalb sie durch Mazzolàs „*Tu fosti tradito*“ (Nr. 17) ersetzt wurde.

51 Den Rezitativen hinzugefügt hat Mazzolà im Ganzen nur etwa 15 Zeilen, und zwar ausschließlich, um die durch eine Kürzung verstümmelten Verse zu ergänzen oder um nach Streichung eines längeren Abschnitts den Anschluß zum Folgenden wieder herzustellen. Wie eng er sich auch bei solchen Ergänzungen an die Vorlage hielt, zeigt z. B. der Anfang der um 22 von ehemals 31 Zeilen gekürzten Szene II, 2:

„Sesto: *Partir deggio, o restar? Io non ho mente
Per distinguer consigli.*

Vitellia: *Sesto, fuggi, conserva
La tua vita, e'l mio onor.*“

Vitellias Satz stammt zur einen Hälfte aus dem Anfang der entsprechenden Szene Metastasios (II, 14: „*Oh Dio! l'ore in querele/Non perdiamo così. Fuggi e conserva/La tua vita e la mia.*“) zur anderen aus deren Mitte („*Con la tua fuga è salva/La tua vita, il mio onor.*“) Sestos Worte sind dagegen der Szene II, 7 entnommen. Dort wendet er sich an Annio: „*Io non ho mente, amico,/Per distinguer consigli. A te mi fido./Vuoi ch'io vada? anderò* –“.

52 Vgl. Fr. Giegling, *Metastasios Oper „La clemenza di Tito“ in der Bearbeitung durch Mazzolà*, MJB. 1968/70, S. 88 ff.

schen und Vorstellungen⁵³, so gut sie sich in der kurzen Zeit verwirklichen ließen. Eine solche Zusammenarbeit aber wäre 1789 durch die räumliche Trennung von Librettist und Komponist nicht möglich gewesen.

III

Kehren wir zu dem gewichtigsten Argument von Voleks Hypothese zurück, zur Akademie, die Josepha Duschek am 26. April 1791 in Prag gab. Unklarheit besteht nicht nur hinsichtlich des Rondos; auch von der vierten Nummer des Programms, der „ganz neu verfertigten großen Scene von Herrn Mozart“ läßt sich nicht feststellen, um welche Komposition es sich handelt. Möglich wäre, daß es die Szene mit obligatem Klavier „*Ch'io mi scordi di te – Non temer, amato bene*“ KV 505 war, die die Sängerin auch 1789 in Leipzig zusammen mit Mozart aufgeführt hatte⁵⁴. Den Klavierpart konnte diesmal der Pianist August Wittassek übernehmen, der anschließend als fünftes Stück des Programms ein Klavierkonzert von Mozart spielte. Die im Dezember 1786 entstandene Szene war zwar keineswegs neu; diese Bezeichnung besagt aber wohl nur, daß das Stück bis dahin in Prag noch nicht erklingen war. Unklar ist dann jedoch, weshalb eine alte Komposition als „ganz neu verfertigt“ angekündigt wurde, während das angeblich neuere Rondo dieses Prädikat nicht erhielt.

Fraglich ist darüber hinaus aber vor allem, ob die Angaben des Programmzettels so wörtlich genommen werden müssen, wie sie Volek verstanden hat, d. h. ob das als „Rondo . . . mit obligaten Bassete-Horn“ bezeichnete Stück wirklich eine Arie war, die Mozart für diese Besetzung geschrieben hat – in diesem Fall käme von den erhaltenen Kompositionen⁵⁵ tatsächlich nur Vitellias „*Non piu di fiori*“ in Frage – oder ob es nicht vielmehr auch eine Bearbeitung gewesen sein könnte. Zu denken wäre dabei etwa an das 1789 für *Figaros Hochzeit* nachkomponierte Rondo „*Al desio di chi t'adora*“ KV 577, das im Original zwei Bassetthörner und zwei Fagotte verlangt, dessen Bläsersatz sich aber durch minimale Änderungen auf ein Bassethorn und zwei Fagotte reduzieren läßt. Auch in Charakter und Lage der Singstimme entsprach es, nach den beiden für Josepha Duschek komponierten Arien KV 272 und KV 528 zu urteilen, sicher den Fähigkeiten der Sängerin.

Mit der durchaus vertretbaren Einschränkung, daß das Bassethorn in diesem Konzert auch eine von Mozart für ein anderes Instrument geschriebene Stimme übernommen haben könnte (etwa weil ein Klarinettenvirtuose zur Verfügung stand), ließen sich noch andere Arien ausfindig machen, die in der Akademie der Duschek als sechstes Programmstück erklingen sein könnten, zumal, wenn man

53 Bauer-Deutsch III, Nr. 629, Z. 80.

54 Bauer-Deutsch IV, Nr. 1099, Z. 8 f. und *Dokumente*, S. 299 f.

55 Daß es sich um eine verschollene Konzertarie handelt, ist zwar nicht ganz auszuschließen; doch hätte Mozart ein einzelnes Stück aller Wahrscheinlichkeit nach in sein Werkverzeichnis eingetragen, so daß es sich dadurch identifizieren ließe.

bedenkt, wie wenig auch die Bezeichnung Rondo eine präzise Einschränkung zuläßt⁵⁶.

Außer dieser gibt es jedoch noch eine andere Erklärung für die Zusammenhänge, die mit derjenigen Voleks weitgehend übereinstimmt. Sie weicht nur in einem, allerdings wesentlichen Punkt von ihr ab: bei dem 1789 mit Guardasoni vereinbarten Opernauftrag ging es nicht um den *Titus*, sondern um irgend einen anderen, vermutlich einen Buffa-Stoff, über dessen Thema wir nicht unterrichtet sind. Für diese Oper schrieb Mozart das Rondo „*Non più di fiori*“. Nachdem sich der Opernplan zerschlagen hatte, ließ er die Arie für Josepha Duschek kopieren, die sie in ihrem Konzert im April 1791 sang.

Auch diese Annahme ist eine Hypothese. Sie hat jedoch gegenüber derjenigen von Volek den Vorteil, daß sie nicht zu unausweichlichen Widersprüchen führt. — Volek ging davon aus, daß der Text des Rondos von Mazzolà stammt und für seine Bearbeitung von Metastasio Drama verfaßt wurde. Daraus schloß er, daß eine Komposition des *Titus* schon geplant war, bevor die Böhmisches Stände die Oper für die Krönungsfeierlichkeiten in Auftrag gaben. Daß der Arientext im Libretto zu Mozarts *Titus* gedruckt wurde, besagt jedoch nicht, daß er vom selben Autor herührt wie die übrigen Stücke, zumal Mazzolàs Name im Libretto nicht einmal genannt ist⁵⁷ und seine Verse selbstverständlich auch nicht gegenüber denen des metastasianischen Originals kenntlich gemacht sind. Der Arientext selbst gibt keine Auskunft über den Zusammenhang, für den er geschrieben wurde. Er paßt sich zwar der betreffenden Situation der Oper ein (andernfalls wäre die Arie nicht in die Szene übernommen oder ihr Text geändert worden); er enthält aber keine konkreten Bezüge zur Handlung, die die Verbindung zum *Titus* eindeutig machen könnten. Immerhin gehört er aber zu den wenigen der Oper, die sprachlich von Metastasio Drama vollkommen unabhängig sind⁵⁸. Es ist also durchaus denkbar, daß er nicht von Mazzolà, sondern von jenem Dichter stammt, der das Libretto zu der geplanten Oper schreiben sollte.

Eine gewisse Bestätigung erhält diese Annahme durch die Beschaffenheit der musikalischen Quellen. Zum einen ist die Arie die einzige der Oper, von der sich eine fragmentarische ältere Fassung erhalten hat, die offenbar aus musikalischen Gründen verworfen wurde⁵⁹. Jedenfalls bestand hier nicht die Notwendigkeit, die Lage der Singstimmen zu ändern, was die Unbrauchbarkeit der beiden Erstfassungen zu den Duetten Nr. 1 und Nr. 3 erklärt⁶⁰. Die zweimalige Konzeption der Arie ist aber mit

⁵⁶ Erinnert sei hier nur an die Tenor-Arie KV 431 (425^b), die sich nicht sicher datieren läßt, weil es ungewiß ist, ob man sie als Rondo ansehen kann oder nicht (vgl. dazu St. Kunze, NMA Serie II, 7, Band 3, S. XIV).

⁵⁷ Daß das Drama von Metastasio ist, was ebenfalls nicht angegeben wurde, durfte als bekannt gelten.

⁵⁸ Dasselbe gilt nur noch für die Texte der Nummern 3, 15 und 17, von denen jedoch die beiden letzteren in enger Beziehung zur inhaltlichen Situation stehen.

⁵⁹ Übertragung bei H. Abert, *Mozart*, 1. Auflage, Notenbeilage, S. 48 und in NMA Serie II, 5, Band 20, Anhang S. 331.

⁶⁰ Übertragungen bei Abert, Notenbeilage, S. 45 ff. und in NMA Serie II, 5, Band 20, S. 321 ff. und S. 325 f.; Faksimile des Larghetto von Nr. 1 in dem in Anm. 47 genannten Aufsatz von R. Engländer, S. 102 ff.

der Kürze der im Sommer 1791 für die Komposition zur Verfügung stehenden Zeit schwer zu vereinbaren. Außerdem weist die Erstfassung der Arie im Gegensatz zu denen der beiden Duette als einzige keine Vorsatzbezeichnung auf⁶¹. Daß die Komposition als Arie der Vitellia geplant war, geht also aus dem Entwurf nicht hervor.

Zum anderen läßt die endgültige Niederschrift erkennen, daß das der Arie vorausgehende Accompagnatorezitativ (Nr. 22), das Metastasios Text verwendet, nicht im Zusammenhang mit der Arie konzipiert, sondern daß es allem Anschein nach erst sehr spät in die Partitur eingefügt wurde. Mozart schrieb die einzelnen Nummern auf Doppelbögen (mit je 4 Seiten) oder Binionen, die erst später zusammengebunden wurden, so daß an deren Ende bis zu dreieinhalb Seiten leer bleiben konnten, bevor das nächste Stück auf der recto-Seite eines neuen Bogens begann. So füllt die Arie der Servilia (Nr. 21) einen Bogen und von dem folgenden nur die erste Seite. Auf den drei nächsten, freien Seiten begann Mozart mit Vitellias Rezitativ, kam aber mit dem Platz nicht aus und fügte ein einzelnes Blatt ein, das sich durch kleineres Format von dem Papier der beiden Arien Nr. 21 und Nr. 23 unterscheidet⁶². Wenn also die Arie in Madame Duscheks Konzert ein Rezitativ hatte, was sehr wahrscheinlich ist, dann war es jedenfalls nicht das aus dem *Titus*⁶³.

Weniger klar ist die Begrenzung am Ende der Arie. Im selben Takt, in dem sie schließt, beginnt (nicht einmal durch Doppelstrich getrennt) mit einem neuen Bewegungsimpuls die Überleitung zum Chor (Nr. 24), die den Szenariumswechsel überbrückt⁶⁴. Sie wechselt sofort Taktart und Instrumentarium, führt die neue Tonart *G-dur* herbei und kündigt durch den *Maestoso*-Charakter den Auftritt des Kaisers an, der vom Volk gefeiert wird. Erst mit dem Vorspiel zum Chor, der wiederum auf den Text von Metastasios Drama zurückgreift, beginnt mit einer neuen Seite eine neue Lage. – In einer Konzertaufführung mußten der Chor und damit selbstverständlich auch die Überleitung fortbleiben. Die Arie schließt in *F-dur* mit dem viertaktigen Nachspiel⁶⁵, das so auffallend an die zweite Arie der Königin der Nacht anklingt⁶⁶. Mozart hat aber offensichtlich den Arienschluß im Zusam-

61 Für die Auskunft danke ich Herrn Dr. W. Plath, Augsburg.

62 Das gleiche Papier wurde auch für die Ouvertüre, den Marsch (Nr. 4), die Arie Nr. 8 und das unnummerierte Accompagnato des Titus zwischen Nr. 17 und Nr. 18 benutzt. Zur Verwendung der beiden unterschiedlichen Papiersorten im *Don Giovanni* siehe Netti, *Mozart in Böhmen*, S. 135.

63 Dies ist auch ein – freilich nicht sehr gewichtiger – Einwand gegen Voleks Hypothese. Mozarts nachweislich für Konzertaufführungen bestimmte Arien beginnen alle mit Accompagnatorezitativen. (Ausnahmen sind KV 538 und KV 612, von denen Konzertaufführungen zu Mozarts Lebzeiten nicht bekannt sind.) Es wäre also zu fragen, weshalb Mozart für die Arie der Duschek nicht das Rezitativ aus dem *Titus* benutzte, wenn er sie im Hinblick auf diese Oper komponierte, bzw. weshalb er das Rezitativ der Duschek-Arie nicht in den *Titus* übernahm.

64 Vgl. NMA Serie II, 5, Band 20, letzter Takt der Seite 281. – Die Fermate und die „*fnis*“-Angabe über dem Schlußakkord der Arie, die Giegling als Zeichen deutet, „daß das Rondo bis hierher für einen besonderen Anlaß abgeschrieben worden ist“ (MJB. 1967, S. 126), könnten übrigens auch den Sinn haben, den fehlenden Doppelstrich zu ersetzen.

65 Die im Fall einer separaten Aufführung fehlenden Schlußakkorde (ein Takt) ließen sich leicht ergänzen.

66 Die Gemeinsamkeiten beginnen schon mit der Schlußsteigerung der Singstimmen T. 172; vgl. das Ende des ersten und den Übergang zum zweiten Abschnitt von „*Der Hölle Rache*“.

menhang mit der Überleitung zur folgenden Nummer konzipiert und niedergeschrieben⁶⁷. Wenn er also das Rondo nicht im Sommer 1791 für den *Titus*, sondern zwei Jahre früher für die in Prag vereinbarte Oper komponierte, dann muß der Text jedenfalls in dem damals zugrundegelegten Libretto einer entsprechenden szenischen Aktion von ähnlich festlichem Charakter vorausgegangen sein.

Die Vermutung, daß Vitellias Rondo unabhängig vom *Titus* entstanden ist, bringt zwar für die Entstehungsgeschichte der übrigen Oper gegenüber der Darstellung Voleks keine grundsätzlich neuen Aspekte⁶⁸. Doch erlaubt sie eine zwanglose Erklärung der Zusammenhänge. Allerdings reicht sie keineswegs aus, um alle Fragen schlüssig zu beantworten. Das konnte jedoch nicht unser Ziel sein. Vielmehr ging es einerseits darum zu zeigen, daß ein im April 1791 aufgeführtes „*Rondo . . . mit obligaten Bassete-Horn*“ die Unstimmigkeiten nicht aufwiegt, die eine 1789 geplante *Titus*-Oper hervorruft, daß aber andererseits Voleks Hypothese keineswegs die einzig denkbare, zwangsläufige Schlußfolgerung ist, sondern daß es noch andere, weniger problematische Möglichkeiten gibt, das Akademieprogramm zu erklären. Welche von den beiden hier dargestellten die wahrscheinlichere ist, muß vorläufig offen bleiben. Ohne weitere Anhaltspunkte läßt sich darüber kaum entscheiden. Für die Entstehungsgeschichte des *Titus* zeichnet sich jedoch als Ergebnis ab, daß die Vergabe des Auftrags durch die Böhmisches Stände, die Mazzollas Textbearbeitung und Mozarts Komposition als von einander abhängige und in unmittelbarem zeitlichen Zusammenhang stehende Bedingungen für die Entstehung des Werkes anzusehen sind.

IV

Wenden wir uns abschließend noch einmal der Darstellung Niemetscheks zu. Er erwähnt die Entstehung des *Titus* zweimal: das erste Mal schreibt er, Mozart habe die Komposition im Reisewagen begonnen und sie „in dem kurzen Zeitraum von 18 Tagen in Prag“ vollendet (S. 32); das zweite Mal (S. 56) heißt es: „In der Mitte des Augustus ging Mozart nach Prag, schrieb da innerhalb 18 Tagen ‚La Clemenza di Tito‘, welche am 5ten September aufs Theater kam.“ In den überprüfaren Angaben sind diese Darstellungen zwar fehlerhaft: Mozart traf erst am

⁶⁷ Diese Feststellung ist wesentlich, weil durch sie eine sehr naheliegende Erklärungsmöglichkeit ausgeschlossen wird, nämlich die, daß die Arie nicht für ein größeres dramatisches Werk, sondern als Konzertarie komponiert wurde.

⁶⁸ Volek beschränkt die Entstehungszeit der Oper mit Ausnahme von Vitellias Rondo ebenfalls auf die letzten acht Wochen vor der Aufführung. — Daß Mozart „während der Entstehungszeit des ‚Titus‘“ noch andere Werke, „so auch die ‚Zauberflöte‘ vollendet“ habe und daß er lange vor Juli 1791 mit der Komposition habe beginnen können (Giegling, *MJb.* 1967, S. 126; vgl. auch *NMA Serie II*, 5, Band 20, S. VIII f.) oder „daß es sich bei der Gestaltung der Krönungsoper um einen ausgewogenen Prozeß handelte, welcher keineswegs Hals über Kopf in kürzester Frist vorstatten ging“ (Kerner, *Vom ‚Titus der 18 Tage‘*, *NZfM* 1973, S. 778), sind Deutungen, die zu Voleks Ausführungen, auf die sich beide Autoren berufen, im Widerspruch stehen.

28. August in Prag ein⁶⁹, nachdem er den größten Teil der Oper schon in Wien komponiert hatte⁷⁰; die erste Aufführung fand am 6. September statt⁷¹, und genau genommen stimmen auch die beiden Berichte nur in einem Punkt überein: der Beschränkung der Entstehungszeit auf 18 Tage. Weil diese Angabe für unglaublich gehalten werden könnte, bringt Niemetschek sie zweimal⁷².

So unwahrscheinlich diese Möglichkeit auch sein mag – vollkommen ausschließen läßt sie sich nicht. Allerdings ist Niemetscheks Äußerung sicher nicht so zu verstehen, wie sie es selbst nahelegt, nämlich, daß Mozart den Auftrag zur Komposition der Oper erst 18 Tage vor der Uraufführung, also am 19. oder 20. August erhalten und erst in Prag die endgültige Besetzung erfahren hätte⁷³. Denn abgesehen davon, daß es ganz unbegreiflich wäre, weshalb Guardasoni so lange mit der Benachrichtigung gewartet haben sollte, wäre auch für die Textbearbeitung nach Mazzolàs Entlassung (Ende Juli) nicht mehr er, sondern sein Nachfolger Giovanni Bertati zuständig gewesen. Vor allem aber würde sich dadurch die Zeit für Komposition und Niederschrift des größten Teils der Oper noch einmal auf die Hälfte reduzieren, da nach Mozarts Ankunft in Prag nur mehr 9 Tage bis zur Aufführung blieben.

Sicherer scheint dagegen zu sein, daß Mozart den Auftrag Mitte Juli erhielt, also etwa 8 Wochen vor der Krönung. Am 8. Juli wurde der Vertrag zwischen Guardasoni und den Böhmisches Ständen geschlossen. Durch ihn verpflichtet sich der Impresario, zur Krönung eine Opera seria im Nationaltheater aufzuführen, die entweder zu einem nach den Entwürfen des Burggrafen Rottenhan zu verfertigenden Libretto oder zu Metastasio's *Titus* von einem berühmten Komponisten geschrieben werden sollte⁷⁴. Zwei Tage später reiste Guardasoni nach Wien ab, wo er am 14. Juli angekommen sein dürfte⁷⁵ und sich vermutlich zuerst mit Mazzolà wegen der zwei zur Wahl stehenden Stoffe besprach. Möglicherweise traute es sich Mazzolà nicht zu, in der verbleibenden Zeit ein neues Libretto zu schreiben⁷⁶; jedenfalls entschied man sich für die Bearbeitung von Metastasio's Drama. Da Guardasoni noch nach Bologna reisen wollte, um dort die beiden Hauptdarsteller zu engagieren⁷⁷, war die Zeit für seinen Aufenthalt in Wien sehr knapp bemessen, so daß er Mozart den Auftrag möglicherweise nicht persönlich überbracht hat. So jedenfalls ließe sich erklären, weshalb der Komponist bei dieser Gelegenheit nicht über die Sängerbesetzung informiert wurde. Für Guardasoni stand bereits fest, daß die Partie des

69 Vgl. Volek, S. 283; *Dokumente*, S. 352.

70 So legt es die in Anm. 62 genannte Beobachtung Nettls nahe; vgl. auch NMA Serie II, 5, Band 20, S. VIII. Auch aus zeitlichen Gründen könnte Mozart nach seiner Ankunft in Prag wohl kaum mehr als die 5 Stücke geschrieben haben, die auf dem kleinformatigen Papier stehen.

71 Niemetschek entnahm seine Angabe vermutlich Mozarts *Verzeichnis*, in dem dieser den *Titus* mit dem 5. September datiert hat, seiner Gewohnheit gemäß dem Tag der Vollendung.

72 Rochlitz (AMZ I, Sp. 151) überliefert sie nicht; s. o.

73 Vgl. H. Abert, *Mozart II*, S. 587.

74 Volek hat bereits darauf hingewiesen, daß darin die Aufführung von Seiten der Böhmisches Stände noch nicht sichergestellt war.

75 Nettl, *Mozart in Böhmen*, S. 185.

76 In Dresden kam damals jährlich nur noch ein neuer Operntext von Mazzolà heraus.

77 Vgl. Volek, S. 282.

Sesto von einem Kastraten gesungen werden müsse, denn der Impresario hatte sich im Vertrag verpflichtet, „*di darli un Primo Musico, di prima Sfèra, come per esempio, o il Marchesini, o il Rubinelli, o il Crescentini, o il Violani, od altro, ma sempre che sia di prima Sfera*“⁷⁸.

Dagegen liegen, wie schon erwähnt, von den beiden ersten Duetten (Nr. 1 und 3) abweichende Fassungen vor, in denen die Partie des Sesto in Tenorlage notiert ist⁷⁹. Partituranordnung, vollständige Notierung und Textierung der Singstimmen zeigen, daß es sich nicht um konzeptartige Entwürfe handelt, sondern um zunächst als endgültig angesehene Fassungen der Duette⁸⁰, die dann verworfen wurden, bevor Mozart die Instrumentalstimmen niederschrieb⁸¹. – Auch die Besetzung der Partie des Annio scheint zunächst unklar gewesen zu sein. Wie die erste Fassung von Nr. 3 zeigt, rechnete Mozart anfangs offenbar mit einer Sopranstimme. Etwa den gleichen Umfang verlangen von der Sängerin auch die beiden Arien (Nr. 13 und Nr. 17) und das Schlußsextett, während die Partie in der endgültigen Fassung des Duetts Nr. 3 und im Quintett Nr. 12 unter der des Sesto liegt und auch im Duett Nr. 7 und im Terzett Nr. 10 normale Altlage hat. Im Sextett konnten die hohen Töne leicht vermieden werden, indem Annio in den Tutti-Abschnitten statt des Unisono mit Vitellia und Servilia die Stimme des Sesto verstärkte. Die Arien wurden vermutlich transponiert.

Die endgültige Besetzung hat Mozart wahrscheinlich erst erfahren, als Guardasoni (etwa Mitte August) aus Italien zurückkam. Bis dahin konnte er lediglich an den Arien für Titus (Nr. 6, 15 und 20)⁸², Annio (Nr. 13 und 17), Servilia (Nr. 21) und Publio (Nr. 16) arbeiten und erst danach an die endgültige Abfassung der Duette und Terzette, der beiden großen Ensembles für die Aktschlüsse und der Arien für

78 Zitiert nach Volek, S. 281; der Sopranist Luigi Marchesini und der Mezzosopranist Girolamo Crescentini gehörten zu den berühmtesten Kastraten des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Giovanni Rubinelli war in den 70-er Jahren als Altist am Württembergischen Hof.

79 Giegling (NMA Serie II, 5, Band 20, S. XI) datiert die Entwürfe auf Grund ihrer Abweichungen auf die ersten Monate des Jahres 1791. Aus keiner der bisherigen Darstellungen der Entstehungsgeschichte geht jedoch hervor, daß Mozart gerade Anfang 1791 Anlaß hatte, sich mit dem *Titus* zu beschäftigen. – Im übrigen ist zweifelhaft, ob man aus den Gemeinsamkeiten, die zwischen den beiden Fassungen von Nr. 1 bestehen (!), oder aus der Verschiedenheit der Kompositionen zu Nr. 3 auf zeitliche Nähe bzw. Abstand schließen kann.

80 In diesem Stadium wurde die Partitur gewöhnlich einem Kopisten übergeben, der daraus eine Art Klavierfassung abschrieb, damit die Sänger ihre Partien schon studieren konnten, während Mozart „*instrumentierte*“; (vgl. z. B. Bauer-Deutsch IV, Nr. 1173, Z. 10-14).

81 Von den genannten Aufzeichnungen sind die Skizzen zu den Nrn. 1, 10, 14 und 15 grundsätzlich verschieden. Es sind untextierte flüchtige Notizen, die nur dadurch identifizierbar sind, daß sie mit der endgültigen Niederschrift fast durchweg notengetreu übereinstimmen. Sämtliche bekannten Skizzen zum *Titus* stehen auf drei Blättern (Faksimiles in dem in Anm. 47 genannten Aufsatz von Engländer, S. 108 f. und in NMA Serie II, 5, Band 20, Anh.; dort auch deren Transkriptionen). Volek weist (S. 278) darauf hin, daß alle Skizzen und Entwürfe bereits den Text Mazzolas aufweisen und schließt daraus, daß Mozart zuerst die neuen Texte vertonte in der Erwartung, daß das ganze Libretto umgeschrieben würde. Wahrscheinlicher ist wohl, daß der größte Teil der Skizzen verloren ging und daß nur zufällig diese wenigen Blätter bekannt sind, die sich mit Ausnahme von „*Non più di fiori*“ ausschließlich auf Ensemblenummern beziehen.

82 Die zweite Arie des Titus (Nr. 8) ist vermutlich erst in Prag entstanden; s. o. Anm. 62.

Sesto und Vitellia gehen⁸³. Für die Komposition des weitaus größten Teils der Oper blieben demnach tatsächlich nur etwa drei Wochen.

Aber selbst wenn Mozart auf irgend eine Weise früher über die Sänger unterrichtet wurde, so ist doch nicht zu übersehen, daß der Zeitraum von acht Wochen durch verschiedene Umstände stark eingeschränkt wurde. Zunächst mußte die Bearbeitung des Textes ein bestimmtes Stadium erreicht haben, bevor die Komposition in Angriff genommen werden konnte. Obwohl die Rezitativtexte nahezu ausschließlich von Metastasio stammen, konnte Mozart mit ihnen nicht beginnen, da sie selbstverständlich gekürzt werden mußten. Erst nach Festlegung des dramatischen Plans konnten die von Metastasio übernommenen Arien und dann die ersten von Mazzolà gedichteten Nummern komponiert werden. — Schließlich wurde die Arbeit auch noch durch äußere Umstände beeinträchtigt. Am 26. Juli wurde Mozarts jüngster Sohn Carl geboren, und durch die Reise nach Prag und die dort einsetzenden anderweitigen Verpflichtungen (etwa die Beschäftigung mit Sängern und Orchester, die *Don Giovanni*-Aufführung u. ä.) wird die für die Komposition zur Verfügung stehende Zeit noch einmal eingeschränkt.

Dem Einwand, daß es unmöglich sei, in so kurzer Frist eine Oper zu komponieren und zur Aufführung zu bringen, ist entgegenzuhalten, daß dies im 18. Jahrhundert durchaus keine Seltenheit war. Für die Einstudierung der Gesangspartien, den Druck des Textbuches und die Beschaffung der Dekorationen und Kostüme standen im allgemeinen wohl kaum mehr als zwei Wochen zur Verfügung. Und was die Kompositionen betrifft, so wird beispielsweise von Jommelli berichtet, er habe im Jahr 1753 zehn Opern geschrieben⁸⁴. Auch von Salieri und noch von Rossini ist bekannt, in welcher unglaublich kurzen Zeit sie einige ihrer Werke schufen. Nun ist es allerdings nicht zulässig, aus derartigen Vergleichen verschiedener Komponisten Schlüsse zu ziehen. Indes zeigt das Beispiel der *Entführung*, daß auch Mozart es sich zutraute, eine Oper ohne Rezitative in sechs Wochen zu komponieren. Am 1. August 1781 berichtet er dem Vater, vorgestern habe ihm „*der Junge Stephani ein Buch zu schreiben gegeben . . . die zeit ist kurz, das ist wahr; denn im halben 7:ber soll es*

83 Daß Mozart anstelle von Mazzolàs Terzett Nr. 14 „*Se al volto mai ti senti*“ zuerst Metastasios Arie „*Se mai senti spirarti sul volto*“ komponierte, die Constanze im Februar 1799 dem Verlag Breitkopf & Härtel zum Verkauf anbot, ist kaum anzunehmen, weil die Textbearbeitung unter Mozarts Augen erfolgte. Sollte die Vertonung dieser bekannten Verse, zu der Constanzes Brief der einzige erhaltene Hinweis ist, tatsächlich von Mozart sein, so ist sie wahrscheinlich zu einem anderen Anlaß entstanden. (Vgl. dazu W. Plath, *Zur Echtheitsfrage bei Mozart*, Mozart-Jahrbuch 1971/72, S. 26). — Einsteins Angabe, Mozart habe aus Zeitmangel „*eine Arie des Tito zwischen Szene sieben und acht des zweiten Aktes* (entspricht in der Zählung der NMA II,8 und 9) *offenbar ganz unterdrückt*“ (Mozart, S. 537), beruht wohl auf einem Irrtum, denn weder bei Metastasio noch in Mazzolàs Fassung ist an dieser Stelle eine Arie vorgesehen. Wahrscheinlich hat sich Einstein durch das ohne Abschluß ins Secco übergehende Accompatorezitativ in II,8 täuschen lassen. Es handelt sich hier um die erste der beiden Soloszenen des Titus (bei Metastasio III,4), die auch in den älteren Vertonungen des Dramas fast immer als Accompatato ausgeführt worden ist und die dort gerade dadurch besonderes Gewicht hat, daß sie ohne Arie schließt.

84 Fr. Florimo, *La scuola musicale di Napoli*, Bd. III, Neapel 1881, S. 233; von sechs offenbar neuen Kompositionen hat H. Abert Aufführungen nachgewiesen (vgl. *N. Jommelli als Opernkomponist*, Halle 1908, S. 54 f.).

*schon aufgeführt werden; – allein – die umstände, die zu der zeit da es aufgeführt wird, dabey verknüpft sind, und überhaupts – alle andere absichten – erheitern meinen Geist dergestalten, daß ich mit der grösten Begierde zu meinem schreibetisch eile, und mit gröster freude dabey sitzen bleibe.“*⁸⁵ Als dann aber, nachdem Ende August 1781 der I. Akt fertig war, die Aufführung zunächst auf den November verschoben wurde, meint er: „also kann ich meine opera mit mehr überlegung schreiben. ich bin recht froh“⁸⁶. – Sicher waren die Umstände glänzender, der ehrenvolle Auftrag und die Erwartung einer festlichen und in jeder Hinsicht großartigen Aufführung, die den künstlerischen Mittelpunkt der Krönungsfeierlichkeiten bilden sollte⁸⁷, noch verlockender als damals bei der *Entführung*. Hinzu kam, daß der *Titus* für Mozart eine einmalige Gelegenheit bot, sich bei Hof Geltung zu verschaffen. Doch auch wenn für die Komposition im Ganzen mehr als 18 Tage zur Verfügung gestanden haben, war die Zeit doch äußerst knapp bemessen.

85 Bauer-Deutsch III, Nr. 615, Z. 19-33. Die *Entführung* sollte ursprünglich zum Besuch des Großfürsten von Rußland aufgeführt werden; Mozart hoffte, damit die Aufmerksamkeit des Kaisers auf sich zu lenken.

86 Bauer-Deutsch III, Nr. 620, Z. 38 f.

87 Auf das Zeremoniell, die Veranstaltungen zu den Krönungsfeierlichkeiten und auf Anekdoten zum *Titus* geht Nettl, *Mozart in Böhmen*, S. 183 ff. ausführlich ein.