

Mozarts „La clemenza di Tito“ und der deutsche Nationalgedanke Ein Beitrag zur „Titus“-Rezeption im 19. Jahrhundert *

von Sergio Durante, Padua

Mozarts Oper *La clemenza di Tito* hat schon lange ihr Publikum gefunden. Aber erst jüngste Untersuchungen zur Rezeptionsgeschichte haben dazu beigetragen, diese in der Forschung von Anfang an umstrittene der späten Opern Mozarts wieder aufzuwerten.¹ Darüber hinaus haben sie gezeigt, wie notwendig es ist, neue Kriterien für die Beurteilung dieser Oper zu finden. Denn spätestens seit Otto Jahn kreisen die Interpretationen vor allem um die Bedeutung der parabelhaften Theatralik in Mozarts Werken, beginnend mit den Da-Ponte-Opern bis zu seinen letzten Werken, die kurz vor seinem frühen Tod Ende 1791 entstanden.

Da die komplexe Problematik der *Tito*-Rezeption nicht im Rahmen eines kurzen Artikels zu behandeln ist,² sollen hier nur einige Aspekte der *Tito*-Rezeption im deutschsprachigen Raum herausgegriffen werden. Die kulturhistorische Bedeutung einer Oper, die als Auftragswerk für die Krönung eines römisch-deutschen Kaisers zum König von Böhmen geschrieben wurde, muss nicht besonders herausgehoben werden. Dagegen möchte ich versuchen darzustellen, warum ein Werk, das italienische Dichter an deutschen Höfen (1734 Metastasio in Wien und 1791 Mazzolà in Dresden) verfassten und das von einem Salzburger Komponisten für die böhmischen Staaten vertont wurde, zu einem Meilenstein für eine ganz andere Geschichte, nämlich die der deutschen Oper werden konnte. Eine solche Sichtweise mag zunächst überraschen, zumal auf den ersten Blick das Werk einer internationalen Gruppe nicht mit der überkommenen Vorstellung einer Entwicklungslinie zusammenpasst, die zu Weber, Marschner und Wagner führte. Aber in der politischen Situation der Jahre 1791 bis 1821 bestand, wie heute auch, die einzige Möglichkeit für eine Oper, sich international durchzusetzen, darin, dass sie

* Eine erste Fassung dieses Artikels wurde im November 1997 im Rahmen des *Triangulum VI* vorgestellt, das in Freiburg i. Br. unter dem Thema „Die Musik im habsburgischen Raum“ von den Universitäten Freiburg, Innsbruck und Padua abgehalten wurde.

¹ Beate Hiltner, *„La clemenza di Tito“ von Wolfgang Amadé Mozart im Spiegel der musikalischen Fachpresse zwischen 1800 und 1850. Rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Quellen und Verhältnisse* (= Europäische Hochschulschriften XXXVI, 128), Bern 1994; Emanuele Senici, *„La clemenza di Tito“ di Mozart. I primi trent'anni (1791–1821)* (= *Speculum musicae* 3), Turnhout 1997. In diesen beiden Studien werden jeweils unterschiedliche Ansätze verfolgt, die sich in einigen Bereichen ergänzen. Hiltner befasst sich mit anfechtbaren Thesen, wie dem durchaus unklaren Zusammenhang zwischen dem Rezeptionsprozess und seinen Voraussetzungen, nämlich den herausragenden Inszenierungen. Dabei sei erwähnt, dass in Europa keine einheitliche Fassung der Oper zirkulierte, sondern mehrere, die sich erheblich voneinander unterschieden, so dass es nicht möglich ist, den Rezeptionsprozess unter einheitlichen Prämissen nachzuvollziehen (vgl. dazu Senici). Vgl. auch Sergio Durante, *Mozart and the idea of ‚vera opera‘. A Study of ‚La clemenza di Tito‘*, Ph. D. Diss. Harvard Univ. 1993; ders., „La ‚clemenza‘ di Jahn, ovvero Le Nozze perturbate di Musica e Filologia“, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, hrsg. von Pietro Zappalà u. Renato Borghi (= *Studi e Testi Musicali* N.S. 3), Lucca 1995, S. 341–349; ders., „Quando Tito divenne Titus: le prime traduzioni tedesche della clemenza mozartiana ed il ruolo di Friedrich Rochlitz“, in: *Fs. Max Lütolf zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Bernhard Hangartner und Urs Fischer, Basel 1994, S. 247–258; ders., „The chronology of Mozart's ‚La clemenza di Tito‘ reconsidered“, in: *ML* 80 (1999), S. 560–594.

² Dieses Thema werde ich ausführlich in einer Monographie über *La clemenza di Tito* darstellen, deren Druck in Vorbereitung ist.

radikalen Veränderungen der historischen und soziokulturellen Bedingungen standhielt. In anderen Worten: Sie muss auch unter Gesichtspunkten betrachtet werden können, die nicht mit dem eigentlichen ‚metastasianischen‘ Theater in Verbindung stehen. Und das strenge Urteil Wagners über *Tito* resultiert gerade aus der offensichtlichen inneren Verwandtschaft zu seinen eigenen Werken.

Da *Tito* zu den wenigen Opern gehört, die in diesem Zeitabschnitt regelmäßig in Deutschland aufgeführt wurden (vgl. Übersicht 1), muss man nach den tieferen Ursachen dieser Beliebtheit fragen. Dabei werde ich auf unterschiedliche Aspekte eingehen, die zwar miteinander in Verbindung stehen, sich jedoch nicht zu einem homogenen Ganzen zusammenfügen lassen. Es handelt sich vielmehr um unterschiedliche Teile eines komplizierten Flechtwerks, von denen hier nur einige berücksichtigt werden können.

Als Otto Jahn 1856 seinen Kommentar zu *Tito* veröffentlichte, der bis heute die Grundlage jeder Auseinandersetzung mit dieser Oper ist, war ihre Beliebtheit schon seit mehreren Jahrzehnten zurückgegangen. Vor diesem Hintergrund ist seine Skepsis gegenüber der Ausstrahlung eines Werkes, das offensichtlich die vorangegangene Generation fasziniert hatte, verständlich. Als einen möglichen Grund dieser besonderen Ausstrahlung nannte er die Ausrichtung vieler Nummern am Zeitgeschmack, zumal sie von Mozart mit einer gewissen Oberflächlichkeit behandelt worden seien:

„Vielleicht war es diese Accomodation der Musik an den Geschmack des Publicums und die Befriedigung, welche durch Dekorationen und Aufzüge der Schaulust desselben geboten wurde, die Titus auf den deutschen Bühnen bald heimisch machte und dauernd, wenn gleich nicht mit dem Erfolg des Don Giovanni, Figaro und der Zauberflöte, erhalten hat.“³

In der Folge verzichtete Hermann Abert, dem die Rezeptionsbedingungen noch ferner und weniger einsichtig waren, auf jeglichen Hinweis auf einen dauerhaften Erfolg der Oper und ersetzte vielmehr Jahns Hinweis durch eine Bemerkung mit ganz gegenteiligem Sinn: „Bald im Konzert, bald im Theater taucht er vom Ende des Jahrhunderts ab immer wieder in einzelnen Städten auf [...]“⁴ Neuere, noch nicht abgeschlossene Forschungen zu den Inszenierungen von *Tito* konnten aber die andauernde Präsenz im Repertoire, wie sie noch von Jahn beschrieben wurde, über einen großen geographischen Raum hinweg bestätigen (vgl. Übersicht 1).

Zwar wurde *Tito* auch in Neapel, Paris, London und Mailand (also in allen europäischen Hauptstädten der Oper) wenigstens einmal aufgeführt; doch handelt es sich dabei um Aufführungen, die, so bedeutend sie auch gewesen sein mögen, aus zwei Gründen von den deutschen Aufführungen zu unterscheiden sind: Zum einen stehen sie nicht am Anfang einer fortdauernden Aufführungstradition und zum anderen stellte sich der Erfolg nicht in einem homogenen Sprachraum ein, so dass hier keine mit Jahns Ausspruch „auf deutschen Bühnen bald heimisch“ vergleichbare Charakterisierung zutreffend wäre. Hinzu kommt als wichtigste Unterscheidung, dass in Deutschland deutschsprachige Bearbeitungen zirkulierten, von denen die zwei wichtigsten Fassungen als bewusste Neubearbeitungen angesehen werden müssen. Ich werde mich im Folgen-

³ Otto Jahn, *W. A. Mozart*, ³Leipzig 1891, Bd. 2, S. 574 (Hervorhebungen: SD).

⁴ Hermann Abert, *W. A. Mozart*, ⁵Leipzig 1921, Bd. 2, S. 750 (Nachdr. Leipzig 1983, Bd. 2, S. 618).

Altona (1798)	Hannover (1802)
Basel (1809)	Kassel (1797, 1801, 1807)
Bautzen (1798)	Königsberg (1808, 1813, 1816)
Berlin (1801, 1802, 1805, 1810, 1815, 1816, 1819, 1921)	Lauchstädt (1802, 1807)
Bremen (1801, 1817)	Leipzig (1801, 1803, 1807, 1808, 1809?, 1821)
Breslau (1799, 1810)	Mannheim (1802, 1815)
Brünn (1798)	München (1801, 1806)
Budapest (1798)	Prag (1808 Aufführung nicht sicher auf deutsch, 1814, 1816)
Darmstadt (1810)	Prefßburg (1809)
Dessau (1801)	Rudolstadt (1802)
Dresden (1796 und vermutlich noch öfter, 1817 ff.)	Salzburg (1807)
Frankfurt a.M. (1799, 1820)	Straßburg (1818)
Graz (1799)	Stuttgart (1803, 1816)
Halle (1812)	Weimar (1799, 1800, 1801, 1803, 1805, 1806, 1807, 1810, 1812, 1813, 1815)
Hamburg (1796? Aufführung nicht sicher auf deutsch, 1808)	

Übersicht 1: Liste der Inszenierungen von Mozarts *La clemenza di Tito*, die auf der deutschen Textgrundlage von F. Rochlitz basieren

den mit der weitest verbreiteten dieser beiden Fassungen beschäftigen, weil sie untrennbar mit dem Erfolg des *Tito* in Deutschland verbunden ist.⁵

Die Rolle Mozarts

Obleich Mozarts Tod zum Zeitpunkt der Uraufführung der deutschen Fassung schon mehrere Jahre zurücklag, spielte dabei seine Person aus zwei Gründen eine wichtige Rolle. Zum einen war die musikalische Qualität eine selbstverständliche Voraussetzung für den Erfolg der Oper. Allerdings konnte sie allein noch nicht einen anhaltenden Erfolg garantieren, denn seit den 1830er-Jahren gehörte *La clemenza di Tito* nicht mehr zum festen Repertoire. Zum anderen entwickelte sich in den Jahren unmittelbar nach seinem Tod ein Bild von Mozart als Künstler und Musiker von nationalem Rang – zu einer Zeit, als sich in Deutschland das Bewusstsein einer nationalen Identität festigte. Diese Tendenz zeigte sich sowohl im kulturellen als auch (wenn auch weniger deutlich) im politischen Bereich. Somit spielte neben der Qualität der Musik, die aus unserer Sicht für den langfristigen Erfolg ausschlaggebend war, ein weiteres, nicht weniger wesentliches Kriterium eine Rolle, nämlich die emotionale Bereitschaft des Publikums, Mozarts Musik insgesamt als ein Medium soziokultureller Identifikation aufzunehmen.

Auf welche Weise dieses Phänomen, das schon von Gernot Gruber beschrieben wurde,⁶ mit *Tito* in Verbindung gebracht werden kann, verdeutlicht ein kaum zur Kenntnis genommener Streit im Jahr 1796, in dem sich auf der einen Seite Friedrich Reichardt (und unfreiwillig Friedrich Schlegel) und auf der anderen Goethe und Schiller gegenüber standen. Zwar waren die Beziehungen Reichardts zu Goethe und Schiller im Allgemeinen freundschaftlich und respektvoll, doch 1796 bestand offensichtlich aus ästhetisch-ideologischen und letztlich politischen Motiven heraus eine beträchtliche Spannung zwischen ihnen. Mit der Zeit besserte sich Reichardts Beziehung zu Goethe wieder, aber sein Verhältnis zu Schiller blieb bis zum Schluss gereizt.

⁵ Für Wien wurde eine zweite, weniger verbreitete Übersetzung angefertigt, die für sich einer Untersuchung wert wäre.

⁶ Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg 1985, S. 85 ff.

Reichardt hatte 1796 die Zeitschrift *Deutschland* gegründet, die, wie schon der Titel sagt, weniger musikalische als politische Zielsetzungen verfolgte.⁷ Angesichts seiner deutlich jakobinischen und republikanischen Positionen musste der Herausgeber früher oder später Auseinandersetzungen mit Goethe und Schiller erwarten, die seit 1793 mit dem Niedergang des revolutionären Geschehens eine im Wesentlichen konservative politische Überzeugung vertraten. In der ersten Nummer von *Deutschland* wurde der Band der *Horen* des vergangenen Jahres, insbesondere Goethes Artikel „Unterhaltungen deutscher Auswanderer“ scharf rezensiert.⁸ Reichardt wusste sogar die literarischen Ambitionen des jungen Friedrich Schlegel für seine Zwecke einzuspannen, dessen Aufsatz „Ueber die Homerische Poesie“ er im gleichen Stück veröffentlichte. Später, im siebten Stück, publizierte er auch seinen „Versuch über den Begriff des Republikanismus“.⁹ Goethe und Schiller waren aufgebracht und planten, Reichardt in den *Xenien* anzugreifen. Schiller schrieb am 27. Januar 1796 an Goethe:

„Denken Sie darauf, Reichardten unseren soi-disant Freund, mit einigen Xenien zu beehren [...] Wir müssen Reichardt, der uns so ohne allen Grund und Schonung angreift, auch in den *Horen* bitter verfolgen.“¹⁰

Goethe antwortete am 30. Januar 1796:

„Wir kennen diesen falschen Freund schon lange und haben ihm bloß seine allgemeinen Unarten nachgesehen, weil er seinen besonderen Tribut regelmäßig abtrug, sobald er aber Miene macht, diesen zu versagen, so wollen wir ihm gleich einen Bassa von drei brennenden Fuchsschwänzen zuschicken. Ein Dutzend Disticha sind ihm schon gewidmet, welche künftigen Mittwoch, geliebt es Gott, anlangen werden.“¹¹

Aber Goethes Reaktion schien Schiller nicht zu genügen, denn er wollte Reichardt auf dessen eigenem Gebiet, der Musik, attackieren. Daher schrieb er dem Freund am 5. Februar 1796:

„Reichardt ist gut rekommandiert, aber er muß es noch mehr werden. Man muß ihn auch als Musiker angreifen, weil es doch auch da nicht so ganz richtig ist, und es ist billig, daß er auch bis in seine letzte Festung hinein verfolgt wird, da er uns auf unserem legitimen Boden den Krieg machte.“¹²

Ziele Schiller, wenn er schrieb, es sei „doch auch da nicht so ganz richtig“, auf Reichardts Kompositionen oder auf seine kritische Stellungnahme? Es ist kein Zufall, dass in derselben Ausgabe von *Deutschland*, in der die beiden großen Deutschen kühn (vielleicht auch anmaßend) angegriffen wurden, noch eine dritte bedeutende Persönlichkeit kritisiert wurde, nämlich Mozart und seine Oper *La clemenza di Tito*. Eine ausführliche Rezension des Klavierauszugs der Oper, erschienen bei Günther & Böhme

⁷ Das editorische Programm wurde im ersten Heft folgendermaßen dargelegt: „Deutschland hat viele Zeitschriften, vielleicht mehr als für den guten Geschmack an ächt belehrender Lektüre zu wünschen seyn möchte; aber es hat keine, die sich so recht eigentlich mit Deutschland beschäftigen, und auf wahren Gemeinsinn, der uns Deutschen mehr als alles andere fehlt, abzwecken. Hierzu soll diese neue Zeitschrift ganz bestimmt seyn. Deutsche Länder und Städte, Deutsche Menschen aller Art, Deutsche Verfassung und Regierungen, Deutsche Kultur und Sitten, Deutsche Literatur und Künste –: dies sind die Gegenstände, mit welchen diese Zeitschrift sich ganz ausschließlich beschäftigen wird.“ In: *Deutschland* 1 (1796), Nachdr. Nendeln 1971, S. 1.

⁸ „Notiz von deutschen Journalen: Die *Horen*“, ebd., S. 55–90.

⁹ Dazu: Samuel Paul Capen, *Friedrich Schlegel's Relations with Reichardt and his Contribution to 'Deutschland'* (= Publications of the University of Pennsylvania. Series in Philology and Literature IX, 2), Princeton 1903.

¹⁰ Brief an Goethe, Jena 27. Januar 1796, in: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.7.1795–31.10.1796*, hrsg. von Norbert Oellers (= Schillers Werke. Nationalausgabe 28), Weimar 1969, Nr. 132, S. 175.

¹¹ *Johann Wolfgang Goethe mit Schiller. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 24. Juni 1794 bis zum 31. Dezember 1799*, hrsg. von Volker C. Dörr (= Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche II, 4, 31 / Bibliothek Deutscher Klassiker 156), Frankfurt 1998, Nr. 167, S. 164.

¹² Ebd.

in Hamburg, bot den Anlass für einen Angriff auf Mozarts Vokalmusik. Bemängelt wurde vor allem ihre große Abhängigkeit von italienischen Vorbildern, die dazu führte, dass „in dieser Oper [...] wenig Erfindung und großer Effekt“ zu finden sei.¹³ Die schärfste Kritik findet sich im folgenden Abschnitt:

„Wenn der [sc. der wahre Künstler] in den Werken eines Mannes von Mozarts Genie sklavische Nachahmung italienischer conventioneller Formen findet (wie hier fast durch die ganze Oper und höchst anstößig besonders in dem *Rondo: Deh per questo istante solo*) nachlässige, oft widersinnige Behandlung der Worte [...] Einseitigkeit des Ausdrucks, fast überall nur Heftigkeit in den starken Leidenschaften, ohne weitre Rücksicht auf das Wesen ihrer innern Natur, Vermischung der entgegengesetztesten Charaktere und Style; nachlässige und leichte Behandlung der Harmonie (wie die häufigen Nachahmungen im *Unisono* und die Bearbeitung der Chöre durchaus, die eigentlich nur vierstimmige Leiter sind); aufgenommene bizarre Sängermanieren und Verrückungen (wie S. 13. auf *aletta*) – dann kann ihm Eine meisterhafte Scene (wie die am Ende des ersten Akts es wirklich ist) nicht blind und gefühllos für die Mängel und Schwächen des übrigen Werks machen; vielmehr wird ihm alles Heterogene, Kleinliche und unzeitig Komische, was neben jener großen Scene steht, doppelt anstößig und widrig (Man sehe das *Duettino* S. 16. wenn es auch gleich das Glück der Damen nach der Mode machen sollte, das *Terzetto* S. 67, die kleine Baßarie S. 81, die keine Baßarie ist, das *Tempo di Minuetto* u. s. w.

Wie schön auch einzelne Sätze und Stellen in dieser Oper befunden werden mögen, so ist doch dieses Werk unsers mit Recht verehrten Landsmannes ein neuer Beweis, daß er ein weit größerer Instrumentalcomponist als Singecomponist, ja meistens auch in seinen Compositionen für den Gesang nur Instrumentalkomponist war, und sehr oft die Worte nur angenehmen und glücklichen Instrumentalsätzen unterlegte.“¹⁴

Es ist nicht eindeutig nachweisbar, ob Reichardt diese Rezension selber oder ob sie jemand in seinem Sinne geschrieben hat. Auf jeden Fall hatte es in jenen Jahren auch sonst nicht an Anlässen gefehlt, Mozarts und auch Haydns Nähe zu italienischen Vorbildern anzugreifen, weil ihr Stil nicht deutsch genug erschien.¹⁵ Jedenfalls begründete die Rezension eine kritische Tradition gegenüber *Tito*, die zwar in der Mitte des 19. Jahrhunderts ihre Anhänger fand, zunächst jedoch Empörung hervorrief. Diese fand ihre Stimme in einem anonymen Brief, den Reichardt allerdings erst im sechsten Stück der Zeitschrift abdrucken ließ.¹⁶ Er wurde unter dem Vorwand geschrieben, das berühmte ‚königliche‘ Konzert zugunsten von Constanze Mozart kommentieren zu wollen. Mozart verteidigte er dabei als ein verkanntes Genie, ohne die Argumente Reichardts direkt zu widerlegen:

„Seine Compositionen kommen mir vor, wie ein heiterer Himmel an einem recht kalten Winterabende. [...] So eben erhalte ich das zweite Stück von *Deutschland*, und sehe daraus, daß Sie auch schon eine Anzeige der Mozartschen Oper darin aufgenommen haben. Das Urtheil wird hier schwerlich gefallen, weil sich viele Verehrer Mozarts überzeugt halten mögen, daß ein so allmächtiges, ungeheures, unermessliches Genie über unsre Beurtheilung hinaus sei.“¹⁷

¹³ [Johann Friedrich Reichardt], „Tonkunst. La clemenza di Tito [...]“, in: *Deutschland* 1 (1796), S. 271.

¹⁴ Ebd., S. 270.

¹⁵ Nur zwei Beispiele: *Musikalischer Almanach*, Berlin: Unger 1796 (*recte* 1795), beschreibt drei Lieder, die fälschlicherweise Mozart zugeschrieben wurden: „Die Mozartschen Gesänge sind sehr angenehme Operettencavatinen in beliebter italiänischer Manier, aber keine Lieder, am wenigsten deutsche Lieder. Und so verhält es sich auch ungefähr mit den beiden folgenden Sammlungen. Überall fehlt auch die sorgfältige musikalische Behandlung und Correkteit, die bei einem Liede am Clavier so ganz nothwendig ist.“ In *Deutschland* 2 (1796), S. 390, wirft Reichardt im Vorbericht seiner Ausgabe *Lieder geselliger Freunde* (Leipzig 1796) Mozart und Haydn vor, nicht öfter Texte von deutschen Dichtern vertont zu haben. Allerdings hat sich Reichardts Einstellung im Laufe der Jahre so weit verändert, dass er im Jahr 1802 gemeinsam mit Goethe *La clemenza di Tito* anlässlich der Einweihung des neuen Theaters in Bad Lauchstädt inszenierte (vgl. Gruber, wie Anm. 6, S. 101). Goethe hatte die Oper schon 1799 vorbereitet (vgl. Durante, *Mozart and the idea of ‚vera opera‘*, S. 381).

¹⁶ „Über das große Mozartsche Theaterkonzert im Berlinischen Opernhause. Aus dem Briefe eines Künstlers vom 20ten März, 1796“, in: *Deutschland*, 2. Bd., 6. Stück (Berlin 1796,) Nachdr. 1971, S. 363–368. Dass Reichardt selber der Verfasser dieser Rezension ist, kann als unsicher angesehen werden; auf jeden Fall distanzierte er sich, wenn auch auf uneindeutige Weise, einige Jahre später von ihr (vgl. Jahn, Bd. 2, S. 590, der hier die *Berliner AMZ* 1 [1805], S. 6 zitiert).

¹⁷ „Über das große Mozartsche Theaterkonzert“, S. 365 u. 367.

Neben vielen anderen Details der Polemik ist es besonderes bemerkenswert, dass das Urteil über Mozarts Oper, sei es nun positiv oder negativ, in keiner Weise den Text von Metastasio betrifft. Reichardts Interesse gilt, abgesehen von vereinzelt Bemerkungen über angebliche Schwächen der musikalischen Realisierung oder über Ungenauigkeiten der deutschen Übersetzung, nicht dem Libretto. Und der anonyme Briefschreiber hebt gerade die Qualität des Textes im Vergleich zu anderen, die Mozart vertont hat, hervor. Nachdem er die hohe Qualität der Musik Mozarts gegenüber vielen schwachen, von ihm verwendeten Texten unterstrichen hat (offensichtlich spielt er auf das Buffa- oder Semiseria-Repertoire, vielleicht auch auf die Singspiele an), betont er: „Ihnen brauch' ich wohl nicht zu erinnern, daß das hier Gesagte nicht etwa auf den Text der Oper *Tito* gehen solle, allein man sieht auch hier wie sich Mozart gewöhnt gehabt, Verse überhaupt zu behandeln.“¹⁸ Der Gegensatz zur späteren Kritik an der Oper, wie sie mit Jahn einsetzt, ist eklatant, denn weder der Stoff noch das dramatische Konzept noch die Darstellung der Charaktere werden hier zur Zielscheibe der Kritik.

Leider wissen wir nicht, wie Goethe und Schiller auf diese Auseinandersetzung reagiert haben. Allein Goethe riet dem Freund, vom letzten Angriff auf Reichardt abzusehen, nicht zuletzt, um die Bedeutung des Widersachers nicht durch zu große Aufmerksamkeit hochzuspielen. Allerdings kann Goethe als Verantwortlichem des Weimarer Hoftheaters die Kritik des *Tito* in der Zeitschrift *Deutschland* nicht weiter in seinen Entscheidungen beeinflusst haben, denn 1799 wird *Titus* in Weimar ins Repertoire aufgenommen und hält sich dort 20 Jahre lang – wenn auch nicht in der originalen Fassung, in der er in Prag uraufgeführt wurde und die auch den zahlreichen konzertanten Aufführungen, die auf Constanze Mozarts Initiative hin stattfanden, zugrunde lag, sondern in der deutschen Fassung von Friedrich Rochlitz.¹⁹

Der kulturelle Kontext der ersten ‚Titus‘-Aufführung

Der deutsche *Tito* (den ich von nun an als *Titus* bezeichne) wurde zum ersten Mal im Jahr 1796 in Dresden von der Operntruppe Joseph Secondas aufgeführt. Seconda war Sohn eines italienischen Delikatessenhändlers, der vielleicht gerade wegen seiner Abstammung besonderen Wert auf alles ‚Deutsche‘ legte. Seine Verdienste um die Oper wurden kürzlich von Thomas Bauman als „undistinguished“ abqualifiziert.²⁰ Dieses Urteil zeigt jedoch auch, dass sich bis heute kein Theaterhistoriker eingehend mit Secondas Aufführungen auseinandergesetzt hat. Denn wenn es sich auch um eine mittelmäßige Operntruppe gehandelt hat, so können Informationen über ihre Aufführungen dennoch wertvoll sein: Gerade mittelmäßige Aufführungen vermitteln uns genauere Auskünfte über die Erwartungen und somit auch über den Geschmack vor allem auch des einfachen Publikums. Zudem hat dieses Ambiente mittelmäßiger

¹⁸ Ebd., S. 366.

¹⁹ In Weimar wurde zum Rondo Nr. 23 („Non più di fiori“) ein neuer Text hinzugefügt, und in den geschlossenen Formen wurden einige Passagen modifiziert. Vgl. dazu Durante, „Quando Tito divenne Titus“ (wie Anm. 1), S. 255. Die Überlegung, der Text sei von Goethes Schwager C. A. Vulpius verfaßt worden, ist unzutreffend, lässt sich aber mit Blick auf die Modifizierungen von Rochlitz' Text rechtfertigen, dazu Senici (wie Anm. 1), S. 49.

²⁰ Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge 1985, S. 266 f.

Insenzierungen auf die Entstehung wichtiger Werke der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende, von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahren* bis zu E. T. A. Hoffmanns „Der vollkommene Maschinist“ aus den *Kreiseriana*, Einfluss genommen. So kann sich die als „undistinguished“ bezeichnete Operntruppe Secondas zugute halten, mit den deutschen, von Mozart vertonten Texten eine Strategie entwickelt zu haben, deren Konsequenzen und Implikationen längst nicht ausreichend untersucht worden sind. In einem Flugblatt wendet sich Joseph Seconda an das „Verehrungswürdige Publikum“ und begründet seine Wahl:

„Was auf auswärtigen Theatern Glück macht, wählt jeder Unternehmer am liebsten. Auch dieses war mein Grundsatz. Hätten wir mehrere deutsche Originalopern, die Mozarts Meisterwerken gleichen, wie gern, wie schnell, würden wir sie einstudiren. Die Texte in den meisten deutschen Originalopern, womit wir seit einiger Zeit, vorzüglich von Wien aus beschenkt werden, sind äußerst schlecht [...]. Da aber unsere vaterländische Musik noch zu wenig Meisterstücke hat, so bitte ich um Nachsicht, wenn wir übersetzte Opern wählen, und es der deutschen Kunst nicht ganz gelingen will, ihnen all das Eigenthümliche zu geben, was man an den italienischen Virtuosen bewundert.“²¹

Vor allem die Qualität der Musik Mozarts und ihre Beliebtheit beim Publikum rechtfertigten also die Übersetzung des Werkes. Gleichwohl sah sich der Impresario veranlasst, sich für einen solchen Eingriff in die ursprüngliche Substanz zu rechtfertigen. Einige Jahre später wird die Aufführung von Mozarts Werken in Übersetzung nichts Besonderes mehr sein, für das man sich rechtfertigen müsste.²²

Joseph Secondas Operntruppe unterschied sich grundlegend von einem Ensemble, wie es für eine italienische Aufführung des *Tito* hätte engagiert werden müssen. Er konnte keine „Virtuosen“ engagieren, wie er es angekündigt hatte, sondern ‚singende Schauspieler‘ in einer Aufführungstradition, die, wie jedem Mozart-Freund vertraut, auf Emanuel Schikaneder zurückging. Wie Schikaneder wirkte auch Seconda in einem kleinen bürgerlichen Vorstadt-Theater, dem „Theater am Linckeschen Bade“. Da die Schauspieler es gewohnt waren, zwischen gesprochenen und gesungenen Partien abzuwechseln, wurden die Rezitative durch einfache Dialoge ersetzt.

Dem *Titus* des Jahres 1796 war im Vorjahr eine Vorstellung des *Don Giovanni* vorangegangen, die ebenfalls eine Erstaufführung in deutscher Sprache war. Der Verfasser der deutschen Übersetzungen, deren Entstehungsbedingungen noch nicht ausreichend untersucht sind, war der 17-jährige Friedrich Rochlitz.²³

Auf den ersten Blick verband die Idee, Mozarts italienische Opern ins Deutsche zu übersetzen, die wirtschaftlichen Erwägungen eines ‚Kunstbanausen‘ wie Seconda mit der künstlerischen Konzeption des jungen, ehrgeizigen Literaten und zukünftigen Herausgebers der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*.²⁴ Aus den Quellen geht hervor, dass sich

²¹ GB-Lbm o11795.k.15.

²² Auf die wichtige Frage, warum die Eindeutschung Mozarts nicht mit der deutschsprachigen Adaption derjenigen Werke einherging, die zu jenem Zeitpunkt viel stärker im Repertoire verankert waren, nämlich Glucks Reformopern, kann hier leider nicht eingegangen werden.

²³ Die deutsche Fassung des *Titus* wird Rochlitz aufgrund einer Reihe von Libretti zugeschrieben, von denen das erste auf 1796 datiert ist, der Ort der Aufführung aber nicht bekannt ist. Das alles könnte auf die Theatertruppe Secondas hinweisen, die zwischen 1791 und 1816 dank eines Privilegs regelmäßig in Dresden und Leipzig spielte. Das Fehlen entsprechender Angaben ist ein Merkmal aller Libretto-Übersetzungen, die Rochlitz zugeschrieben werden.

²⁴ Zu den Einzelheiten dieses komplexen Geschehens und zum Verhältnis von Rochlitz zu den zitierten Editionen vgl. Durante: „Quando Tito divenne Titus“ (wie Anm. 1).

diese erste „frei bearbeitete“ Fassung für die Bühne an den Klavierauszug allein der geschlossenen Nummern anlehnt, der im vorausgegangenen Jahr 1795 fast gleichzeitig in Hamburg bei Günther & Böhme (von Reichardt in *Deutschland* rezensiert) und in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienen war. Die beiden Editionen sind allerdings nicht identisch. Sowohl die Übersetzungen als auch die Klavierbearbeitungen weichen voneinander ab.

Die „frei bearbeitete“ deutsche Textfassung von 1796 löste sich in einigen Passagen vom metastasianischen Vorbild, wobei diese wenigen Eingriffe in den Gang der Handlung auch Textänderungen gegenüber der Fassung des Klavierauszugs zur Folge hatten.²⁵ Diese Fassung Rochlitz' wurde in der Folgezeit für die meisten Aufführungen in deutscher Sprache verwendet. Dadurch, vor allem aber durch ihre vollständige Publikation wurde sie zum Bezugspunkt für die *Titus*-Rezeption in Deutschland,²⁶ deren Bedeutung kaum zu überschätzen ist: Goethes Weimarer Fassung des *Titus*, Carl Maria von Webers, diejenige, mit der Marschner seine ersten Opernerfahrungen sammelte, und schließlich auch die, auf deren Grundlage Jahn sich sein Urteil über Mozarts Oper bildete, alle diese Fassungen gehen nicht auf Metastasio, sondern auf Rochlitz zurück.

Der politische Rahmen

Die deutschsprachige Version des *Titus* zog wesentliche Voraussetzungen für den Erfolg der Oper nach sich: Sie ermöglichte die Text-Verständlichkeit bei einem Publikum, das meist aus Adligen und Bürgerlichen bestand, die oft des Italienischen nicht mächtig waren, garantierte eine größere soziale Akzeptanz der Oper eines deutschen Künstlers, der damit – zumindest in den Augen des Publikums – für seine Muttersprache zurückgewonnen wurde, und konnte zudem durch eine deutsche Theatertruppe aufgeführt werden. Es mutet wie eine Laune des Zufalls an, dass die Oper auch noch dem klassizistischen Geschmack der Epoche entgegenkam, der sich vor allem im Literarischen und Ikonographischen zeigte. Die bedeutendsten Köpfe Deutschlands beschäftigten sich mit dem neu erwachten Interesse an einer mehr oder weniger fiktiven griechisch-römischen Antike. Außerdem währte es noch geraume Zeit, bis die scharfen Angriffe auf das Theater Metastasios, die August Wilhelm Schlegel in seinen Vorlesungen von 1808 formulierte, rezipiert worden waren.

Vor allem aber begründete sie das Bild einer Oper mit politischer Wirkung. Unter Mozarts Opern enthält allein der *Tito* einen Opera-seria-Stoff, der sich nicht nur für eine pompöse Inszenierung eignet, sondern auch als politische Allegorie gelesen werden kann. Sicher muss die politische Bedeutung von *La clemenza di Tito* vor dem Hintergrund der habsburgischen Ideale eines aufgeklärten Absolutismus gesehen wer-

²⁵ Ich beziehe mich auf die Fassung, die in Hamburg bei Günther & Böhme veröffentlicht wurde und die im wesentlichen mit dem Rochlitz zugeschriebenen Libretto übereinstimmt. Zu den philologischen Details vgl. Durante, „Quando Tito divenne Titus“.

²⁶ Solostimmen und Orchesterpartitur in Leipzig bei Breitkopf & Härtel 1809. Eine Reproduktion dieser Textfassung findet sich in W. A. Mozart, *La clemenza di Tito*, hrsg. von Franz Giegling (= NMA II / 5, 20), Kassel 1970, S. 332–339 (vgl. Übersicht 2). Während das Editionsdatum der Musik feststeht, ist das genaue Datum der Textedition unsicher; es ist möglich, dass der Text einige Zeit später als die Musik ediert wurde. Es gibt Kopien der Partitur von 1809 ohne Textanhang.

Die Scene ist ein Theil des römischen Marktplatzes, prächtig und antik verziert mit Säulen-Bogen u. d. gl. Im Hintergrunde sieht man einen Theil des Kapitolums, oder des kaiserlichen Pallastes. Ein schöner Gang führt hinauf. Vorne ist ein Thron für den Kaiser errichtet, auf dieser Seite stehen die römische Senatoren; auf der andern Seite stehen die Abgesandten fremder Völker mit Geschenken in ihrer Nationaltracht – Volk ist umher verstreut. Trompeten hinter der Scene. Der Marsch Nr. 4 fangt an im Kapitolum, die Haufen treten ehrerbietig zurück. Jetzt erscheint der Zug und geht vom Pallast herab, voran gehen die römischen Liktores, dann kommt Titus selbst, und hernach Publius mit der Leibwache. Der Kaiser nimmt auf dem Throne Platz, Publius an den Stufen desselben. Indem Titus den Thron besteigt, singt das Volk folgendes.

No. 5 Chor

Schützt Titus, o ihr Götter,
Ihr eures Volks Berather,
Den Herrscher und den Retter,
Den Stolz der Nation!

(Zu Ende des Chors kommen Sextus und Annius von verschiedenen Seiten und stellen sich unter die Senatoren an die Seite des Throns.)

PUBLIUS. (nahet sich dem Throne von vorne)

Der Senat gab dir heute den Namen, Vater des Volks – nie war einer seiner Ratschlüsse gerechter! nimm ihn gnädig an! (laut.) Heil, Titus, dem Vater des Volks! (Trompeten und Pauken unter Zuruf des

VOLKS. Heil Titus, dem Vater des Volks! Heil! Heil! –

PUBLIUS. (tritt zurück.)

ANNIUS. (nahet sich dem Throne) Nicht nur sein Vater, sondern sein Schutzgott! Roms Senat bittet von deiner Huld es zu verstaten, dass wir Dir einen Tempel unter den segnenden Genien der Nation erbauen dürfen. Dann steige von deinem Altar unser Weyhrauch und unser Dank zu dir empor!

PUBLIUS. (auf die Abgesandten, die auf die Knien fallen) Siehe hier die Abgesandten fremder Nationen, die sich Deinem wohlthätigen Zepter unterwerfen! Verstatte es, dass wir ihre Geschenke zu diesem heiligen Bau verwenden! Verschmähe nicht die Beweise unserer Liebe, Du, unser Schützgott! (Trompete und Pauken, unter zuruf des

VOLKS. Heil, Titus, unserem Schutzgott! Heil! Heil!

TITUS. (winkt den Abgesandten, sie stehen auf; es herrscht eine Todenstille augenblicklich.) Römer! Eure Liebe ist mein Wunsch! Aber sie darf sich nie dahin verirren, dass sie mich oder euch schamroth machte! (zu den Gesandten) Ich nehme eure Geschenke an: aber, Römer! ich wünsche sie anders angewendet! Hört mich! Mit gränzenloser Wuth ist der schreckliche Vesuv von neuem ausgebrochen. Feuerströme ergiessen sich aus seinen Schlünden! Fruchtbare Aecker, blühende Städte liegen mit Trümmern bedeckt! – Flüchtig irrt das unglückliche Volk umher; was den Flammen entrann, verzehrt das Elend! Römer! dahin mit eurem Golde! da trocknet es Thränen, da mindert es Jammer! da habt ihr mir den schönsten Tempel gebaut! –

ANNIUS. O des Helden!

PUBLIUS. O du Vater deines Volkes! (Trompeten und Pauken, Zuruf des Volks

VOLK. Heil Titus, unserm Vater! Heil! Heil!

[...]

Übersicht 2: Titus (von F. Rochlitz ‚frei bearbeitet‘), Atto I, scena 4 (prima parte), nach NMA II/5,20, S. 333.

den, aber die Situation in Deutschland seit 1796 trug entscheidend zur Aktualisierung des Soggetto bei. Die sich überstürzenden Ereignisse in Frankreich und der Beginn der napoleonischen Eroberungen, die zunächst als Befreiung von der Feudalherrschaft gesehen wurden, dann aber als das verstanden wurden, was sie wirklich waren, nämlich Machtausbreitung und Unterjochung, trugen dazu bei, dass sich das Nationalgefühl der Deutschen deutlicher als je zuvor artikuliert. Es kulminierte schließlich nach einer konfusen Anfangsphase und einer Phase der aufgezwungenen Bündnisse 1813 in der Völkerschlacht bei Leipzig. In diesem Nationalgefühl vermischten sich Patriotismus, Treue zu lokalen Institutionen und das Bewusstsein, einer großen deutschen Nation anzugehören.²⁷ Aber schon bevor sich die öffentliche Meinung gegen Napoleon wandte, konnte ein kleinerer Landesfürst mit der Beschwörung postrevolutionärer politischer Gewalt beruhigend auf seine Untertanen einwirken und so eine unkontrollierbare Explosion sozialer Spannungen vermeiden.

²⁷ Vgl. dazu *Volk-Nation-Vaterland*, hrsg. von Ulrich Herrmann (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert 18), Hamburg 1996; *The internalized Revolution. German reactions to the French Revolution, 1789–1989*, hrsg. von Ehrhard Bahr und Thomas P. Saine (= Garland reference library of the humanities 1661), New York 1992.

Vor dem Hintergrund dieser besonderen politischen Umstände wenden wir uns nun der vierten Szene des ersten Aktes in der „frei bearbeiteten“ Fassung von Rochlitz zu. Es handelt sich um eine sehr wichtige Szene, weniger im Hinblick auf die dramatische Entwicklung als für die repräsentative Darstellung. War der erste Auftritt des Kaisers schon bei Metastasio groß angelegt, wurde dies von Rochlitz durch neu bezeichnende Elemente zusätzlich hervorgehoben (siehe Übersicht 2, S. 373).

Schon der erste Unterschied, der im Vergleich zu Metastasios Fassung auffällt, ist gravierend. Entfaltet sich die dramatische Exposition bei Metastasio allein im Wortwechsel der Personen (das Volk beteiligt sich nur mit einem Jubel-Chor, der die Handlung einrahmt), führt Rochlitz ein neues Element ein: Die wiederholten Jubelrufe des Volkes werden regelmäßig von Trompetensignalen begleitet. Dadurch entsteht der Eindruck eines national-liturgischen Rituals. Während dieser Herrscher-Akklamationen fallen wiederholt Worte wie „Nation“, „Volk“ oder „Vater des Volks“, die Metastasio an dieser Stelle gar nicht oder in anderem Sinne verwendet hatte. So wird in der Verehrung des idealen Herrschers die Übereinstimmung von deutschem Nationalgedanken und feudaler Ordnung demonstriert und aktualisiert. Das „Heilige Römische Reich Deutscher Nation“, das in diesen Jahren aufhörte zu existieren, lebt auf der Bühne wieder auf. Doch bleibt die Darstellung bei aller Aktualität so allgemein, dass sie nicht zwangsläufig auf diese historische Situation hin interpretiert werden muss. In der Figur des Titus kann sich nach Belieben jeder ideale Herrscher verkörpert sehen, sei es der Herzog von Sachsen-Weimar, der König von Preußen oder der österreichische Kaiser. Die Anpassungsfähigkeit des Stoffes erwies sich insbesondere 1807 bei einer Aufführung in Kassel, wo Titus ganz offensichtlich für Napoleon stehen sollte, der seit 1804 Kaiser von Frankreich und zudem der Schöpfer des Königreichs Westfalen war.

Natürlich wäre es naiv anzunehmen, eine solche politische Lesart bedinge das Schicksal des Textes. Eine ganze Anzahl weiterer Faktoren spielte dabei eine Rolle, die zusammen eine kritische Masse entstehen ließen. Von großer Bedeutung war sicherlich auch die Entwicklung der Gattung Oper in Deutschland und vor allem die der deutschen Oper in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts, zwei Entwicklungen, die zwar ineinander griffen, aber dennoch unterschiedlich verliefen. Wenn Otto Jahn in der Mitte des Jahrhunderts im Rückblick die *Zauberflöte* und *Don Giovanni* zu den bedeutenden Werken der deutschen Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählt, nicht jedoch *La clemenza di Tito*, so ist dies eine sehr vereinfachende Sichtweise, zumal eine solche Entwicklungsgeschichte erst nach Webers *Freischütz* darstellbar war, der seit seinem Erfolg für das Publikum das Modell für die weitere Entwicklung der deutschen Oper darstellte.

An Äußerungen Webers zum *Titus* kann exemplarisch gezeigt werden, wie sich *Titus* in das damalige Bild der deutschen Oper einfügte. Als Musikkritiker beschäftigte sich Weber eher selten mit Opern, aber in seiner Funktion als Operndirektor – zunächst in Prag, später in Dresden – widmete er sich sehr intensiv dieser Gattung. Als er im Januar 1817 an das Dresdner Hoftheater berufen wurde, erarbeitete er einen „Versuch eines Entwurfes, den Stand einer deutschen Operngesellschaft zu Dresden in tabellarische Form zu bringen, mit kurz erläuternden Anmerkungen“. Unter den Opern, die seiner Meinung nach zum festen Repertoire einer deutschen Operntuppe gehören

sollten, führt er *Titus* auf. Für die Hauptfigur der Oper, bei ihm Sestus und nicht Titus, solle man „eine erste Sängerin Zu Charakterrollen, Männerrollen, Athalia, Iphigenia, Sextus, Sargino, auch mehr deklamatorischen Wesens wie Medea“ einsetzen, ganz im Gegensatz zu den sonst typischen „Gesangspartien, wo im gewöhnlichen Sinne des Wortes der Gesang das Vorherrschende ist.“²⁸ Weber war ein Verehrer von Mozarts Werken; dass er auch *Titus* sehr schätzte, ist mehreren seiner Kritiken zu entnehmen.²⁹ Außerdem schildert Weber 1820 anlässlich der Uraufführung von Marschners Oper *Heinrich der Vierte und d'Aubigné*, welche Rolle dieser Text, also derjenige Rochlitz' in der Partitur von Breitkopf & Härtel, für Heinrich Marschners Auseinandersetzung mit Opernkompositionen gehabt habe.³⁰

Da *Titus* sowohl für das Publikum als auch für deutsche Komponisten eine der beliebtesten Opern jener Jahre war, muss nach den Gründen sowohl dieses Erfolgs als auch des anschließenden Niedergangs gefragt werden. Dazu möchte ich lediglich zwei Zeugnisse gegenüberstellen, die mir den Geschmack der Zeit und gleichzeitig die Weiterentwicklung des Konzeptes, das eng mit der Rezeption des *Titus* verbunden war, wiederzugeben scheinen. Es handelt sich um zwei Kritiken aus den Jahren 1802 und 1820, in denen der Begriff „romantisch“ das Schlüsselwort ist, wenn ihm auch jeweils ganz unterschiedliche Definitionen zugrunde liegen.

Franz Horn schrieb 1802 eine Reihe „Fragmente“ für die *AmZ*, in denen er das Wesen der Oper im Allgemeinen und Mozarts Opern im Besonderen zu analysieren versucht. Nachdem er versichert hat, „wahre Oper ist durchaus romantisch“,³¹ und Metastasio maßvoll kritisiert hat, schreibt er, dass „Mozart, um eine wahrhafte Oper zu geben, das ganze Werk umgestalten mußte, und das hat er denn auch mit aller poetischen Willkührlichkeit gethan, die ihm zu Gebote stand.“³² In seiner Definition von „romantisch“ fand also auch *Titus* einen Platz dank der Umarbeitungen, die Horn kurzerhand Mozart selbst zuschreibt. Achtzehn Jahre später fällt Weber trotz seiner Liebe zu Mozarts letzter Oper ein strengeres Urteil. In seiner Rezension der Oper *Der Wettkampf zu Olympia*, die 1815 von Johann Nepomuk von Poißl auf einen Text von Metastasio komponiert worden war, legt Weber 1820 dar, wie er die neue Gattung der deutschen Oper bewertet, die zuvor von der Kritik als Schöpfung eines „nationalen Kunstmodells, das einen bisherigen Mangel“ ausgleiche, gefeiert worden war.³³ Webers Urteil erscheint insgesamt nüchterner und vorausschauender, denn er berücksichtigt den Wandel des Publikumsgeschmacks:

²⁸ „Versuch eines Entwurfes“, in: *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, hrsg. von Georg Keiser, Berlin 1908, S. 39; Nachdr. in: Weber, *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Karl Laux, Leipzig 1975, S. 182.

²⁹ Als Beispiel kann die Rezension zu „Briefe über den Geschmack in der Musik“ von Johann Baptist Schaul herangezogen werden, die im Juli 1809 erschien: *AMZ* 11 (1809), Sp. 793–798, Nachdr. in: Weber, *Kunstansichten*, S. 158–163.

³⁰ Weber (wie Anm. 28), S. 316 f., Nachdr. in: Weber, *Kunstansichten*, S. 219 f.: „Er [Marschner] ging anfangs 1816 nach Wien und nahm bald darauf ein Engagement bei dem Grafen Joh. Zichy in Preßburg an, wo er Muße hatte, größere Werke anzufangen. Aber wo ein Buch hernehmen? Aus Verzweiflung und im Drange, die Flügel zu regen, bearbeitete er die der Leipziger Ausgabe beigefügte deutsche Übersetzung der Oper *Titus*. Natürlich auf ewig von ihm vergraben.“

³¹ In *AmZ* 1802, Sp. 452. Zu Horns Artikel in der *AMZ* vgl. Durante, *Mozart and the idea of 'vera opera'* (wie Anm. 1), Kapitel 3.

³² *AmZ* 1802, Sp. 824.

³³ Vgl. Clive Brown, Art. „Poissl, Johann Nepomuk“ in: *NGroveDO* 3, S. 1041–1042, wo das Münchner *Theaterjournal* zitiert wird, außerdem die *AmZ* im Zusammenhang mit Poißls Oper *Athalia* von 1814.

„Es ist viel über die eigentliche Wesenheit der sogenannten Oper gestritten und bis jetzt noch nicht festgestellt worden, von welchen Grundprinzipien sie eigentlich bedingt wird. Ich begnüge mich also nur auszuführen, was man gegenwärtig in stillschweigend angenommener Übereinkunft unter dem Beiwort ‚groß‘ zu verstehen pflegt. Nämlich eine Oper, in der die Musikstücke durch fortlaufend instrumentirte Rezitative verbunden sind, und wo demnach die Musik als Herrscherin, von allen ihren ununterbrochen in Tätigkeit gesetzten Krondienern umgeben, Hof hält. [...] Damit verbindet man noch den Begriff, daß in der Wahl des Stoffes auch nur das Großartige verwendet werden dürfte. Unter diesem Großartigen aber versteht man meistens wieder bloß das, was man aus der alten klassischen Zeit der Griechen und Römer entlehnen kann. [...] Wir haben in Deutschland nicht sehr viele dieser Klasse angehörige Originalwerke, und der, besonders jetzt, zum Romantischen sich neigende Zeitgeist wird ihrer Vermehrung immer bedeutender in den Weg treten.“³⁴

Die zunehmende Präzisierung des Begriffs „romantisch“, der hinsichtlich Gattung und Stil zunehmend enger gefasst wird, schließt jene Operntypen aus, die immer weniger mit den Vorgaben des „Zeitgeistes“ konform gehen. Dessen ungeachtet hat *Titus* in der deutschen Musikkultur einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen, der seinen eigentlichen Bühnenerfolg überdauerte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schrieb Eduard Hanslick über Mozarts letzte Oper: „Als Partituren ein werthvoller Besitz der Kenner, üben Idomeneo wie Titus keine lebendige Wirkung mehr auf der Bühne und haben längst aufgehört, in dem Gefühlsleben der Nation zu wurzeln.“³⁵ Hanslick beschreibt hier einen Geschmackswandel in der Gesellschaft, der das Ende einer Epoche markiert, in der *Titus* vom Publikum vor allem deshalb geschätzt wurde, weil die Oper ein Nationalgefühl ansprach.

(Einrichtung der deutschen Fassung: Christian Berger)

³⁴ Carl Maria von Weber, *Saemtliche Schriften*, hrsg. von Georg Keiser, Berlin u. Leipzig 1908, S. 310–311.

³⁵ Eduard Hanslick, „Mozart (Randglossen zu seinen Opern.)“, in: *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin 1880, S. 48.