

# LA CLEMENZA DI TITO

Salzburger Festspiele 2003

Eine der besten Mozart-Produktionen der Salzburger Festspiele in der jüngeren Geschichte - und endlich einmal waren nicht Dirigent und Regisseur, Martin Kusej oder Nikolaus Harnoncourt, sondern die Sänger die wahren Stars.

Dergleichen hat man zuletzt selten erlebt. Umso aufregender, daß es sich nach dem Wiener "Idomeneo" in Salzburg gleich noch einmal ereignet, pikanter Weise erneut am Beispiel einer so genannten "opera seria", einer Gattung, die zu Mozarts Zeit als veraltet galt, von ihm

aber, wie sich zeigt, zu später Hochblüte geführt wurde.

Librettist Caterino Mazzola hat die oft komponierte Vorlage Pietro Metastasios mit dialogischen Ensembles zur "echten Oper" verdichtet, wie der Komponist in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis anmerkt. Diese "Echtheit", die dramaturgische Wahrhaftigkeit hat es Mozart ermöglicht, Spannungen zwischen den Figuren aufzubauen und die Handlung psychologisch zu kommentieren. Sie gibt den Sängern die Chance, ihre Kunst zur Seelen-Bespiegelung zu nutzen, mit Phrasierung, sensibler Tongebung und Schattierungen Herzensbewegungen hörbar zu machen.

Wie in alten Zeiten subjektiver nachschöpferischer Kunst, stehen nun im Salzburger "Titus" sechs exquisite Sänger auf der Bühne und gestalten ihre Partien jenseits des heute allenthalben gepflegten kalten Perfektionismus ebenso charaktervoll wie technisch makellos.

Ein kleiner Einwand ist vielleicht bei Dorothea Röschmanns Vitellia angebracht. Die Künstlerin dunkelt ihren leuchtkräftigen Sopran für die Darstellung der ebenso verführerischen wie machtgierigen Megäre kräftig ein und muß in manchen Passagen allzu sehr auf Druck singen, muß forcieren, um den enormen

Ansprüchen, die Mozart an sie stellt,  
gerecht zu werden.

Koloratur-Linien, wie sie etwa im Terzett  
des ersten Akts gefordert sind, expressive  
Passagen, wie sie das Rondo "Non piu di  
fiore" zur großen dramatischen Szene  
machen, strapazieren die Stimme über  
Gebühr. Andererseits ist Röschmann  
freilich eine Gestalterin von Rang, schafft  
sich innerhalb der für sie vielleicht doch  
noch zu anspruchsvollen Partie Freiräume,  
die sie weidlich nutzt, ihre Stimme ohne  
Überforderung furios, dann wieder  
zauberhaft verführerisch klingen zu lassen.

Ihre Kollegen sind allesamt mit Bedacht  
auf die Gesamtheit ihrer Rollen besetzt.

Da ist Barbara Bonney als ein wenig überreife, aber doch mit der gebotenen Lieblichkeit und Wärme singende Servilia. Da gibt Luca Pisaroni einen persönlichkeitsstarken, perfekt artikulierenden Publio. Und da läßt die junge lettische Mezzosopranistin Elina Garanca als Annus eine ausnehmend schöne, sauber geführte und expressive Stimme hören, die noch in scheinbar unspektakulären Momenten extreme Seelenregungen fühlbar machen kann. Die Arie am Beginn des zweiten Akts wird dadurch zum Musterbeispiel für Mozarts subtile dramatische Kunst: Wir erleben den Widerstreit im Herzen des Sextus, der vom Vertrauten des Kaisers zum Attentäter

wurde, gespiegelt in der Sorge des treuen  
Freundes.

Wir erleben ihn freilich auch im Gesang  
des Sextus selbst, denn Vesselina  
Kasarova singt ihn mit einer Inbrunst und  
einem Differenzierungsvermögen, das in  
Mozarts Musik auf sensationelle Weise  
allen Tiefgang, alle Doppelbödigkeit  
aufspürt und unmittelbar fühlbar werden  
läßt. Was die Kasarova ihrem wunderbar  
erblühten Mezzo an Klang-Valeurs  
entlockt, wie sie bei aller punktgenauen  
Umsetzung jedes Wortsinns große, ja  
schier endlose melodische Bögen formt,  
das gehört zu den vokalen  
Meisterleistungen der Festspielgeschichte.

Diese stachelt auch die Musikanten der Wiener Philharmoniker an, die in dieser Oper besonders oft aufgefordert sind, sozusagen in direkter Zwiesprache mit den Sängern die Beredtheit der Musik ins Instrumentale zu weiten. Nicht nur Peter Schmidl und Andreas Wieser, die mit Bassettklarinetten und Bassethorn die herausragenden Soli zu musizieren hatten, auch sensible Phrasen von Flöte oder Fagott, schufen an diesem Abend immer wieder die nötige sinnliche Einheit zwischen dem aufregenden Vokaltheater und den orchestralen Kommentaren.

Mit ihnen hat der späte Mozart diese viel strapazierte Textvorlage zu einem modernen, anrührenden Drama aufgewertet. Den Titus gestaltete Michael

Schade in diesem Umfeld als Studie eines offenbar psychisch zerrütteten, schwachen Menschen, dem das Herrschen zur unerträglichen Last geworden ist. Er entledigt sich ihrer durch unendliche Güte, vergibt auch dort, wo Vergebung nur noch kontraproduktiv zu sein scheint - und entzieht sich damit jeglicher Verantwortung. Schade singt weite Teile seiner Partie im Flüsterton, hat dann für die große Arie im II. Akt genügend Kraftreserven, das Ringen des Kaisers um den schwersten Entschluß - dem Attentäter Sextus zu vergeben und doch den Freund in ihm wieder zu finden - in virtuos modellierten Koloraturgängen hörbar zu machen.



Nur einmal, als er sich vor lauter Verzeihen- und Verstehenwollen genötigt sieht, allen gleichzeitig seine Gnade zu gewähren, bricht der Jähzorn aus ihm heraus.

Das wird stimmlich so deutlich wie in der Gebärdensprache, die Regisseur Martin Kusej in dieser Aufführung atemberaubend vielschichtig choreografiert hat. Da ist vom ersten Augenblick an kein Moment szenischen Leerlaufs. Die Inszenierung beschränkt sich, von wenigen sinnlosen Bildeinlagen abgesehen, auf die Feinzeichnung der handelnden Personen. Vergeßen wir Details wie die irrelevante Frage, mit wem der Kaiser vor der Ouvertüre zu

telefonieren versucht, warum das Volk als Touristenmasse durch den Palast, seine Gänge und Hinterzimmer (inklusive Dusche - Bild: Jens Kilian) getrieben wird, oder wer die Kinder sind, die zuletzt halb nackt auf den Festtagstischen der großen Gesellschaft liegen.

Solche Rätselspiele bleiben Randerscheinungen. Denn Kusejs Arbeit konzentriert sich zwischendurch doch auf die Herausarbeitung der Beziehungen. Sie macht die sexuellen Fixierungen, die zur Tragödie führen, deutlich und erreicht in der Aussprache zwischen Sextus und dem Kaiser einen intensiven Höhepunkt. Hier vergißt man sogar, daß die Qualität der Rezitative in diesem Werk weit unter dem

Niveau der orchesterbegleiteten Nummern ist. Ein Assistent, vielleicht Franz X. Süßmayer, hat sie in höchster Zeitnot geschrieben. Dank perfekter Einstudierung erweisen sie immerhin ihre handwerkliche Qualität.

Nikolaus Harnoncourts interpretatorische Arbeit manifestiert sich in solchen Moment denn auch am eindringlichsten. Sie ermöglicht den Sängern, ihr Ausdruckspotenzial bis zur Neige auszuschöpfen und animiert die Philharmoniker zu sehr drastischem, der vokalen Vielschichtigkeit adäquatem Spiel. Eigensinnige Tempo-Vorstellungen wirken hie und da allerdings so rätselhaft wie die eingestreuten sinnlosen Bilder

Kusejs. Daß schon das Seitenthema in der Ouvertüre in einem gänzlich anderen Tempo erklingt als der Beginn, daß in Arien und Ensembles oft jegliche formale Einheit durch Rückungen, Verzögerungen aller Art gesprengt wird, ist Harnoncourts ureigene Deutung jenseits aller Partitur-Angaben.

Gewiß, Mozart hat keine barocke "Seria" komponiert, sondern deren Substanz kraft seiner genialen Charakterisierungskunst kräftig erneuert. Das ist die eine Wahrheit. Die andere: Dem inhaltlichen Innovationsschub zum Trotz nahm der Komponist etliche althergebrachte formale Rahmenbedingungen an. Die moderne musikalische Psychoanalyse trotzdem

faßbar werden zu laßen, wäre vielleicht die nobelste Aufgabe des Interpreten.

Wie auch immer, den Sängern gelang diesmal, gut konzertiert von Kusej und Harnoncourt, die Ehrenrettung eines viel gescholtenen Werks mit festspielreifem Fazit: Der Jubel für die vokale Meisterschaft wandelt sich in höchste Bewunderung für Mozarts Genius.

**mehr**

Sinkothek

Beckmessers Diarium

Operamania

Interpreten