

## Werk

**Titel:** Metastasio La Clemenza di Tito

**Autor:** Heller, H. J.

**Ort:** Halle

**Jahr:** 1886

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345572572\\_0009|log40](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345572572_0009|log40)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

### Metastasio's La Clemenza di Tito.

Von den am Ende des vorigen Jahrhunderts auch in Deutschland, wie man aus Joh. Adam Hillers 1786 in Leipzig erschienenem Buch Über Metastasio und seine Werke ersehen kann, noch immer hochgerühmten lyrischen Dramen Metastasio's hat nur ein einziges, La Clemenza di Tito sich aus der gänzlichen Vergessenheit beim großen Publikum gerettet, und das auch nur durch Mozarts Musik. Die von Zeit zu Zeit auf allen guten Bühnen erfolgende Wiederaufnahme der Oper findet stets einen wenn auch nicht dauernden, doch durchschlagenden Erfolg; und wenn man früher wohl die Musik als größtenteils veraltet angesehen und nur noch etwa zu Festaufführungen für geeignet erklärt hatte, so hat sie doch gerade in der Jetztzeit immer noch eine größere Lebensfähigkeit gezeigt, als man ihr zugetraut hatte. Deshalb wird eine Auseinandersetzung über die Entstehung des Werkes Metastasio's und des darauf gebauten Operntextes sehr angebracht erscheinen, um so mehr als bis heutigen Tages darüber noch nichts veröffentlicht worden, ja, die eigentliche Sachlage bisher noch völlig unbekannt geblieben ist.

Die ganze geschichtliche Grundlage des Metastasio'schen Dramas findet sich bei Sueton Titus 9 mit folgenden Worten angegeben: „Zwei junge Patricier, welche überführt worden waren, nach der Kaiserherrschaft gestrebt zu haben, bestrafte Titus nicht, sondern ermahnte sie nur, von ihrem Vorhaben abzustehen; er versprach sogar, wenn sie sonst Wünsche hegten, sie befriedigen zu wollen; und der besorgten Mutter des einen, welche von Rom abwesend war, ließ er selbst durch einen Eilboten die Nachricht zukommen, daß ihr Sohn begnadigt sei. Übrigens zog er beide junge Männer nicht nur zu seiner Tafel, sondern räumte ihnen auch am folgenden Tage bei einem Gladiatorenspiele Plätze in seiner Nähe ein, ja, er reichte ihnen sogar die ihm vorgelegten Waffen der Kämpfenden zur Ansicht hin. Er soll sodann, als er die Nativität beider kennen gelernt hatte, versichert haben, daß ihnen eine Gefahr drohe, aber von anderer Seite, wie es denn auch eintrat.“ Damit bricht Sueton seine Erzählung ab. Dasselbe etwa erzählen Aurelius Victor (de Caes. 10, 3 und Epit. 10, 10), Dio Cassius und Zonaras. Dies ist überhaupt alles, was über den von Metastasio behandelten Gegenstand aus dem Altertum mitgeteilt wird, und der Dichter selbst giebt danach denn auch in dieser knappen Erzählung sein Argomento. Was

sein lyrisches Drama sonst noch Anderes oder Abweichendes von der Tradition enthält, hat er hineingearbeitet, es ist nur fraglich, ob aus eigener Erfindung oder von einem andern entlehnt.

Es fällt ohne weiteres in die Augen, daß aus der alten Überlieferung allein, wenn auch ein Konflikt, so doch noch kein Theaterstück sich herstellen liefs. Zudem kann der aus Ehrgeiz unternommene Mord des Herrschers zwar, wie in Macbeth, für eine Tragödie, aber er kann nicht für ein lyrisches Drama zum Vorwurf genommen werden. Deshalb hat Metastasio die Vitellia herbeigezogen, welche, weil ihr Vater von Vespasian entthront worden war und infolge dessen seinen Tod gefunden hatte, aus Rache den Sohn desselben, Titus, zu ermorden oder ermorden zu lassen trachtet und dem Sextus, der sie liebt, nur unter der Bedingung ihre Hand verspricht und Aussicht auf den Thron eröffnet, daß er ihren blutdürstigen Plan ins Werk setzt. Nun war zwar, nach Sueton Vitellius 6, eine Tochter dieses Kaisers (vielleicht mehrere) vorhanden, aber die Lage derselben war so ganz verschieden von der im Drama des Dichters vorausgesetzten — schon Vespasian hatte sie verheiratet und ausgestattet, Vespasianus 14 — und Titus hatte so wenig Schuld an dem Sturz ihres Vaters, daß Metastasio bei diesem Sachverhältnis kaum von selbst auf den Einfall geraten konnte, sie die Rolle spielen zu lassen, die er ihr in seinem Stück zuerteilt hat.

Aber freilich hatte er es auch gar nicht nötig, seine Erfindungskraft übermächtig anzustrengen; der ganze Plan des Stücks lag ihm schon anderwärts vor. Er war beauftragt, zur Geburtstagsfeier Karls VI. im Jahre 1734 ein lyrisches Drama zu verfassen, das von Caldara komponiert werden sollte (in der That wurde es mit der Musik dieses Komponisten in jenem Jahre aufgeführt); die Anfangsworte seines Argomento zeigen sofort, daß er beabsichtigte, die Güte und die Gnade eines Fürsten zum Thema der Festoper zu nehmen; und so richteten sich seine Blicke, um ein Muster dafür zu erhalten, ganz von selbst auf das berühmteste Werk dieser Gattung, auf Corneilles Cinna. Stoff und Verwicklung paßten ausgezeichnet für seinen Zweck, nur nicht die Person des Augustus; denn abgesehen davon, daß der französische Dichter selbst ihm Grausamkeit und Blutgier vorwerfen läßt, hatte gerade in demselben Jahre, in welchem Metastasio sein Drama schreiben sollte, nämlich 1734, Montesquieu in seinen *Considérations sur la grandeur et la décadence des Romains* diesen Kaiser als einen kaltherzigen und feigen Tyrannen auf das äußerste in Verruf gebracht. Die beste Persönlichkeit für ein Festspiel dieser Art war unstreitig Titus. Ihn wählte Metastasio und, den oben erwähnten Vorfall zum Anhalt nehmend, versetzte er auf die Zeit dieses Fürsten die übrigen Personen und ihre Verhältnisse aus der Regierung des Augustus, wie sie die Geschichte und das Stück Corneilles vorgezeichnet hatte; aus Cinna ist Sextus, aus Aemilia ist Vitellia gemacht, und die gegenseitige Stellung des ersten Liebespaares auf die beiden letz-

teren in einigermaßen passender Weise übertragen worden. Wie Aemilia in Cinna, ist Vitellia in La Clemenza di Tito der Haupthebel der Verwicklung, jene allerdings in ihrem Racheschnauben etwas berechtigter, diese weniger, da sie Titus keineswegs die Ermordung ihres Vaters, ja, nicht einmal mit Recht den Verlust seines Thrones zuschreiben kann, weshalb Metastasio noch ihre geheime Absicht, selbst den Kaiser Titus zu heiraten, und ihre Eifersucht auf Berenice herbeizuziehen für nötig gehalten hat. Aus Maximus ist einesteils Lepidus geworden, der ganz im Hintergrund bleibt, andererseits aus ihm Annius entstanden, der nur als Freund des Sextus und als Bewerber um seine Schwester Servilia, deshalb nicht, wie Maximus, als Verschwörungsgenosse und zugleich Nebenbuhler und Mitbewerber um die Hand der Geliebten Cinnas auftritt. Metastasio hat den Anfangsauftritt seines lyrischen Dramas von der vierten Scene des dritten Akts im Stück Corneilles genommen; hier läßt Cinna Aemilia gegenüber seine neuerdings entstandene Unschlüssigkeit, den Plan seiner Verschwörung gegen Augustus auszuführen, durchblicken. Dasselbe thut Sextus in der ersten Scene des ersten Akts bei Metastasio; ihm wirft Vitellia vor:

Onde in te nasce  
Questa vicenda eterna  
D'ardire e di viltà?

und in seinem der Unterredung zwischen Cinna und Aemilia vorangehenden Monolog sagt der erstere sich:

En ces extrémités quels conseils dois-je prendre?  
De quel côté pencher? à quel parti me rendre?

Zum Teil finden sich bei beiden Dichtern dieselben Worte; so sagt Cinna:

Je tremble, je soupire  
Mais je n'ose parler;

und Vitellia bemerkt gegen Sextus:

Sospiri?  
Intender ti vorrei.

Jener:

J'obéis sans réserve à tous vos sentiments,

dieser:

non posso  
Voler che a voglia tua.

Bei Corneille unterbricht Aemilia Cinna mit den Worten:

C'est trop me gêner, parle;

bei Metastasio heißt es:

Parla, di, che s'attende?

Aus

Ne me condamnez pas

ist

Pria di sgridarmi  
Ch'io ti spieghi il mio stato almen concedi.

Des italienischen Dichters

Vorrei servir ti,

Tradirlo non vorrei

ist nur nicht gerade wörtlich aus dem Monolog Cinna, der dem vierten Auftritt vorgeht, übersetzt:

Les douceurs de l'amour, celles de la vengeance  
N'ont point assez d'appas pour flatter ma raison,  
S'il faut les acquérir par une trahison.

Es ist nach Metastasio's Annahme durchaus nichts Unwahrscheinliches, daß Sextus und Vitellia mit den Wohlthaten des Titus, ganz wie Cinna und Aemilia mit den Gunstbeweisen des Augustus, überhäuft worden sind; daß aber jene geradezu den ganzen Genuß der Herrschaft des Titus haben sollen

di sì vasto impero

Tolto l'alloro e l'ostro

Suo tutto il peso e tutto il frutto è nostro,

und daß Titus selbst erklärt:

*Avrai tal parte*

Tu ancor nel soglio, e tanto

T'innalzerò, che restera ben poco

Dello spazio infinito

Che frapposer gli Dei fra Sesto, e Tito,

das ist denn doch wohl eine aus Corneille II 1 herübergenommene, bei diesem durch die Vorgänge besser motivierte Übertreibung:

Cinna, par vos conseils je retiendrai l'empire,  
Mais je le retiendrai, pour vous en faire *part*.

Wie die nach *vengeance* verlangende Aemilia *inhumaine* und der Kaiser Augustus *moins tyran qu'elle*, so ist Vitellia, welche *chiede vendetta*, natürlich *barbara, tiranna*; während Cinna erklärt:

Mais *l'empire inhumain* qu'exercent vos beautés  
Force jusqu'aux esprits et jusqu'aux volontés,

ruft Sextus aus:

*Oh sovrumano*

*Poter della beltà!*

A poco a poco io perde

L'arbitrio di me stesso.

Vitellia ha in fronte

Un astro che governa il mio destino;

und man möchte fast annehmen, daß Metastasio das Buch Corneilles vor sich aufgeschlagen gehabt hat, um nicht nur den Inhalt des Auftritts wiederzugeben, nein, um auch seine Ausdrücke daraus entlehnen zu können. So sagt Aemilia:

Et si pour me gagner il faut trahir ton maître,  
Mille autres à l'envi recevraient cette loi,

und Vitellia:

A me non manca

Più degno esecutor dell'odio mio;

und im zweiten Auftritt lehrt uns Annius:

Tito ha l'impero  
E del mondo, e di se,

wie Augustus selbst sich rühmt:

Je suis maître de moi, comme de l'univers.

Ja, man kann an diesem Stück besser als an jedem andern desselben Dichters einsehen, daß Metastasio in seiner ganzen Dichtungsweise, nicht nur im Entwurf und der Komposition seiner Dramen, sondern auch in der Fassung seines Ausdrucks durchaus in der rhetorisch zugeschnittenen Form der klassischen Poesie der Franzosen wurzelt. Hier und da findet man bei ihm Aussprüche, welche an berühmt gewordene Verse eines französischen Dichters erinnern. Das

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable

bringt er in La Clemenza di Tito III 2 mit den Worten an:

quel che vero appare  
Sempre vero non è.

Der Schluß der ersten Scene Metastasio's ist natürlich derselbe wie bei Corneille im vierten Auftritt des dritten Akts; hier wird Cinna, dort Sextus überwältigt und überzeugt.

Eh bien, vous le voulez, il faut vous satisfaire,  
Il faut affranchir Rome, il faut venger un père

sagt jener, und dieser ebenso:

Tutto, tutto farò. Prescrivi, imponi,  
Regola i miei moti.

Zum Überflus wird auch noch Sextus durch Annius zu Titus beordert, wie es im ersten Akt für Cinna und Maximus durch Evander geschehen war. Alles übrige, was im ersten Akt der Clemenza vorgeht, sowie der ganze zweite Akt gehören, — weil die eigentümlichen von ihm selbst hinzuerfundenen Verhältnisse handelnd, — Metastasio allein an, — wenn man nicht etwa den Rat, den Vitellia dem Sextus giebt, zu fliehen, aus dem Vorschlage, den Maximus der Aemilia macht, mit ihm zusammen zu entweichen, entlehnt glauben will.

Der dritte Akt der Clemenza di Tito lenkt dagegen wieder in das Fahrwasser des Cinna ein, aber während Corneille die Entwicklung von der stattlichen Fregatte seines fünften Aktes tragen läßt, hat Metastasio sie auf eine ganze Anzahl kleiner Barken zersplittert, ich will sagen, sie auf eine ganze Reihe nicht einmal örtlich zusammenhängender und durch Monologe mehrfach unterbrochener Szenen verteilt. Der letzte Akt Cinnas behält, trotz der veralteten Form, immer noch etwas Majestätisches; im Titus, mögen immerhin die Beweggründe seines Helden edler sein als bei Augustus, erhält die Verzeihung doch etwas gar zu Weichliches, Sentimentales und Weibisches. Auch in Metastasio's Stück klagt sich endlich Vitellia — aber freilich ihrem unentschiedenen Wollen und schwan-

kenden Charakter gemäß, erst als sie sich entdeckt glaubt, — wie Aemilia bei Corneille an. Bei der gleichen Entwicklung kehren auch die ähnlichen Ausdrücke zurück. Wenn Titus ausruft:

Che orror! che tradimento!  
 Che nera infedeltà! Fingersi amico,  
 Essermi sempre al fianco! ogni momento  
 Esiger dal mio core  
 Qualche prova d'amore; e starmi intanto  
 Preparando la morte! Ed io sospendo  
 Ancor la pena. E la sentenza ancora  
 Non segno. Ah si, lo scellerato mora!

so ist das doch nur eine Umschreibung der Worte Corneilles IV 1:

Quoi! mes plus chers amis! quoi, Cinna! quoi, Maxime!  
 Les deux que j'honorais d'une si haute estime,  
 À qui j'ouvrais mon cœur, et dont j'avais fait choix  
 Pour les plus importants et plus nobles emplois!  
 Après qu'entre leurs mains j'ai remis mon empire,  
 Pour m'arracher le jour l'un et l'autre conspire

. . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .

(IV 3) Punissons l'assassin, proscrivons les complices.

In V 2 fängt Aemilia ihre Selbstanklage an:

Oui, tout ce qu'il a fait, il l'a fait pour me plaire;  
 Et j'en étais, seigneur, la cause et le salaire.

. . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .

Je ne voulus jamais lui donner d'espérance,  
 Qu'il ne m'eût de mon père assuré la vengeance;

Vitellia dagegen III 13:

Io la più rea  
 Son di ciascuno; io meditai la trama,  
 Il più fedele amico  
 Io ti sedussi; io del suo cieco amore  
 A tuo danno abusai.

Während Augustus verwundert und unwillig fragt:

En est-ce assez, ô ciel! et le sort pour me nuire  
 A-t-il quelqu'un des miens qu'il veuille encor séduire? etc.

fragt Titus III 13:

Ma che giorno è mai questo? Al punto istesso  
 Che assolvo un reo, ne scopro un altro etc.

Bei Corneille ruft Augustus die Nachwelt an:

O siècles, ô mémoire  
 Conservez à jamais ma dernière victoire,

und Titus überlegt:

Or che diranno  
I pōsteri di noi.

Aemilia und Vitellia versichern beide, die eine:

Ma haine va mourir que j'ai crue immortelle,  
L'ardeur de vous servir succède à sa fureur,

die andere:

In fin ch'io viva  
Fia sempre il tuo voler legge al mio core.

Gleiches thun ferner Cinna und Sextus:

Seigneur, que vous dirai-je, après que nos offenses  
Au lieu de châtimens trouvent des récompenses?  
O vertu sans exemple, ô clémence qui rend  
Votre pouvoir plus juste, et mon crime plus grand.

Ah Césare! ah Signore! E poi non soffri  
Ch'adori la terra . . . .

E come, e quando  
Sperar potrò che la memoria amara  
De' falli miei . . . .

und Titus antwortet:

Sesto, non più,

wie Augustus:

Cesse d'en retarder un oubli magnanimé:

und wie Augustus Cinna auffordert:

Soyons amis, Cinna,

so Titus den Sextus:

torniamo  
Di nuovo amici.

Wer die Clemenza di Tito nur aus dem Mozarts Oper zu Grunde liegenden Libretto kennt, dem kann es natürlich nicht aufgefallen sein, wie sehr das Werk Metastasios sich an die französische Tragödie anlehnt; denn die bezeichnendsten Stellen sind im Operntext eben weggeblieben und die Anordnung des Stücks überhaupt ist sehr verändert. „Mazzola (der Verfasser des Textbuches) hat“, so führt Jahn, Mozarts Leben und Werke IV 572, an, „nur die Nummern 2, 5, 6, 8, 9, 11, 16, 20, 21, 25, sowie die Recitative 11, 17, 22, 24 aus Metastasio herübergenommen; er hat die Arien des Annus 13, 17, des Sextus 19, der Vitellia 23, die Duette 1, 3, 7, die Terzette 10, 14, 18, das Quintett 12, das Sextett 26 und den Chor 15 hinzugedichtet; meistens mit teilweiser Benutzung von Metastasios Motiven, auch wohl mit Beibehaltung einzelner Verse und Wendungen.“

Was Jahn hiermit summarisch beibringt, werde ich wenigstens an einem Beispiel belegen.



Mit Unterdrückung von beinahe vier Seiten in Metastasio's erster Scene fängt Mazzola die Oper mit den Worten an, denen in jenes lyrischem Drama die gegenüberstehenden Zeilen entsprechen:

Sesto.  
Come ti piace, imponi,  
Regola i moti miei.  
Il mio destin tu sei;  
Tutto farò per te.

Vitellia.  
Prima che il sol tramonti,  
Estinto io vo' l' indegno.  
Sai ch' egli usurpa un regno  
Ch' in sorte il ciel mi diè.

Sesto.  
Già il tuo furor m'accende.

Vitellia.  
Ebben, che più s'attende.

Sesto.  
Un dolce sguardo almeno  
Sia premio alla mia fè.

Vitellia. Sesto.  
Fan mille affetti insieme  
Battaglia in me spietata;  
Un' alma lacerata  
Più della mia non v' è.

Sesto.  
Tutto, tutto farò. Precrivi, imponi,  
Regola i miei moti.  
Tu ha mia sorte, il mio destin tu sei.

Vitellia.  
Prima che il sol tramonti  
Voglio Tito svenato etc.  
(vorher) e più non pensi  
Che questo Eroe clemente un soglio  
usurpa  
Dal suo tolto al mio padre.

Sesto.  
(vorher) rapir mi sento  
Tutto nel tuo furor.

Vitellia.  
Parla, di, che s'attende.

Die deutsche Bearbeitung des Textes stimmt nicht überall, was wenig zu bedauern sein würde, mit den italienischen Worten überein, aber, was schlimmer ist, sie paßt oft nicht zu der Musik, die nach ihnen gesetzt ist. Am auffallendsten erscheint das in No. 9. Die Worte

Parto, ma tu, ben mio,  
Meco ritorna in pace

sind elegisch angehaucht, wie es das eben wieder erfolgte Nachgeben des Sextus und sein Wunsch, trotz inneren Widerstrebens, Vitellia zufrieden zu stellen, erfordert, und das drückt die Musik aus: sie malt in den Anfangsnoten den erzwungenen heroischen Aufschwung des Sextus. Aber dazu ist die deutsche Übersetzung

Feurig eil' ich zur Rache!

ganz ungeeignet gewählt. Die Pause namentlich zwischen dem Worte „feurig“ und der Wiederholung desselben ist unnatürlich, und wer Mozart nach dem Ausdruck, welchen seine Noten den Worten geben, beurteilt, muß an dem Feuer, welches er in die Musik zu legen im stande war, höchlich zweifeln; auch die Präposition „zur“ auf der höchsten Note der musikalischen Strophe kann leicht zu einem von den Fällen gerechnet werden, wo man dem Komponisten eine unrichtige Betonung vorwerfen zu können glaubt. Eine andere deutsche Bearbeitung, welche stellenweise den Text bessert, würde bei uns der Oper zum Vorteil gereichen.

H. J. HELLER.