

**SALZBURGER
FESTSPIELE**

1989

LA CLEMENZA DI TITO

Medieninhaber und Verleger:
Salzburger Festspiele, 5010 Salzburg, Hofstallgasse 1
Werbung: Haberberger Werbung Ges.m.b.H., 5020 Salzburg,
Max-Reinhardt-Platz 3
Druck: Druckerei Roser, 5023 Salzburg-Mayrwies 388.

Mozarts Titus-Oper nimmt ihren Platz im Schnittpunkt einer komplexen historischen Situation des Umbruchs ein. Und sie hat im Werk ihre Spuren hinterlassen, ohne daß es selbst als ein dramatisch-musikalisches Dokument dieses Umbruchs zu bezeichnen wäre. Die gealterte Gattung der Opera seria erscheint im Licht jener Klärung, die in Mozarts letzten Werken stets gegenwärtig ist. Vielleicht macht dies die einzigartige Atmosphäre der „Clemenza di Tito“ aus.

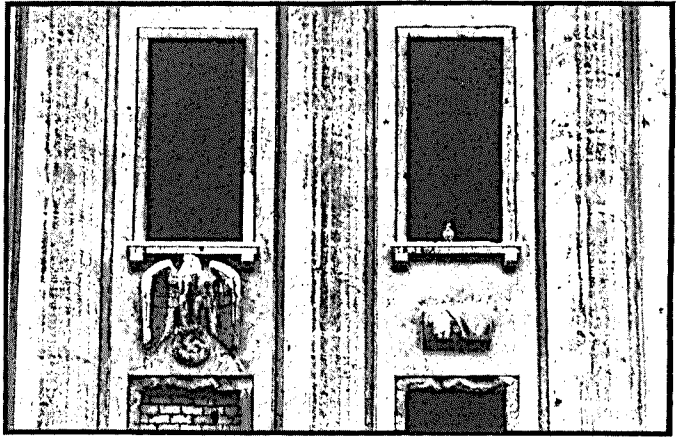
Stefan Kunze

Inhalt

Das Lehrstück von der Milde des Herrschers im Spannungsfeld von Macht und Ohnmacht wird in Mazzolàs und Mozarts Oper zu einem Musikdrama um die Leidenschaften und Gefühle von Menschen in der unmittelbaren Umgebung von Mächtigen, denen die Berufung auf stets geübte Milde zum einzigen Herrschaftsinstrument geworden ist. Mozart übernimmt Formen und Normen der Opera seria nicht unreflektiert, sondern stellt gleichberechtigt an die Seite der Solonummern das Ensemble als den eigentlichen Träger der dramatischen Handlung. In einer von Intrigen, Egoismen und Karrieregelüsten geprägten Sphäre gelingt es Vitellia und Sesto mit ihren Bekenntnissen zu Schuld und Verirrung, die Bereiche bloßer Repräsentation zu überwinden und für sich das Sterben als mögliche Existenzform anzuerkennen. „La Clemenza di Tito“ wird zum Dokument einer sich wandelnden Philosophie. Wo Göttergewalt als zentrale Mitte zur Selbstbestimmung des Menschen verloren ging, vermag nur das Individuum allein, sich seine Bestimmung zu geben, unabhängig vom guten Ende, dem „lieto fine“, auf das der die Gesellschaft lenkende Herrscher festgelegt bleibt.

Erster Akt

Vitellia, Tochter des gestürzten Kaisers Vitellius, will den regierenden Herrscher Tito mit Hilfe Sestos töten, der ihr hörig ist und von dem sie weiß, wie sehr Tito ihm vertraut. Vitellia glaubt noch immer, Tito werde Berenice, eine jüdische Prinzessin, heiraten. Sesto ist aus Liebe zu Vitellia bereit, Tito während eines von Lentulus angeführten Staatsstreiches umzubringen. In seiner ausweglosen Situation findet er allein in der Freundschaft zu Annio Geborgenheit. Annio bittet Sesto, vor dem Kaiser für seine Verbindung mit Servilia, Sestos Schwester, zu sprechen. Tito präsentiert sich seinem Volk als Bewahrer der Clemenza. Die ihm überbrachten Geschenke und Abgaben sollen seinem Schiedsspruch zufolge nicht zur Erbauung eines Tempels, sondern für die Opfer des jüngsten Vesuvausbruches verwendet werden. Die Wohltätigkeit des Kaisers soll sich auch auf seine nächste Umgebung erstrecken. Um Sesto noch enger an sich zu binden, gibt Tito öffentlich bekannt, Servilia zu heiraten und aus Gründen der Staatsraison auf seine Liebe zu Berenice zu verzichten. Annio, vor Schrecken erstarrt, wagt nicht, dem Kaiser seine Liebe zur Auserwählten zu gestehen. Doch Servilia ringt sich zu dem Bekenntnis durch, Annio zu lieben. Tito erhält so erneut Gelegenheit, seine Lehre von der Clemenza der Herrschenden unter Beweis zu stellen. Großzügig verzichtet er auf Servilia. Die Ereignisse werden ihm zum Anlaß, das schwere Los des Herrschers zu beklagen, dem es unmöglich sei, zwischen Wahrheit und Betrug zu unterscheiden. Vitellia, im Glauben, Servilia werde Kaiserin, drängt Sesto mit allen Mitteln zur Mordtat. Sesto ist zum Äußersten bereit. Während er die Tat vorbereitet, erfährt Vitellia durch Publio und Annio von der Absicht Titos, sie zu heiraten. Was die beiden Boten für Vitellias übermäßige Freude halten, ist in Wirklichkeit ihr panischer Schrecken, den Lauf der Dinge nicht mehr beeinflussen zu können. Sesto, immer noch



unentschlossen, beobachtet den Brand des Kapitols. Der Aufstand hat begonnen. Sesto fleht die Götter an, Tito zu schonen und rennt überstürzt zum Kapitol. Als Zeugen des Brandes, den sie aus der Ferne miterleben, erfahren die Menschen, denen Tito am nächsten stand, von der angeblichen Ermordung des Kaisers. Sesto kehrt verwirrt zurück und ist bereit, alle Schuld auf sich zu nehmen. Mit letzter Mühe kann das Vitellia verhindern. Das Volk beklagt den Verlust seines Herrschers.

Zweiter Akt

Annio berichtet Sesto, daß der Kaiser lebe und mit einem Verschwörer verwechselt worden sei, der zur Tarnung die Kleider des Kaisers angelegt habe. Trotzdem bleibt Sesto bei seinem Geständnis, Anführer des Komplottes gewesen zu sein. Er will Rom verlassen. Annio rät ihm, auf die sprichwörtliche Clemenza Titos zu vertrauen. Inzwischen wurde die Verschwörung durch Publio, den Präfekten und treuen Gefolgsmann Titos, aufgedeckt. Tito war mit Lentulus verwechselt worden. Sesto ist verraten. Publio nimmt ihn gefangen und bringt ihn vor den römischen Senat. Das Volk feiert die Rückkehr des Kaisers wie eine Auferstehung. Publio drängt Tito zu einer möglichst raschen Verurteilung Sestos. Aber Tito hat erhebliche Zweifel an der Schuld Sestos, für den auch Annio um Gnade bittet. Er spricht aus, was Alle wissen: Einzig in Titos Hand liegt die Entscheidung über Leben und Tod. Noch zögert der Kaiser, das vom Senat gefällte Todesurteil zu bestätigen. Er besteht auf einer Gegenüberstellung mit Sesto. In Anwesenheit Publios schweigt Sesto zu allen Anschuldigungen Titos, um Vitellia, die künftige Kaiserin, nicht zu gefährden. Sesto erkennt die Ausweglosigkeit und ist für sich bereit, das Todesurteil anzunehmen. Alleingelassen beschließt Tito, auch dieses Mal auf die ihn auszeichnende Clemenza zu vertrauen und Sesto das Leben zu schenken. Er zerreißt das Todesurteil. Erst durch Bitten Servilias wird Vitellia dazu gebracht, ihre Verantwortung für Sesto zu erkennen. Vor dem Kaiser bekennt Vitellia sich zu ihren Plänen und damit zu Sestos Unschuld. Titos einsamer Entschluß zur Clemenza erfährt dadurch endgültige Bestätigung.

La Clemenza di Tito

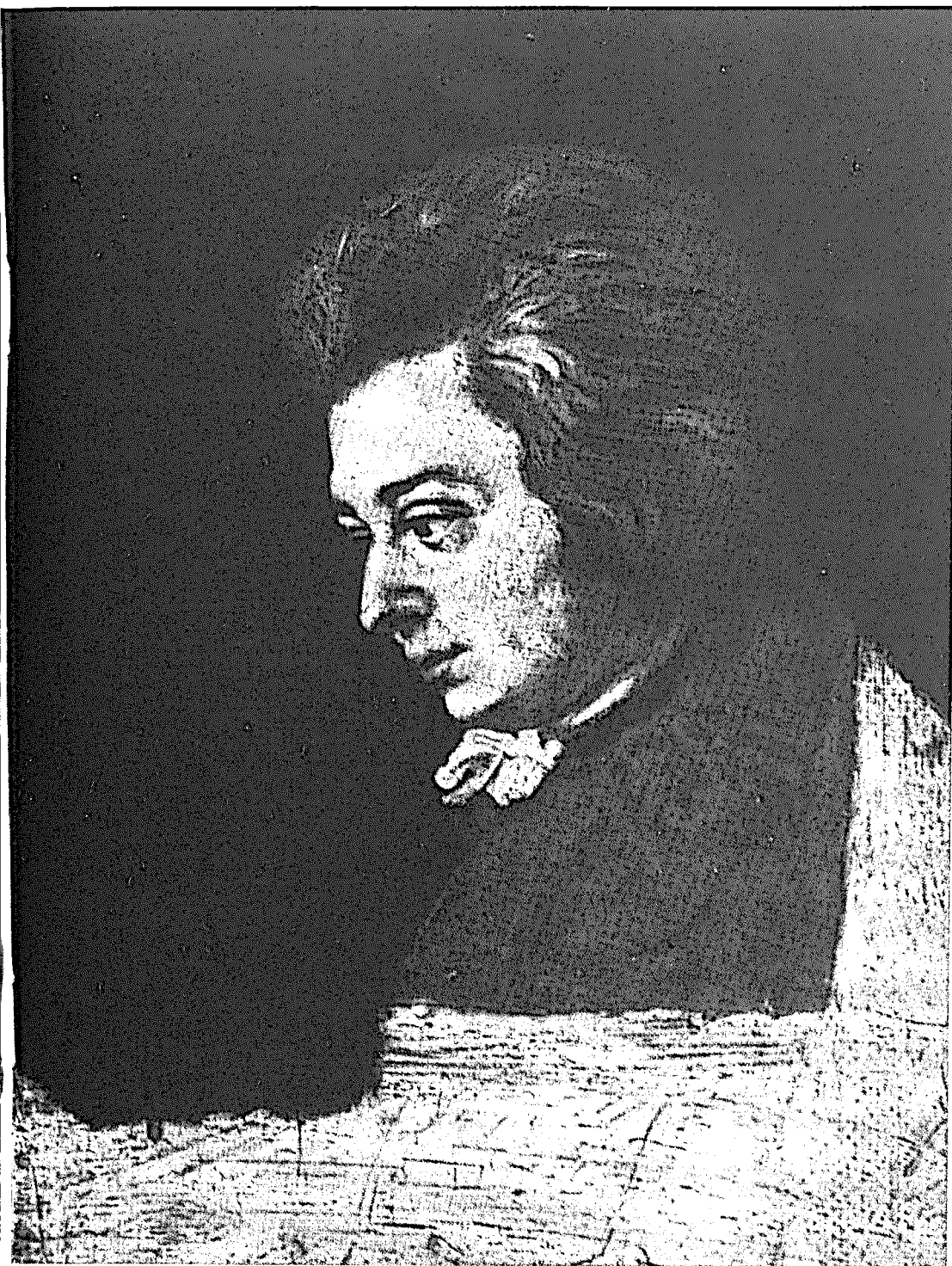
Zur Entstehungs- und Quellengeschichte

„La Clemenza di Tito“, Lehrstück von der Herrschermilde, ein Auftragswerk im Stil der in ästhetische und gattungsgeschichtliche Krisen geratenen opera seria, gilt als merkwürdiges Relikt, bis heute angesiedelt im Spannungsfeld zwischen „aufführbar“ und „unaufführbar“. Fragen an Entstehungs- und Aufführungsgeschichte: Warum wandte sich Mozart zehn Jahre nach dem „Idomeneo“ als Gattungsreform um Menschenklage und Götteranklage diesem Genre ein weiteres Mal zu, warum versah er die zur marionettenhaften Staffage heruntergewirtschaftete Fabel um Verzeihung und Würde, da und dort, wo revolutionäres Aufbegehren oder republikanisches Denken längst abhanden gekommen waren, mit einer Musik, die bewußt Anklänge an „Don Giovanni“, „Cosi fan tutte“ oder „Die Zauberflöte“ aufweist? Urteile und Wertungen über „La Clemenza di Tito“ stehen stets im Zwiespalt, Gründe dafür zu liefern, ästhetische und dramaturgische Mängel im nachhinein zu erklären, Mozart quasi gegen das eigene Werk in Schutz zu nehmen.

„La Clemenza di Tito“ wurde von Mozarts Zeitgenossen als Meisterwerk des Dichterstürzen Pietro Metastasio gewertet, dem man trotz des Vorwurfes, zu Ausschmückungen und Pathos zu neigen, auch noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts bescheinigte, mit Lyriasmus und einer den Stücken zugrunde gelegten Philosophie der Oper eine neue Wahrheit und Authentizität verschafft zu haben. Voltaire, Fürst der europäischen Aufklärung, sah Metastasio's „Tito“ als eigenständiges Drama, „nicht gegründet auf die Liebe zur Oper“ – denn die lehnte er als unsinniges Getänzel um Gräber grundsätzlich ab –, „sondern auf den edlen Gefühlen des menschlichen Herzens“ aufbauend, einem Racine oder Corneille durchaus in dem moralischen Anspruch vergleichbar, Anweisungen dafür zu geben, wie sich ein Herrscher durch Einsicht und Mäßigung zu kontrollieren habe. Voltaire zu „La Clemenza di Tito“: „Eine ewige Lehre für alle Könige und ein Entzücken für alle Menschen.“

Unter den 42 nachgewiesenen Vertonungen des „Tito“-Stoffes, u. a. von Wagenseil, Gluck oder Jommelli, bilden die erste aus Anlaß der Geburtstagsfeierlichkeiten Karls VI. 1734 komponierte Oper von Antonio Caldara und die letzte vollständig nachgewiesene Komposition des Turiner Giuseppe Arena aus dem Jahr 1839 Eckdaten in einem von revolutionären und restaurativen Phasen bestimmten Entwicklungsprozeß, wird ein Opernstoff so zum Abbild für ein zwischen Klassizismus und Aufbruchsstimmung hin- und herschwankendes Denken, Antikenverständnis so zum Spiegel eigenen Geschichtsbewußtseins. Immerhin vertonte noch Franz Schubert den bei Mozart als Nr. 5 eingefügten Huldigungsschor „Serbate o dei custode“ (DV 35): Wenn auch nicht mehr Herrscherwürde, so blieb doch die Herrscherverehrung in Mode! Im Titus-Stoff wird das Selbstverständnis eines Herrschers am Bei-





R.: Panorama von Prag um 1790 –
 U.: Ankündigung einer Musikalischen
 Akademie mit Josepha Duschek am
 26. April 1791 – In Nr. 6 ist ein „Rondo mit
 obligaten Bassette-Horn“ erwähnt, aus dem
 Mozart höchstwahrscheinlich Teile für Vitel-
 lias Arie Nr. 23 „Non più di fiori vaghe
 catene“ verwendete



Die hohe und gnädigste Bewilligung
 Durch bester Obrigkeit den 26. April 1791.

MADAME DUSCHEK
 die erste Lehrer,
 im königl. Nationaltheater

**Sine Musikalische
 ACADEMIE**
 in Prag.

Worin folgende Stücke:

- 1^{te} Die Geburt des Herrn Giuseppe.
- 2^{te} Die Krone des Herrn Emanuel.
- 3^{te} Die Welt und ihre Einwohner.
- 4^{te} Die ganz den weltlichen geistl. Werke des Herrn Mozart.
- 5^{te} Die Krone auf dem Thron des Herrn Mozart gebührt den Herrschaften.
- 6^{te} Die Krone des Herrn Mozart mit obligaten Bassette-Horn.
- 7^{te} Das Krönung Stück mit Orchester und einer Symphonie.

Preise der Plätze:

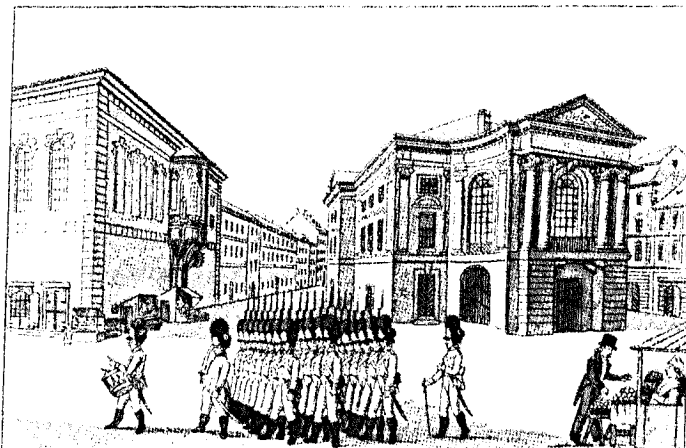
Die erste Reihe Platz	1 halbes Kreuzer	Die zweite Reihe Platz	1 halbes Kreuzer
Die zweite Reihe Platz	1 Kreuzer	Die dritte Reihe Platz	1 halbes Kreuzer
Die dritte Reihe Platz	1 halbes Kreuzer	Die vierte Reihe Platz	1 halbes Kreuzer
Die vierte Reihe Platz	1 halbes Kreuzer	Die fünfte Reihe Platz	1 halbes Kreuzer

Die Anfang 18 um 8 Uhr. Die Ende des 8 Uhr.

spiel des römischen Kaisers Flavius Vespasianus („amor et deliciae generis humani“) vermittelt, dem Zerstörer von Jerusalem, letztem Vertreter der flavischen auf Militär gegründeten Hausmacht. Bei ihm wird Milde als Korrektiv für gesellschaftspolitische Konflikte gepriesen. Seine kurze Amtszeit zwischen 79 und 81 n. Chr. weist Parallelen zur Biographie und Regierungsperiode des Herrschers auf, dem die von den böhmischen Ständen in Auftrag gegebene Mozart-Oper gewidmet ist: Leopold II., nur knappe zwei Jahre in Amt und Würden des Habsburger Kaisers, kaum in der Lage, in Wien die Josephinischen Innen- und Sozialreformen sinnvoll auszubauen, obwohl er sich in 25jähriger Amtszeit als Großherzog Pietro Leopoldo der Toskana das Verdienst erworben hatte, besonders auf dem Gebiet der Strafrechtsgebung in einem kleinen Musterstaat konsequenter regiert zu haben als Joseph II. in Wien. Geschichtsschreiber vermerken darüber: „Es ist hier der hohe Versuch gemacht worden, den Staat nicht auf Gewalt, sondern auf Güte und Recht aufzubauen.“ „Philosoph auf dem Kaiserthron“ hatte Graf Max Lemberg Leopold in einem Brief an Casanova genannt. Mozart hatte wenig von den Huldigungen, die Leopold Tito gleichsetzten, ihn als Hirtenkönig apostrophierten, Bezug zum „Il re Pastore“, einem weiteren Opernlibretto Metastasios, das Mozart als Frühwerk vertont hatte. Daß er Leopold bereits zu den Frankfurter Krönungsfeierlichkeiten im Oktober 1790, wo Leopold zum Kaiser erkoren wurde, nachgereist war, blieb ohne Konsequenz, außer daß die Musikgeschichte die beiden Klavierkonzerte KV 459 und KV 537 als „Krönungskonzerte“ bezeichnete. Egal, ob der einer Kaiserin zugeschriebene Ausspruch „un porcheria tedesca“ („eine deutsche Schweinerei“) nun der Prager „Tito“-Uraufführung galt oder, was wahrscheinlicher ist, einer Aufführung des „Don Giovanni“: Tatbestand bleibt, daß es keinerlei Beziehungen zwischen Komponisten und Gehuldigten gab. In Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte von „La Clemenza di Tito“ wird häufig versucht, Mozarts Stoffwahl zu rechtfertigen, wenn es gelingen könnte, nachzuweisen, daß der Komponist bereits vor dem 14. Juli 1791, als der Theaterimpresario Domenico Guardasoni den Auftrag der böhmischen Stände nach Wien über-

In vollem Bewußtsein des Zeitgebundenen und mancher Schwächen muß einmal auch von den Vorzügen des Librettos gesprochen werden. Es ist wie alle Dramen Metastasios ein echtes Produkt seines Jahrhunderts, seltsam gemischt aus traditionellem Barockem und modernen Gedanken im Sinne der rasch fortschreitenden aufklärerischen Bewegung, geworden in der klaren, für unser Gefühl nüchternen Atmosphäre des italienischen Rationalismus, nicht unberührt von der pathetisch-heroischen Geste des französischen Klassizismus (Racine!), doch beweglicher, gelöster, oft von süßer Empfindsamkeit durchbebt, gleichwohl dem Gefühl erst über den betrachtenden Verstand zugänglich, technisch ein Spitzenwerk im Sinne des traditionellen Operengeschmacks, mit reich ausgestatteter Handlung voll geistreicher Komplikationen und Entwirrungen, immer von heiligen Intrigen in Fluß gehalten, dabei von höchster Exaktheit im dramatischen Gefüge, oft von humanitären Ideen durchwärmt, die seine lange, bis ins 19. Jahrhundert andauernde Beliebtheit vor allem erklären.

BERNHARD PAUMGARTNER



brachte, an Metastasios Lehrstück gearbeitet habe. Den Stoff selbst hatte Mozart bereits als Vierzehnjähriger während einer Italienreise mit dem Vater durch eine Aufführung einer Hasse-Vertonung am 20. Januar 1770 in Cremona kennengelernt. Kontakte mit Guardasoni bestanden tatsächlich früher, da es nur allzu verständlich war, wie sehr sich Mozart nach Prag als der Stadt zurücksehnte, in der „Le Nozze di Figaro“ und „Don Giovanni“ Triumphe erlebten. In einem Brief vom 10. April 1789 an seine Frau Constanze berichtet Mozart von Plänen, Guardasoni würde ihm Reisegeld für künftige Opernprojekte bezahlen. Die Route seiner damaligen Reise nach Norddeutschland in Begleitung Karl Fürst Lichnowskys ließe zumindest spekulativ die Möglichkeit eines Kontaktes mit Caterino Mazzolá zu, dem späteren Librettisten des „Tito“, der als sächsischer Hofdichter seit 1782 in Dresden lebte. Es gibt aber keinen stichhaltigen Hinweis darauf, daß eine Vertonung des „Tito“ damals erörtert wurde, zumal mit Domenico Guardasoni, einem Impresario, der in den Jahren zuvor die publikumswirksame opera buffa eindeutig bevorzugt hatte, die auch Mozart ihrer vielfältigen Ausdrucksformen wegen favorisierte. Die These, es hätte ein vom Autor freiwillig gefaßter Plan zum „Tito“ existiert, wird scheinbar durch den Hinweis auf eine musikalische Akademie im Prager Nationaltheater vom 26. April 1791 gestützt, ein knappes halbes Jahr vor der Uraufführung also. Dort enthält das Programm ein von der mit Mozart befreundeten Sängerin Josepha Duschek vorgetragenes Rondo mit obligatem Bassethorn, bei dem es sich um Vitellias Rondo Nr. 23 „Non più di fiori“ handeln könnte, aber auch um eine Konzertbearbeitung, bei der das Soloinstrument damaligen Gebrauch nach verändert wurde. Höchstwahrscheinlich war es Mozarts Vorschlag, Teile dieses Rondos später für Vitellias Arie Nr. 23 zu verwenden.

Zu Spekulationen Anlaß gab der Hinweis früher Mozart-Biographen, das Werk sei in einem Zeitraum von nur 18 Tagen entstanden, immenser Zeitdruck, der durch Krankheit erhöht worden sei. Nach zeitgenössischen Aussagen seien die Rezitative von „Schülerhand“ komponiert worden. Ob es sich dabei um Franz Xaver Süßmayr handelt, der mit Mozart am 28. August 1791 in Prag eintraf,



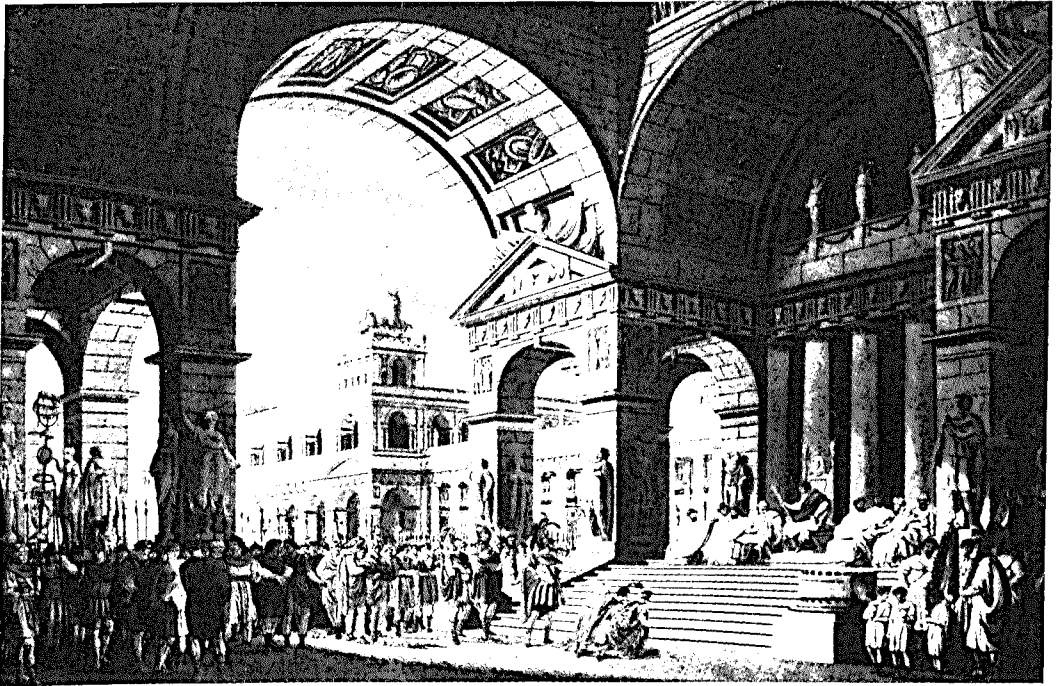
O.: Allstädter Nationaltheater in Prag. – U.: Josepha Duschek, Sängerin des für Vitellias Arie Nr. 23 gehaltenen Rondos in der Musikalischen Akademie am 26. April 1791

LA CLEMENZA
DI TITO,
 DRAMMA SERIO PER MUSICA
 IN DUE ATTI
 DA RAPPRESENTARSI
 NEL TEATRO NAZIONALE
 DI PRAGA
 NEL SETTEMBRE 1791.
 IN OCCASIONE DI SOLLENIZZARE
 IL GIORNO DELL' INCORONAZIONE
 DI SUA
 MAESTA L'IMPERATORE
LEOPOLDO II.

NELLA STAMPERIA DI NOB. DE SCHÖNBERG.

Titelblatt des Librettos, Prag 1791

ist nicht eindeutig nachweisbar. Von der Datierung der 18 Tage nahm eine umfangreiche Legendenbildung ihren Ausgang. Franz Xaver Niemetschek sprach 1808 als erster von Krankheit und Todesnähe und G. N. von Nissen machte in der 2. Auflage seiner Mozart-Biographie von 1828 daraus: „Dies ist Mozarts letzte Oper. Er schrieb sie bey hinschwindenden Kräften, wo schon sein Geist im Begriffe war, von seiner irdischen Hülle zu scheiden.“ Höhepunkt war ein Tagebuch Sulpiz Boisserées mit Eintragungen vom November 1815, Mozart habe in Prag Schwierigkeiten mit einer Sopranistin gehabt, „Tito“ lediglich den Darstellern des Sesto und der Vitellia gewidmet und die Entstehungsgeschichte lasse sich banaal in den Satz fassen: „Dieses Mal will ich eine Oper schreiben, die durchfallen muß!“ Von zunehmender Verballhornung dieser zu Beginn des 19. Jahrhunderts immerhin am meisten aufgeführten Oper Mozarts erzählt noch die Bemerkung „Solch ein Titus soll denn noch geboren werden, der in alle Mädchen verliebt ist, die ihn alle totschiessen wollen“, die Friedrich Zelter am 22. Juli 1819 an Johann Wolfgang von Goethe schrieb, dessen Mutter schon Jahre zuvor durch dieses Stück „zu Thränen“ gerührt wurde, wie sie dem Sohn schrieb – allerdings nicht wegen Mozarts Musik, sondern „prächtiger Decorationen“ zuliebe, besonders beim Brand des Capitols. Der Wahrheit am nächsten kommt eine Eintragung ins Prager Krönungsjournal von 1791: „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 denn letzten Theil derselben verfertigen mußte.“ Stichwortartig die Chronik: Domenico Guardasoni kommt am 10. Juni 1791 mit seiner Schauspieltruppe nach Prag zurück, nachdem er sich über zwei Jahre in Warschau aufgehalten hatte, schließt am 8. Juli einen Vertrag mit den böhmischen Ständen, die keineswegs eindeutig Metastasios „Tito“ bevorzugen, sondern auch ein zu schreibendes Libretto des am Hof tätigen Graf Rottenhan akzeptieren würden. Bereits zwei Tage später reist Guardasoni nach Wien, wo er am 14. Juli angekommen sein dürfte und ihm für den Kontakt mit Mozart wenig Zeit blieb, da er eilig nach Italien reisen mußte, um Kastraten für die Krönungsoper zu engagieren, Indiz dafür, daß „La Clemenza di Tito“ als Auftrag im Rahmen überlieferter Traditionen gesehen wurde. Interessanterweise hätte Mozart somit seit dem 14. Juli 1791 die Möglichkeit gehabt, mit Caterino Mazzolà an „Tito“ zu arbeiten. Der Librettist war Ende Mai von Dresden nach Wien gereist, im Glauben, dort Nachfolger Lorenzo da Pontes als Hofdichter werden zu können, zu einem Zeitpunkt allerdings, als diese Position im Gerangel der Hofintrigen bereits an den Venezianer Giovanni Bertati vergeben war, jenen Mann, dessen „Don Giovanni“-Libretto Mozart und da Ponte zwei Jahre zuvor als Anhaltspunkt für ihre opera buffa über den letzten Tag des Verführers gedient hatte. Daß Mazzolà Wien vor der Abreise nach Prag, die er vielleicht zusammen mit Mozart unternahm, verließ, ist nicht nachgewiesen. Demnach hätten acht Wochen für die Komposition und Kooperation zur Verfügung gestanden, was nicht viel zu bedeuten hat, berücksichtigt man, daß Mozart noch an anderen Werken schrieb, durch Erkrankungen seiner Frau eingeschränkt war und wir heute von seiner Arbeitsweise wissen, daß



Szenenbild zum 2. Akt von „La Clemenza di Tito“ von Giorgio Fuentès, Stich von Anton Radl, Frankfurt 1795

bei ihm der Vorgang der Niederschrift unerheblich war im Vergleich zur Aneignung und Konzeption eines Stoffes. Einer auf Mozart als langfristig vorgesehenem Autor einer Tito-Oper ausgerichteten Entstehungsgeschichte widerspricht die Tatsache, daß Antonio Salieri Ende August 1791 Fürst Anton Esterházy mitteilte, wegen der Pflichten am Hoftheater nicht in der Lage gewesen zu sein, eine Krönungsoper im Auftrag der böhmischen Stände annehmen zu können. Mozart kam wieder einmal notgedrungen zu einem Auftrag. Entscheidender als der Faktor Zeit dürfte bei der Komposition für ihn das Handicap gewesen sein, bis zuletzt nicht genau zu wissen, von welcher Besetzung für „La Clemenza di Tito“ auszugehen sei. Erste Entwürfe zu den Duetten Nr. 1 und Nr. 3 zeigen, daß Mozart die Partie des Sesto für Tenor konzipierte, für ihn Konsequenz einer bereits im „Idomeneo“ geübten Absage an die Tradition der Kastraten. Daß Mozart solche Entscheidungen zu revidieren und ins Positive zu wenden verstand, beweisen endgültige Stimmführung und Rollenauffassung Sestos, als feststand, daß die Partie von einem Kastraten übernommen wird. Lange Zeit wurden die eigentlich deutlichen Eintragungen Mozarts ins Werkverzeichnis mißverstanden. Seiner eigenen Notiz nach sang in der von einem mit Freikarten ausgestatteten Adelspublikum besuchten, von der Kritik halbherzig aufgenommenen Uraufführung am 6. September 1791 Domenico Bedini die Partie des „primo uomo“, die eindeutig diejenige des Sesto ist, also ein letzter Vertreter eines untergehenden Sänger- und Berufsstandes, der wie kein anderer die affirmative Kraft des Mediums Oper über mehr als ein Jahrhundert lang ausgestrahlt hatte. Die zweite für einen Kastraten mögliche Rolle, die des Annio, des „secondo uomo“, sang demnach eine

Sehen wir nun besonders auf die *Clemenza di Tito*, so drängt sich uns sogleich die Bemerkung auf, daß Mozart, um eine wahrhafte Oper zu geben, das ganze Werk umgestalten mußte, und das hat er denn auch mit aller poetischen Willkürlichkeit gethan, die ihm zu Gebote stand. Dieser Titus, der bey dem Dichter eine verschwimmende Weichlichkeit, ja, wenn man es strenge nehmen will, nicht einmal eine Person, sondern eine bloße Sache ist, erhält hier von der Musik den Charakter sanfter Liebenswürdigkeit. Vitellia, die im Stücke selbst schon einigen Anlauf macht, um sich zur Erhabenheit zu steigern, welches ihr denn aber, wie billig, nicht glückt, wird hier als solche rein und kräftig dargestellt, die Freundschaft zwischen Sextus und Annius, im Stücke selbst alltäglich nur und halbverwischt angedeutet, erhebt sich hier schon in dem Duett des ersten Akts zur idealistischen Zartheit. – Doch warum heb' ich diese einzelnen Parthien heraus? – jener namenlose Zauber, der wie leiser Blütenhauch aus dem Lande „wo die Citronen blühen“ über dem Ganzen schwebt, und alles einigt, und bildet, und in sich selbst vollendet: von ihm läßt sich nur sagen, daß er da ist, aber man kann nicht darauf hinzeigen, wie auf das Unpoetische und Unmusikalische. Wie in Göthe's *Torquato Tasso* – mit dem sich dieses mozartsche Kunstwerk wohl vergleichen lassen dürfte – ist hier die Synthese so rein, und beschlossener, daß der Kritiker es kaum wagen darf, zu analysieren . . . Es ist eine zum Überfluß angestellte Experimentalkritik, deren Resultat schon gewiß ist, eben weil es nicht durch Kritik, sondern durch die Anschauung hervorgegangen ist.

F. HORN

Sopranistin, Carolina Perini, wobei ihre beiden Arien deutlich Sopranlage aufweisen, während die Ensemblenummern des Antino Atlage bevorzugen.

„ridotta a vera opera“ („umgearbeitet zu einer richtigen Oper“): Diese Eintragung Mozarts ins Werkverzeichnis am 5. September 1791 als Kompliment an seinen Librettisten Caterino Mazzolá hat viele Mutmaßungen nach sich gezogen. Sie ist weniger als über schwengliches Lob oder als kritikallose Übernahme der Vorlage gemeint, sondern zeigt Mozarts klares Bewußtsein für Aufbau, Struktur und Form eines Opernlibrettos, ähnlich der bereits an Stephanie d. Jüngerer im Fall der „Entführung aus dem Serail“ gerichteten Forderung, „er habe halt das bücher!“ einzurichten. Mazzolá zog die bei Metastasio vorgegebenen drei Akte auf zwei zusammen, schuf vergleichbar mit da Ponte bei „Le Nozze di Figaro“ zwei effektvolle Opernfinali, wobei er die Intrigen und Verwechslungen im zweiten Aktbeginn Metastasios zum dramatischen Kontrast des ersten Mozartfinals verflocht: Sestos Auswegslosigkeit erinnert die Umstehenden im Hintergrund. An umfangreichen Szenenkomplexen strich Mazzolá lediglich eine im zweiten Akt Metastasios aufgeführte umständliche Verkleidungsintrige Annios, der in Sestos Kleidern als Mörder verfolgt wird. Von 25 bei Metastasio vorgefundenen Arientexten übernahmen Mozart und Mazzolá lediglich sieben, fügten vier eigenständige hinzu und verknüpften diese monologische Struktur mit neun dazwischengestreuten Ensemblesätzen. Mozart akzeptierte also das Grundschema von handlungsmäßigem Rezitativ und gefühlsausbreitenden Gesangsnummern, verschärfte gattungsbedingt sogar noch die Typisierung der Situationen und Charaktere, um durch Arie und Ensemblesätze zwei qualitativ unterschiedliche „Innenhandlungen“ herauskristallisieren zu können. Wenige Nummern nur sind duett Nr. 3 zwischen Sesto und Annio „Deh prendi un dolce am-gesiedelten Nebenhandlung, oder neben der Annio-Arie Nr. 17 der eigens für Titus konzipierten Solostrophe. Daß Mozart die Huldgegläubten Kaiser mit huldvollen Gesängen zurückkehren läßt, ist, dies alles zeigt, wie sehr sich der Komponist der Unmöglichkeit einer das gesamte Werk umfassenden Reform bewußt war, dafür sein Augenmerk aber um so radikaler auf Details lenkte, auf Emotion und Affekte, die scheinbar zusammenhanglos mit Handlung und Charakter ablaufen.

Im Gewand römischer Antike wird in der Maske des eigentlich gar nicht so würdigen Titus – das reale Vorbild war immerhin der Zerstörer Jerusalems und in seine Amtszeit fallen der Ausbruch des Vesuv und die Pest in Rom – das Ideal des zwischen Macht und Recht vermittelnden Herrschers der Aufklärung den Wandlungen der Geschichte ausgesetzt: Beeinflußt durch Restauration und Neoklassizismus verkommen die „Clemenza“ und ihr Träger zur Schablone. „La Clemenza di Tito“ entpuppt sich bei genauerer



Titelbild eines von Siegfried Schmiedt arrangierten Klavierauszugs zu „La Clemenza di Tito“, Brand des Kapitols, Leipzig 1795

Analyse als Zustandsbeschreibung von Menschen, die im Gesellschaftlichen wie im Privaten zunehmend Egoismen verfallen, die sich im Angesicht steigender Mißverständnisse einer ständig vermehrten Kontaktarmut ausliefern, gegen die sie mit aller Kraft „ansingen“. Was dem Einen Angst, hält der Andere für Freude und umgekehrt. Mozart komponiert allein drei Terzette, um zu zeigen, wie zwei Menschen eine Situation und das Leiden eines dritten permanent mißverstehen. „La Clemenza di Tito“ zeigt Menschen im Umfeld der Macht, eigenen Trieben und Zielen hilflos ausgesetzt, eigentlich so verloren, daß keinerlei von oben verordnete „Milde“ in der Lage sein kann, diese Menschen in ihren Nöten zu erreichen. Titus selbst bleibt eine Figur ohne jede dramatische Entwicklung, einzig dem Prinzip treu, stets „Clemenza“ zu üben. Er ist gezwungen, sich mit Emotionen und Affekten aufzuladen, für die er die Konflikte und Intrigen seiner Umgebung mißbraucht. Unter dem Diktat seiner „Clemenza“ neutralisieren sich alle Widerstände. Orientierungslosigkeit ist der aktuelle Aspekt, den Mozart in diesem Werk in Musik gebannt hat. Das wird wohl Einer verstanden haben, der als Vierzehnjähriger der Prager Uraufführung vom 6. September 1791 beiwohnte und dem dieser Aspekt zentrale Anliegen eigenen künstlerischen Schaffens wurde: Heinrich von Kleist.

**Graf Karl von Zinzendorf,
Präsident der Hofrechenkammer,
in seinem Tagebuch zum
6. September 1791**

Der Hof kam erst nach 1/2 8, man bescherte uns mit dem langweiligen Schauspiel La Clemenza di Tito. Rotenhan (Graf Heinrich Rotenhan, Oberstburggraf des Königreichs Böhmen) im Frack in der Loge des Kaisers mit einem Stock, den er jedoch, wie ich glaube, draußen gelassen hat. Die Marchetti – die Sängerin der Partie der Vitellia, Signora Marchetti Fantozzi – singt sehr gut, der Kaiser ist ganz begeistert. Es war sehr mühsam, aus diesem Theater herauszukommen. Es gab illuminierte Häuser. Mit List bei Colloredo soupiert und gespielt.

**„Krönungsjournal für Prag“,
herausgegeben Prag 1791**

Am 6ten als am Krönungstag gaben die Herren Stände, um diesen Tag Sr. Majestät zu verherrlichen, eine ganz neu komponirte Oper, deren Text zwar nach dem Italiänischen des Metastasio, von Hrn. Mazzola aber, Theaterdichter in Dresden, verändert worden. Die Komposition ist von dem berühmten Mozart, und macht demselben Ehre, ob er gleich nicht viel Zeit dazu gehabt und ihn dazu noch eine Krankheit überfiel, in welcher er den letzten Theil derselben verfertigen mußte.

An die Aufführung derselben hatten die Herren Stände alles gewandt, sie hatten den Entrepreneur nach Italien gesandt, der eine *prima donna* und einen ersten Sänger mit sich gebracht. Der Titel der Oper selbst war: *la Clemenza di Tito*. Der Eintritt war frey, und viele Billets waren ausgetheilt. Das Haus fasset eine große Anzahl Menschen, dennoch aber kann man sich denken, daß bei einer solchen Gelegenheit der Zulauf nach den Billets so groß ist, daß die endlich ein Ende nehmen, daher auch manche Einheimische und Fremde, selbst Personen vom Stande wieder weggehen mußten, weil sie sich nicht mit Billets versehen hatten.

**Eigenhändiger Eintrag Mozarts
ins Werksverzeichnis vom
5. September 1791**

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.^{te} Mazzolá. Poeta di sua A: S: l'Elettore di Saßonia. – *Atrici*: – Sig.^{ta} *Marchetti fantozzi*. – Sig.^{ra} *Antonini*. – *Attori*. Sig.^{te} *Bedini*. Sig.^{ra} *Carolina Perini* / da Uomo / Sig.^{te} *Baglioni*. Sig.^{te} *Campi*. – e Cori. – 24 Pezzi.

**Mozart in einem Brief an seine
Frau Konstanze vom 7./8. Oktober
1791 über die Erstaufführung
der „Zauberflöte“, an deren
Bericht Mozart Anmerkungen
über die letzten Aufführungen
von „La Clemenza di Tito“ in
Prag anschließt. Die Auslassungen
bezeichnen die von Nissen in
im Nachhinein gestrichenen
Stellen**

... das sonderbarste dabei ist, das den abend als meine neue Oper mit so vielen beifall zum erstenmale aufgeführt wurde, am nemlichen abend in Prag der Tito zum letztenmale auch mit ausserordentlichen beifall aufgeführt worden. – alle Stücke sind applaudirt worden). – der Bedini sang besser als allezeit. – das Duettchen ex A von die 2 Mädchen wurde wiederhollet – und gerne – hätte man nicht die Marchetti geschonet – hätte man auch das Rondó repetirt. – dem *Stodla* wurde /: O böhmisches wunder! – schreibt er /: aus dem Parterre und so gar aus dem Orchestre bravo zugerufen, ich hab mich aber auch recht *angesetzt*, schreibt er; – auch schrieb er /: der *Stodla* /: daß ihn (...) und nun einsehe, daß er ein Esel ist – (...) versteht sich, nicht der fahre ich also fort dir zu schreiben.

**Johann Debrois in einer 1818 in
Prag verfaßten Urkunde „über
die vollzogene Krönung ...
Leopold des Zweiten.“ Die**

Die Vertheilung selbst geschah am 5. und Vormittags am 6. September ... Auch für die Zu- und Abfahrt wurde schon am 3. September eine besondere Ordnung im Drucke herausgegeben. Die Stände hatten das von dem bisher unerreichten italienischen

darin erwähnte Sängerin Luiza Toda hat bei der Prager Uraufführung des „Tito“ nicht mitgewirkt

Operndichter, Abbate Metastasio, verfasste Singspiel: La Clemenza di Tito, gewählt, und die Musik hiezu von dem Kompositor an k. k. Hofe Wolfgang Mozart, dessen Namen jeder Musikkenner mit Ehrfurcht nennet, verfertigen lassen. Die ersten drei Dekorationen verdankte man der Erfindung des Peter Travaglia, welcher bei Seiner fürstlicher Gnaden, dem Herrn Anton Fürsten v. Esterhazy, in Diensten stand, die vierte aber hatte Preisig und Coblenz erfunden. Die Kleidung zeichnete sich durch Neuheit und Reichtum aus, und war von Cherubin Babbini aus Mantua angegeben. Um 7 Uhr gieng die Aufführung dieses ernsthaften italienischen Singspiels vor sich. Die gewöhnliche Theaterwache war verdoppelt, eine Division Karabiniers besetzte die angemessenen Posten, und die Feuerlöschanstalten waren vermehret. Ihre Majestäten der Königin und die Königin sammt der k. Familie beehrten das Nationaltheater, das bis zur Vermeidung eines gedrängtes ganz angefüllt war, und wo man aus Prag's bekannter Gefälligkeit, den Fremden die ersten Plätze überliess, mit Ihrer Gegenwart, und wurden mit Jubel empfangen. Das Singspiel selbst ward mit dem Beifalle, welcher Verfasser, Kompositor, und die Singstimmen aus vollem Grunde verdienten, aufgenommen, und es schien, dass Ihre Majestäten mit Zufriedenheit das Schauspielhaus verlassen haben.

Nachtrag aus dem Jahr 1792 von fremder Hand zu einer im April 1789 von Maria Anna Reichsfreiin von Berchtold zu Sonnenburg, geb. Mozart, verfaßten Lebensbeschreibung ihres im Dezember zuvor verstorbenen Bruders

Lebensweise und Arbeitsstil

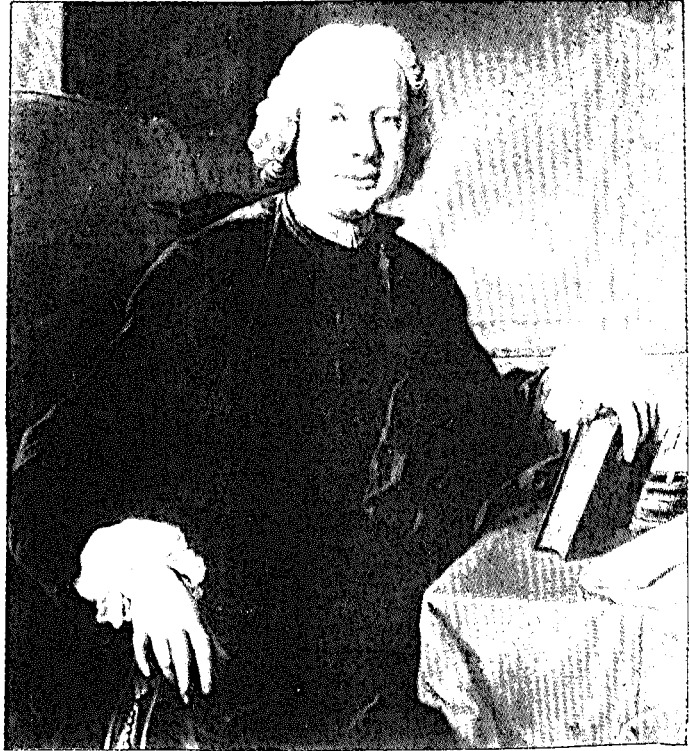
die beyden Mozartisch: Eltern waren zu ihrer Zeit das schönste Paar Eheleuthe in Salzburg; auch galt die Tochter in ihren jüngeren Jahren für eine Regelmässige Schönheit, aber der Sohn Wolfgang war klein, hager, bleich von Farbe, und ganz leer von aller Prätenzion in der Physiognomie und Körper. ausser der Musick war und blieb er fast immer ein Kind; und dies ist ein Hauptzug seines Charakters auf der schattigen Seite; immer hätte er eines Vaters, einer Mutter, oder sonst eines Aufsehers bedarfen; er konnte das Geld nicht regieren, heyrathete ein für ihn gar nicht passendes Mädchen gegen den Willen seines Vaters, und daher die große häusliche Unordnung bei und nach seinem Tod.

In St. Gilgen 1792 verfaßte Beschreibung des Arbeitsstiles Wolfgang Amadeus Mozarts von seiner Schwester Maria Anna

tagesordnung

Von seiner Kindheit an spielte und componirte er an liebsten bey der Nacht und in der frühe. wenn er sich nachts um 9 uhr zum Clavier setzte so brachte man ihn vor zwölfte nacht nicht vom Clavier. ich glaube er würde die ganze Nacht gespielt haben. in der früh um 6 uhr bis 9 uhr schrieb er meistens in bette dann stunde er erst auf wo er den ganzen tag durch nichts componirte. ausgenommen er musste etwas geschwind componiren. nacht 8 spielte er alzeit clavier oder er componirte. Von exercieren auf dem Clavier wie er einmahl über 7 Jahre hatte weis ich gar nichts, denn sein Exercieren bestand darinnen das er immer sich musste hören lassen, daß ihm immer sachen vorgelegt wurden, die er von blat wek spielen musste, und dieses war sein exercieren.

Pietro Metastasio
(1698–1792)



Beredsamkeit des Herzens Heucheley beym Schmerz

Pro und Contra für Werke und Stil Pietro Metastasio's
von Esteban Arteaga (1789)

Keiner hat die Natur der musikalischen Oper besser gekannt als er. Er wendete den lyrischen Styl aufs Drama so an, daß weder die Schönheiten des einen der Täuschung des andern schadeten, noch das natürliche des dramatischen dem malerischen des lyrischen zuwider war. Man bemerke, wie mäßig er sich des blumigten Styls in den Erzählungen und Gemälden bedient, und ihn gänzlich verläßt, wo die Leidenschaft redet, oder wo Rathschläge und Sentenzen es erfordern; wie er so selten oder nie Vergleichen im Recitativ anbringt, und sie auf die Arien verspart, wo die Musik Wärme und Bild verlangt; wie sie meistens mit der Scene so verbunden sind, daß der Zuhörer vom Dichter schon dazu vorbereitet ist, ehe er sie hört, und schon vorhersieht, welches Gleichniß kommen muß; dieß würde nicht geschehen können, wenn sie keine Beziehung auf die wirkliche Situation der handelnden Personen hätten; wie sie endlich alle mit einer Genauigkeit, Mannigfaltigkeit und hinreißender Schönheit hervorkommen. (. . .)

Metastasio ist derjenige glückliche Dichter, den jederman mit Vergnügen lesen kann; die Männer, weil sie wahre Schilderungen von Originalen in ihm finden, die wirklich unter ihnen leben; die Frauenzimmer, weil ihnen kein anderer Dichter die außerordentliche Gewalt der Schönheit und den Einfluß ihres Geschlechts besser zeigt als er.

ESTEBAN ARTEAGA

Keiner ist wie er in einem so hohen Grade der Beredsamkeit des Herzens mächtig, oder weiß die Leidenschaften besser in Bewegung zu setzen, die Absichten in einander zu verwickeln, und sie auf die Probe zu stellen, die Umstände bemerklich zu machen, welche in einer Handlung zusammen treffen, sie sodann bey Gelegenheit alle zu vereinigen, und die unmittelbarsten, geschicktesten, dem Charakter der Personen angemessensten, und mit ihrem besondern Interesse am engsten verbundenen Triebfedern auszufinden. Seine Rührungen sind stets meisterhaft, deutlich und gründlich, zärtlich und erhaben zugleich.

ESTEBAN ARTEAGA

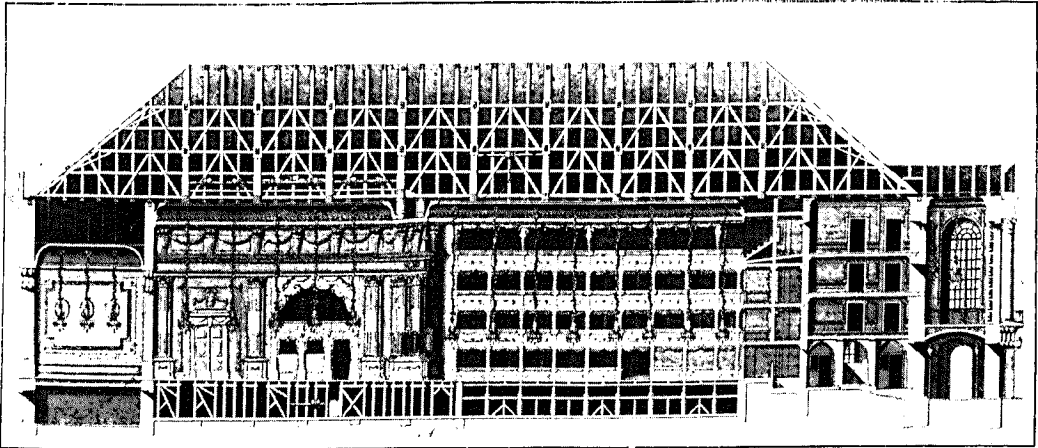
Musik muß Wollust gebären. Metastasio ist der Musikdichter. Sein zärtlicher Genius versteht alles fernzuhalten, was seinem Hörer auch nur leisestes Leid verursachen könnte. Er schont seine Empfindungen und Gefühle. Es gibt in seinen Musikdramen keine unglücklichen Lösungen, keine Alltagsschmerzen. Kein Argwohn, kein Mißtrauen vergiftet die edle Zartheit der Leidenschaft. (. . .) Metastasios Helden kennen die Trauer der Wirklichkeit so gut wie nicht. In ihnen ist etwas von dem Elan und dem Genius, den auch die größten Glückskinder auf Erden nur in gewissen Momenten erleben. (. . .) Die Klarheit, die Knappheit, die großartige Leichtigkeit, die den Stil dieses großen Dichters kennzeichnen, unentbehrliche Eigenschaften in Versen, die gesungen werden sollen, sind auch die Ursache, daß sich ein Text Metastasios immer merkwürdig rasch auswendig lernen läßt.

STENDHAL

Das Sanfte des Styls, eine gewisse Weichlichkeit so wohl im Ausdruck als in den Bildern, ein leichter Rhythmus, alles dieses vereinigt mit einer glücklichen Mischung der Töne in der Ordnung und im Zusammenhang der Sylben, sind also die Eigenschaften, welche zur musikalischen Poesie erfordert werden, so wie sie auch genau diejenigen sind, welchen den Styl des Metastasio charakterisiren.

Was die Verwicklung und Auswahl seiner Gegenstände betrifft, so hat er hierin vortreffliche Veränderungen im musikalischen Drama angebracht. Man glaubte vorher, diese Dichtungsart sey ganz für die Fabel bestimmt, und der gesunde Verstand müsse daraus verbannt bleiben. Stampiglia, Zeno, vor allen aber Metastasio haben diese gewöhnliche Meynung widerlegt, und gezeigt, daß die Oper aller Regelmäßigkeit fähig sey, und daß die historischen Gegenstände, ohne die Annehmlichkeit zu vermindern, sie vielmehr dauerhafter machen, als sie ohne sie seyn würde. Sie enthält also nun nicht mehr den Unsinn der alten Mythologie, sondern diejenige Wahrheit und Klugheit, die nothwendig zum Wesen des Drama gehört. Metastasio hat sie dem Trauerspiel näher gebracht, und dadurch der Philosophie keinen kleinen Sieg über die Imagination und über das Vorurtheil verschafft. Man bemerke die Ungezwungenheit des Dichters in der Vorstellung der Begebenheiten. Ein einziger Vers, ein einziges Wort sogar ist ihm bisweilen hinreichend, uns alles begreiflich zu machen. Man bemerke die Kunst, mit welcher er die Zuschauer im Anfang mit demjenigen bekannt macht, was sie nothwendig wissen müssen, indem er vergangene und gegenwärtige Umstände so darstellt, daß dadurch die künftigen ohne Verwirrung oder Täuschung, sondern vielmehr auf eine leichte Art vorbereitet werden.

Die Philosophie ist ebenfalls eine wichtige Eigenschaft unsers Dichters. Nicht jene staubichte Philosophie, die mit einer gelehrten und stolzen Unwissenheit bey so vielen den Verlust des schlichten Menschenverstandes ersetzt, nicht jene dunkle und unvernünftige Sprache, deren man sich damals in den Schulen bediente, die anstatt den Verstand aufzuklären, ihn vielmehr in den Traum einer sophistischen Dummheit wiegte, sondern jene göttliche, welche ganz mit dem Geist der Pythagoräer in alle Kräfte des menschlichen Verstandes dringt, welche es nicht verschmäht, sich mit dem Zauber der Beredsamkeit, oder mit den Annehmlichkeiten der Harmonie zu schmücken, um der Wahrheit eine desto angenehmere Wirkung auf die Herzen zu verschaffen. Welcher dramatische Dichter hat dieß besser erreicht, als Metastasio? Wenn man die Moral, oder denjenigen Theil der Philosophie betrachtet, welcher die Pflichten des Menschen untersucht und bestätigt, die einzige Wissenschaft unter allen, die der Betrachtung werth und der elenden und geplagten Menschheit nützlich ist, die einzige, welche verdient, die Seele eines denkenden Wesens zu beschäftigen, wer hat sich verdienster um sie gemacht als er? Wer hat die Tugend mit liebenswürdigern Farben geschildert, herrlichere Beyspiele zu unserer Nachahmung aufgestellt, wichtigere Maximen in seinen Werken hie und da eingestreut und unser Herz auf eine unwiderstehlichere Art geneigt gemacht, sie anzunehmen? Gibt es auf dem alten und neuen Theater einen Charakter, der an Interesse



Nationaltheater in Prag – Querschnitt mit Dekoration zum Freiball am 12. September 1791 in Prag

Keiner ist in die Philosophie der Liebe so tief eingedrungen als Metastasio, eine Philosophie, die zwar leicht zu begreifen scheint, weil sie vom größten Theil des menschlichen Geschlechts ausgeübt wird, und auf Empfindung gegründet ist, die aber demohngeachtet den besten dramatischen Dichtern nicht hinlänglich bekannt war: wenn es auch gleich Crebillone, Corneillen und Schakespeare gewesen seyn sollten. Keiner hat sie mit natürlichen Farben gemalt; er machte die verborgensten Empfindungen sichtbar, simplifizierte die verwickeltsten, oder versteckte die, welche am täuschendsten waren.

ESTEBAN ARTEAGA

Ich beklage den großen Mann, der sich mit einer Gattung beschäftigen mußte, die entweder von Natur, oder durch die Schwachheit anderer fehlerhaft war, und bin bloß auf die Umstände unwillig, die ihn dazu zwangen.

ESTEBAN ARTEAGA

dem Charakter des Titus gleich kommt? Ist er nicht das Vergnügen der Menschheit eben so in seinen Schriften, wie er es schon auf dem Throne war? Erscheint er nicht als ein wahrer Vater seiner Untergebenen, als ein Muster bürgerlicher Könige, kurz: als ein Mensch, der dazu geboren war, die menschliche Natur zu ehren, und die göttliche zu repräsentiren? (. . .)

Weit unangenehmer ist es mir, daß ich ihn nicht von andern Fehlern frey sprechen darf, die, wenn sie von Jünglingen unvorsichtig nachgeahmt werden, das Verderben des guten Geschmacks nach sich ziehen können. Ich fange von demjenigen an, welchen er am häufigsten begangen hat, nemlich davon, daß er das musikalische Drama weichlich und sogar weibisch gemacht hat, weil er die Liebe darin einführte, und zwar auf eine solche Weise, die dem Zweck des Theaters nur sehr wenig angemessen ist. Es findet sich kein einziges unter seinen Dramen, (wenn man die Oratorien und einige andere kurze Werke ausnimmt) worin diese Leidenschaft nicht vorkommt.

Als eine Folge von dem, was wir gesagt haben, findet sich noch ein anderer Fehler, von welchem sich unser Dichter nicht ganz loszumachen gewußt hat. Dieser besteht darin, daß er so häufig den Styl der Einbildungskraft der Sprache der Leidenschaft unterschiebt, und die Zierrathen des Witzes der Sprache der Natur vorzieht. Man sieht nichts häufigers in seinen Werken, als Personen, die, wenn sie einen Rath geben wollen, oder von irgend einer Leidenschaft beunruhigt werden, sich selbst ganz ruhig mit schwankenden Schiffen, mit Blumen, Bächen, Turteltauben u. s. w. vergleichen, und die Vergleichung durch sechs und acht, auch wohl bisweilen durch zehen und zwölf Verse ausdehnen. Wer einen so ruhigen Geist hat, um äussere Gegenstände so ausführlich beschreiben zu können, erregt einen starken Verdacht von Heucheleiy bey seinem Schmerz.

Ach was, Salieri! Ich weiß alles über ihn. Ich kenne alle seine Intrigen, und ich kenne die Intrigen der Cavalieri (Salieris Geliebte). Salieri ist ein unerträglicher Egoist. Er will den Erfolg in meinem Theater nur für seine eigenen Opern und sein eigenes Weibsstück. Er ist nicht nur Ihr Feind. Er ist der Feind aller Komponisten, aller Sänger, aller Italiener; und vor allem, er ist mein Feind, weil er weiß, daß ich ihn kenne. Ich will weder ihn noch dieses deutsche Weib länger in meinem Theater . . .

LORENZO DA PONTE IN SEINEN
MEMOIREN ZUR ANGEBLICHEN MEINUNG
LEOPOLDS II. ÜBER ANTONIO SALIERI

Komponist erster Wahl

Antonio Salieri in einem Brief an Fürst Anton Esterházy
Ende August 1791

Hoheit! Unmittelbar nach der Rückkehr der italienischen Operncompagnie, die die Ehre, hatte, Eurer Hoheit bei der jüngsten großartigen Fête in Eszterháza zu Diensten zu sein, wurde mir berichtet, jemand habe Eurer Hoheit geschrieben, ich hätte dem Souffleur des Kaiserlichen Theaters die Genehmigung verweigert, nach Eszterház zu gehen, was bei den Proben für diese Fête gewisse Unannehmlichkeiten verursachte und auch mich den erniedrigendsten Verdächtigungen aussetzt.

Der Person, die etwas derartiges vorbrachte, dürfte sicherlich entgangen sein, daß ich während der letzten sieben Jahre der Lehrer des jungen Weigl gewesen war, für dessen Talent und Habitus ich mir das Verdienst anrechnen kann, indem ich selbst ihm ein Gedicht eines berühmten Poeten für die Oper (die Kantate „Venere ed Adone“) für Eszterháza gab und ihn zur Komposition veranlaßte, nachdem ich schon begonnen hatte, es in Musik zu setzen. Darüber hinaus hatte ich, um meinem Schüler mehr Freiheit zu geben, seine Musik in der zur Verfügung stehenden Zeit zu vollenden, und um sich und seinem Lehrer bei einem derart großartigen Anlaß Anerkennung zu verschaffen, für mehr als zweieinhalb Monate seine Pflichten am Hoftheater übernommen, und das in dem Ausmaß, daß ich selbst die kleineren Proben für die opere buffe abhielt, insoweit mich die übrige Arbeit meiner Position nicht daran hinderte. Und außerdem mußte ich, ohne es zu bedauern, die Komposition der Oper ablehnen, die für die Krönung in Böhmen in Vorbereitung ist, für welche Oper der Impresario fünfmal von Prag nach Wien kam, um mir den Auftrag aufzunötigen, und mir sogar 200 Zechinen (Dukaten) entgegenhielt, einen Auftrag, den ich nicht annehmen konnte, da ich mich allein den Angelegenheiten des Hoftheaters zu widmen hatte.

Solche Opfer stehen in einmaligem Gegensatz zu den gegen mich vorgebrachten Anschuldigungen. Daß dergleichen Umstände mißachtet oder von der Person mit Absicht ignoriert wurden, die mich in die Rolle des Urheberers der möglichen oder tatsächlichen Unbilden versetzte, würde mich nicht besonders oder auch überhaupt nicht bestürzen, aber ich fühle mich verpflichtet, meine Handlungsweise anläßlich dieses Vorkommnisses Eurer Hoheit zu erklären, da ein ehrenwerter Mann, ein Künstler und Familienvater, der die wenigen freien Stunden, die ihm sein Beruf läßt, nützt, um seinem Nachbarn Gutes zu tun, ohne jegliche Hintergedanken, dasselbe Gute, was ihm unumschränkt durch andere zuteil wurde, ein solcher Mann kann und darf nicht gleichgültig bleiben angesichts solcher Art von Verurteilung, wie sie ihm widerfährt.



Gala-Anzug in der zu Mozarts Zeit
üblichen Mode

Eine neu komponierte Oper über das Thema des Tito

Domenico Guardasoni im Vertrag mit den Böhmisches Ständen



Domenico Bedini, Darsteller des Sesto in der Uraufführung von „La Clemenza di Tito“ am 6. September 1791 in Prag

Medizinisch gesprochen: in allen Fällen der Genesung durch Musik übernimmt, so dünkt es mich, die Phantasie die Gewalt über den gesamten Organismus. Die Musik muß uns weit weg führen und uns Dinge für möglich machen, an deren Möglichkeit wir gar nicht gedacht haben. Ein seltsames Beispiel von solchem vorübergehenden Irrsinn, von vollkommenem Vergessen der eigenen Person, der eigenen Eitelkeit und der Rolle, die man spielt, erzählt man von Senesino. (Anm.: Weltberühmter Kastrat zu Beginn des 18. Jahrhunderts) Er sollte in irgendeiner Oper die Rolle des Tyrannen singen; der allbekannte Farinelli (als Gast) die des besiegten Fürsten. Farinelli traf erst kurz vor der Vorstellung ein. So kam es, daß sich die Darsteller des grausamen Tyrannen und des unglücklichen Helden zum ersten Male auf der Bühne begegnen. Farinelli singt seine Eingangsarie, in der er um Gnade bittet, so innig und ausdrucksvoll, daß der Tyrann in Tränen ausbricht, ihm um den Hals fällt und, völlig außer sich, ihn drei- bis viermal küßt.

STENDHAL

Spezifikation der Vertragspunkte, die ich als Unterzeichner gegenüber den Hohen Ständen von Böhmen einzuhalten mich einverstanden erkläre... eine Große Opera Seria betreffend, aufzuführen in diesem Nationaltheater aus Anlaß der Krönung (Ihrer) K. K. M(ajestäten) in den ersten Tagen des kommenden Septembers; für welches Vorhaben mir sechstausend Florins bezahlt oder anvertraut werden, oder sechstausendfünfhundert, sollte der Kastrat Marchesi engagiert werden.

Zum ersten verpflichte ich mich, einen Ersten Kastraten ersten Ranges zu engagieren wie z. B. Marchesini (Marchesi) oder Rubinelli oder Crescentini oder Violani, oder einen anderen, aber immer von führender Qualität.

Und gleichermaßen verpflichte ich mich, eine Prima Donna zu engagieren, ebenfalls ersten Ranges und jedenfalls die Beste in dieser Kategorie, die frei ist, und ich erkläre mich damit einverstanden, daß meine Compagnie die restlichen Sänger stellen wird.

Zum zweiten willige ich ein, für die Abfassung des Librettos Sorge zu tragen, entweder über die zwei Themen, die mir von Seiner Exzellenz dem Burggrafen übergeben worden sind, und zu veranlassen, daß sie durch einen berühmten Meister vertont werden; sollte sich das aber in Anbetracht der kurzen Zeit als unmöglich herausstellen, verpflichte ich mich, eine neukomponierte Oper über das Thema des „Tito“ von Metastasio zu beschaffen.

Zum dritten verpflichte ich mich, für diese Oper zwei neue Szenarien machen zu lassen.

Und gleichermaßen verpflichte ich mich, neue Kostüme anfertigen zu lassen, insbesondere für die Hauptpartien dieser Oper.

Zum vierten verpflichte ich mich, das Theater zu illuminieren und mit Girlanden zu versehen, jedes Detail besagter Oper in Szene zu setzen und sie an einem Abend gratis aufzuführen, zur Verfügung besagter Hoher Stände, innerhalb der spezifizierten Zeit.

Dringliche Bedürfnisse:

Zum ersten, daß ich einen Vorschuß von sechshundert Florins für meine Reise nach Wien und Italien erhalte auf einer Zahlungsanweisung an eine Bank in Wien und in Italien und daß ich einen Wechsel über etwa zwei Tausend Florins erhalte, für den Fall, daß die Sänger auf einer Vorauszahlung bestehen.

Zum zweiten, daß das verbleibende Honorarium an dem Tag an mich ausbezahlt wird, an dem die Oper exekutiert ist.

Zum dritten, daß wenn innerhalb von vierzehn Tagen nach dem Tag meine Abreise nach Italien die Oper abgesagt wird, dann nur die Ausgaben der Reise zu zahlen sind.



Domenico Guardasoni

Zum vierten wird Guardasoni umgehend den Tag bekanntgegeben, an dem er einen Sänger engagiert; von diesem Tage an besagter Sänger, falls die Oper nicht gegeben wird, entschuldigt, wenn er oder sie Italien bereits verlassen haben sollte. Zum fünften, sollte die Oper nicht gegeben werden, sollen die Gegenstände, die für das vorgeschossene Geld angeschafft worden sind, einbehalten werden, während diejenigen, für die ein Vertrag ausgefertigt worden ist, zurückgegeben werden sollen und eine Vergütung soll an Guardasoni gezahlt werden, wenn die Ausgaben für die Reise nachweislich größer waren als der vorgeschossene Betrag.

Prag, 8. Juli 1791

Henrico Conte di Rottenhan (Oberstburggraf)

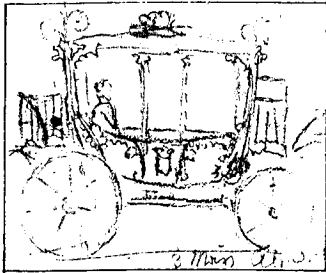
Casparo Ermanno Conte Kinigl (Künigl)

Giuseppe Conte di Sweerth

Giovanni Conte Unwerth

Giovanni Baron d'Hennet

Domenico Guardasoni
Impre



Zeichnung einer Kutsche aus der Rokoko-Zeit von Eduard Mönke

Eine letzte Reise nach Prag

H. C. Robbins Landon zur Entstehungsgeschichte von „La Clemenza di Tito“

Der kompositorische Prozeß und sein Verlauf lassen sich anhand einer Untersuchung der verschiedenen von Mozart verwendeten Papiersorten aufhellen. Der englische Musikwissenschaftler Tyson hat in einer umfangreichen Arbeit über die Papiersorten Wasserzeichen der Skizzen für „La Clemenza di Tito“ fünf Typen identifiziert. Von diesen war Typ I von Mozart für „Così fan tutti“ (1789) und andere 1790 vollendete Werke verwendet worden. Typ II war derjenige, den Mozart verwendete, als er sich noch nicht entschließen konnte, mehr als zwei neue Soloarien in Angriff zu nehmen. Typ III muß für Nummern benutzt worden sein, die geschrieben wurden, nachdem Guardasoni in Italien geworben und mit genauen Angaben über die Besetzung nach Wien zurückgekehrt war – vor allem die entscheidenden Arien, die Mozart in Prag angefangen hätte, bevor er die Information hatte. Nur die letzten acht Bogen einer einzigen Arie gehören Typ IV an, während Typ V für Musik verwendet wurde, die in letzter Minute in Prag komponiert wurde.

So kann mit Hilfe der Papiersorten eine mögliche Chronologie der Ereignisse von Mitte Juli 1791 an wie folgt erstellt werden: Domenico Guardasoni trifft am oder um den 14. Juli 1791 in Wien ein. Am 15. oder 16. Juli kommt er mit dem Dichter Mazzola zusammen, und die beiden verständigen sich auf „La Clemenza di Tito“.

Es gilt wohl für alle Disziplinen der Kunst, daß ein Werk, dessen Form schon zur Zeit der Entstehung veraltet war, diese Distanz nicht etwa im Lauf der Jahrhunderte aufholt, sondern, sofern es nicht vergessen wird, als ein ewig Veraltetes dahinvegetiert und die Last der Zeitferne, des Leblosen für immer mit sich trägt. Der „Tito“ hat nicht den Impetus und die Frische, daher nicht die ewig aktuelle Brisanz des zehn Jahre zuvor entstandenen „Idomeneo“, den auch Mozart selbst niemals übertroffen zu haben meinte: das einzige Beispiel der gesamten Opera seria, das strahlend in unsere Zeit überlebt hat, ja, jetzt erst eine Renaissance erfährt. Vergegenwärtigen wir uns aber, daß die Seria als Gattung heute nur höchstens noch den Wert des Museal-Schönen hat; daß wir sie, da wir in ihren Gestalten nicht uns selbst zu erkennen vermögen, gewissermaßen in Parenthese hören, so bleibt der „Tito“ dennoch ein Sonderfall: unaufführbar und aufführens wert zugleich, und immer Gegenstand des Experimentes, eine Musik zu retten, die sich an einem wertlosen Papiermonument aufrinkt, ohne es, letzten Endes, gänzlich verdecken zu können.

WOLFGANG HILDESHEIMER

Heute sind mir seine teuersten Werke „Cosi fan tutte“ und besonders „Titus“, „Titus“ als das Reinste und Bezauberndste, was Mozart je schuf. Ihm fehlen ganz die dahinbrausenden dramatischen Stellen, die im allgemeinen doch am besten angekommen: Titus, Sesto, Annio sind geradezu überfeinerte Gestalten, heiter abgeklärt und abstrakt zugleich; das ist nicht das Antike am Barock, sondern ein Stück katholische Sakraltmalerei und die eigene Süße der Präraffaeliten, wie sie in neuester Zeit etwa von Burne-Jones ausgeht.

GEORGI W. TSCHITSCHERIN

als Sujet; Mazzolà beschließt, das Libretto zu überarbeiten, hauptsächlich aber zu kürzen. Guardasoni unternimmt noch einen letzten Versuch, Antonio Salieri zu engagieren, doch nach seiner fünften Weigerung (wenn wir dem Komponisten glauben wollen) eilt er zu Mozart, mit dem gleichen Angebot (finanziell dieselben Bedingungen, die Mozart 1789 in Prag offeriert worden waren: ein Honorar von 200 Dukaten plus 50 Dukaten als Reisekosten, also 250 Dukaten oder 1125 Gulden insgesamt). Mozart nimmt an, und Guardasoni setzt seine Reise nach Bologna fort. In der Zwischenzeit beginnt Mozart seine Zusammenarbeit mit Mazzolà und schlägt unter anderem vor, die bereits für Madame Duschek geschriebene Szene (Rondo) in den zweiten Akt der Oper zu integrieren; diese Änderung ist von jeher als besonders geglückt angesehen worden, da sie die ursprüngliche dramatische Situation verstärkt. Wie weit Mozart Mazzolà bei dem Zeitdruck, unter dem beide zu arbeiten gezwungen waren, beeinflusst hat, bleibt offen. Jedenfalls sagte Mozart von Mazzolàs Arbeit, er habe aus „La Clemenza di Tito“ eine echte Oper gemacht. Abgesehen davon kann Mozart zwischen Mitte Juli und Mitte August kaum mehr getan haben, als die auf den Papiertypen I und II aufgelisteten Nummern zu komponieren. (Anm.: Dabei handelt es sich um die Nummern 1, 7 und 10 (I) und 3, 5, 6, 15, 18, 19, 20, 24, 26 (II)). Nehmen wir an, Guardasoni war um die Augustmitte wieder zurück in Wien; früher kann er kaum in der österreichischen Hauptstadt eingetroffen sein. Zwischen dem 15. und 25. August wäre Mozart nunmehr in der Lage gewesen, mit den unter Papiertyp III aufgeführten Nummern zu beginnen (Anm.: Es sind die Nummern 9, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, Anfang von 23); wenn er am 28. August in Prag eintraf, wie wir aus der Prager Oberpostamtszeitung vom 30. August wissen, dann muß er am 25. abgereist sein, weil die Fahrt in der schnellen Postkutsche drei Nächte und vier Tage dauerte. Vermutlich hatte er einen Vorrat von dem Notenpapier des Typs III bei sich. Sicherlich nutzte er die Zeit in der Postkutsche, die noch fehlenden Nummern im Kopf zu komponieren (das war seine gewohnte Methode: Die eigentliche Niederschrift des Stücks war dann für ihn ein eher mechanischer Vorgang). (. . .)

Die zu einem späten Zeitpunkt in Prag komponierten Teile sind: die Ouvertüre, der Marsch Nr. 4, die Arie des Titus „Ah, se fosse intorno al trono“ Nr. 8, das Accompagnato-Rezitativ, Szene 8 des II. Akts „Che orro! che tradimento!“ sowie das halbe Dutzend Schlußakte des Accompagnato-Rezitatives der Vitellia Nr. 22, das dem berühmten Rondo Nr. 23 „Non più di fiori“ vorausgeht. Die Tatsache, daß diese Überleitung in Prag mehr oder weniger neu geschrieben werden mußte, läßt darauf schließen, daß irgendeine Änderung, vielleicht eine Modulation, erforderlich wurde, um diese Ergänzung einzufügen – selbst wenn der Larghetto-Teil bereits in Wien modifiziert worden war. Es ist aber auch durchaus denkbar, daß dies noch ein Vorrat des Papiers vom Typ III war, den Mozart nach Prag mitgenommen hatte (d. h., er nahm eine umfassende Änderung vor von Takt 31 des vorausgehenden Rezitativs bis zum Allegro-Teil des Rondos, wobei er Prager Notenpapier für den Schluß des Rezitativs benutzte und Papier des Typs III, das er aus Wien mitgebracht hatte, für den Anfang des Rondos). (. . .)



Maria Marchetti-Fantozzi, die erste Darstellerin der Vitellia

Die letzte Reise mit der Postkutsche in die Stadt, die Mozarts Musik von jeher besonders geliebt und gefördert hatte, fand in der letzten Augustwoche statt, wenn die österreichische Landschaft am schönsten ist: Männer und Frauen bringen auf hochrädigen Wagen die Ernte ein, die Felder fangen allmählich an, braun zu werden, und der erste Hauch von Rot und Gold zeigt sich auf den Blättern in den Weinbergen nördlich von Wien. Doch da, wo die Postkutsche die Straße nach Znaim emporklettert, sind die Felder zu sehr dem Wind ausgesetzt für Reben, und Gerste, Hafer und Gras wachsen auf den riesigen Feldern, die in sanften Rundungen nach Böhmen hin ansteigen. Die mit vier Pferden bespannte Postkutsche verließ Wien um acht Uhr morgens und brauchte drei Tage mit einundzwanzig Poststationen, ehe sie am Morgen in Prag eintraf. Zuerst ging es an den ausgedehnten Landsitzen des Adels im Donautal vorbei; nach dem geschäftigen Marktflecken Stockerau kam Sierndorf mit dem Schloß der Fürsten Colloredo-Mansfeld und dann Göllersdorf mit dem Ahnensitz der Grafen von Schönborn. Danach erklomm die Kutsche eine Höhe von 250 Metern, und Mozart blickte über die Weinberge von Retz, die einen von den Wienern hochgeschätzten herben Weißwein hervorbrachten; weiter ging es nach Znaim, „malerisch auf dem linken Ufer der Thaya gelegen“, mit dem alten Schloß der Markgrafen von Mähren. Hinter Znaim (290 Meter), der sechsten Poststation, mühte sich die Postkutsche, vorbei an vier weiteren Poststationen, bis Iglau, der Grenzstadt zwischen Mähren und Böhmen, 500 Meter hoch gelegen. Von dort ging es leicht bergab durch Wälder und Felder nach Deutsch-Brod und dem alten Marktflecken Tschaslau (Čáslav) unweit des berühmten Schlachtfelds von Chotusitz, wo Friedrich der Große 1742 die Österreicher besiegt hatte. Inzwischen hatte sich die vorherrschende Sprache allmählich von Deutsch zu Böhmisch geändert. Siebzehn Poststationen von Wien entfernt lag Kolin, wo wichtige Straßen nach Zittau in Sachsen und nach Neiße in Schlesien abzweigten. Nahe Kolin gab es eine tröstlichere Erinnerung aus den Kriegen gegen Friedrich den Großen: den Friedrichsberg, auf dem Friedrich die große Schlacht verfolgte, in der er am 18. Juni 1757 durch den österreichischen Marschall Daun besiegt wurde, und wo Fürst Nikolaus Esterházy, damals Oberst der österreichischen Kavallerie, seine wankenden Truppen zum Sieg führte (er hätte sicher nicht gedacht, daß zweihundert Jahre später sein Name mehr mit Haydn als mit der Schlacht bei Kolin in Verbindung gebracht werden würde). Die Mozarts werden am vierten Morgen durch das Neuthor in Prag eingefahren sein, einundzwanzig Poststationen oder 250 Kilometer von Wien entfernt. (. . .) Wir sind jetzt zusammen mit den Mozarts und Süßmayr in der Goldenen Stadt Prag angekommen und könnten uns fragen, wie es die drei bestimmt seit einigen Wochen getan hatten, warum „La Clemenza di Tito?“ Einerseits offenbar, weil sich dieses Libretto Metastasios als eines seiner erfolgreichsten und langlebigsten bewährt hatte, mit Vertonungen – nach der Caldaras von 1734 – durch führende Komponisten in ganz Europa, darunter J. A. Hasse (dreimal), Wagenseil, Gluck (1752 in Neapel), Holzbauer, Galuppi, Anfossi, Naumann, Traetta, Sarti, Mysliveček, Guglielmi und Haydns Impresario J. P. Salomon.



Carolina Perini, der erste Annio

Der zweite Grund war, daß der Kaiser und mehr noch die Kaiserin glühende Verehrer der Opera seria als Genre waren, und es wäre keinesfalls als schicklich angesehen worden, für die Feierlichkeiten einer Krönung eine komische Oper zu geben.

Zum dritten wurde das Sujet – ein Kaiser, der seinen potentiellen Mördern vergibt und Milde und Güte zeigt – nicht nur als im Einklang mit dem Charakter Leopolds II. (der in der Toskana die Folter abgeschafft hatte) angesehen, sondern auch mit dem Zeitalter der Aufklärung allgemein. „La Clemenza di Tito“ in Prag sollte ein Ideal verkörpern, die Aufgeklärtheit, in strengem Gegensatz zu den beunruhigenden Ereignissen in Frankreich. Paul Nettl bringt eine weitere interessante Begründung vor, weshalb die Böhmisches Stände einen besonderen Anlaß hatten, den Titus-Stoff zu wählen: „Freilich man darf auch nicht vergessen, daß Mozart bereits dem Ideenkreis der ‚Zauberflöte‘ nahe ist und in der Gestalt des alles verzeihenden Titus freimaurerische Toleranzprinzipien verkörpert sieht.“ (. . .)

Wenn es auch für durchaus angemessen erachtet wurde, Metastasio's alte und berühmte Oper zur Krönung aufzuführen, so war es doch notwendig, sie in zeitgemäße Form zu bringen; und Mazzolà besorgte dies mit großem Geschick, indem er einen langatmigen Teil in der Mitte strich und das ganze Drama von drei auf zwei Akte reduzierte. Ob Mozart für einige dieser Veränderungen verantwortlich war oder nicht, das Resultat stand sicher mit seinen Vorstellungen im Einklang. Ein Beispiel hierfür ist die Einfügung eines Quintetts mit Chor am Schluß des ersten Akts (Nr. 12: „Deh conservate, Oh Dei, a Roma il suo splendor“), wohl die bedeutendste Einzelnummer der Oper; das bedingte die Streichung der Szenen 8–13 des zweiten Akts und die Zusammenfassung der früheren Szene 7 und 14–16 des zweiten Aktes mit dem ehemaligen dritten Akt, so daß es nur zwei Akte gab. Auf diese Weise ist der Inhalt dieses großartigen Quintetts mit Chor Nr. 12 diktiert von dem, was dann bei Mazzolà folgt, und wir haben als Resultat ein einzigartiges Finale zum ersten Akt. (. . .)

Mozart und Mazzolà (der übrigens zu dem Ereignis nach Prag kam, wobei wir lediglich wissen, daß er am 13. September 1791 nach Dresden abreiste), haben in der kurzen Zeit, die ihnen zur Verfügung stand, Wunder vollbracht, aber schließlich bleibt „La Clemenza di Tito“ eben doch eine Opera seria mit einer Kastratenrolle, völlig abseits der Richtung, in die sich Mozarts andere Opern seit 1782 entwickelt hatten. Die absichtliche Unkompliziertheit ihres Ausdrucks ist jedoch irreführend. Sie wird nach langer Vernachlässigung heute wieder ernst genommen, und in der Tat, vieles davon ist auf Mozarts allerhöchstem Niveau – von der herrlichen Ouvertüre bis hin zum Schluß des zweiten Akts, mit dem mitreißenden Marsch mit Chor in G-Dur (Nr. 24), der auf „Non più di fiori“ folgt. Und komponiert wurde die Musik entsprechend der neueren italienischen Opera seria in der Art Paisiellos, die, weit davon entfernt, im Sterben zu liegen, in Italien florierte.

. . . lieber Mozart als Leopold zu sein

von Franz Alexander von Kleist

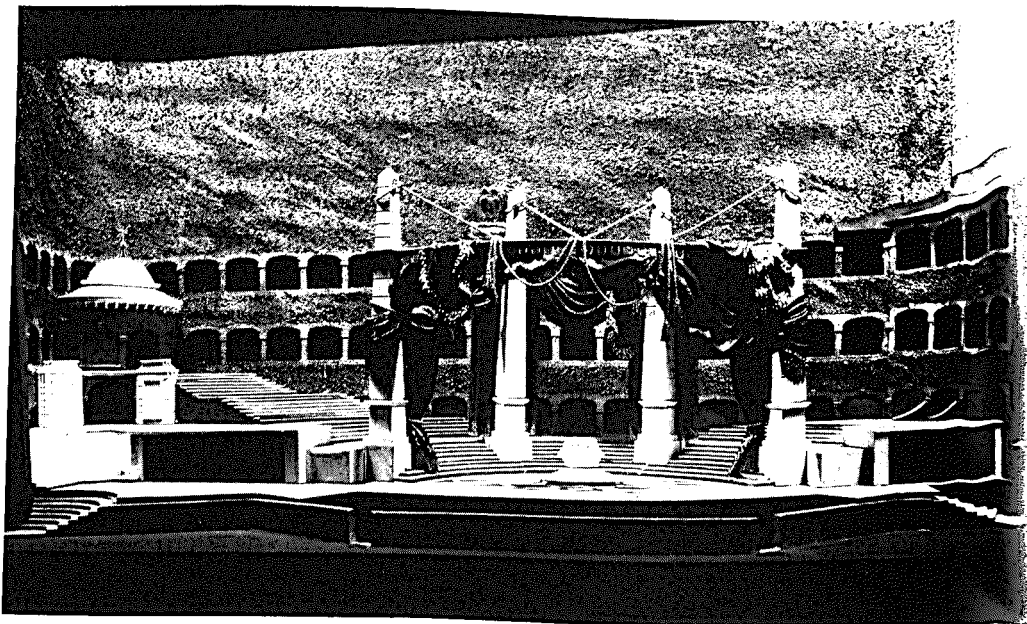


Leopold II., Wachsüste
in der Wiener Hofburg

Franz Alexander von Kleist veröffentlichte 1792 in Dresden unter dem Titel „Phantasien auf einer Reise nach Prag“ seine Eindrücke von Mozarts Auftreten im Prag der Königskrönung vom September 1791. Kleists Neffe, der damals 14 Jahre alte Heinrich, der später berühmt gewordene Dichter, war mit ihm und wohnte der Festauführung des „Don Giovanni“ am 2. und der Uraufführung der „Clemenza“ am 6. September 1791 bei. – Im Publikum der Festauführung bemerkte Kleist mehrere hervorragende Persönlichkeiten der französischen Emigration.

Nie bin ich so belohnt aus einem Opernhause gegangen, als heut, wo ich in einem Saal soviel merkwürdige Menschen in so verschiedener Lage sah. Der Kaiser nebst seiner Familie sollte heute in die Oper kommen und der ganze Weg vom Schlosse bis zum Opernhause wimmelte von Menschen, die neugierig waren, einen Kaiser zu sehen, wie er nach einem Schauspiel fährt. Im Hause waren alle Logen und das Parterre mit Menschen angefüllt, und als endlich der Kaiser kam, empfing man ihn mit einem dreimaligen Händeklatschen und Vivat! . . . Der Kaiser schien mit seiner Bewillkommung zufrieden und verneigte sich einigemal gegen die Zuschauer . . . Fort mit diesen Menschen, mir winkt zu schöneren Bemerkungen dort ein kleiner Mann im grünen Rocke, dessen Auge verräth, was sein bescheidener Anstand verschweigt. Es ist Mozart, dessen Oper Don Juan heute gegeben wird, der die Freude hat, selbst das Entzücken zu sehen, in welches seine schöne Harmonie die Herzen der Zuschauer versetzt. Wer im ganzen Hause kann stolzer und froher sein als er? Wem gewährt sein eigenes Selbst mehr Befriedigung als ihm? Umsonst würden Monarchen Schätze verschwenden, umsonst der Ahnenstolz seine Reichthümer; er kann auch nicht ein Fünkchen dieses Gefühls erkaufen, mit welchem die Kunst ihren Geliebten belohnt! . . . Alles muß den Tod fürchten, nur der Künstler fürchtet ihn nicht. Seine Unsterblichkeit ist ihm Hoffnung, sie ist Gewißheit! . . . Er wirkt noch auf künftige Geschlechter, wenn längst die Gebeine der Könige vermodert sind. Und mit allen diesen Überzeugungen konnte Mozart dastehen, als tausend Ohren auf jedes Beben der Saite, jedes Lispeln der Flöte lauschten, und hochwallende Busen, schnell schlagende Herzen die heiligen Empfindungen verriethen, die seine Harmonien weckten . . . Sei es Schwärmerei, oder richtiges Menschengefühl, genug, ich wünschte in diesem Augenblicke lieber Mozart als Leopold zu sein! Und wenn auch unseren deutschen Zuhörern die hohe Empfänglichkeit der Begeisterung fehlt, mit der der Brite einen Händel, der Franzose einen Gluck bewundert, so muß doch auch schon die unwillkürliche Äußerung weniger Fühlender ein schöner himmlischer Lohn dem Künstler sein, der den Sphären ihre Harmonien ablauscht und durch Töne Seelen zu entzücken versteht . . .

Am Abend war eine sehr schöne Oper „La Clemenza di Tito“ frei von den Ständen gegeben. Die Musik ist von Mozart und ganz ihres Meisters würdig; besonders gefällt er hier im Andante, wo seine Melodien schön genug sind, die Himmlischen herabzulocken. Kritisch mich darüber auszulassen, ist unmöglich, da ich die Oper nur einmal im grossen Gedränge gehört habe.



Fotos des Bühnenbildmodells
von Enrico Job und Benito Persico

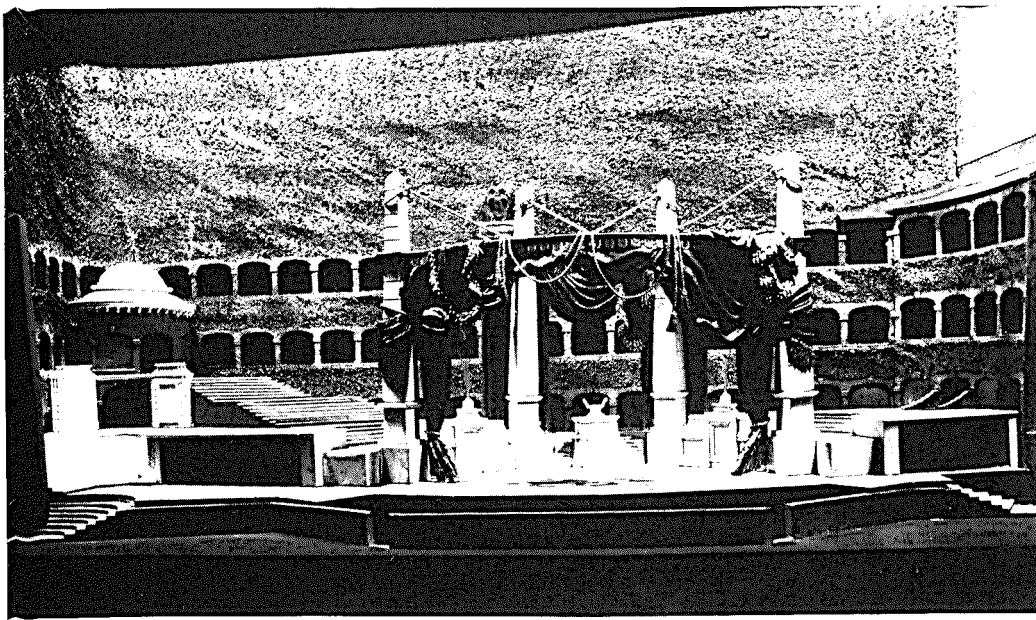
Die unbehagliche Krönungsoper

von Peter Brenner

Immer wieder wird die Frage aufgeworfen, was Mozart auf der Höhe seines musikdramatischen Schaffens, nach „Don Giovanni“ und während seiner Arbeit an der „Zauberflöte“, bewogen haben mag, eine Opera seria zu komponieren, sich also noch einmal einer Gattung zu verschreiben, die sich zu dieser Zeit bereits überlebt hatte. Man glaubt, ihn damit entschuldigen zu müssen, daß er unter enormem Zeitdruck stand, Geld brauchte und sich nun einmal in eine Zwangssituation zu fügen hatte.

Bevor man auf solche unbefriedigenden Antworten eingeht, ist es ratsam, sich mit der Frage zu beschäftigen, ob „La Clemenza di Tito“ überhaupt eine echte Opera seria ist. Wir sollten aus Erfahrung mißtrauisch sein: Wir wissen, daß keine der großen Mozart-Opern sich in eine Schublade stecken läßt. Alle sprengen sie den Rahmen, den der Gattungsbegriff vorgibt. Die Bezeichnungen „Opera buffa“, „Dramma giocoso“ oder „Singspiel“ sind ungeeignet, um Werke wie „Le Nozze di Figaro“, „Cosi fan tutte“, „Don Giovanni“ oder „Die Zauberflöte“ stilistisch zu erfassen.

Bereits die Veränderungen, die Mazzola am Drama Metastasio's vorgenommen hat, bewirken, daß sich „Titus“ vom Typus der Opera seria weit entfernt. Durch erhebliche Kürzungen werden aus den drei Akten zwei, statt 25 Arien enthält Mozarts Werk nur erdnen – für die Seria ganz unüblich – elf Ensembles (die Chöre mitgezählt) gegenüberstehen. Die Musiknummern sind mit weniger



Ausnahmen – im Gegensatz zur Redseligkeit der Opera seria von auffälliger Kürze. Statt daß sich das Drama ausschließlich in Rezitativ abspielt, werden nun die Handlungsschwerpunkte in die Ensembles verlegt. Das Reihungsprinzip der Opera seria, der geregelte Wechsel von Rezitativ und Arie, wird zugunsten längere Abschnitte durchbrochen. Die Arien werden von ungewöhnlich kurzen Vorspielen eingeleitet und ihr erster Teil erfährt nur selten eine Wiederholung. Zwar bewirken sie auch hier einen Stillstand der Handlung, werden jedoch durch die Vertonung zu Psychogrammen, verschaffen tiefere Einsichten in die jeweilige Situation und dehnen das Spannungsfeld aus. Der Koloraturgesang, von Mozart sehr sparsam eingesetzt, ist nicht länger bloße Gelegenheit für die Sänger, ihre stimmlichen Kunstfertigkeiten vorzuführen, sondern wird zu einem sich an ganz bestimmten Worten entzündenden emotionalen Ausdruck. Die allegorischen Figuren und Ideenträger der Opera seria werden zu menschlichen Geschöpfen. Sextus und Vitellia sind vielschichtige Charaktere, die Entwicklungen durchmachen. Die Statik, die die Opera seria kennzeichnet, weicht weitgehend einer aus seelischen Vorgängen gewonnene Dynamik.

Mozart hat sich in seinem „Titus“ nicht verleugnet. Allerdings sind die Mittel, mit denen er arbeitet, sparsamer und einfacher geworden. Diese Musik verlangt ein aktives Hineinhorchen. Kein Wunder also, daß das Werk bei der Prager Uraufführung die Erwartungen der Hofgesellschaft Leopolds II. nicht erfüllte.

Aber ist dieser Titus überhaupt zur wohlgefälligen Selbstbespiegelung eines Herrschers geeignet? Ist seine Art zu regieren das wünschenswerte Vorbild? Wird in dieser Oper – ähnlich wie in der „Zauberflöte“ – die Utopie einer Herrschaftsform vorgeführt? In seiner ersten Arie (Nr. 6) beklagt Titus, daß die einzige Freude

des Herrscheramtes sei, Wohltaten zu erweisen. Ansonsten bringe es nur Qual und Knechtschaft mit sich. Auch in der zweiten Arie (Nr. 8) bezeichnet er die Herrschaft als „tormento“ und spricht von seinem schweren Kummer, zwischen Betrug und Wahrheit unterscheiden zu müssen. Die dritte Arie (Nr. 20) ist die verzweifelte Anrufung der Götter, ihn von der Last der Regentschaft zu befreien oder ihm ein anderes Herz zu geben, wenn man dieses Amt nur mit Strenge ausüben könne. Im Orchesterrezitativ des 2. Aktes (8. Szene) nennt er das Schicksal des Regierenden „unglücklich“ und verfällt in eine melancholische Betrachtung, wie gut es doch dagegen der einfachste und ärmste Bauer habe. Ein Kaiser, der sich danach sehnt, der untersten sozialen Schicht anzugehören! Und was bewirkt die „Clemenza“, die Milde, deren Titus sich befleißigt? Sie begünstigt die Intrigen, die sich am Hofe ausbreiten, und kann nicht verhindern, daß in Rom ein Aufstand niedergeschlagen werden muß. Verzweifelt ruft Titus am Ende aus: „Wie viele denn, wie viele seid ihr, mich zu verraten?“ Und Vitellias Antwort auf seine Frage, was denn der Grund für ihren Haß gewesen sei, lautet: „Deine Güte.“ Sie erschien ihr als Liebe und erweckte die Hoffnung auf Heirat und Herrschaft. Die Vergeblichkeit seiner Politik der Milde muß ihn umso tiefer treffen, als er von einem fast zwanghaften Drang nach Beliebtheit erfüllt ist: „Römer, eure Liebe ist der einzige Gegenstand der Wünsche des Titus.“ Die Danksagung des Chores (Nr. 15) für seine Errettung tröstet ihn ein wenig darüber hinweg, daß man ein Attentat auf ihn verübte: „Ich bin nicht ganz so unglücklich, wenn in Rom mein Schicksal beweint wird, wenn man für Titus noch Gebete spricht.“

Titus hat der Liebe entsagt. Er hat aus Gründen der Staatsraison die jüdische Prinzessin Berenice, mit der er jahrelang liiert war, verstoßen. Seine ganze Hoffnung ruht nun auf Sextus. „Da mir die Liebe keine dauerhafte Bindung beschert hat, möge wenigstens die Freundschaft dies jetzt tun.“ Dabei kann nicht übersehen werden, daß die Zuneigung, die diese beiden Männer füreinander empfinden, homoerotische Züge aufweist. Das belegen die Formulierungen des Kaisers („Er hat sich mir gegenüber nicht nur als treu und freundschaftlich, sondern auch als zärtlich erwiesen“, „... jeden Augenblick von meinem Herzen Beweise der Liebe zu fordern“, „... geliebter Sextus“), das wird im Rondo des Sesto (Nr. 19) deutlich („Erinnere dich wenigstens für diesen Augenblick der ersten Liebe“), und auch Vitellia spricht es gegenüber Sexto aus („Ich würde dir trauen, wenn ich sähe, daß du weniger Zärtlichkeit für Titus hegst“). Titus macht auch keinen Hehl daraus, daß der eigentliche Grund, der ihn bewegt, Servilia, die Schwester des Sexto, heiraten zu wollen, der Wunsch ist, den Freund dadurch noch enger an sich zu binden. Aber auch diese Bande zerreißen. Sextus wird zum Verräter, beinahe zum Mörder. Alle Bestrebungen des Titus, menschliche Beziehungen herzustellen, scheitern. In seiner Einsamkeit bleibt ihm nichts als das ungeliebte Herrscheramt. Dieser bitteren Erkenntnis entspringen seine letzten Worte: „Beendet, ewige Götter, beendet meine Tage, wenn das Wohl Roms nicht mehr meine Sorge sein wird!“

Es gibt Augenblicke, in denen deutlich wird, daß diese Clemenza Titus nicht angeboren ist, Augenblicke, in denen er heftiger Aus-

brüche fähig ist und Rachedgedanken hegt. Wer – wie er – von sich sagt: „Ich bin meiner mißachteten Milde Rache schuldig“, läßt erkennen, daß diese Milde nicht seinem eigentlichen Naturell entspricht. Sollten die Autoren auch in dieser Hinsicht das geschichtliche Vorbild vor Augen gehabt haben?

Historiker wie Sueton, Tacitus, Josephus und Sulpicius Severus berichten, daß Titus vor Besteigung des Kaiserthrones über Leichen ging, um seine Ziele zu erreichen, daß er bestechlich und habgierig war und einen liederlichen Lebenswandel führte. Die Belagerung und Zerstörung Jerusalems führte er mit äußerster Grausamkeit durch. Juden, die aus der Stadt flüchten wollten oder schon fast verhungert außerhalb der Stadtmauern nach Nahrung suchten, ließ er ans Kreuz schlagen, er ließ nach der Zerstörung des Tempels alle gefangenen Priester und Anführer ermorden, die Gefangenen nach Ägypten in die Bergwerke deportieren oder für Gladiatorenspiele opfern, er ließ die Stadt Jerusalem dem Erdboden gleichmachen. Mit der Thronbesteigung schien er wie verwandelt. Er wurde gütig bis zur Weichherzigkeit, freigiebig bis zur Verschwendung und nachgiebig bis zur Schläffheit, bis er nach nur etwas mehr als zweijähriger Regierungszeit im Alter von 41 Jahren an einem Fieberanfall starb.

Der Historiker Hermann Bengtson schreibt: „Die Veränderung im Charakter des Titus ist so grundlegend, daß man sich immer wieder gefragt hat, ob man es hier mit einem natürlichen Vorgang oder mit einer krankhaften Entwicklung zu tun hat. Dafür (für die Annahme einer Krankheit) scheint zu sprechen, daß er bei den geringfügigsten Anlässen in Tränen auszubrechen pflegte. Er hatte es völlig verlernt, seine Gemütsregungen vor den Menschen zu beherrschen.“ Nur in einem Punkt schlug seine alte Grausamkeit durch: Er veranstaltete die blutigsten und aufwendigsten Gladiatorenspiele und Tierhetzen, die je ein römischer Kaiser geboten hatte. Erklärt sich so das sonst Unbegreifliche, daß nämlich Titus in der 16. Szene des 2. Aktes, wenn die Verurteilten in die Arena den wilden Tieren vorgeworfen werden sollen, von „lieti spettacoli“, von „fröhlichen Spielen“ spricht? Schließlich sind ja im Libretto auch zahlreiche andere historische Zitate und Ereignisse eingearbeitet, die eine gründliche Beschäftigung mit dem geschichtlichen Stoff erkennen lassen: Aber selbst wenn man nicht so weit gehen will, Metastasio und Mazzola derartige Kenntnisse und Absichten zu unterstellen, muß man doch eines einräumen: Die Clemenza in Mozarts „Titus“ ist nicht dazu angetan, Herrschenden als Ideal zu erscheinen. Sie ist Flucht aus der Verantwortung, Angst, sich die Hände schmutzig zu machen, vielleicht auch radikale, ins andere Extrem umschlagende Abkehr von früherer Grausamkeit.

Es wird überliefert, daß Maria Louisa, die Gattin Leopolds II., bei der Uraufführung das Werk „una porcheria tedesca“ genannt haben soll, „eine deutsche Schweinerei“. Wenn dies auf Wahrheit beruht, dann dürfte die Monarchin sensibler und hellsichtiger gewesen sein als alle, die in Mozarts Oper nichts weiter als eine in Konventionen zurückfallende, aus Opportunismus geschriebene Gelegenheitsarbeit sehen.

Komponierte Innenräume

Um Herrscherwürde geht es in dieser die Gattung opera seria aus der Perspektive vergangener Affirmation reflektierenden Spätoper Mozarts. Kaum jemand konnte und wollte im Sterbejahr Mozarts an Güte und Milde als Herrschergewalt und revolutionäre Aufstände regelnde Korrektive mehr glauben, trotz neoklassizistischer Tendenzen, die einen Herrscherkult im Stile Napoleons vorwegnahmen. Sich im antiken Gewand von den allzu stark im Bewußtsein gebliebenen Auswirkungen des revolutionären Terrors zu distanzieren, kam auffällig in Mode. Die Repräsentanten der Prager Krönungsfeierlichkeiten von 1791 dürften dies ebenso verstanden haben wie eine auf Mozarts Tod folgende Generation, die damals der „Clemenza di Tito“ den Vorzug vor allen anderen Mozart-Opern gab.

Handlungsabläufe und Musikdramaturgie

Zur Musikdramaturgie von Mozarts „La Clemenza di Tito“ von Wolfgang Willaschek

In Musik beschrieben wird ein geplantes Attentat auf einen absolutistischen Herrscher, dessen Scheitern und dessen Konsequenzen. Dies sind drei archetypische Situationen von Macht und Ohnmacht, alle zentriert im Verhalten und Handeln von Menschen, die mit ihrem Schicksal in der unmittelbaren Umgebung eines Herrschers angesiedelt sind, der im Verlauf der dramatischen Handlung keinerlei Charakterwandlung durchmacht, außer einem ständig beschriebenen Dualismus von Herrschaftsanspruch und zwangsläufig daraus resultierendem Scheitern in einer von Intrigen und Opportunismus gekennzeichneten Wirklichkeit. Das Gattungsspezifische an der „Clemenza di Tito“, nämlich die opera seria als Instrument zur Bestätigung vorherrschender Machtverhältnisse, wird zum vorherrschenden ästhetischen Element: Vergegenwärtigung des Verlustes einer Menschen und Dinge, Leidenschaften und Moralitäten umfassenden „Mitte“. Das Gesellschaftliche wird in dieser Oper ständig vom Privaten überlagert, das Politische wird verwässert durch Pathos, Repräsentation und Opportunismus. „La Clemenza di Tito“ ist eine Musikfabel um die Neutralisierung aktiver Kräfte im Zentrum eines Spannungsfeldes, in dem Öde, Leere und Statik herrschen. Über die Wahl, die Berufung, das Amtsverständnis des Herrschers, über die den höheren Gewalten abgetrotzte Macht, eingekleidet in antike Gewänder, erfahren wir im Unterschied zu „Idomeneo“ hier nichts.

Mozart und Mazzolà haben das von Voltaire gepriesene Lehrstück Metastasios auf den ersten Blick lediglich überarbeitet und in seinen Grundstrukturen beibehalten, interessanterweise aber gerade dann und dort geändert, wo sich ihnen die Fabel des Stückes am deutlichsten präsentierte, in den Arien und Monologen Titos. Das bedeutet, daß ihnen eine vom Vorbild unterschiedene Dramaturgie vorschwebte, nicht nur, was die für das Musikdrama unabdingbare Straffung und Konzentration der Szenen angeht. Mozarts Dramaturgien beruhen wesentlich auf im direkten Kontrast zu äußeren Handlungsabläufen stattfindenden Bewußtseinswandlungen der die Stücke beherrschenden Charaktere. Den Widerspruch zum äußeren Geschehen verdeutlicht nicht die Handlung, sondern die Musik als ein Rastersystem für äußere und mehr noch „innere“ Bewegungen der Personen. Im Bewußtsein eines zu Mozarts Zeiten vorhandenen Spannungsfeldes, in dem eindeutige Werturteile über revolutionäre und restaurative Tendenzen weder gefragt noch möglich waren, gewinnt die Musikdramaturgie der „Clemenza“ Brisanz und Aktualität, eben weil sie Momente eines Untergangs beschreibt, z. B. den von Mazzolà und Mozart aus dem Sprechstück so effektiv zusammengezogenen Schluß des ersten Aktes als einem Inferno, einem Blutbad, abgelöst durch den zweiten Akt, in dem sich alle Personen, einschließlich des Kaisers,

dem ein bei Metastasio nicht vorgegebener Wiederauftritt (Huldigungschor Nr. 15 „Ah grazie si rendano“) eingeräumt wird, mit den neuen Machtverhältnissen einrichten und abfinden, ohne daß wirklich Reue und Sühne eintreten, die freilich ohne Gewalt kaum zu erreichen wären.

Spannungsverhältnisse von Inhalt und Form

Wir müßten als heutige Betrachter eines Mozartschen Meisterwerkes („Eine Stunde geniale Musik enthalte es zumindest“, lautet das gängigste Vorurteil darüber) versuchen, die Spannungsverhältnisse von Form und Inhalt, konkret die uns auffallenden Widersprüche von Tradition und neuen musikalischen Ausdrucksmitteln, zu analysieren anstelle unnötiger Wiederbelebungsversuche, ein Werk nur aufgrund seines Autors zu rehabilitieren, obwohl jeder, der sich eingehend mit Werk-, Entstehungs-, Stoff- und Quellengeschichte der „Clemenza“ interpretierend oder assoziativ auseinandersetzt, merkt, wie fragwürdig solche Operation verlaufen muß, entbehrt sie inhaltlicher und stofflicher Bezüge.

Momente des Untergangs und Bekenntnis zu einer „neuen Schwäche“

Vom Schema der Opera seria schon durch eingeschobene Ensembles abweichend, macht diese Mozart-Oper bei der Beschreibung gesellschaftlicher Prozesse, die Bewegung vortäuschen, wo Statik herrscht, nicht halt. Im Gegenteil: Revolutionäres und utopisches Potential entfaltet sich nämlich in der Todeseuphorie der aus Konvention und Handlungsohnmacht ausscherehenden Personen, bei Sesto und Vitellia. Als Charaktere sind sie scheinbar „schwach“, genügen sie keinesfalls ihren Rollen von Rächern und Mördern, als erkennende und die Statik von Macht und Ohnmacht aufhebende Individuen, gleichsam singende Bekenner einer „neuen Schwäche“, gefährden sie durch ihre Bekenntnisse um so vehementer das bisher unfehlbare System Titos, durch unerbittliche Gnade und Würde jeden Widerspruch in sich aufzuheben. Insofern könnte der Reiz einer Inszenierung des „Tito“ darin liegen, durch die Akzeptanz vorgegebener Formen und Normen – gattungsmäßig; opera seria, inhaltlich: status quo bestehender Verhältnisse als einzig denkbarer Regierungsform – notwendige Änderungen im Verhalten oder besser im Scheitern Einzelner deutlich werden zu lassen.

Gesamtaufbau der Oper

Die zwölf musikalischen Nummern des ersten Aktes zeigen die aus privaten Motiven herrührende Revolution Vitellias und Sestos gegen Tito, eingerahmt vom Auftritt des Kaisers in der Öffentlichkeit und einer Nebenhandlung um Sesto, Servilia und Annio, an der die unbeugsame Milde des Herrschers deutlich wird. Die vierzehn Nummern des zweiten Aktes führen von der Entdeckung und Aufklärung des Attentates zum Zwiegespräch von Tito und Sesto, zum Todesurteil und dessen öffentlich deklariertes Zurücknahme.

Vitellia: Bekenntnis zum Sterben als Befreiung

Vitellia will Macht und Liebe, bedient sich Sestos als Instrument, erreicht aber auch ohne dessen Hilfestellung ihr Ziel, was zu unvorhergesehenen Verwicklungen führt. Gerade dadurch, daß Vitellia Sesto nicht liebt, ihn aber mißbraucht, um Liebe zu erreichen, wird ihr die Unbarmherzigkeit und der Druck des zwanghaften Systems, in dem sie lebt, schließlich klar. In einem Rondo, also in

einem musikalischen *perpetuum mobile* wiederkehrender Gedanken (Nr. 23 „Non più di fiori vaghe catene“), erkennt Vitellia die Ausweglosigkeit ihrer Situation. Der Text häuft Wehleidigkeiten und Konjunktive an, die Musik aber spricht mit einem sich immer mehr verfestigenden Motiv von zunehmender und sich steigender Gewißheit und von einer nicht wie zufällig an die Susanna des „Figaro“ erinnernden Standhaftigkeit, bis hin zu einem an „Don Giovanni“ angelehnten Höhepunkt, dem Nachspiel der Arie, das nahtlos, ganz im Stil eines Musikdramas des 19. Jahrhunderts, in ein gravitätisches *Andante maestoso* in d-moll übergeht, eine Art Trauer- und Todesmarsch, der am Ende „innerer Dramaturgie“ steht, bevor ähnlich wie in der „Entführung“ oder im „Don Giovanni“ ein Schlußsextett diese momentane Utopie konterkariert, somit die Figuren aus einem fiktiven in einen realen Raum zurückführt.

Sesto: Aufhebung existentieller Widersprüche

Ähnliche Bewußtseinerweiterung durch Musik ließe sich am Beispiel Sestos nachweisen. Zentrales Moment seines Handelns ist nicht die Aktion, sondern das Bedenken und Erwägen einer Tat, womit er zu einer durch Psychologie angefüllten und in ihren Aktionskreisen gehemmten Figur wird. Sein Versuch, der sexuellen wie geistigen Hörigkeit zu entkommen – entweder der Verführung Vitellias zu erliegen oder das Vorbild des unantastbaren Herrschers zu beseitigen –, gerät in beiden Akten bis zum äußersten Grenzbereich existentieller Zwänge, eingefangen jeweils in Momenten stillstehender Zeit, in dreiteiligen Arien. Die erste, Nr. 9 „Parto, ma tu ben mio“ in B-Dur, ist tonartlich und kompositionstechnisch die Steigerung der eröffnenden Innensituationen in den Nummern 1–3, untermauert eines der zentralen Kompositionsprinzipien der Oper, nämlich das Zwiegespräch eines in der Arie einsam zurückgelassenen Solisten mit einem Instrument als zugeordnetem Spiegel- und Gegenbild, hier der Klarinette, und entpuppt sich als eine jener Entscheidungsarien wie sie Mozart z. B. ähnlich für Constanze und Fiordiligi anwendet. Die dreiteilige, gesteigerte Form erlaubt die Beschreibung einer zunehmenden Euphorie, eines sich immer ungezügelter zeigenden Affektes, der im Sinne des Unentschlossenen den inneren Zwiespalt von Ratio und Emotion zugunsten einer Momententscheidung auflöst. Jede der Solonummern im „Tito“ ließe sich auf solche Art und Weise „dechiffrieren“ und enthielte „in nuce“ bereits die zu zeigende „Choreographie“: Musik erfüllt dadurch Innenräume, damals seelischer, wir würden heute sagen affektgeladener Art, so als wäre in und durch Musik ein Erlebnisraum geschaffen, in dem Aktionen quasi fiktiv vorweggenommen werden können, hier Verrat, Rache und Mord. Mozart und Mazzolà nehmen dabei z. B. keine Rücksicht auf Unwägbarkeiten im Handlungsablauf, etwa, wenn Sesto nach bestandener Gewissensprüfung zum brennenden Kapitoll eilt und kurz danach im Bewußtsein, Täter zu sein, zurückkehrt. Mozart greift damit voraus auf eine erst später im Verdischen Musikdrama deutlich werdende Dramaturgie. Individuen gebärden sich nicht als Gestalter, sondern als Leidtragende eines Geschehens, das nicht mehr mit der Allgewalt göttlichen Tuns beschrieben werden kann, sondern Prozesse umreißt, die durch

die Intrigen und Affekte der Personen selbst ausgelöst, aber nicht gesteuert werden können.

Komposition der Todessehnsucht

Der Lyriismus Metastasios, also die Verweigerung der Aktion zugunsten einer sich in durchaus dramatisierten und außergewöhnlichen Affektsituationen zeigenden Philosophie über mögliche Verhaltensregeln und Verhaltensmuster für Herrscher und Beherrschte, erfährt in Mozarts Musik adäquate Umsetzung. Die Arie wird dabei nicht nur als Relikt barocken Singens restauriert, sondern im Sinne neuer Ich-Befindlichkeit verwendet, gerade bei Sesto, der nur im und durch Singen seine Konflikte zu begreifen vermag. Schon beim ersten Hören fällt auf, daß sich Mozart in vielen Fällen bewußt einer Nivellierung, man könnte fast sagen Ironisierung des musikalischen, insbesondere motivischen Materials bedient. Je heftiger die von Aufbegehren und ausweglosen Situationen geplagten Figuren des „Tito“ ihr Leid, ihre Sehnsüchte, ihre Verzweiflung, ihre Rache und Herrschaftssucht beschreiben, desto unbedarfter und heiterer erklingen die dafür ausgesuchten Themen – ohne daß dadurch die beschriebenen Konflikte lächerlich gemacht würden. Sestos zweite dreiteilige Arie Nr. 19 „Deh per questo istante solo“ in A-Dur z. B. wäre ein prägnantes Beispiel dafür: Mozart knüpft dabei tonartlich an das Freundschaftsduett im ersten Akt zwischen Annio und Servilia (Nr. 7 „Ah perdona al primo affetto“) an. Zugleich ergibt sich mit dieser Arie die Zuspitzung der Konfliktsituationen, die in drei Terzette (Nr. 10, 14 und 18) als den Momenten permanenten Mißverstehens unter gleichsam von Macht und Tod Betroffenen entwickelt wurden. Anstelle ausweichender Antworten im voraufgegangenen Rezitativ fleht Sesto in dieser Arie um eine letzte Zuwendung längst vergangener Freundschaft mit Tito, damit es ihm leichter falle zu sterben. Die Perversion von Moral und Macht erreicht hier einen Gipfelpunkt: Der Einzelne scheint sich in seiner Individualität zugunsten subalternen Unterwürfigkeit aufzulösen und läßt als einzige Einsicht in sein inneres, eigentliches Befinden den „Blick ins Herz“ zu. Die Musik beschreibt diese völlige Ich-Verlorenheit zunächst in regelmäßiger Periodizität, nur unterbrochen von der Besinnung Sestos auf die scheinbare Schwere der begangenen Tat. Spricht Sesto von seinen Verfehlungen, erklingt eine aufbegehrende Phrase, wie sie der Herrscher selbst in einer der voraufgegangenen Arien geäußert haben könnte. Dem Alpdruck gibt zwar nicht Sesto, dafür aber dessen Musik nach. Das Allegro, der Mittelteil der Arie, ist nicht mehr von einer getragenen Melodie, sondern lediglich von einzelnen Phrasen, von kurzen Bläuserskalen oder prägnanten, rhythmisch stark akzentuierten Motiven beherrscht, hörbar gewordene Todesangst, die über einer Generalpause ihr Extrem erreicht. In Violinen und Hörnern hebt nun eine singspielhafte Melodie an, so als wären die Knaben der „Zauberflöte“ nicht nur zur Rettung Paminens bestellt worden. Und der gerade noch in Todesängste gestürzte Sesto ist jetzt wie mit einem Auffangnetz von dieser Melodie „umgeben“, die ihn nicht mehr verläßt, obwohl der Text und die Unausweichlichkeit des Konfliktes sich eher zuspitzen als abnehmen. Die Auseinandersetzung Sestos mit Tito ist im Sinne

**Tito: Neutralität unter
Aufgabe der Person**

Mozarts nicht zufällig gerade durch diese Arie beendet. Sesto nimmt für sich das Todesurteil an.

Die dritte, gleichsam vom Stoff her zentrale Koordinate des Machtspiels in „La Clemenza di Tito“ wäre das Auftreten Titos. Zwar bewegen sich alle Linien des Stückes zu ihm hin, zwar bedingen seine hinter den Kulissen getroffenen, willkürlichen Entscheidungen die für die Entwicklung gesungener Gefühle so ausschlaggebenden Handlungsumschwünge, aber als agierende Person bleibt Tito dennoch Statue, Verkünder eines fragwürdig gewordenen Prinzips, zu dessen Realisierung er Massenauftritte, pompöse Präsentation und willfährige Untergebene nach Art Publios benötigt. In den Rezitativen sprechen daher die von seiner Macht betroffenen Personen weniger ihre Angst oder ihre Befürchtungen aus, sondern debattieren ausführlich darüber, wie lenkbar und beeinflussbar das Verhalten des Kaisers ist. Annio rät z. B. Sesto nicht zu fliehen, weil mit des Kaisers Milde zu rechnen sei. Dies ist umso bemerkenswerter, da Metastasio, Mazzola und Mozart große Mühe darauf verwenden, möglichst viele Details über den historischen Tito in die Bühnenfigur einzubringen. Die Stellung des Imperators, dem in Friedenszeiten die Konflikte fehlen, die mit Spenden und Geschenken nur notdürftig verdeckte Barbarei gegen tributpflichtige Untertanen, das dem Zerstörer Jerusalems anhaftende Menetekel, die durch Vulkanausbrüche und Pest zugespitzte Lage Roms, schließlich das Intimleben des Kaisers an der Seite einer Ausländerin, die der Staatsräson wegen verbannt werden muß, das alles kommt im „Tito“ vor und steht doch zwielichtig neben all den Philosophien, Bekundungen, Weisheitslehren und Aufklärungssprüchen der Tito-Monologe.

Die Musik zeigt Tito nicht als bedenkenlosen Herrscher, sondern als feinfühligem, liberalen Monarchen, dem es um Konfliktbegrenzung geht. In seiner Arie Nr. 6 „Del più sublime soglio“ in G-Dur, der ersten Nummer der Oper, die ohne jeden Orchesterauftakt beginnt, sondern so, als löse der Sänger die Musik durch seine Reflexion aus, wird die musikalische Ordnung nicht unterbrochen, jedoch auf subtile Weise untergraben. Über dem Wort „tormento“ als einer unbewußt heraufbeschworenen Formel all der Tito umgebenden Angst, herrschen zu müssen, bleibt die Musik gleichsam stehen, und das Orchester peilt mit einer Tonleiter immer wieder genau dieses Wort an. Dieser für Tito manische Zwang zum Herrschenmüssen, dieses Einüben der Geste, zugleich ein Versuch der Entpersönlichung, der nur durch „Clemenza“ zu bewerkstelligen ist, wird in Mozarts Musik in der Arie Nr. 8 „Ah, se fosse intornal trono“ noch klarer. Im Unterschied zur Arie Nr. 6 ist dieser zweiten Tito-Arie ein ausführliches Vorspiel vorangesetzt, das wie eine Fanfare klingt, wenn man will sogar eine Art „filmische Musik“, die den Sänger in ihren Bann zwingt, solange, bis sie abrupt abbricht, genau an dem Punkt, an dem im konsequent dreiteiligen Schema der neapolitanischen Arie der Anfangsteil erneut beginnen müßte. Tito reflektiert dort über die ausweglose Situation des Mächtigen, dem zwischen Gewalt und Verzeihen kein Kompromiß offensteht. Und plötzlich verweigert die Musik ihrem singenden Gegenüber die Autonomie. Im Orchester erklingt eine durch Oboen und Hörner

verstärkte marschartige Coda, so als trete die Person Titos völlig hinter dem Wunschbild eines autoritären Machthabers zurück. Mozart zeigt einen Herrscher, der jegliche Ausstrahlung verliert, sobald er in den Bereich des Privaten gerät. Solistisch dominierende Äußerung Titos ist erst wieder die Arie Nr. 20 „Se all' impero, amici Dei“ in B-Dur, nicht nur im Text, sondern auch im musikalischen Verlauf durchaus ähnlich zu Titos Arie Nr. 8 in D-Dur im ersten Akt, übrigens mit Motiven und Phrasen, die in ihrer Kürze und Unbeständigkeit an Vitellias Auftreten im ersten Akt erinnern. Bevor Mozart die Oper in den Nummern 19 und 23, den dreiteiligen Rondo-Arien von Sesto und Vitellia, zur inneren Katharsis bringt, setzt er die effektvolle, aber inhaltlich aussagegelose Arie Titos als Neutrum dazwischen, zeigt er radikal, wie wenig „Macht“ noch in der Lage ist, die Grenzsituationen der Außenseiter aufzufangen, geschweige zu lösen.

Verdichtung der Konflikte in den Ensembles

Die grundsätzlich unterschiedlichen, sich aber existentiell entsprechenden Ausgangssituationen dreier Menschen, die alle aus ihrer Normalität in die Extreme der Leidenschaften getrieben werden, Leidenschaften des Herrschens, Tötens und Liebens, erfahren Bestätigung und Wiederlegung in den Ensemblenummern, die Mazzolà und Mozart geschickt zwischen die Solonummern setzen. Nahezu surrealistisch entlarvt die Musik im Terzett Nr. 10 in G-Dur „Vengo... aspettate...“ die vollkommen unkontrollierbar gewordenen Gefühle Vitellias, die genau in dem Moment erfährt, künftige Kaiserin zu werden, als Sesto sich anschickt, die letzten Skrupel vor der Mordtat an Tito abzulegen. Bruchstückhaft rast ein kurzes Auftaktmotiv durch Tonarten und Harmonien, setzt die Singstimme nur noch Satzketten und Wortbrocken dazwischen. Solchen Grad absoluten Außer-Sich-Seins Vitellias mißverstehen in diesem Terzett die beiden Beobachter Annio und Publio gründlich: Vitellias Raserei verwechseln sie mit der Freude über den Sinneswandel Titos. Als Bühnensituation bliebe dieses Ereignis unausgesprochen oder zumindest zwielichtig. Durch die naiv in Vitellias Motiv hineingesetzte harmlose C-Dur-Melodie Annios und Publios aber entsteht Gleichzeitigkeit konträrer Gefühle, was ein völlig neues Zeit- und Raumgefühl bedingt.

Finale des ersten Aktes: Im Zentrum der Katastrophen

Keine Nummer der Oper beschreibt einen Innenraum so sinnfällig wie das Finale des ersten Aktes, das in seiner bewußten Anlehnung an das im Entstehen begriffene Requiem schon für Mozarts Zeitgenossen zum Zentrum des Werkes wurde. Sestos Arie Nr. 9 und das Terzett Nr. 10 bilden die Vorbedingung dieses Finales, Sestos gedehntes Accampagnato-Rezitativ Nr. 11 „Oh Dei, che smania è questo“ seinen Ausgangspunkt. Hierbei werden von Mozart innere und äußere Räume geradezu vertauscht. Die „große“ Szene, nämlich der Brand des Kapitols, ist dem Komponisten ganze vier Takte wert. Alles Andere dreht sich um die Beobachtung und Beschreibung dieses Ereignisses durch die davon betroffenen Personen. Wäre dies schon eine Art „Innenraum“, so steigert Mozart die bewußte Verdrängung realer Ereignisse noch durch den Beginn des eigentlichen Finalquintettes in Es-Dur „Deh conservate, oh Dei“, einem erfundenen und nicht bei Metastasio angegebenen Einschub, bei dem Sesto in einen geradezu rituel-

len Ruf nach Rettung Titos ausbricht. Geschick werden Choreographie und Emotion im folgenden Quintett parallel zueinander gesetzt. Im Angesicht des brennenden Kapitols herrscht zunächst Konfusion. Musikalisch wird diese Konfusion nicht als „Weglaufen“ oder Panik gedeutet, sondern als Eintritt in einen musikalischen Raum, gleichsam einen magischen inneren Zirkel. Die zur Katastrophe eilenden Servilia, Publio, Vitellia, schließlich der zurückkehrende Sesto bilden auf verminderten Akkorden jeweils den Beginn einer Strophe. Dieser Bewegung als der Beschreibung völliger Orientierungslosigkeit ist ganz im Stil eines Opernfinals ein statischer Kontrapunkt entgegengesetzt: Der alle Personen umfassende lähmende Schrecken angesichts miterlebter Katastrophen. Geschickterweise sind diese beiden Teile durch eine in die Realität zurückführende Begegnung zwischen Vitellia und Sesto unterbrochen. Vitellia muß fürchten, daß der sich wahnsinnig gebärdende Sesto ihre Mittäterschaft am Mord verrät. Mozart evolutioniert auf diesen Moment. Die abgehackten Rezitativsätze beider sind durch den Beginn des großen Andante in c-moll unterbrochen, einem Klagechor im französischen Stil. Die Orchesterbegleitung schlägt monoton Viertelnoten an, Symptom vergehender und unausweichlich vergangener Zeit, ein sich mächtig dehnender Orgelpunkt, mit dem das erste Finale endet, eine musikdramatische Deutung des Kernwortes „Schmerz“, dem Ergebnis von Macht und Ohnmacht in „La Clemenza di Tito“.

Oper als Beschreibung innerer Erlebnisräume

Mozarts außerordentliche Tat bei der Komposition des „Tito“ liegt in der bewußten Berücksichtigung der in diesem Stoff enthaltenen „Innenräume“. Aus einer musikalischen Adaption eines in sich fragwürdigen epischen Stoffes wird eine Oper von geradezu atemberaubender Aktualität. Nicht am Ende einer Gattungsgeschichte oder eines Zeitalters steht diese in Musik gesetzte Lehrfabrik. Stattdessen markiert sie in freilich oft verdeckten, introvertierten Situationen die Loslösung des Einzelnen von einem „bis dahin gesellschaftlich legitimierten Herrschaftsanspruch, zeigt sie die Verstrickung schuldig/unschuldiger Menschen in unkontrollierbare gewordenen Abläufe, erhebt sie Musik zum Gefühls- und Erlebnisraster solcher Prozesse, gibt sie schließlich Beschreibungen für die Nähe und Ferne von Macht. Nicht mehr dem antiken Ideal einer „Iphigenie“ ist sie verwandt, sondern der Skepsis und Ausweglosigkeit eines „Prinzen von Homburg“, dessen Autor Heinrich von Kleist als Zuschauer der Prager Uraufführung von „La Clemenza di Tito“ ersten Anschauungsunterricht in der Lehre von Macht und Ohnmacht erhielt.

Ein Gnadenakt bar jeder Politik . . .

Aus „Gnade und Autonomie“ von Ivan Nagel

Die Gattung des Absolutismus

Die Opera seria ist die Gattung des Absolutismus. Autonomie kennt sie nur erst als Souveränität, Privileg eines Einzigen. Zwei Mozart-Opern der Ernsten Gattung werden jüngst immer häufiger aufgeführt. Den Einbruch von „Idomeneo“ und „La Clemenza di Tito“ ins Repertoire erzwangen integerste Regisseure und Dirigenten, denen der Numerus-clausus-Pakt zwischen Intendantenfeigheit und Publikumsfaulheit an den großen Opernhäusern zuwider war. Die Einengung auf Meisterwerke ließ einst (hinter besitzbürgerlich gehäuften Bildungsschatz) noch den Kanon als innerstes Sinnbehältnis einer Hochkultur aufleuchten; ihre Repetitivität heute gleicht sich der ausgelatschten Höroutine von Schlagern an, die jede Musik lieben, wenn sie nur oft genug über sie ergangen ist. – Industrie und Medien haben am „Meisterwerk“ den Akt des Erkennens durch den Reflex fröhlichen Wiedererkennens ersetzt. Doch auch die Chance der „Unbekannten Meisterwerke“, noch in Ohr und Gehirn zu gelangen, spülen sie mit Produktschwemmen neuer Titel fort. Ob „Idomeneo“, „La Clemenza di Tito“ einen Kanon erfüllen, verfehlen, sprengen, wird durch ihre plötzliche Präsenz in Phono und Video kaum weniger verstellt als durch ihre lange Absenz vom Repertoire. Was überhaupt ein Kanon der Opern für uns sein und taugen kann: die Frage läßt sich weder an der Vervielfältigung und Einfalt aktueller Rezeption entscheiden, noch aber durch Flickens morsch gewordener Repertoire-Schranken umgehen. Das Richtbild, Wunschbild eines Bleibenden, wäre nur noch dem Wandlungsgesetz der Gattung selbst abzufragen.

Verschwörung der Unpolitischen

Wurde die Buffa „Figaros Hochzeit“ vorangetrieben durch die Anmaßung von Ungleichheit unter wesenhaft Gleichen – so könnte die Seria „La Clemenza di Tito“ bewegt werden vom Trachten nach Gleichheit unter wesenhaft Ungleichen: Verschwörung. Vom Anschlag der Republikaner auf die Monarchie handelt das scheinbar kaum abgeänderte Vorbild für Metastasios Libretto, eines der großen politischen Stücke der Neuzeit: Corneilles „Cinna“. Dessen Erstausgabe 1641 trug den Untertitel „La Clémence d'Auguste“. Augustus erscheint am Ende seiner blutigen Eroberung der Herrschaft, das heißt auch: am Ende des Bürgerkriegs. Seine Souveränität, jede unumschränkte Souveränität versteht sich als die Macht, die „les fureurs d'une guerre civile“ beendet – legitim, bis das Volk vergißt, was es im Krieg aller gegen alle tat und litt. „Cinna“ entstand bald nach den Religionsmassakern, mitten in den Komplotten des Hochadels, die Richelieu grausam niederschlug. So wußte Corneille, wie böse und notwendig absolute Herrschaft war.

Metastasio und Mozart wußten es nicht mehr. Eine Verschwörung der Unpolitischen ließen sie versickern in einem Gnadenakt für jeder Politik.

Schmeichelbild vom Souverän

Metastasios Schmeichelbild vom Souverän hingegen läßt diesen nichts übrig, als zum Menschen abzudanken. Der Hofdichter, ein Virtuose der Unterwürfigkeit, half dem Absolutismus sich einreden, daß er sein Recht aus der persönlichen Güte des Fürsten, nicht aus dem politischen Haß der Bürger bezieht. Nach neunzig Jahren wird der „Cinna“-Stoff nur hoffähig (blutlos wie blutleer) durch Entpolitisierung ins Private.

Titus zürnt und vergibt dem untreuen Freund statt dem verrätenschen Untertan: „Viva l'amico, benchè infedele!“ Die Versuchung des Thronverzichts schrumpft ihm zu einer Automatik homoerotisch überschatteten Liebesverzichts, in müder Häufung geübt an Berenice, Servilia, Vitellia. Selbst Gnade fühlt sich als zwangsgewordene Gewohnheit, nicht Befreiung zu einem Neuen, da er das Todesurteil zagend zerreißt: „Ah, non si lasci il solito cammino . . .“ Die Vorhersehbarkeit des Titus-Charakters birgt patriarchalen Wiederholungszwang, geprägt unter der Beweislast von Selbstbeherrschung, die Herrschaft unaufhörlich reinigen, von Selbstentmachtung, die Macht jedesmal widerrufen muß. Eben als Privatmann flüchtet sich der Herrscher ins Zeremoniell: ins Theaterschema der „clemenza“, die den absoluten Staat nicht mehr begründet, sondern allabendlich bei Lobeschören und Fanfaren zu Grabe trägt.

Einebnung ins Ensemble

Mozarts Krönungsoper für Leopold II., die 1791 den barocken Machtkosmos nochmals anruft, besiegelt dessen Zerfall in Privatheit und Repräsentanz. Sie hat die Emanzipation des Herrschers nach unten, seine Einebnung ins Ensemble erzwungen, zugleich zu korrigieren versucht: Titus' Würde und Weisheit hörbar abzuheben vom Leidenschaftsgemenge der Sesto und Vitellia, vom Einfaltsidyll der Annio und Servilia. Doch unter den beseelerten Sopranen von Frauen und Kastraten wirkt der forcierte Tenor, statt als Mann und Souverän, als der wahre Kastrat, Tenor, Kastrat. Sopran – ihr Bezug strukturierte die Späteria italienischer Art, so eigen, wie das Bariton/Tenor/Sopran-Dreieck dann Verdis Melodram: das Modell aller Macht- und Intimverhältnisse. Daß die Ernste Gattung mit „Tito“ in Impotenz des Helden endet, wird angezeigt vom jähen Versagen ihres Stimmenkalküls.

Der Untergang der Souveränität macht in „Tito“ die Musik der Gnade unwahr. Der Anbruch der Autonomie in der „Zauberflöte“ läßt die Musik Gnade wahr machen. Das Paradox drängt zum lange aufgeschobenen Kernproblem: Was hat Gnade noch zu suchen im Bezirk der Autonomie?

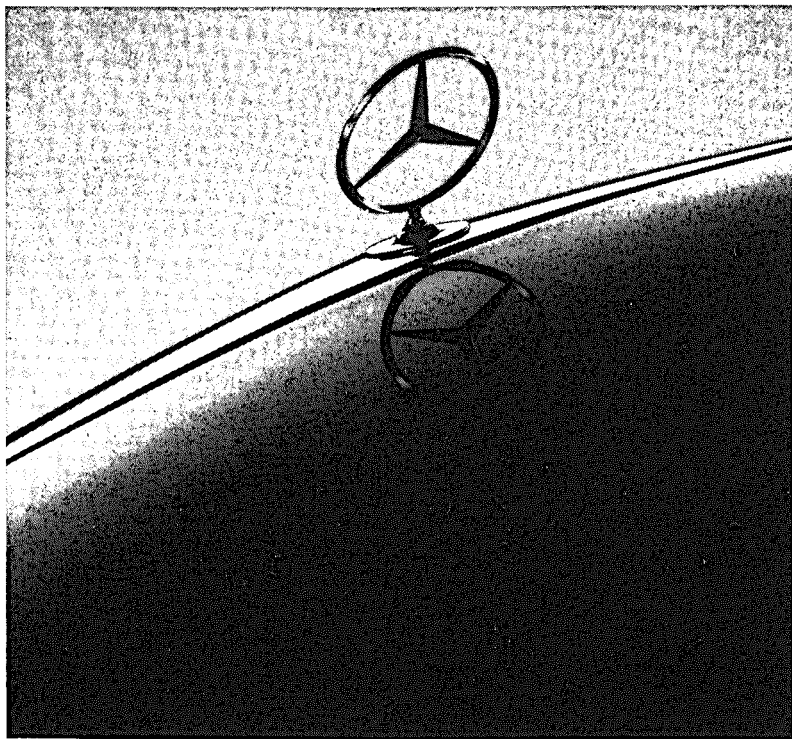
Die Wendung „le bon Dieu“ kam (laut Ariès) bis um 1700 nur im Elternjargon für Kinder vor: als Verniedlichung des wahren Sachverhalts, den man noch früh genug kennenlernen würde.



Carol Vaness, *Vitellia* – Delores Ziegler, *Sesto*

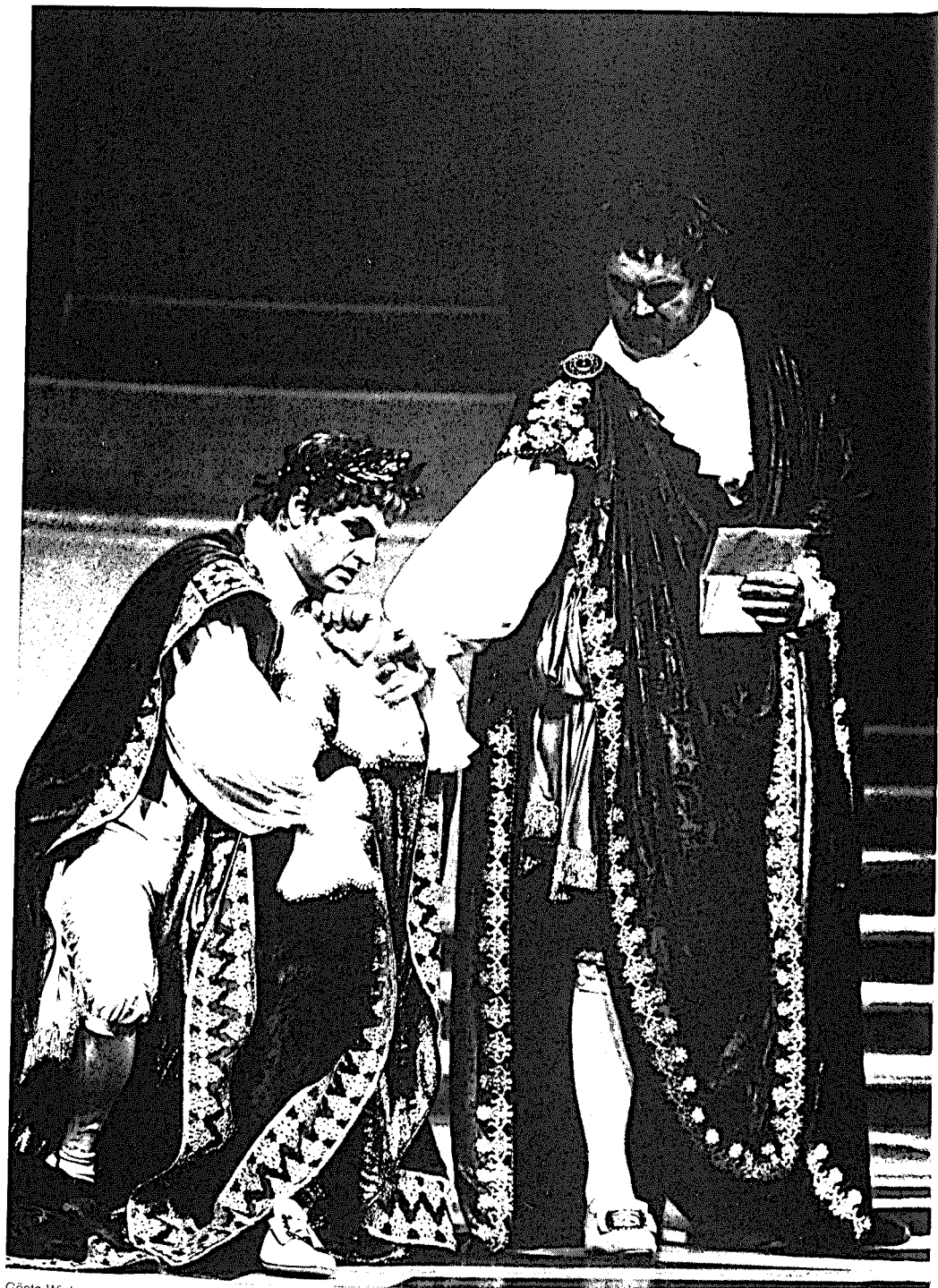


Carol Vaness, Vitellia



Es gibt Werte,
die sich in Zahlen
allein
nicht ausdrücken
lassen.

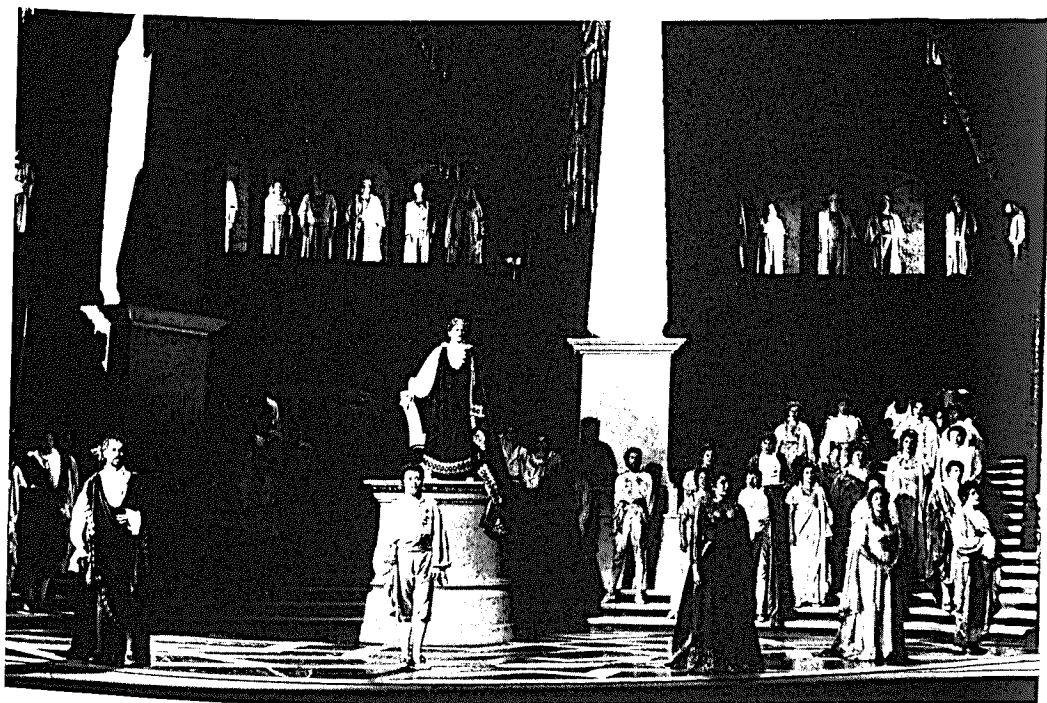
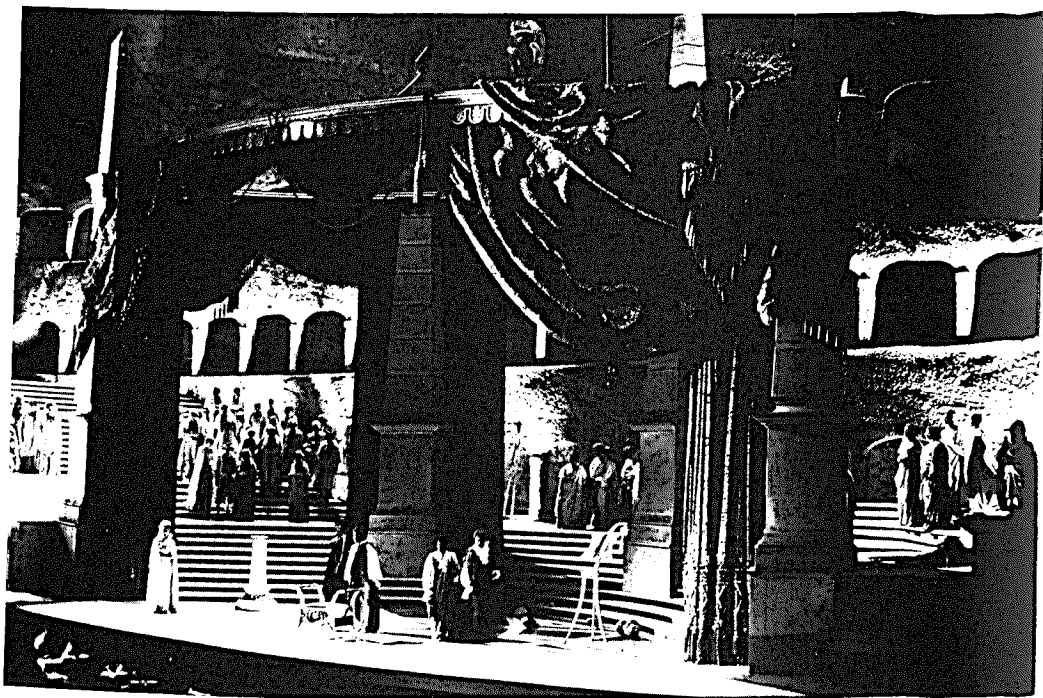




Gösta Winbergh, *Tito* - Giorgio Surian, *Publio*



Delores Ziegler, Sesto – Gösta Winbergh, Tito



Giorgio Surian, *Publio* – Delores Ziegler, *Sesto* – Gösta Winbergh, *Tito* – Carol Vaness, *Vitellia* – Amelia Felle, *Servilia* –
Susanne Mentzer, *Annio*

Porträt des Souveräns (1734)

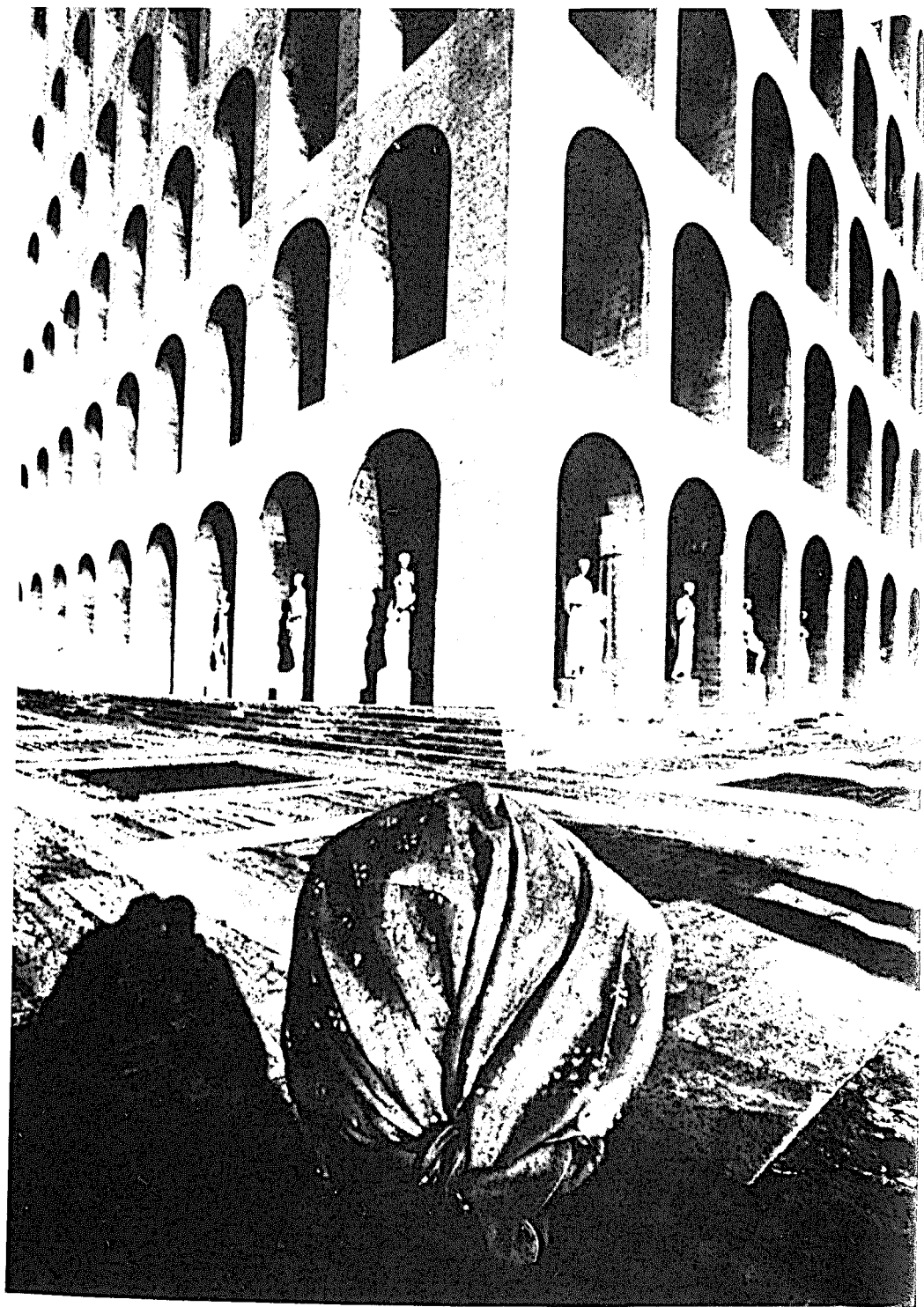
In der Widmung der „Clemenza di Tito“ spricht der Hofdichter seinen Kaiser Karl VI. an: „Glaube nicht, Herr, daß ich in Titus Dich darstellen wollte. Ich sehe freilich, daß Dich jeder in ihm wiedererkennt. Ach verbiete, unbesiegbarer Augustus, wenn Du Dein Bild nicht gespiegelt sehen willst, verbiete den Musen, der Helden zu gedenken.“ Schmeichelei wird erst vollständig mit dem skrupulösen Nachweis, daß sie keine ist. – „Der Kaiserliche Poet!“ grollte bald Alfieri, „die Paarung der beiden Worte zeugt ein Ungeheuer.“

Porträt des Souveräns (1781)

Wie wird daraus wenigstens noch „ein ebenso anziehendes Gemälde, als das Gemälde eines edlen Privatmannes?“ Antwort aus josephinischen Landen: „Allerdings interessieren uns Könige nicht als Könige, sondern nur insofern als sie Menschen sind.“ Doch: „Ein Monarch, der trotz des Weihrauchdampfs, mit dem die Schmeichelei seinen Thron umzäunt, trotz so vieler Gelegenheiten, die ihn so leicht seine Menschheit vergessen machen können, *immer Mensch* bleibt und *nur als Mensch* erhabener ist als andre Menschen, ja, so ein Mensch ist das anziehendste Gemälde, das der Dichter aufstellen kann“ (Schink, Dramaturgische Fragmente).

Stilbegriffe

Stilbegriffe. – Barock und Moderne, Raum und Zeit, Machtbezug und Freiheit – Sache der Begriffe ist Vereinfachung; sie lädieren den Reichtum des historisch Wirklichen; des Wirklichgewesenen. Dessen wissenschaftliche Beschützer aber, die einem das Maul stopfen mit lauter sachlichen Aber-Nuancen, lassen dabei nicht nur das Denken sondern gerade auch die Empfindung für Reichtum, Nuance aus lauter Neben-Sächlichem ersticken. – Behaupten, wie die Begriffe es tun, daß die Vergangenheit sinnhaft stimmig war, ist Verbrechen an ihr: Ignoranz gegen ihren Schmerz. Behaupten, wie Begriffslosigkeit es tut, daß die Vergangenheit sinnlos unstimmig war, ist Verbrechen an ihr: Ignoranz gegen ihr Glück und ihren Schmerz. (Das schlechte Gewissen des Begriffs bleibt immer noch die beste Schule der Erkenntnis; vielleicht sogar der Einfühlung.)



Liebe und Leid als solches

Der Regisseur Ernst Lert über Aufführungsaspekte von Mozarts „La Clemenza di Tito“ (1921)

Was geht denn Großes im „Titus“ vor? Titus soll von der Tochter des früheren Kaisers Vitellius gestürzt werden, ja sie, die sich von Titus verschmäht fühlt, will ihn durch Sextus ermorden lassen, der, ihre Liebe zu gewinnen, sogar zum Meuchelmörder an seinem kaiserlichen Freunde werden will. Aber der Mord mißlingt, alles wird offenbar. Doch statt zu strafen, verzeiht Titus, der Gütige. Die Moral: Herrscher dieser Welt, nehmt euch ein Beispiel.

Noch viele heutige Opernbesucher, besonders der älteren Schule, gehen weniger um ein musikdramatisches Erlebnis ins Theater, sondern vor allem, um schön singen zu hören und angenehme Bilder zu sehen. Dieser Publikumsstil nun beherrschte das ganze 18. Jahrhundert. Das plaisir physique, das Sinnlich-Schöne war der Zweck der Oper, dagegen Gluck ebenso vergeblich ankämpfte wie Wagner gegen Rossini (zu dessen Zeit Stendhal in Schopenhauer aufsteht). „Don Giovanni“ fiel in Wien ab, „Titus“ zog durch Europa. Die Aufklärung lebte sich in moralischen Grundsätzen aus; Metastasio gab ihr Arien aus Sentenzen. Das Zeitalter der Humanität schwelgte in der Güte des monarchischen, aufgeklärten Absolutismus eines Friedrichs II. und Josephs II.; „Titus“ war die Huldigung an dieses Prinzip. Darum wurden diese Opern gar nicht als Dramen aufgefaßt, sondern als aktuelle moralische Gleichnisse, als sinnlich gefällige Konzerte im Kostüm. „Titus“ ist eine solche Konzertoper.

Das Dramatische, die Handlung wurde schnell im Seccorecitativ abgetan, damit die Moral der Geschichte sich in der Arie ausschwelgen konnte. Dem Komponisten wie dem Sänger wurde sein individuelles Handlungserlebnis in eine abstrakte Sentenz aufgelöst: „Che ciecamente crede, impegna a serbar fede“, „ah qual poter, oh Dei, donaste alle beltà“, „Se all' impeto, amici Dei, necessario à un cor severo.“

Was ergab sich daraus für die bühnliche Darstellung der Arien? Wenn die Situation aus dem individuellen Erlebnis zum allgemeinen Gleichnis entpersönlicht wurde, so mußte sich auch der Darsteller von seiner Rolle dahin distanzieren. Er stellte nicht mehr Liebe und Leid des Sextus, der Vitellia, sondern die Liebe und das Leid als solche dar, oder vielmehr er reflektierte darüber. Er trat mit der Arie aus seiner Verwandlung in den Helden heraus und stellte sich aus seinem subjektiven Verhältnis in das objektive des Rezitators. Aus dem musikdramatischen Schauspieler wurde der kostümierte Konzertsänger. Zwischen das Erlebnis und seinen adäquaten Ausdruck legt sich die Schranke der Reflexion.

Und nicht nur den sentenziösen Text der Arien verstehen wir von hier aus. Auch die Musik mit ihren Wiederholungen und Verzierungen, das ruhige, von keinem dramatischen Drängen getriebene Ausbreiten des Sinnlich-Schönen (meist Uncharakteristischen) im kompositorischen Einfall, das wollüstige Hingeben an die lang ausgespannenen Duette zwischen Singstimme und konzertierendem Soloinstrument (Klarinette und Bassethorn), die langen, rein lyrischen Ritornelle begreifen wir nur von diesem Standpunkt aus. Der Schauspieler agierte nicht, sondern stand still wie auf dem Konzertpodium, wenn der Begleiter die Zwischen- und Nachspiele bringt. (. . .)

Die Arien wurden von lebenden Statuen mit wenig Stellungsänderungen und Bewegungen gesungen. Die Ensembles standen als

Gewiß, die Figuren im „Titus“ haben kein musikdramatisches Leben, wie die des „Figaro“ oder „Don Giovanni“. Sie sind heroische Idealgestalten, auch wo sie irren und sich verfehlen, oder auch: die Behälter eines heroischen Ideals, oder, als Kontrast, eines niedrigen Gefühls. Die Musik vollzieht sich an ihnen, nicht sind sie selber Musik, dramatische Musik, wie Almaguira oder Don Giovanni. Ihre Blässe und Schemenhaftigkeit verrät sich vor allem im Ensemble: sie handeln und singen nicht gegeneinander, sich ineinander verwickelnd und dadurch steigend, sondern nebeneinander, als unveränderliche Größen: sie summierern sich, aber potenzieren sich nicht.

ALOYS GREITER

Titus ist der Hauptcharakter und gewissermaßen mit einer ängstlichen Sorgfalt gezeichnet. Mit feinem Sinne fasste Mozart die Einfachheit, die Ruhe und stille Erhabenheit des Titus, mit Kummer schattirt auf, und übertrug sie - damals wohl seine eigenen Empfindungen - in die Composition. Jeder Theil, selbst die gemässigte Instrumentalpartie, trägt dieses Gepräge an sich und vereinigt sich zur schönsten Einheit des Ganzen.

G. N. VON NISSEN

bildhafte Einzelposen in gerader Linie, also ohne Überschneidungen, an der Rampe entlang. Nur im Rezitativ trat eine bewegtere Handlung ein, die manchmal sogar zum Stellungswechsel führen mochte. Sonst wurden die Standorte in ängstlicher Etikette gehalten, das Verstandeszentrum herrschte allein.

Die Hofopern, zu denen auch „Titus“ gehört, waren, wie wir sehen, nur auf das Sinnlich-Schöne, den Ziergesang und das Bild geachtet und wichen damit wesentlich und absichtlich der Charakteristik, dem Nationalisieren, aus. Und so sind auch die Römer im „Titus“ bloß die traditionellen Personifizierungen von Kontrastelementen im Theaterkostüm der Zeit. „Titus“ wurde zwar nicht mehr im Reifrock und in Escarpins dargestellt, aber doch in einem antiken Phantasielokostüm, welches die herben antiken Formen so mit Rokokoelementen durchsetzte, daß von dem strengen Römerum und der grandiosen Linie der Kaiserzeit wenig übrigblieb. Die historische Echtheit hätte übrigens schlecht zu den Figuren Metastasio, zu ihrer zierlich eleganten Darstellung und schon gar nicht zur Musik Mozarts gepaßt. Die Oper war für jene Rokoko-Römer geschaffen, wie sie auf dem Kapitälbild des Fuentes zu sehen sind und also gehören diese in den Stil unserer Oper. (...)

Die belebte Szene glich einem empfindsamen Historienbild, auf das Sinnlich-Schöne, das Rührende gerichtet, wie das gefällige Kostüm, die klassizistische Pose und Bewegung, der zierliche Gesang, die Musik Mozarts und das Buch Metastasio. Beim Schaffen des „Titus“ war die Bewußtseinslage seiner Urheber auf diese klassizistische und doch noch barocke Opernbühne eingestellt, welche ja für Werke von der Gattung des „Titus“ geschaffen war. Wie lösen wir nun das Problem einer Aufführung des „Titus“ auf unserer heutigen Bühne?

Zwei Grenzfälle sind möglich: eine genaue Kopie der alten Aufführung oder eine gänzliche Umgestaltung ins Moderne. Gegen die historische Rekonstruktion spricht vor allem die Psychologie des heutigen Publikums. Dieses ist nicht mehr imstande, sich mit dem damals geübten „interesselosen Wohlgefallen“ Kants am Sinnlich-Schönen als idealem Theatergenuß zu begnügen und will dazu auch durch das Interessante noch gefesselt sein. Seine ästhetische Einfühlung neigt weniger zum Moralischen als zum Stofflichen, weshalb es auch im Bühnenspiel der Oper die realen, individualisierte Handlung sucht und nicht das allgemeingültige Gleichnis. Seine dramatische Ungeduld fände zur Nachdenklichkeit für die langen moralisierenden und reflektierenden Rezitative keine Ruhe. Ferner sind unsere, durch das stürmende Pathos des Wagner-Stils und der Veristen hindurchgegangenen Sänger nicht geübt, den leichten, alle Beziehungen durch Halbtöne und Schlaglichter fein beleuchtenden Ton für das Secco-Rezitativ so lange und doch interessant durchzuführen. Ihre seelische Modulationsfähigkeit wie die gerade Robustheit der deutschen Sprache ist nicht empfindlich genug für die feinen Schwebungen des gleichnisvollen Musikdialogs. Endlich würde der zelebrierende Stil von Haltung und Geste einen spielerischen, wenn nicht parodistischen Effekt erzeugen.

Güte als Mittel zur Macht

Historische Urteile über den römischen Kaiser Titus Flavius Vespasianus

Ein Läufer brachte Titus die Nachricht, als er nach der Schlacht in seinem Zelt ausruhte. Er sprang auf und lief, wie er war, zu dem Tempel, um den Brand zu löschen. Alle seine Truppenführer eilten hinter ihm her, gefolgt von den durch sie alarmierten Einheiten mit all dem Geschrei und dem Lärm, die mit dem ungeordneten Ansturm eines riesigen Heeres unweigerlich verbunden sind.

Titus schrie und winkte den Kämpfenden zu, sie sollten das Feuer löschen. Aber seine Rufe blieben ungehört, da ihre Ohren von einem stärkeren Getöse betäubt waren, und seine Handzeichen blieben im Getümmel des Kampfs und infolge der zornigen Erregung der Kämpfenden unbeachtet . . . Als sich die Soldaten dem Tempel näherten, taten sie so, als hörten sie auch die Befehle nicht, die Titus gab, und trieben die Männer in den vordersten Reihen an, das Feuer ins Innere zu bringen.

. . . Rund um den Altar wurde der Leichenhaufen höher und höher, während sich von der Treppe des Tempels herab ein Blutstrom ergoß und die Körper derer, die oben getötet worden waren, nach unten glitten. Die Soldaten waren wie besessen, es gab kein Halten mehr, und auch das Feuer ließ sich nicht bekämpfen . . .

Doch die Flammen hatten sich noch nirgendwo Zugang zum Heiligtum verschafft, sondern nährten sich von den Häusern, die den Tempel rings umgaben. Titus, der erkannte, daß noch Zeit war, das Gebäude zu retten, stürzte vor und bemühte sich persönlich und nach besten Kräften darum, seine Leute zum Löschen des Feuers zu bewegen; er wies Liberalius, den Centurio seiner Speerträgerleibgarde an, die Ungehorsamen durch Schläge mit Holzknüppeln zurückdrängen zu lassen. Aber ihr Respekt vor Titus und ihre Furcht vor dem Einhalt gebietenden Centurionen versagten gegenüber ihrer Wut, ihrem Haß auf die Juden und einer ungezügelter Kampfgier.

Die meisten von ihnen wurden durch die Hoffnung auf Beute angetrieben, denn sie stellten sich vor, daß das Tempelinnere von Geld überquolle; sie sahen ja auch, daß er außen überall von Gold glänzte. Ihnen kam jedoch einer von den Leuten zuvor, die schon eingedrungen waren. Als Titus nämlich herausstürzte, um seine Soldaten zurückzuhalten, stieß dieser Mann ein brennendes Holzschicht in die Türangeln. So wurde der Tempel in Brand gesetzt, obwohl Titus es wollte.

Der jüdische Historiker Josephus über Titus' Versuche im Mai 70 n. Chr. die Zerstörung des Tempels in Jerusalem zu verhindern.

Als er sich in Caesarea Palaestina (südlich des heutigen Haifa) aufhielt, feierte er den Geburtstag seines Bruders Domitian in großem Stil; er hatte sich ein gut Teil seiner Rache an den Juden für diese besondere Gelegenheit aufgehoben. Die Anzahl derer, die in Kämpfen mit wilden Tieren, durch Verbrennen bei lebendigem Leibe und in Zweikämpfen zugrundegegangen, überstieg 2500. Das

Titus Flavius Vespasianus, geboren 39. n. Chr., hieß nach seinem Vater, dem als neunten der Cäsaren von römischen Dichtern bescheinigt wurde, während seiner Amtszeit eine zunehmend gemäßigtere Regentschaft geführt zu haben, nicht zuletzt, weil sein Sohn Schritt für Schritt auf die Nachfolge vorbereitet wurde. Erzogener wurde er mit Neros Stiefbruder Britannicus, erwarb sich erste Erfolge im Militärdienst in Germanien und Britannien, erhielt 69 n. Chr. den Auftrag seines Vaters, den Aufstand der Juden im Osten niederzuschlagen. Die Berichte über Titos Verhalten sind widersprüchlich. Während ihm Autoren wie der jüdische Historiker Josephus nachsagten, mit letzter Kraft versucht zu haben, die Zerstörung des Tempels und wilde Plünderungen zu verhindern, sprachen andere wie der Schriftsteller Sulpicius Severus von Titos Führerschaft bei den zerstörerischen Übergriffen. Tatsache ist, daß es Titus seinen Taten in Judäa verdankt, in Rom mit Triumphbögen geehrt zu werden, obwohl es Chroniken nach eine Million Tote gegeben haben soll und allein von nahezu hunderttausend gefangenen Juden berichtet wird. Mögliche rivalitäten mit seinem Vater wurden zunehmend durch Amterteilungen vermieden. Gemeinsames Konsulat, später Tribunatsgewalt und Censorenamt markieren den Weg zur Kaiserwürde, die durch einen

gewaltsamen Aufstand gegen seine Widersacher Eprius Marcellus und Allienus Caecina 79 n. Chr. gesichert wurde. Für sein Amt verzichtete er auf die Beziehung zur jüdischen Königin Julia Berenice, der Tochter des Königs Agrippa I. und jüdischen Mitregentin, die er nach langem Zögern wohl aus Rücksicht auf die öffentliche Meinung in ihre Heimat zurückschickte. In seiner kurzen Amtszeit von 79 bis 81 n. Chr. hatte er im Alter von 42 Jahren die Auswirkungen des Vesuvausbruches (79 n. Chr.) und eine schwere Pest-Epidemie zu verkraften. Galt Titus den einen als rücksichtslos, grausam und verschwenderisch, rühmten andere seine Vorliebe für Künste wie Dichtung und Gesang, sein Geschick in der Organisation von publikumswirksamen Auftritten in der Öffentlichkeit und die Großmut und Freigiebigkeit, mit der er divergierende Kräfte und Rivalitäten neutralisierte. Am 13. September 81 n. Chr. verstarb er unter ähnlich mysteriösen Umständen wie zwei Jahre zuvor sein Vater, eine Biographie und Taten hinterlassend, deren verblassende Realität ideale Quelle zur Legendenbildung wurde, und mehr und mehr jene historische Figur in den Hintergrund drängte, die keineswegs so weise und gütig regierte wie es das Urteil kommender Generationen vortäuschen wollte.

alles erschien jedoch den Römern als eine zu leichte Buße, obwohl ihre Opfer tausend verschiedene Tode starben.

Danach zog Titus weiter nach Berytus (Beirut), eine Stadt in Phönizien, die eine römische Kolonie war. Hier nahm er länger Aufenthalt und feierte den Geburtstag seines Vaters mit noch größeren Pomp, sowohl was die Großartigkeit der Darbietungen als auch was die Originalität der sonstigen kostspieligen Unterhaltungen betraf. Die Masse der Gefangenen ging auf die gleiche Weise wie zuvor zugrunde.

Berichte im jüdischen Talmud über von Titus verübte Grausamkeiten

Wo immer nämlich irgendwelche Leute ihm persönlich besonders verdächtig vorkamen, schickte er zuerst Beauftragte in die Theater und Militärlager, die gewissermaßen mit allgemeiner Zustimmung ihre Bestrafung fordern sollten, und ließ sie dann ohne Bedenken hinrichten.

Jüdische Quellen über von Titus verhängte Todesurteile

Berenice erwartete, daß Titus sie heiraten werde, und benahm sich in jeder Hinsicht, als wäre sie seine Frau.

Als er jedoch merkte, daß die Römer den Zustand mißbilligten, schickte er sie fort.

Zu all dem Gerede nämlich, das damals umging, gelang es auch noch einigen Sophisten der kynischen Schule, sich in die Stadt einzuschleichen. Zuerst drang Diogenes in das vollbesetzte Theater ein und prangerte das Paar in einer langen Schmäherei an, wofür er ausgepeitscht wurde. Und nach ihm gab Heras, der mit einer ebenso milden Strafe davonzukommen hoffte, viele törichte Anwürfe in echt kynischer Manier von sich und wurde dafür geköpft.

Der Römer Dio Cassius über Titus' Entschluß, die jüdische Königin Berenice aus Rom wegzuschicken

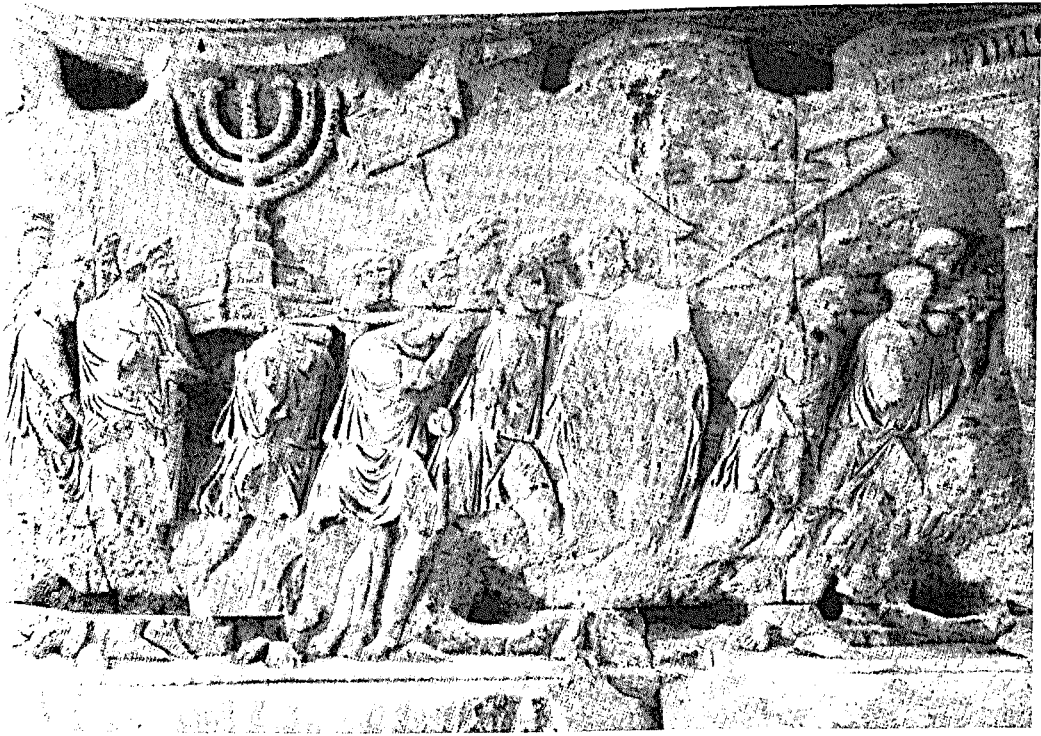
Es wird behauptet, Augustus wäre nicht geliebt worden, wenn er weniger lange gelebt hätte, und Titus nicht, wenn er länger am Leben geblieben wäre. Augustus nämlich konnte sich, obwohl er sich am Anfang wegen der Kriege und Parteistreitigkeiten ziemlich grausam zeigte, im Laufe der Zeit durch Wohltaten und Güte einen ausgezeichneten Ruf erwerben. Titus dagegen regierte mit Milde und starb auf der Höhe seines Ruhms; hätte er lange gelebt, so hätte sich vielleicht gezeigt, daß er seinen gegenwärtigen Ruhm mehr seinem Glück als seinem Verdienst verdankt.

Dio Cassius zieht Bilanz über Titus' Kaiserzeit

Obwohl er nicht groß war und sein Bauch ein wenig zu weit vorstand, besaß er doch Würde und Anmut; dazu kam, daß er muskulös war und gut aussah.

Er hatte ein erstaunliches Gedächtnis und zeigte eine natürliche Begabung für die Künste des Kriegs und des Friedens; im Gebrauch der Waffen und auf dem Rücken eines Pferdes tat es ihm keiner zuvor; er konnte Ansprachen und Verse ebenso leicht in griechischer wie in lateinischer Sprache verfassen und improvisierte sie gelegentlich sogar. Auch in der Musik war er talentiert; er sang angenehm und beherrschte das Harfenspiel.

Charakterisierung Titus' in einer römischen Chronik



Der Plaub des siebenarmigen Leuchters aus dem Tempel von Jerusalem durch die Augen von Titus, Relief im Durchgang des Titus-Bogens in Rom

Charaktereigenschaften im Spiegel der Geschichte

Sueton in den „Kaiserbiographien“ über Titus Flavius Vespasianus

Titus, der den Beinamen (Vespasianus) nach seinem Vater führte, war die Liebe und Freude des menschlichen Geschlechts: – so überreich ausgestattet war er, sei es durch Natur oder durch Kunst oder an Glück, zur Gewinnung der allgemeinen Zuneigung, und zwar, was das schwierigste ist, auf dem Throne, während er als Privatmann, und selbst noch, als sein Vater bereits Kaiser war, nicht nur dem öffentlichen Tadel unterlag, sondern sogar förmlich gehaßt wurde. (. . .)

Außer seiner Grausamkeit hatte man ihn auch im Verdachte der Schwelgerei, weil er die Trinkgelage mit seinen liederlichen Genossen bis tief in die Nacht ausdehnte, und ebenso im Verdachte der Wollust, wegen des Schwarms von Lüstlingen und Verschnittenen um ihn her und wegen der heftigen Liebesleidenschaft für die Königin Berenice, der er, wie man allgemein sagte, sogar die Ehe versprochen hatte. Auch im Verdachte der Habsucht hatte man ihn, weil es bekannt war, daß er mit den richterlichen Entscheidun-

Zwei Männer von patrizischer Familie waren überwiesen worden, nach dem Throne gestrebt zu haben. Titus begnügte sich damit, sie zu ermahnen, von ihrem Vorhaben abzustehen, weil, wie er sagte, „der Thron vom Schicksal verliehen werde“; wünschten sie sonst etwas, so werde er es ihnen bewilligen. Und so schickte er denn auch auf der Stelle an die Mutter des einen, welche sich von Rom weit entfernt befand, seine Kuriere ab, um der bekümmerten Frau zu melden, daß ihr Sohn nichts zu fürchten habe. Ja, er zog beide nicht nur zu seiner eigenen Tafel, sondern ließ ihnen auch am folgenden Tage bei dem Gladiatorenspiele ihre Plätze mit Fleiß in seiner nächsten Umgebung anweisen und bot ihnen die ihm überreichten Eisenwaffen der Kämpfer gleichfalls zur Besichtigung dar. Auch erzählt man, daß, als er sich das Horoskop beider hatte mitteilen lassen, er prophezeit habe, es drohe ihnen beiden Gefahr, aber erst in Zukunft und von einem anderen, wie es denn auch eintraf. Seinen Bruder, der ihm unaufhörlich Schlingen legte, ja fast offenbar die Heere zur Empörung aufforderte und endlich Fluchtversuche machte, konnte er sich nicht entschließen zu töten oder zu verbannen, ja nicht einmal ihn mit minderer Auszeichnung zu behandeln. Vielmehr fuhr er fort, ihn, wie vom ersten Tage seiner Regierung an, als Mitregenten und Nachfolger öffentlich zu behandeln, und nur zuweilen beschwor er ihn unter vier Augen mit Tränen: „doch endlich einmal seine brüderliche Liebe zu ihm durch Gegenliebe zu erwidern“.

gen seines Vaters einen Handel trieb und Bestechungen annahm. Mit einem Worte, man hielt ihn und nannte ihn offen einen zweiten Nero. Ihm aber kam dieser Ruf zustatten und verwandelte sich in die größte Bewunderung, da man an ihm (als Kaiser) nicht nur keines dieser Laster, sondern im Gegenteil die herrlichsten Eigenschaften erfand. Die Gastgebote, die er hielt, waren mehr anmutiger als verschwenderisch. Die Freunde, die er sich erlas, waren Männer, welche auch die nach ihm regierenden Kaiser als notwendig für ihr eigenes wie für des Staates Wohl beibehalten und vorzugsweise in ihrem Dienste verwendet haben. Die Berenice sandte er unmittelbar nach seiner Thronbesteigung aus Rom fort, so schmerzlich es ihn und sie auch ankam. Einigen seiner liebsten Favoriten, obschon dieselben so treffliche Tänzer waren, daß sie später selbst auf der Bühne alles überflügeln, entzog er nicht nur seine bisherige übermäßige Gunst, sondern vermied es sogar, auch nur ihre Leistungen überhaupt öffentlich zu sehen. Keinem Bürger entzog er das geringste; fremdes Eigentum hielt er heilig wie kaum sonst jemand; ja, selbst die erlaubten und gewöhnlichen Geschenke nahm er nicht an. Und dennoch stand er keinem seiner Vorgänger an Freigiebigkeit nach. Als er das Amphitheater eingeweiht und neben demselben in großer Schnelligkeit Bäder erbaut hatte, gab er ein prachtvolles und mit allem reichlich ausgestattetes Festspiel. Er gab auch ein Seegefecht in der alten Naumachie, ebendasselbst auch ein Gladiatorenkampfspiel, und an einem einzigen Tage eine Tierhetze von fünftausend der verschiedensten wilden Tiere.

Von Natur überaus wohlwollend, war er der erste Kaiser, der die von ihm erteilten Gnaden samt und sonders durch ein einziges Edikt bestätigte, ohne sich darum ansuchen zu lassen, während nach einem von Tiberius eingeführten Regierungsgrundsatz alle auf ihn folgenden Kaiser die von ihren Vorgängern erteilten Gnaden nur dann für gültig erklärten, wenn sie selbst dieselben den betreffenden Personen auf deren erneutes Ansuchen gewährt hatten. Bei allen an ihn gerichteten Bittgesuchen der Menschen hielt er aufs strengste an dem Grundsatz: niemand ohne Hoffnung zu entlassen. Und wenn ihm seine Vertrauten bemerklich machten: er verspreche mehr, als er leisten könne, gab er zur Antwort: es dürfe keiner, der mit dem Kaiser gesprochen, traurig hinweggehen. Ja, als ihm einmal bei der Tafel einfiel, daß er an dem ganzen Tage niemand etwas geleistet habe, tat er jenen denkwürdigen und mit Recht gepriesenen Ausruf: „Freunde, ich habe einen Tag verloren!“ Vornehmlich das Volk in seiner Gesamtheit behandelte er bei allen Gelegenheiten mit solcher Leutseligkeit, daß er einmal bei Gelegenheit der Ankündigung eines Gladiatorenkampfspiels öffentlich erklärte: er werde sich dabei nach dem Geschmack des Volkes und nicht nach dem seinen richten. Und völlig so tat er: er gewährte ihm nämlich alles, um was es bat, und forderte es ausdrücklich auf, alle seine Wünsche auszusprechen. Ja, da er für seine Person seine Vorliebe für die Fechter in thrakischer Waffenrüstung offen zur Schau trug, neckte er sich wiederholt mit dem Volke in Reden und Gebärden in Bezug auf diese Vorliebe, doch ohne daß seine kaiserliche Würde oder die Billigkeit darunter litten. In seinem Streben, sich populär zu machen, ging er so weit, daß er zum öfteren, wenn



Ich lese gerne alles, was mit dem Rom der Kaiserzeit zusammenhängt. Dieses Rom war wie eine moderne Stadt, man weiß viel darüber, es ist nicht zu weit von einem entfernt. Die Vertrautheit mit einem Namen, der heute noch gilt und heute wieder ebenso belebt ist, belebt einem das Gefühl jener früheren Zeit. Zwar stört mich die Tracht, in der die Menschen damals gingen; ich denke nicht gerne daran, sie ist das Einzige, was sie mir manchmal wieder fremd macht. Ihre Worte und Beziehungen aber, ihre Einrichtungen und Spiele scheinen mir wie eine Dichtung, die dazu ersonnen ist, uns selber zu erklären und mit Hoffnung zu erfüllen. Die religiösen Verhältnisse haben etwas von unserer modernen Freiheit; das Parteienwesen, dessen wir uns schämen könnten, ist dort noch mechanischer und darum aufschlußreich. Die Nationen, die außerhalb liegen, sind noch nicht zu eng aufeinandergerückt; es ist etwas wie Spielraum da, den wir so gar nicht mehr haben. Man weiß, in jedem Augenblick seiner Beschäftigung mit dem Römischen Reich, daß es schließlich zugrunde gegangen ist; aber es gibt doch Rom. So tröstet man sich über die viel ernsteren Gefahren des Unterganges, der uns heute droht, als könnte auch er ein vorübergehender sein, als ginge es auch bei uns bloß um barbarische Feinde, die ganze, über-schaubare Gegenstände plündern wollen, und nicht um den Zerfall jedes winzigsten Stückchens Materie, aus dem jeder einzelne von uns besteht.

ELIAS CANETTI

er in den von ihm erbauten Thermen badete, dem geringen Volkskosten freien Zutritt gewährte.

Mehrere große Unglücksfälle ereigneten sich unter seiner Regierung; so der Ausbruch des Vesuvberges in Kampanien, ein Brand zu Rom, der drei Tage und drei Nächte anhielt, desgleichen eine Pest von solcher Furchtbarkeit, wie sie vielleicht sonst nie vorgekommen war. Bei diesen vielen großen Unglücksfällen bewies er nicht nur die Sorgsamkeit des Fürsten, sondern auch die in ihrer Art einzige Liebe eines Vaters. Hier sprach er durch Edikte Trost zu, dort brachte er, soweit seine Kräfte reichten, Hilfe. Er setzte eine aus den gewesenen Konsuln durchs Los erwählte Kommission nieder, die sich mit der Wiederherstellung des in Kampanien angerichteten Schadens beschäftigen mußte. Das Vermögen der beim Ausbruch des Vesuvus Umgekommenen, von denen keine Erben vorhanden waren, wies er an zur Wiederherstellung der von jenem Unglück heimgesuchten Städte. Nach dem Brande in Rom erklärte er, daß der Schaden, welchen der Staat an öffentlichen Gebäuden erlitten, ihm allein zur Last falle, und verordnete, allen Schmuck der kaiserlichen Lustschlösser für die Wiederherstellung der öffentlichen Monumente und Tempel zu verwenden, und setzte zur Beschleunigung der hierauf bezüglichen Arbeiten eine Aufskommission aus römischen Rittern ein. Um den Gesundheitszustand zu verbessern und die Kraft der Krankheiten zu brechen, ließ er kein Mittel der Religion und Arzneiwissenschaft unversucht, indem er alle Arten von Sühneopfern und Heilmitteln anwandte. Zu den Übeln der Zeitläufte gehörten auch die Angeber und deren Anstifter, die seit langem ihr Wesen frech getrieben hatten. Diese ließ er regelmäßig auf dem Forum mit Peitschenhieben und Stockschlägen züchtigen, dann durch die Arena des Amphitheaters zur Schau führen und zuletzt teils als Sklaven verkaufen, teils auf die ungesundesten Inseln deportieren. Und um Leuten ihres Gelichters auch für die Zukunft ein für allemal das Handwerk zu legen, verordnete er unter anderem: daß eine und dieselbe Klagesache nur einmal, mit Berufung auf ein einziges Gesetz, anhängig gemacht und daß über den Stand eines Verstorbenen nur binnen einer bestimmten Frist eine Untersuchung angestellt werden dürfe.

Aufstand gegen die Juden

Hermann Bengtson in „Römische Geschichte“

In Palästina hatten die Römer eine große Streitmacht gegen die aufständigen Juden versammelt. Nicht weniger als sechs Legionen, 20 Kohorten und acht Alen standen hier unter dem Oberbefehl des Titus, dazu kamen noch die Kontingente orientalischer Vasallenfürsten. Die Stadt Jerusalem war längst vom Hinterland abgeschnitten, doch hatten die Kämpfe um das Kaisertum im römischen Reich den Juden noch einmal eine Gnadenfrist geschenkt, die von diesen vor allem durch Parteikämpfe ausgefüllt worden ist. Als die Unterstadt von den Römern erobert worden war, verteidigten sich die Juden mit Verbissenheit in der Oberstadt, sie

wurde am 26. September 70, an einem Sabbat, von Titus mit stürmender Hand genommen. Titus, durch den hartnäckigen Widerstand aufgebracht, hatte die vollständige Zerstörung der Stadt befohlen, um den Herd des jüdischen Widerstandes für alle Zeiten auszutilgen. Wenn man dem Historiker Josephus Glauben schenken darf, so wären im Jüdischen Kriege 97.000 Juden in römische Gefangenschaft geraten (sie wurden zumeist als Sklaven verkauft, oder man schickte sie in die Bergwerke, andere wurden für die Spiele aufgespart), mehr als eine Million wäre durch Hunger, Seuchen oder das Schwert umgekommen. Im Juni 71 feierte Titus, zusammen mit seinem Vater Vespasian, in Rom seinen Triumph. Der Bogen des Titus, der heute noch auf dem Forum Romanum steht, ist übrigens erst im Jahre 81, nach dem Tode des Titus, durch seinen Bruder und Nachfolger Domitian errichtet worden. Judäa wurde von Syrien abgetrennt, es wurde eine eigene kaiserliche Provinz, die Hauptstadt war Cäsarea. Den Juden wurde eine Sondersteuer auferlegt, und zwar pro Kopf zwei Drachmen (fiscus Iudaicus), sie waren nunmehr an den Tempel des Jupiter Capitolinus in Rom zu entrichten. Im übrigen sind die Flammen des Aufstandes erst im Jahre 74 erloschen, als letzter Stützpunkt der Juden ist die Burg Massada am Toten Meer erst im April 74 gefallen. Sie war von den Sikariern verteidigt worden, einer besonders fanatischen Sekte. Es war kein Wunder, wenn sich bei den Juden ein ungeheurer Haß gegen die römischen Unterdrücker ansammelte. Was die Juden von Rom dachten, zeigt in christlicher Überarbeitung die Offenbarung Johannis, in der Rom als die Mutter der Dirnen und aller Greuel der Welt erscheint.

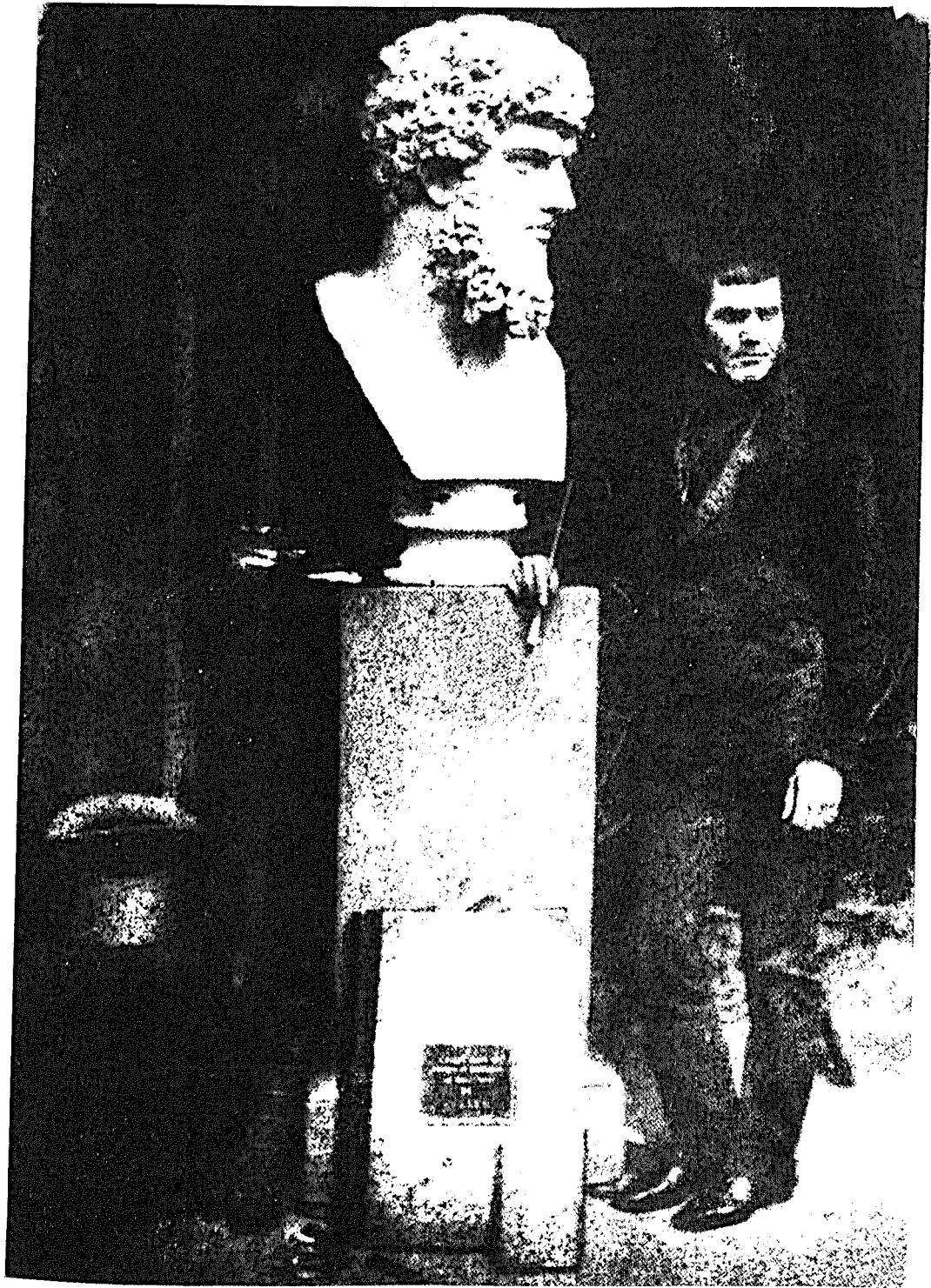
Betrachtungen über die Ursachen von Größe und Niedergang der Römer

von Montesquieu

Es ist eine uralte Erfahrung, daß wer Macht hat, auch geneigt ist, sie zu mißbrauchen: er geht so weit, bis er auf Schranken stößt. Damit man die Macht nicht mißbraucht, muß durch entsprechende Anordnung Macht der Macht Halt gebieten. Eine Verfassung kann so sein, daß niemand gezwungen wird, Dinge zu tun, zu denen das Gesetz nicht verpflichtet, und Dinge zu unterlassen, die das Gesetz ihm erlaubt.

MONTESQUIEU

Das Leben der Kaiser begann also, sicherer zu werden. Sie konnten wieder im Bett sterben, und dies schien ihre Sitten ein wenig gemildert zu haben. Sie vergossen nicht mehr mit wilder Grausamkeit Blut. Da aber die unumschränkte Gewalt irgendwo abfließen mußte, so zeigte sich nun eine andere Art von Tyrannei, eine viel geräuschlosere: es gab keine Schlächtereien mehr, sondern partiische Gerichtsurteile, die den Tod nur deshalb zu vermeiden schienen, um das Leben der Schande auszuliefern. Der Hof herrschte und wurde beherrscht durch noch mehr Kunstkniffe, durch noch ausgesuchtere Mittel und mit noch größerer Geräuschlosigkeit. Kurzum: anstatt der früheren Kühnheit, einen Anschlag zu planen und der einstigen Entschlossenheit, ihn auszuführen, sah man jetzt nur die Charakterlosigkeit von Schwächlingen regieren und nichts als schlaue eingefädelte Verbrechen.



Eine neue Art des Sittenverfalls riß ein. Die früheren Kaiser liebten die Vergnügungen, diese späteren jedoch die Weichlichkeit. Sie zeigten sich den Soldaten seltener und waren untätiger, mehr ihren Schranzen ausgeliefert, fester an ihren Palast gebunden, mehr vom Reiche getrennt.

Das Gift des Hofes wurde in seiner Wirkung umso stärker, je mehr es im Einzelfall Anwendung fand. Man sagte nie etwas ausdrücklich, sondern gab alles nur zu verstehen. Die angesehensten Namen wurden sämtlich angegriffen, und Minister und Heerführer waren unaufhörlich der Willkür jener Sorte Leute ausgeliefert, die weder selbst dem Staate dienen, noch ertragen können, daß ein anderer ihm ehrenvoll dient.

Schließlich wurde die Leutseligkeit der ersten Kaiser völlig verboten, die diesen das einzige Mittel gewesen war, die Vorgänge im Staate zu kennen. Der Kaiser erfuhr alles nur auf dem Wege über einige Vertraute, die, stets im Einverständnis miteinander – oftmals sogar dann, wenn sie gegensätzlicher Meinung schienen – bei ihm nur den Dienst eines einzigen versahen.

Lektion in „Güte“

L. Annaeus Seneca in „De clementia“,
gewidmet Kaiser Nero

Niemandem von allen steht aber die Güte besser an als dem König oder dem führenden Mann. So erst nämlich sind große Kräfte Schmuck und Ruhm, wenn sie eine heilsame Macht besitzen. Denn eine verderbliche Gewalt ist es, stark zu sein, um zu schaden. Jenes Mannes Größe erst ist fest und gegründet, von dem alle wissen, daß er ebenso über ihnen wie für sie steht, dessen Sorge nach ihrer täglichen Erfahrung zum Heil der einzelnen und der Gesamtheit wacht, bei dessen Erscheinen sie nicht, als ob ein böses oder schädliches Tier aus seinem Lager hervorgesprungen wäre, auseinanderflüchten, sondern wie zu einem hellen und wohlthätigen Gestirn um die Wette herbeifliegen, bereit, sich für jenen den Dolchen seiner ihm nachstellenden Feinde entgegenzuwerfen und ihre Leiber hinzubreiten, wenn jener durch eine hingestreckte Masse von Menschen den Weg zur Rettung bereiten muß.

Ich aber nenne Güte nicht eine ermüdete Grausamkeit. Das ist, Caesar, wahre Güte, die du beweist, die nicht mit der Reue über das Wüten begann; keinen Schandfleck zu haben, nie Bürgerblut vergossen zu haben. Das ist bei der höchsten Amtsgewalt die echtteste Sinnesbeherrschung und begreift in sich die Lage des Menschengeschlechts: nicht von irgendwelcher Begierde, nicht von Unüberlegtheit sich entflammen zu lassen, nicht, verdorben durch das Beispiel der früheren Principes, durch Versuche abzutasten, wieviel einem gegen Bürger erlaubt ist, sondern die Schärfe der Herrschaft abzustumpfen. Du hast den Staat unblutig gemacht und das, dessen du dich mit großem Sinn gerühmt hast, nämlich auf dem ganzen Erdkreis keinen Tropfen menschlichen Blutes ver-

Die Güte hat freie Verfügungsgewalt, sie urteilt nicht im Rahmen einer Prozeßformel, sondern aufgrund des Billigen und Guten. Ihr ist es sowohl erlaubt freizusprechen als auch das Streitobjekt so hoch einzuschätzen, wie sie will. Nichts von diesen Dingen tut sie so, als ob sie weniger als der Gerechte getan hätte, sondern so, als ob das, was sie festsetzt, am allgerechtesten sei. Verzeihen aber heißt, einen, der nach deinem Urteil zu bestrafen ist, nicht zu bestrafen. Gnade ist Erlaß verdienter Strafe: Güte leistet zunächst dies: sie verkündet, daß die, welche sie entläßt, nichts anderes hätten erleiden dürfen. Sie ist also abgerundeter als Gnade und statlicher.

Die Güte macht jedes Haus, in das sie eintritt, glücklich und ruhig, im Palast aber ist sie, je seltener, um so bewundernswürdiger.

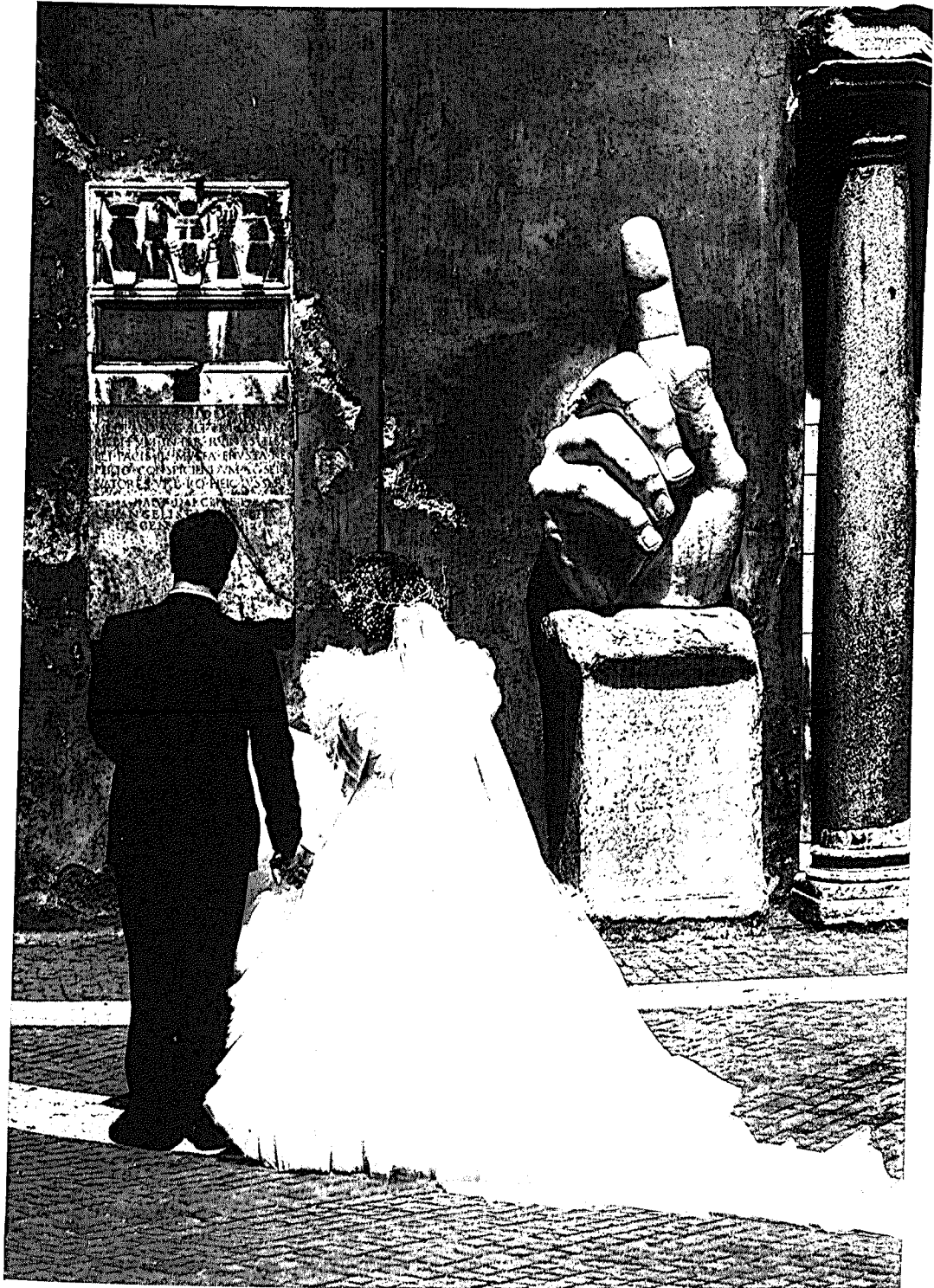
gossen zu haben, ist um so großartiger und bewundernswürdiger, weil keinem jemals schneller das Schwert anvertraut worden ist. Über die Güte zu schreiben, Caesar Nero, hat mich ein Wort von dir ganz besonders gestimmt, das ich, wie ich mich erinnere, nicht ohne Bewunderung, als es gesprochen wurde, gehört und darauf anderen erzählt habe, ein edles Wort, von großem Sinn, von großer Sanftheit, das, nicht berechnet und für fremde Ohren bestimmt, plötzlich erklang und deine gute Art im Streit mit deiner Stellung vorführte. Als dein Präfekt Burrus, ein hervorragender Mann und wie geboren für dich als Princeps, gegen zwei Straßenräuber vorgehen wollte, verlangte er von dir, du möchtest schreiben, gegen wen und aus welchem Grunde du strafend vorzugehen hieße. Dies, oft verschoben, drängte doch, daß es einmal geschähe. Als er widerwillig einem Widerwilligen das Papier brachte und überreichte, riefst du aus: „Ich möchte, ich könnte nicht schreiben!“ Ein Wort, wert, daß es alle Völker hörten, die das römische Reich bewohnen, ebenso wie die, welche in zweifelhafter Freiheit daran grenzen und welche sich mit ihrer Macht und ihrer Gesinnung dagegen erheben! Ein Wort, das man in einer Versammlung aller Menschen verbreiten müßte, damit auf seinen Wortlaut alle Fürsten und Könige schwören. Ein Wort, würdig der allgemeinen Unschuld des Menschengeschlechtes: daß ihm jenes ehrwürdige Zeitalter wiedergegeben werde!

Jetzt ziemte es sich in der Tat, im Rechten und Guten einig zu sein, nach der Vertreibung der Gier nach fremdem Gut, aus der alles Übel der Seele entsteht, daß Frömmigkeit und Unbescholtenheit mit Treue und Bescheidenheit wieder erstünden und die Laster nach dem Mißbrauch einer langen Herrschaft endlich einem glücklichen und reinen Zeitalter Platz machten.

Daß dies zu einem großen Teil geschehen wird, Caesar, möchte ich hoffen und bekennen. Weitergegeben werden wird diese Sanftheit deiner Gesinnung, sie wird sich allmählich durch den ganzen Körper des Reiches verströmen, und alles wird sich nach der Ähnlichkeit mit dir bilden. Vom Haupt geht die Gesundheit aus: alles ist lebendig und aufgerichtet oder in Mattigkeit niedergedrückt, je nachdem sein Geist lebt oder welkt. Es werden die Bürger, es werden die Bundesgenossen dieses Gutseins würdig sein und richtige Gesittung wird in den ganzen Erdkreis zurückkehren: man wird überall deine Hände schonen.

Güte ist Mäßigung der Leidenschaft in der Macht, sich zu rächen, oder die Sanftheit des Überlegenen gegen den Niederen in der Bestimmung der Buße. Mehreres vorzuschlagen ist sicherer, damit nicht eine Begrenzung der Sache zu wenig umfaßt und sozusagen, weil nicht die Prozeßformel erfüllend, verworfen wird: daher kann man sie auch eine Neigung der Seele zur Sanftheit im Fördern von Buße nennen. Jene Bestimmung wird Widerspruch finden, mag sie der Wahrheit noch so nahe kommen: wenn wir sagen, Güte ist Mäßigung, die etwas von verdienter und geschuldeter Strafe nachläßt, wird entgegnet werden, daß keine Tugend einem etwas weniger als das Schuldige erweist. Jedoch dies verstehen alle darunter, daß Güte etwas ist, das sich diesseits dessen beugt, was mit Recht festgesetzt werden könnte.





Abschied

Titus und Berenice in „Berenice“ von Jean Racine

TITUS: Schwer lastet schon Unheil, Fürstin, auf mir.
Nicht weich machen dürfen wir beide uns hier.
Vom grausamen Zwiespalt gequält und zerissen,
Seh' ich Eure Tränen mit wudem Gewissen.
Aber denkt doch des Herzens, das sovielmal
Mir die Stimme der Pflicht zu erkennen befahl!
Jetzt gilt es. Zwingt Eure Liebe zu schweigen,
Daß Ehre und Recht Euern Blicken sich zeigen!
In all ihrer Strenge erkennt meine Pflicht!
Ja, festigt mein Herz gegen Euch, daß es nicht
Ermatte, dem Leid sich entgegenzustemmen,
Die Tränen, die mir entströmen, zu hemmen,
Oder, bringen wir schon nicht zum Schweigen dies Herz,
Mag die Liebe zur Ehre ertragen den Schmerz.
Und es lerne die Welt ohne Mühe erkennen
Des Kaisers, der Königin Leid, die sich trennen!
Denn Trennung, Königin, gilt es zuletzt.
BERENICE: Ah, Grausamer Ihr! Und das sagt Ihr mir jetzt?
Was tat ich? Ach, daß ich geliebt mich glaubte,
Zu leben für Euch meiner Seele erlaubte!
Wie? War Euch denn Euer Gesetz nicht bekannt,
Als ich es zum ersten Mal Euch gestand?
Welch liebenden Überschwang liebt Ihr mich wagen!
Unselige Fürstin, so mußtet Ihr sagen,
Wie verstrickst du dich nun! Was steht dir bevor,
Die ihr Herz, ohne hoffen zu dürfen, verlor!
Empfingt Ihr es nur, um mir's wiederzugeben,
Nun ich wünsche, von Eurer Huld nur zu leben?
Wie oft schon verlangte das Reich den Verzicht!
Da war es noch Zeit: was verließt Ihr mich nicht?
Tausend Gründe halfen mir's damals ertragen.
Ich durft' um mein Leid Euern Vater verklagen,
Das Volk, den Senat, das römische Reich,
Alle Welt, doch nur Eure Hand nicht zugleich,
Da ihr Haß, der seit langem sich gegen mich kehrte,
Über all mein Unheil längst mich belehrte.
Ich sähe nicht, Herr, diesen Schlag erst nahn,
Da ich hoffte, unsterbliches Glück zu empfangn,
Euer liebendes Herz keinen Zwang mehr erleidet,
Da Rom schwelgt, da Euer Vater verscheidet,
Da das Reich verehrend zu Füßen Euch fällt,
Da ich nichts mehr fürchte als Euch auf der Welt.
TITUS: Ich allein auch vermochte mein Glück zu zerstören.
Einst durfte ich leben, mich lassen betören.
Mein Herz sah nicht in die Zukunft hinein,
Um zu suchen, was einst uns könnte entzwein:
Nichts sollte sich je meinen Wünschen versagen;
Das Unmögliche hofft' ich, ohne zu fragen.

Berenice (geb. um 28 n. Chr.) war die Tochter des Herodes Agrippa, späteren Königs von Judäa, wurde mit dreizehn Jahren ihrem Onkel Herodes, dem König von Chalkis, vermählt und lebte nach dessen Tode an der Seite ihres Bruders Agrippa, der in Rom zur Nachfolge in Chalkis bestimmt und später zum König in Caesarea Paneas gemacht wurde. Der König von Chalkis hatte das Recht, den Hohenpriester in Jerusalem zu bestimmen, und Berenice scheint sich Hoffnungen auf die Herrschaft in Jerusalem gemacht zu haben, die nach dem Tode ihres Vaters von römischen Prokuratoren ausgeübt wurde. Jedenfalls spielte sie zu Beginn des nationaljüdischen Aufstandes gegen den Prokurator Florus die Rolle einer Nationalistin und lenkte zusammen mit ihrem Bruder die Geschicke der Stadt, bis die extreme Bewegung der Zeloten sie ausschaltete. Sehr schnell gewann Berenice das Vertrauen des nach Palästina entsandten Vespasian und seines Sohnes Titus, mit dem sich ein Liebesverhältnis anspann. Als dessen Eroberung von Jerusalem (70) den nationaljüdischen Hoffnungen ein Ende gemacht hatte, mag sie die Idee gehabt haben, als eine zweite Königin Esther an der Seite des zwölf Jahre jüngeren Kaisersohnes zu herrschen. Sie folgte ihm nach Rom und spielte als seine Gemahlin, wenn auch nicht durch *justae nuptiae* mit ihm verbunden, eine von den Römern sehr beanstandete Rolle. Im Zusammenhang mit seiner Wandlung aus einem tyrannischen Genußmenschen zu einem dem stoischen Ideal huldigenden, humanen Kaiser verbannte Titus sie bei seinem Regierungsantritt, nach anderer Quelle schon kurz vorher, und wies ihren Versuch einer Wiederannäherung ab. Berenices Schicksal nach der Heimkehr in den Orient ist unbekannt.

Was weiß ich? Ich hoffte, Ihr sähet mich tot,
 Bevor uns der grausame Abschied bedroht.
 Jedes Hindernis schien meine Glut zu erneuen.
 Das Gerede des Reiches, was brauchst' ich's zu scheuen?
 Doch vernahm ich die Stimme der Ehre noch nicht
 Mit dem Ton, der ins Herz eines Kaisers spricht.
 Ich weiß, welchen Qualen ich mich übergeben;
 Ich fühle, ich kann ohn' Euch nicht mehr leben,
 Da mein Herz von mir selbst sich zu lösen droht;
 Doch es gilt nicht zu leben: zu herrschen ist not.
 BERENICE: Gut, Grausamer, herrscht!
 Laßt vom Ruhm Euch betören!
 Ich streite nicht mehr. Ich wollte nur hören,
 Daß der Mund, der mit tausendfältigem Eid
 Unsre Liebe zum dauernden Bunde geweiht,
 Dieser Mund ins Gesicht mir sich untreu bekenne,
 Mir sage das Wort, das auf ewig uns trenne.
 Ich selbst wollt' es hören am nämlichen Ort.
 Es genügt mir. Für immer denn schickt Ihr mich fort.



Studie zum „Tod des Sokrates“
 von Jacques Louis David

Utopische Staatsentwürfe

„Telemach“, der Fürstenspiegel
des François de Salignac de la Mothe-Fénelon

Fénelon (1651–1715), Priester und Moralist, von Ludwig XIV. zum Erzbischof von Cambrai ernannt, später wegen seiner moralischen Edikte und seiner Lehren einer mystischen Theologie vom Hof verstoßen, verfaßte zwischen 1694 und 1699 seinen „Telemach“ als Lehr- und Schulschrift, in der Tradition der Jesuiten stehend, z. B. von Voltaire heftig befehdet. Als Entwurf zu einer utopischen Weisheits- und Staatenlehre steht im Gewand griechischer Heldenmythologie die Lehre von der Weisheit und Güte des Herrschers im Mittelpunkt, beispielhaft für folgende Schriften der Aufklärung, u. a. von Rousseau.

Ach, welchen Intrigen sind doch die Könige ausgesetzt! Selbst die Weisesten werden oft hintergangen. Listige und selbstsüchtige Menschen umgeben sie; die besseren ziehen sich zurück, weil sie weder zudringlich sind noch schmeicheln; die Guten warten, bis man sie aufsucht, doch leider wissen die Fürsten sie nur selten zu finden. Die Lasterhaften dagegen sind dreist, betrügerisch, eifrig bemüht, sich einzuschmeicheln und zu gefallen, erfahren in der Verstellungskunst, stets bereit, alles gegen Ehr' und Gewissen zu unternehmen, wenn es sich darum handelt, die Lüste des Regenten zu befriedigen. Oh, wie unglücklich ist ein Fürst, stets den Machinationen solcher Leute ausgesetzt zu sein. Er ist verloren, wenn er nicht die Schmeichler flieht und denjenigen nicht geneigt ist, die ihm frei und offen die Wahrheit sagen. (. . .)

Der unglücklichste von allen Menschen ist ein König, welcher glücklich zu sein glaubt, während er die übrigen Menschen elend macht: in seiner Verblendung ist er doppelt unglücklich, denn da er seinen Zustand nicht kennt, ist Heilung unmöglich; überdies fürchtet er sogar, ihn kennenzulernen. Die Wahrheit kann nicht durch den Haufen der Schmeichler bis zu ihm gelangen. Er ist durch seine Leidenschaften beherrscht, er kennt nicht seine Pflichten, niemals genießt er das Vergnügen, Gutes zu tun, nie fühlt er die Freuden der lauterer Tugend. Er ist unglücklich und verdient es zu sein. Mit jedem Tag vergrößert sich sein Elend; er eilt seinem Verderben entgegen, und schon bereiten sich die Götter darauf vor, ihn durch eine ewig dauernde Strafe zu beschämen. (. . .)

O Könige, sagt doch nicht, daß man den Krieg wünschen müsse, um Ruhm zu erwerben! Den wahren Ruhm findet man nicht, wenn man unmenschlich ist. Wer seinen eignen Ruhm höher schätzt als die Gefühle der Menschlichkeit, der ist in seinem Stolz ein Ungeheuer, aber kein Mensch: er wird nichts weiter erreichen als einen falschen Ruhm, denn der wahre ist nur von der Mäßigung und Güte bedingt. Man wird ihm schmeicheln können, um seine törichte Eitelkeit zu befriedigen, aber im geheimen wird man stets, wenn man aufrichtig sein will, von ihm sagen: „Er hat um so weniger den Ruhm verdient, da er ihn zur Befriedigung seiner ungerechten Leidenschaft ersehnt hat; die Menschen dürfen ihn gar nicht achten,

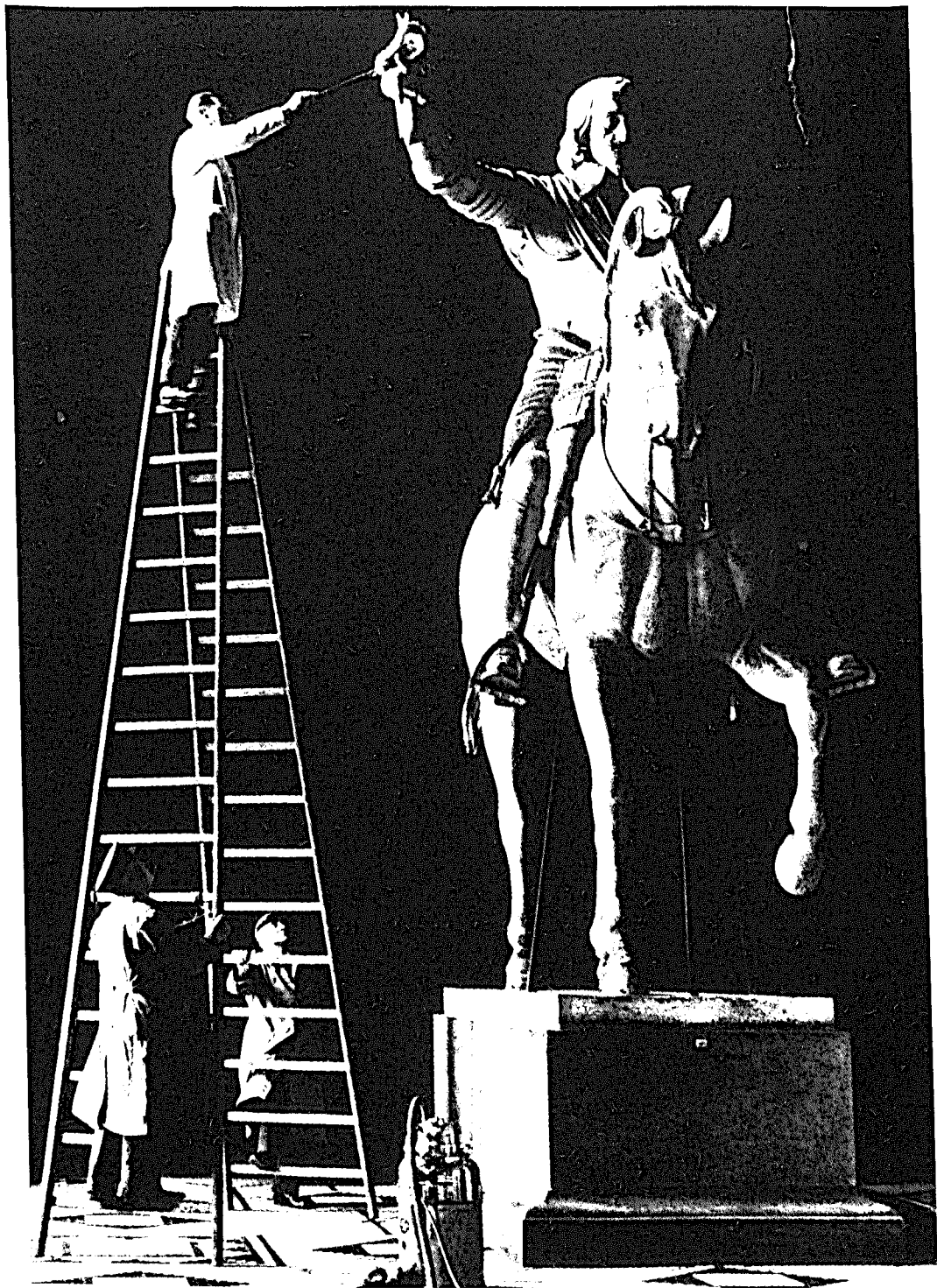
weil er seinerseits, dieselben so geringgeschätzt und ihr Blut aus brutaler Eitelkeit verspritzt hat.“ Glücklicherweise ist ein König, der sein Volk liebt und von diesem wiedergeliebt wird, der seinen Nachbarn vertraut und auch ihr Vertrauen besitzt, der, anstatt sie selbst mit Krieg zu überziehen, die Kriege zwischen ihnen zu verhindern sucht und der so regiert, daß alle fremden Nationen seine Untertanen um das Glück beneiden, ihn zum König zu haben. (. . .) Ein König kann sich nicht der Diener entschlagen, die ihn unterstützen und denen er Vertrauen schenken muß, da er nicht alles allein verrichten kann. Übrigens kennt ein König seine Umgebung viel weniger als ein Privatmann: bei ihm erscheint man stets in Maske, und keine Kunstgriffe werden verschmäht, um ihn zu hintergehen. Auch du, lieber Telemach, wirst dies nur zu sehr erfahren. Man findet bei den Menschen weder die Tugenden noch die Talente, welche man bei ihnen sucht. Man hat Gelegenheit, sie zu studieren und zu ergründen, aber man verrechnet sich alle Tage dabei. Man bringt es selbst nicht einmal dahin, die besten Menschen zu dem Zweck zu verwenden, für den man sie zum allgemeinen Wohl am nötigsten hat. Sie haben ihre Launen, ihre Unverträglichkeiten und ihre Eifersüchteleien; doch man kann sie nicht überzeugen, viel weniger bessern.

Je größer die Zahl der Untertanen ist, die man zu regieren hat, desto mehr Diener braucht man, um durch sie das auszuführen, was man selbst nicht tun kann; und je mehr Menschen man nötig hat, denen man eine hohe Würde anvertrauen muß, desto mehr ist man der Gefahr ausgesetzt, sich in der Wahl derselben zu irren. Mancher tadelt heute schonungslos die Könige, der morgen noch weit schlechter regieren würde als sie, und der dieselben und noch weit größere Fehler sich zuschulden kommen ließe, wenn man ihm dieselbe Macht anvertraute. Das Privatleben jedoch verdeckt, wenn man nur ein wenig Rednergabe besitzt, alle natürlichen Fehler, hebt die hervorragenden Talente hervor und läßt einen Menschen jeder möglichen Stellung würdig erscheinen, die durchaus nicht für ihn passend ist. Aber die hohe Gewalt stellt alle Talente auf eine harte Probe und enthüllt oft große Fehler. (. . .)

Die Menge der Menschen, welche den Regenten umgeben, trägt die Schuld, daß ein einzelner keinen tiefen Eindruck auf sie ausübt; nur das Gegenwärtige, nur, was ihnen schmeichelt, beeinflußt sie; alles andere entschwindet bald aus ihrem Gedächtnis. Am wenigsten wirkt die Tugend auf sie, denn anstatt zu schmeicheln, widerspricht sie und verurteilt ihre Schwächen. Darf es unsere Verwunderung erregen, wenn sie von niemanden geliebt werden, da sie keineswegs liebenswürdig sind und außer ihrer Größe und ihren Vergnügungen auch nichts lieben?(. . .)

Vergiß nie, daß die Könige nicht zur Befriedigung ihrer eigenen Ruhmsucht, sondern zur Beförderung und Aufrechterhaltung des allgemeinen Wohles regieren. Das Gute, welches sie tun, erstreckt sich von Jahrhundert auf Jahrhundert bis in die späteste Zeit, aber auch das Böse, welches sie verüben, vermehrt sich von Geschlecht zu Geschlecht bis auf die entferntesten Nachkommen. Eine schlimme Regierung hat oft das Unglück vieler Jahrhunderte zur Folge.





Aspekte der Macht

von Romano Giordano

Macht, 1) so v. w. Kraft; 2) bes. in so fern sich solche durch offen sich darlegende Mittel andeutet; in diesem Sinne: Kriegs-M., See-M., etc.; daher 3) jeder unabhängige Staat von größerer Bedeutung.

UNIVERSALLEXIKON VON 1845

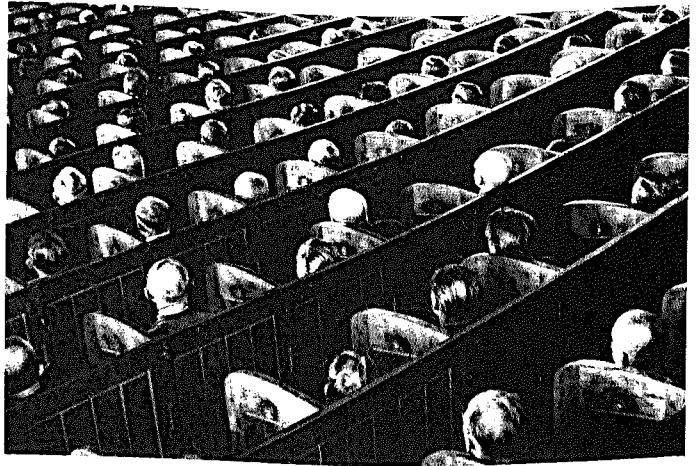
Hat eine Idee Macht? Eine sittliche Norm? Man sagt es oft, aber doch zu Unrecht. Eine Idee als solche, eine Norm als solche haben nicht Macht, sondern Gültigkeit. Sie stehen in ruhiger Objektivität. Ihr Sinn leuchtet, wirkt aber durch sich selbst noch nicht. Macht ist Fähigkeit, Realität zu bewegen; das vermag die Idee aus Eigenem nicht. Sie vermag es erst und wird damit zur Macht, wenn das konkrete Leben des Menschen sie aufnimmt; sie sich mit seinen Trieben und Gefühlen, den Tendenzen seines Wachstums und den Spannungen seiner inneren Zustände, den Absichten seines Handelns und Aufgaben seines Schaffens verbindet.

Von Macht im eigentlichen Sinne dürfen wir also nur sprechen, wenn zwei Elemente gegeben sind: Einmal reale Energien, die an der Wirklichkeit der Dinge Veränderungen hervorbringen, ihre Zustände und wechselseitigen Beziehungen bestimmen können. Dazu aber ein Bewußtsein, das ihrer inne ist; ein Wille, der Ziele setzt; ein Vermögen, welches die Kräfte auf diese Ziele hin in Bewegung bringt.

Das alles setzt den Geist voraus, jene Wirklichkeit im Menschen, die fähig ist, aus dem unmittelbaren Zusammenhang der Natur herauszutreten und in Freiheit über sie zu verfügen.

Macht nimmt einen Charakter an, der letztlich nur von der Offenbarung her charakterisiert werden kann; sie wird dämonisch. Sobald das Handeln nicht mehr vom Bewußtsein der Person getragen, noch im sittlichen Sinne verantwortet wird, entsteht im Handelnden ein eigentümlicher leerer Raum. Er hat nicht mehr das Gefühl, daß er es ist, der da handelt; daß die Handlung in ihm beginnt, und er daher für sie einzustehen hat. Er als Subjekt scheint auszufallen, und die Handlung durch ihn hindurchzugehen. Er fühlt sich nur als ein Element in einem Zusammenhang. Mit den Anderen verhält es sich aber ebenso; daher kann er sich auch nicht auf eine echte Autorität berufen, denn diese setzt die Person voraus, welche mit ihrer Befugnis unmittelbar zu Gott steht und sich vor Ihm verantwortet. Es breitet sich vielmehr das Bewußtsein aus, im Grunde sei es überhaupt kein Jemand, der da handelt, sondern eine nirgends faßbare, niemandem sich stellende, auf keine Frage antwortende, das Geschehen verantwortende Unbestimmtheit. Deren Verhalten wird als zwangsläufig empfunden; so gibt der Einzelne sich hinein. Sie wird als unaßlich empfunden; so erscheint sie als Geheimnis und zieht in verdorbener Form jene Empfindungen an sich, welche der Mensch vor dem Schicksal bzw. vor Gott haben soll. Diese Leere, die dort entsteht, wo die Person – zwar nicht verschwindet, denn sie kann ebensowenig vom Menschen abgeworfen werden, wie sie ihm abgenommen werden kann – aber übersehen, verleugnet, vergewaltigt wird, bleibt nun nicht; denn das würde bedeuten, daß der Mensch in irgend einer Weise zum Naturwesen, und seine Macht zur Naturenergie würden. Das ist nicht möglich; so bildet sie in Wahrheit nur eine zur Haltung

Macht bedeutet ebensoviel Möglichkeit zum Guten und Positiven, wie Gefahr zum Bösen und Zerstörenden. Diese Gefahr wächst mit ihrem Maß; das ist die Tatsache, welche uns Heutigen, zum Teil mit schreckhafter Plötzlichkeit, ins Bewußtsein getreten ist. Näherhin kann die Gefahr daher kommen, daß ein sittlich falsch gerichteter bzw. nicht mehr sittlich verpflichteter Wille über sie verfügt. Oder aber, daß hinter ihr überhaupt kein ansprechbarer Wille, keine antwortende Person mehr steht, sondern nur eine anonyme Organisation, in welcher jeder durch benachbarte Instanzen geleitet, überwacht und dadurch – scheinbar – der Verantwortung enthoben ist. Diese Form der Machtgefahr wird besonders dringlich, wenn, wie das heute weithin der Fall ist, das Gefühl für die Person, für ihre Würde und Verantwortung, für die personalen Werte der Freiheit, der Ehre, der Ursprünglichkeit des Handelns und Existierens zusehends schwächer wird.



Manchmal erschien er seiner Umgebung so idealistisch, daß er fast schon weltfremd wirkte. Nie sprach er von Macht und schien sie auch nicht zu begehren. Aber die Wahrheit sah anders aus. Er liebte die Macht und suchte sie mit Eifer, und in Machtfragen verstand er gegenüber seiner Umgebung keinen Spaß . . . Seine Stärke war teils einfach die Fähigkeit, in Machtfragen gleichgültig, beinahe naiv zu erscheinen.

DAVID HALBERSTAM ÜBER
ROBERT MCNAMARA

Die Männer der Macht – die Eroberer ebenso wie diejenigen, welche ein ererbtes Gebiet vergrößern – zeichnen sich keineswegs durch höhere Fähigkeiten aus, sondern eher dadurch, daß sehr gewöhnliche Fähigkeiten ihnen in einem ungewöhnlichen Maße zuteil wurden. Ja, es ist geradezu auffallend, wie sehr die höheren Fähigkeiten ihnen abgehen. Während so viele Menschen im Denken, in der Dichtung, in den Künsten das finden, was ihrem Leben Sinn verleiht, haben die Befehlenden damit wenig zu schaffen.

GEORGES RODITI

gewordene Untreue, und in den herrenlosen Zustand dringt eine andere Initiative, nämlich die dämonische ein.

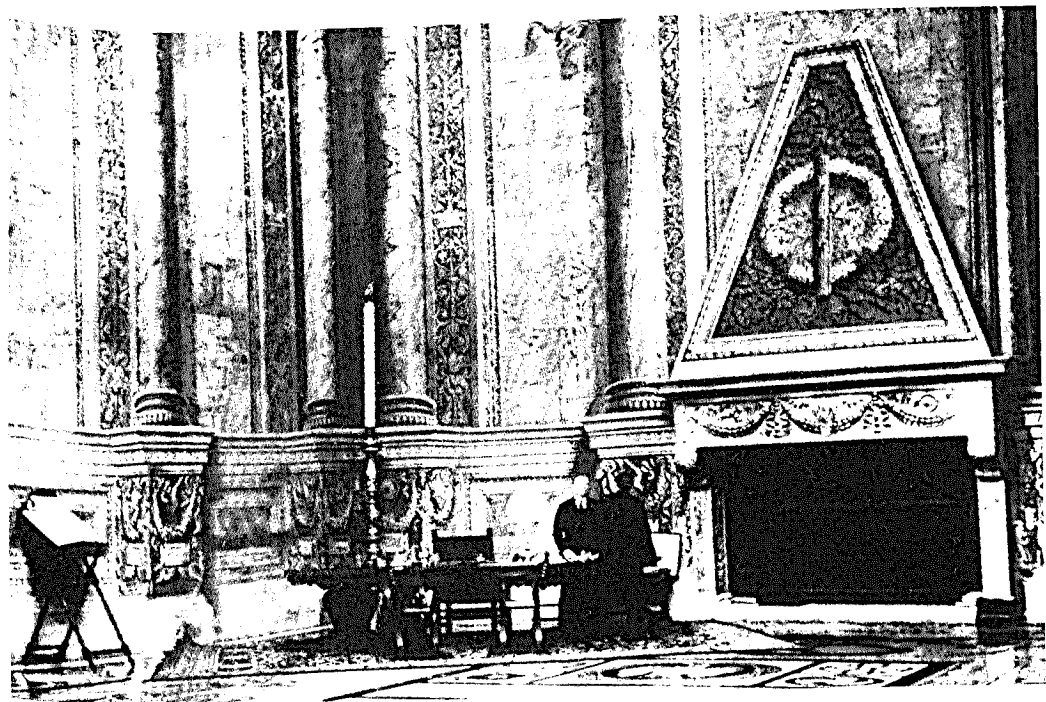
Zur Bestimmung der Macht gehört endlich noch ein letztes Moment: ihr universeller Charakter. Daß der Mensch Macht hat und in ihrer Ausübung eine besondere Befriedigung erfährt, bildet keinen Sonderbereich des Daseins, sondern ist mit jeder seiner Tätigkeiten und Zuständlichkeiten verbunden – kann sich wenigstens mit ihnen verbinden; auch mit solchen, die zum Machtkarakter zunächst keine Beziehung zu haben scheinen.

Es liegt auf der Hand, daß jeder Akt des Handelns und des Schaffens, des Besitzens und Genießens unmittelbar das Bewußtsein erzeugt, Macht zu haben . . . Das Gleiche geschieht durch alle Akte der Vitalität. Jede Tätigkeit, in welcher die unmittelbare Lebendigkeit sich auswirkt, ist Machtausübung und wird als solche erfahren . . . Entsprechendes ist aber auch von der Erkenntnis zu sagen. An sich bedeutet sie das schauende und verstehende Durchdringen dessen, was ist; ebendarin erfährt aber der Erkennende die Kraft, die das leistet. Er fühlt, wie er „der Wahrheit inne wird“; das setzt sich aber auch in das Gefühl um, „der Wahrheit mächtig“ zu sein. (. .)

Das Gefühl der Macht kann sich sogar an Zustände heften, die ihr zu widersprechen scheinen: des Leidens, der Entbehrung, der Unterlegenheit. So wird z. B. der Leidende sich bewußt, daß er durch seine Not eine tiefere Lebenseinsicht gewinnt, als sie der Gesunde hat; oder der Unterlegene sagt sich, daß er unterliegt, weil er edler ist als die Erfolgreichen.

Selbst das so quälende Gefühl der Minderwertigkeit ist immer mit einer mehr oder weniger verborgenen Selbstüberhebung verbunden; und sei es nur so, daß der Betreffende sich unfähig fühlt, den hohen Maßstäben zu genügen, die er für sich aufgestellt hat.

Jeder Akt, jeder Zustand, ja schon die einfache Tatsache, zu leben, zu sein, ist direkt oder auf Umwegen mit dem Bewußtsein der Machtausübung und des Machtgenusses verbunden. In ihrer positiven Form erzeugen sie das Bewußtsein, im Selbst zu stehen und Kraft zu haben; in ihrer negativen Form werden sie zum Hochmut, zum Stolz, zur Eitelkeit.



La Clemenza di Tito

bei den Salzburger Festspielen

1949

4 Aufführungen

Julius Patzak (Titus), Hilde Zadek (Vitellia), Wilma Lipp (Servilia), Marta Rohs (Sextus), Richard Holm (Annius), Otto Edelmann (Publius). Dirigent: Josef Krips, Inszenierung: Hans Curjel, Bühnenbild/Kostüme: Hans Erni.

1976

5 Aufführungen

Werner Hollweg (Tito), Carol Neblett (Vitellia), Catherine Malfitano (Servilia), Tatiana Troyanos (Sesto), Anne Howells (Annio), Kurt Rydl (Publio). Dirigent: James Levine, Inszenierung/Bühnenbild/Kostüme: Jean-Pierre Ponnelle.

1977

5 Aufführungen

Werner Hollweg (Tito), Carol Neblett/Julia Varady (Vitellia), Catherine Malfitano (Servilia), Tatiana Troyanos (Sesto), Anne Howells (Annio), Kurt Rydl (Publio). Dirigent: James Levine, Inszenierung/Bühnenbild/Kostüme: Jean-Pierre Ponnelle.

1979

5 Aufführungen

Werner Hollweg (Tito), Carol Neblett (Vitellia), Catherine Malfitano (Servilia), Tatiana Troyanos (Sesto), Anne Howells (Annio), Kurt Rydl (Publio). Dirigent: James Levine, Inszenierung/Bühnenbild/Kostüme: Jean-Pierre Ponnelle.

1988

7 Aufführungen

Gösta Winbergh (Tito), Carol Vaness (Vitellia), Christine Barbaux (Servilia), Delores Ziegler (Sesto), Martha Senn (Annio), László Polgár (Publio). Dirigent: Riccardo Muti, Inszenierung: Peter Brenner, Ausstattung: Enrico Job/Benito Persico.

Im Rahmen der Salzburger Festspiele haben bis zum Jahre 1989 26 Vorstellungen dieser Oper stattgefunden.

Hans Jaklitsch

La Clemenza di Tito

Synopsis

In this opera of Mazzola and Mozart, the didactic piece about the clemency of the ruler torn between power and powerlessness becomes a musical drama about passions and feelings of people immediately surrounded by the powerful, whose claim to be constantly practising leniency has become their only instrument of power. Mozart carefully uses the forms and traditions of the *opera seria*, balancing the ensemble – as the real conveyor of the dramatic action – with the solo numbers. In a sphere characterized by intrigue, selfishness and manic ambition, Vitellia and Sextus, with their confessions of guilt and aberration, succeed in overcoming mere representation and recognizing death as a possible form of existence. *La Clemenza di Tito* becomes the document of a philosophy in metamorphosis. Where the power of the gods as the central means of man's self-determination has been lost, the individual alone is capable of determining himself – independently of the happy ending, the "lieto fine", a principle to which the ruler who leads society adheres.

Act 1

Vitellia, daughter of the deposed Emperor Vitellius, intends to bring down the reigning Emperor Titus with the help of Sextus, knowing that Sextus depends on the Emperor, who trusts him greatly. Vitellia still believes that Titus will marry Berenice, a Jewish princess. Sextus, because of his love for Vitellia, is prepared to kill Titus during a coup led by Lentulus. In his hopeless situation Sextus only feels security in his friendship with Annius. Annius asks Sextus to put in a good word with the Emperor for his marriage to Servilia, Sextus's sister. Titus presents himself to his people as the upholder of clemency. According to his decision of arbitration, the presents and dues given to him are not to be used for building a temple but for the victims of the most recent eruption of Vesuvius. The Emperor's charity is also to be extended to his immediate neighbourhood. In order to bind Sextus to him more closely, Titus proclaims his intention to marry Servilia and for reasons of state to renounce his love for Berenice. Annius, petrified with fear, does not dare confess his love for Servilia to the Emperor, yet she brings herself to declare her love for Annius. Titus again has an opportunity to prove his doctrine of clemency. He generously gives up Servilia. These events cause him to lament the difficult fate of the ruler, who finds it impossible to differentiate between truth and deceit. Vitellia, still believing that Servilia will become the Empress, urges Sextus to murder Titus. Sextus is prepared to commit the deed. While he is preparing the murder, Vitellia learns from Publius and Annius about Titus's intention to marry her. What the two messengers consider to be Vitellia's excessive joy is in reality her panic fear of losing her influence on the course of events. Sextus, still un-

decided, observes the burning of the Capitol. The revolution has begun. Sextus beseeches the gods to spare Titus and rushes to the Capitol. Witnessing the fire from a distance, the people closest to Tito hear rumours of the Emperor's murder. Sextus, confused, returns and is prepared to take all the blame. Vitellia manages to prevent him. The people bewail the loss of their ruler.

Act 2

Annius reports to Sextus that the Emperor is alive, having been mistaken for a conspirator who had disguised himself in the Emperor's clothes. Nevertheless Sextus adheres to his confession that he was the leader of the plot. He intends to leave Rome. Annius advises him to trust in the proverbial clemency of Titus. Meanwhile the conspiracy has been discovered by Publius, Titus's Prefect and faithful liegeman. Titus had been mistaken for Lentulus. Sextus has been betrayed. Publius takes him prisoner and brings him before the Roman Senate. The Roman people celebrate the Emperor's return as if it were a resurrection. Publius urges Titus to sentence Sextus as quickly as possible. However, Titus has considerable doubts about Sextus' s guilt and Annius also begs mercy for him. He expresses what everyone knows: the power over life or death lies alone in Titus's hands. The Emperor hesitates in confirming the death sentence pronounced by the Senate. He insists on a confrontation with Sextus. In the presence of Publius, Sextus refuses to answer all Titus's accusations, so as not to endanger Vitellia, the future Empress. Sextus recognizes the hopelessness of his situation and is prepared to accept the death sentence. Left alone, Titus decides, even on this occasion, to trust in the clemency which is such a distinctive feature of his rule and to give Sextus his life. He tears up the death sentence. Vitellia is prepared to assume responsibility for Sextus only after hearing pleas by Servilia. Vitellia confesses her plans and thus Sextus's innocence before the Emperor. Titus's lonely decision to be clement is thereby confirmed.

The Uneasy Coronation Opera

Peter Brenner

The question is raised again and again as to why, at the height of his operatic creativity following *Don Giovanni* and while he was working on *The Magic Flute*, Mozart composed an *opera seria* and thus devoted himself once more to a genre which by this time was no longer valid. Some believe that he has to be excused by the fact that he was under enormous pressure of time, needed money and was forced to accept the constraints of his situation.

Before considering such unsatisfactory answers, it is advisable to deal with the question whether or not *La Clemenza di Tito* is indeed a proper *opera seria*. From experience we ought to be suspicious: we know that none of the great Mozart operas can be given a

classification. Each one goes beyond the framework of its generic concept. The terms “opera buffa”, “dramma giocoso” or “singspiel” are unsuitable for describing the styles of works such as *The Marriage of Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni* or *The Magic Flute*. The changes which Mazzolà made to Metastasio's drama are already sufficient evidence that *Tito* is far from being an *opera seria*. Considerable abridging reduces the three acts to two; instead of 25 arias, Mozart's opera only contains eleven and these are matched by eleven ensembles (including the choruses) – something which is not at all usual for *opera seria*. With a few exceptions, the musical numbers are extremely short, in contrast to the verbosity of *opera seria*. Instead of the drama taking place solely in the recitatives, the main parts of the action are transposed to the ensembles. The serial principle of the *opera seria*, the regular alternation between recitative and aria is abandoned in favour of longer sections. The arias are introduced by unusually short preludes and the first part is only rarely repeated. Although even here they bring about a standstill in the action, by being set to music they become psychodrammes, providing deeper insight into the respective situation and extending the element of tension. Coloratura arias, very sparingly used by Mozart, are no longer just an opportunity for singers to display their vocal technique, they are an emotional expression sparked off by very particular words. The allegoric figures and embodiment of ideas in the *opera seria* become human creatures. Sextus and Vitellia are multi-faceted characters who undergo developments. The static nature of the *opera seria* largely gives way to a dynamism gained from emotional processes.

In his *Tito* Mozart was not untrue to himself. However, the means he employs have become more sparing and simpler. This music demands active, attentive listening. It is therefore no wonder that at the premiere in Prague the work did not meet the expectations of Leopold II's court society.

But is this Titus indeed suitable for the pleasing self-admiration of a ruler? Is his kind of reign a desirable example? Does this opera – as is the case in *The Magic Flute* – present a utopian form of rule? In his first aria (No. 6) Titus bemoans the fact that the only joy in being a ruler is to do good deeds, otherwise political office merely brings anguish and bondage. In his second aria too (No. 8), he describes power as “tormento” and speaks of his difficult problem of having to differentiate between deceit and truth. His third aria (No. 20) is a desperate appeal to the gods to release him from the burden of reign, or to give him a different heart if this office can only be carried out with severity. In the orchestral recitative in Act 2 (Scene 7), he describes the fate of a ruler as “hapless” and, becoming melancholy, reflects how fortunate the simplest and poorest farmer is in contrast. An emperor who longs to belong to the lowest social class!

What does the “clemenza”, the leniency which Titus cultivates, achieve? It favours the intrigues which are widespread at court and cannot prevent his having to suppress a rebellion in Rome. At the end Titus exclaims, “How many, how many of you are there then who want to betray me?” And Vitellia replies to his question why she hates him with the words “because of your kindness”. She

thought it was love and it had aroused in her the hope for marriage and power. The futility of his policy of mildness must hurt him all the more because he has an almost compulsive urge to be popular. "Romans, your love is all that Titus desires". The thanksgiving by the chorus (No. 15) for his rescue is a small consolation for the fact that there had been an attempted assassination on his life, "I am not quite so unhappy if Romans mourn for my fate, as long as prayers are still said for Titus".

Titus renounced love. For reasons of state he rejected the Jewish princess Berenice, with whom he had had a long liaison. He puts all his hopes in Sextus. "As love has given me no permanent relationship, may friendship at least now do so". And yet it cannot be overlooked that the affection these two men feel for each other has homoerotic traits. This is shown in certain statements by the Emperor ("not only has he been true and friendly towards me but also tender", . . . "always wanting proof of the love from my heart", . . . "beloved Sextus"). It is also clear in Sextus' rondo (No. 19) ("At least for this moment remember your first love"), and also Vitellia expresses it towards Sextus ("I would trust you, if I saw that you had less affection for Titus"). Titus also makes no secret of the fact that the real reason he wants to marry Servilia, the sister of Sextus, is his wish to have even closer ties with his friend. But even these bonds are broken. Sextus becomes a traitor, almost a murderer. All efforts by Titus to create human relationships fail. In his loneliness nothing remains for him but his unloved office as ruler. This bitter recognition is the source of his final words, "Eternal gods, end my days if ever I cease to care first and last for my Roman people!"

There are moments when it becomes clear that leniency does not come naturally to Titus, moments when he is capable of strong outbursts and has thoughts of revenge. Anyone who, like Titus, says to himself, "I must avenge my unheeded clemency" reveals that this clemency does not correspond to his true nature. Perhaps the authors may have had the opera's historical model in mind.

Historians such as Suetonius, Tacitus, Josephus and Sulpicius Severus report that before Titus ascended the imperial throne he was extremely ruthless in achieving his aims, that he was corruptible and greedy and led a dissolute life. He commanded the siege and destruction of Jerusalem with great cruelty. Jews who were trying to flee from the city or searching for food outside the city walls, almost starved, were crucified on his orders. After the destruction of the temple he ordered all prisoners who were priests and leaders to be murdered, other prisoners were deported to Egypt to work in the mines or were sacrificed for the gladiatorial games, the city of Jerusalem was razed to the ground. With his ascension to the throne he seemed transformed. He became kind to the extent of being soft-hearted, his generosity became extravagance and his liberality became laxity, until at the age of 41, after reigning only two years he died from an attack of fever.

The historian Hermann Bengtson writes in his book *The Flavians* published by C. H. Beck, 1978: "The transformation in the character of Titus is so fundamental that the question has repeatedly been raised whether it happened naturally or was a pathological development. Evidence for the latter (for supposing an illness) seems to

be that at the slightest motivation he used to burst into tears. He had completely forgotten how to control his feelings in front of other people." His former cruelty only came through in one aspect: he used to organise the most bloody and extravagant gladiatorial games and animal baiting of any Roman emperor. Perhaps that explains what is otherwise incomprehensible, the fact that in Scene 16 of Act 2, when the condemned men are to be thrown to the wild animals in the arena, Titus speaks of "lieti spettacoli", "joyful games". After all, many other historic quotations and events are worked into the libretto, which reveals a thorough-going study of the historical material. But even if we do not want to go so far as to suppose that Metastasio and Mazzolà had such knowledge and intentions, one thing has to be conceded: the clemency in Mozart's *Tito* is not an idealization of rulers. It is Tito's escape from responsibility, the fear of dirtying his hands, and going to the other extreme, perhaps even a radical renunciation of his former cruelty. There are reports that at the premiere of the work, the wife of Leopold II, Maria Louisa, is said to have described it as "una porcheria tedesca" – "German piggishness". If this is true, the Queen must have been more sensitive and had greater insight than all those who saw nothing more in Mozart's opera than a minor work reverting to convention and written by an opportunist.

Résumé „La Clemenza di Tito“

Dans l'opéra de Mazzolà et Mozart, l'œuvre didactique au sujet de la clémence du monarque déchiré entre la puissance et l'impuissance se transforme en un drame musical des passions et des sentiments qui habitent les membres de l'entourage des souverains, pour qui le recours à la clémence est devenu le seul instrument de gouvernement. Mozart ne reprend pas les formes et les normes de l'opéra seria sans les reconsidérer, et il confère aux ensembles le même poids qu'aux soli pour faire avancer l'action. Dans un monde imprégné d'intrigues, d'égoïsme et de carriérisme, Vitellia et Sesto, en avouant leurs fautes et leurs erreurs, parviennent à se détacher d'un monde qui ne vise qu'à la représentation, et à accepter la mort comme seul but de l'existence. «La Clemenza di Tito» se transforme en témoignage d'une philosophie mouvante. Lorsque la puissance divine cesse de guider les hommes, l'individu est seul maître de son destin, indépendamment du «happy end», du «lieto fine», que détermine le souverain régissant le monde.

Premier acte

Vitellia, fille de l'empereur déchu Vitellius, envisage de renverser Tito avec l'aide de Sesto qui, elle le sait, jouit de la totale confiance du régent. Elle croit toujours que Tito va épouser la princesse juive Berenice. Par amour pour Vitellia, Sesto est prêt à tuer Tito au

cours d'une insurrection dirigée par Lentulus. Dans la situation désespérée où il se trouve, seule son amitié pour Annio lui procure quelque réconfort. Ce dernier demande à Sesto d'intercéder auprès de l'empereur pour qu'il lui accorde la main de Servilia, sœur de Sesto. Tito se présente au peuple comme garant de la clémence. Il a ordonné que les cadeaux et les dons qui lui ont été faits soient utilisés non pas pour la construction d'un temple, mais pour soulager les victimes de la récente éruption du Vésuve. La bonté de l'empereur retombe également sur son entourage immédiat. Pour se lier de plus près encore à Sesto, Tito avoue son désir d'épouser Servilia et de renoncer à Berenice pour raison d'État. Annio, saisi d'effroi, n'ose pas avouer à l'empereur qu'il aime lui aussi cette dernière, mais Servilia prend sur elle de confesser son amour pour Annio. Tito doit à nouveau mettre à l'épreuve le précepte de la clémence du souverain. Il renonce, avec grandeur, à Servilia. Les événements lui fournissent l'occasion de se lamenter sur le sort cruel des souverains, auxquels il est impossible de faire la différence entre sincérité et trahison. Vitellia, qui croit que Servilia va devenir impératrice, pousse par tous les subterfuges possibles Sesto à passer à l'action et à tuer Tito. Pendant qu'il s'y prépare, Vitellia apprend par Publio et Annio que Tito envisage de l'épouser, elle. Ce que les deux messagers prennent pour l'expression de la joie intense de Vitellia est en fait une frayeur panique, car elle sent le cours des choses lui échapper. Sesto implore les dieux d'épargner Tito et se précipite au Capitole. Témoin de l'incendie qu'on voit se déchaîner au loin, le peuple, qui estime Tito, apprend le meurtre présumé de l'empereur. Sesto revient, troublé, et est prêt à endosser toute la responsabilité. Vitellia l'en empêche de toutes ses forces. Le peuple la perte de son souverain.

Deuxième acte

Annio rapporte à Sesto que l'empereur vit, et a seulement été confondu avec l'un des conjurés qui s'était camouflé en s'habillant comme lui. Mais Sesto avoue malgré tout être le chef des conjurés. Il veut quitter Rome. Annio lui conseille de faire confiance à la clémence légendaire de Tito. Entre temps, le complot a été découvert par Publio, préfet de serviteur fidèle de Tito. Tito a été confondu avec Lentulus, Sesto est trahi. Publio le fait prisonnier et le conduit devant le Sénat romain. Le peuple fête le retour de l'empereur comme une résurrection. Publio presse Tito de condamner Sesto sans plus attendre, mais Tito doute encore de la trahison de ce dernier, dont Annio demande la grâce. Il exprime ce que tous savent: ce n'est que de Tito que dépend la décision de vie ou de mort. L'empereur hésite encore à confirmer l'arrêt de mort émis par le Sénat. Il veut être confronté à Sesto. En présence de Publio, Sesto ne répond à aucune des accusations de Tito, afin de ne pas mettre Vitellia, la future impératrice, en danger. Sesto reconnaît la situation désespérée dans laquelle il se trouve et se déclare prêt à accepter la sentence de mort. Resté seul, Tito décide une fois encore de suivre sa clémence proverbiale et d'accorder sa grâce à Sesto. Il déchire l'arrêt de mort. Sur les instances de Servilia, Vitellia finit par avouer à l'empereur que c'est elle qui a forgé le plan et que Sesto est donc innocent. La décision de clémence prise par Tito s'avère donc comme la seule attitude juste possible.

Le malheureux Opéra du couronnement

Peter Brenner

On pose toujours la question de savoir ce qui a conduit Mozart, en plein épanouissement de son œuvre lyrique, après «Don Giovanni» et en plein travail de «La Flûte enchantée», à composer un opera seria, et donc à se consacrer à un genre déjà dépassé. On croit pouvoir lui trouver une excuse en disant qu'il ne disposa que de peu de temps, qu'il avait un grand besoin d'argent et devait donc se plier aux circonstances d'une situation pressante.

Avant de prendre en considération ces réponses, somme toute peu satisfaisantes, il convient de se poser la question de savoir si «La Clemenza di Tito» est véritablement un opera seria. L'expérience impose la prudence: nous savons bien qu'aucun des grands opéras de Mozart ne se laisse véritablement cataloguer, qu'ils dépassent tous les cadre restreint des genres bien définis. Les termes «Opera buffa», «Dramma giocoso» ou «Singspiel» ne permettent pas de déterminer avec exactitude le style d'opéras tels que «Les Noces de Figaro», «Così fan tutte», «Don Giovanni» ou «La Flûte enchantée».

Les modifications mêmes opérées par Mazzolà sur le drame de Métastase font que «Titus» s'éloigne du genre de l'opera seria. Des coupures radicales réduisent à deux les trois actes de l'original, l'œuvre de Mozart ne compte plus que onze airs au lieu de vingt-cinq, et onze ensembles (y compris les chœurs) – ce qui est inhabituel pour une œuvre seria. A quelques exceptions près, les divers numéros sont étonnamment courts – contrairement au style «bavard» généralement observé dans l'opera seria. Au lieu que le drame évolue uniquement dans les récitatifs, les points forts de l'action sont ici mis dans les ensembles. Le principe d'enfilade de l'opera seria, l'alternance de récitatifs et airs, est ici transformé en sections plus longues. Les airs sont précédés d'introductions étrangement brèves et ne connaissent que rarement la reprise de la première section. Ils contribuent certes ici aussi à suspendre l'action, mais leur musique les transforme en psychogrammes, ils permettent d'approfondir l'analyse des situations données et en élargissent le champ d'action. Mozart utilise les vocalises de façon parcimonieuse, elles ne donnent plus uniquement l'occasion aux chanteurs de démontrer leur virtuosité vocale, mais confèrent à certains mots une expression émotionnelle enflammée. Les figures allégoriques et symboliques de l'opera seria prennent chair. Sextus et Vitellia sont des personnalités à multiples facettes qui évoluent. L'ambiance statique qui imprègne généralement l'opera seria cède largement la place à un dynamisme puissant dans l'évolution psychologique des états d'âme.

Dans «Titus», Mozart ne se renie pas, mais les moyens dont il dispose pour son travail sont plus réduits et plus simples. La musique exige des auditeurs actifs, et il n'est donc pas étonnant que

l'œuvre n'ait pas répondu à l'attente du public de la cour de Leopold II.

Le personnage de ce Titus se prête-t-il donc à constituer le reflet flatteur d'un régent? Cet opéra nous découvre-t-il – comme «La Flûte enchantée» – l'utopie d'une forme de gouvernement?

Dans son premier air (No. 6), Titus se lamente que le seul plaisir du monarque consiste à faire preuve de bonté, sinon il ne connaît que tourments et servitude. De même dans son deuxième air (No. 8) désigne-t-il le gouvernement par «tormento», et exprime-t-il son souci d'avoir à choisir entre l'imposture et la vérité. Dans son troisième air (No. 20), il implore les dieux de le libérer de la régence ou de lui donner un autre cœur lui permettant de remplir son devoir avec rigueur. Au cours du récitatif accompagné du 2^{ème} acte (8^{ème} scène), il qualifie de «malheureux» le sort de celui qui gouverne et se plonge dans une réflexion mélancolique en pensant au bonheur du simple et pauvre paysan. Un empereur qui aspire à faire partie de la couche sociale la plus misérable!

Quel est donc l'effet de la «clemenza», la clémence dont Titus s'efforce de faire preuve? Elle favorise les intrigues à la cour et ne peut empêcher la nécessité d'écraser une révolte à Rome. Titus s'écrie à la fin, désespéré: «Combien êtes-vous donc à me trahir?» Et la réponse de Vitellia, lorsqu'il lui demande la raison de sa haine, est: «Ta bonté». Elle avait cru que c'était de l'amour, ce qui avait éveillé en elle l'espoir d'un mariage la faisant accéder au pouvoir. L'inutilité de sa politique de douceur le blesse d'autant plus qu'il est habitué d'un besoin de popularité presque maladif: «Romains, votre amour est le seul objet des désirs de Titus». Le chant d'action de grâces du chœur (No. 15), qui salue son sauvetage, le console quelque peu de l'attentat perpétré contre lui: «Je ne suis pas si malheureux si Rome pleure mon sort, si l'on prie encore pour Titus». Titus a renoncé à l'amour. Pour des raisons d'État, il a renvoyé la princesse juive Bérénice, avec qui il avait eu une longue liaison. Tous ses espoirs reposent maintenant sur Sextus: «Comme l'amour ne m'a accordé aucune liaison durable, j'espère que l'amitié au moins le fera». Il ne faut pas oublier non plus que l'attirance éprouvée par ces deux hommes l'un pour l'autre comporte une tendance homoérotique. Les expressions auxquelles l'empereur a recours le prouvent («Il ne s'est pas seulement montré fidèle et amical envers moi, mais également affectueux», «... exiger à chaque instant des preuves de mon amour», «... bien-aimé Sextus»), cela ressort du Rondo (No. 19) de Sextus («Rappelle-toi maintenant au moins ton premier amour»), et Vitellia l'exprime également envers Sextus («Je te ferais plus confiance si je savais que tu as moins d'affection pour Titus»). Titus ne nie d'ailleurs pas que la véritable raison qui le pousse à vouloir épouser Servilia, la sœur de Sextus, repose dans le souhait de se lier plus encore à son ami. Mais ce lien est également rompu. Sextus devient traître, presque régicide. Tous les efforts de Titus pour établir des relations humaines sont voués à l'échec. Dans sa solitude, il ne lui reste que le poste détesté de monarque. Ses dernières paroles naissent de cette amère constatation: «Mettez un terme, dieux éternels, mettez un terme à mes jours lorsque le bien-être de Rome ne sera plus mon souci!»

On remarque par moments que cette «clemenza» n'est pas innée chez Titus, qu'il est parfois capable d'explosions violentes et de pensées vengeresses. Quiconque – comme lui – dit de soi: «Je suis redevable de vengeance à ma méprisable clémence», laisse percevoir que cette clémence ne correspond pas à son véritable naturel. Les auteurs auraient-ils eu, sur ce point, l'exemple historique en mémoire?

Des historiens comme Suétone, Tacite, Josephus et Sulpicius Severus, racontent que Titus était dépourvu de scrupules avant de monter sur le trône, que tous les moyens lui semblaient bons pour atteindre ses buts, qu'il était corrompu, avare et menait une vie dissolue. Il se livra au siège et à la destruction de Jérusalem avec une cruauté intense. Il fit crucifier les Juifs qui voulaient fuir la ville ou qui, affamés, cherchaient à se procurer quelque nourriture en dehors de l'enceinte de la ville. Après avoir détruit le temple, il fit assassiner tous les prêtres prisonniers et les meneurs, déporta les prisonniers en Égypte, les fit travailler dans les mines ou les sacrifia pour les combats de gladiateurs, et fit raser la ville de Jérusalem. En montant sur le trône, il sembla se métamorphoser. Il devint bon jusqu'à la sensiblerie, généreux jusqu'à la munificence, conciliant jusqu'à la faiblesse. Après un peu plus de deux ans de pouvoir, il mourut, à l'âge de 41 ans, d'un accès de fièvre.

L'historien Hermann Bengston écrit («Die Flavien», Édition C. H. Beck, 1978): «La métamorphose du caractère de Titus est si fondamentale qu'on s'est toujours demandé s'il s'agit d'un élan naturel ou d'une évolution malade. Cette dernière hypothèse (celle d'une maladie) se fonde sur le fait qu'il éclatait en sanglots à la moindre occasion. Il avait totalement désappris à dominer ses états d'âme devant les hommes.» Sa férocité d'antan ne transparaitait qu'en une seule circonstance: il organisait les jeux de gladiateurs et les combats d'animaux sauvages les plus sanguinaires et les plus coûteux jamais offerts par un empereur romain. Peut-on expliquer de cette manière que Titus parle – à notre grand étonnement – dans la 16^{ème} scène du 2^{ème} acte, de «lieti spettacoli», de «spectacles joyeux», lorsqu'il est question de jeter les condamnés aux fauves de l'arène? Le livret renferme nombre d'autres citations et événements historiques qui prouvent que son auteur connaissait bien le sujet. Mais sans aller si loin et sans penser que Métastase et Mazzola avaient de telles connaissances et une telle optique, il faut reconnaître une chose: La «clemenza», dans le «Titus» de Mozart, n'est pas la qualité idéale pour un souverain. Elle constitue la fuite devant les responsabilités, la peur de se salir les mains, et peut-être aussi l'aversion poussée à l'extrême d'une cruauté passée. On rapporte que Maria Louisa, l'épouse de Leopold II, aurait qualifié l'œuvre de «porcheria tedesca», de «cochonnerie allemande», lors de la création. Si cela devait être vrai, il semblerait que la souveraine ait été plus sensible et plus clairvoyante que tous ceux qui ne voient dans l'opéra de Mozart qu'une œuvre de circonstance conventionnelle, écrite par opportunisme.

Programmheft zur Aufführung von „La Clemenza di Tito“ von Wolfgang Amadeus Mozart ab 28. Juli 1989,
Felsenreitschule

Medieninhaber: Salzburger Festspiele

Nach dem Presserecht für den Inhalt verantwortlich: Generalsekretär Dr. Franz Willnauer

Redaktion: Wolfgang Willaschek

Redaktionelle Mitarbeit und grafische Gestaltung: Annedore Cordes

Mitarbeit: Hedwig Kainberger, Christa Willander

Übersetzungen ins Englische: Elizabeth Mortimer

Übersetzungen ins Französische: Geneviève Geffray

Fotos: Foto Weber/PSF

Texte: „Die unbehagliche Krönungsoper“ von Peter Brenner und „Musikalische Innenräume“ von Wolfgang Willaschek sind Originalbeiträge für dieses Heft; Stefan Kunze, Mozarts Opern, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1984, darin: F. Horn, „Musikalische Fragmente“ (1801/02); Wolfgang Amadeus Mozart, Die Dokumente seines Lebens, Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Bärenreiter Verlag, Kassel/London/New York 1961; Esteban Arteaga, Geschichte der italienischen Oper, Aus dem Italienischen übersetzt von Johann Nicolaus Forkel, In: Schwickertschen Verlage, Leipzig 1979, Neue Ausgabe: Georg Olms Verlag, Hildesheim/New York 1973; H. C. Robbins Landon, 1791 – Mozarts letztes Jahr, Claassen Verlag, Düsseldorf 1988; darin: Antonio Salieri, Brief an den Fürst Anton Esterházy, Ende August 1791/Domenico Guardasoni im Vertrag mit den Böhmisches Ständen; Ingeborg Bachmann, Ein Blatt für Mozart, in: Ingeborg Bachmann, Werke, 4. Band, Hsg.: Christine Koschel, Ingeborg Bachmann, Clemens Münster, Piper Verlag, München/Zürich 1972; Volkmar Braunbehrens, Mozart in Wien, Piper Verlag, München/Zürich 1986; Ernst Lert, Mozart auf dem Theater, Schuster & Loeffler, Berlin 1921; Friedrich von Stendhal, Gedanken – Meinungen – Geschichten, Insel Verlag, Leipzig 1927; Montesquieu, Betrachtungen über die Ursachen von Größe und Niedergang der Römer; Lothar Schückert (Hsg.); Carl Schünemann Verlag, Bremen 1957; Theodor W. Adorno, Dissonanzen, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1956; Denis Diderot, Enzyklopädie/Philosophische und politische Texte, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1969; Will und Ariel Durant, Das Zeitalter Voltaires, Francke Verlag, Bern/München 1968; Ivan Lissner, So lebten die römischen Kaiser, Walter Verlag, Olten/Freiburg im Breisgau 1969; Romano Guardini, Die Macht, Versuch einer Wegweisung, Werkbund Verlag, Würzburg 1951; Georgi W. Tschitscherin, Mozart, Eine Studie, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1987; Hermann Bengtson, Römische Geschichte – Republik und Kaiserzeit bis 284 n. Chr., Verlag C. H. Beck, München 1973; Fénelon, Die Abenteuer des Telemach, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1984; Michael Grant, Roms Cäsaren, Verlag C. H. Beck, München 1978; Jean Racine, Berenice, in: Dramatische Dichtungen, Band I, Luchterhand Verlag, Darmstadt 1957; Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit, H. A. Pierer (Hsg.), Altenburg 1845; L. Annaeus Seneca, De clementia, Hsg.: Karl Büchner, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1970; Bildnachweise: Modellfotos des Bühnenbildes von Enrico Jop/Benito Persico für die Salzburger Festspiele 1988; Andreas Hüneke (Hsg.), Medium Fotografie, VEB Fotokinoverlag, Leipzig 1979; H. C. Robbins Landon, 1791 – Mozarts letztes Jahr, s. o.; Thomas Höpker, Ansichten, Verlag Brausdruck, Heidelberg 1986; Margarete Baur-Heinhold, Theater des Barock, Verlag Georg D. W. Callwey, München 1966; Cecil Beaton/Gail Buckland, The magic image, Little Brown and Company, Boston/Toronto 1975; David Bruce, Sun Pictures, Studio Vista, London 1973; Rene Burri, One world, Fotografien und Collagen 1950–1988, Benteli Verlag, Bern 1984; Bruce Bernard, Foto-Entdeckungen 1840–1940, Du Mont Verlag, Köln 1981; Alfred Witness, Eisenstaedt in our time, Smithsonian Institution Press, Washington 1980; Antoine Schnapper, Jacques-Louis David, Temoin de son temps, Office du Livre, Fribourg 1980; Alfred Neven, Autorität-Zeitschriftenausgabe, Du Mont Verlag, Köln 1979; Weltsensationen im Bild, Dokumentarfotos aus den internationalen Keystone-Archiven, Schropp Verlag, Dortmund 1973; Paul Barz, Motiv-Geschichte, Westermann Verlag, Braunschweig 1981; Joachim Hhlitzsch, Der Soldat in der bildenden Kunst, Militärverlag der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 1987; Michael Held/George Walsh/Colin Naylor (Hsg.), Contemporary Photographers, Macmillan Publishers, Hongkong 1982; Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern, Bärenreiter Verlag, Kassel 1961; Ivan Lissner, So lebten die römischen Kaiser – Macht und Wahn der Cäsaren, Deutscher Taschenbuchverlag GmbH, München 1977; „La Clemenza di Tito“, Programmheft des Teatro Comunale di Bologna, 1987; Rainer Schoch, Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Prestel-Verlag, München 1975;

Der offizielle Almanach **Salzburger Festspiele 1989** enthält umfassende Informationen über das gesamte Programm · The official almanac **Salzburg Festival 1989** is an indispensable guide for the Festival visitors



Herbert von Karajan

Seine erste Einspielung von Giuseppe Verdis
UN BALLO IN MASCHERA
in der Besetzung der Salzburger Festspiele 1989



DIGITAL RECORDING

2 CDs 427 635-2

3 LPs 427 635-1

2 MCs 427 635-4



GIUSEPPE VERDI
UN BALLO IN MASCHERA
Melodramma in tre atti

Gustavo III	PLÁCIDO DOMINGO
Apckarström (Renato)	LEO NUCCI
Amelia	JOSEPHINE BARSTOW
Ulrica	FLORENCE QUIVAR
Oscar	SUMI JO
Cristiano	JEAN-LUC CHAIGNAUD
Horn	GORAN SIMIC
Ribbing	KURT RYDL
Un giudice	WOLFGANG WITTE
Un servo di Amelia	ADOLF TOMASCHEK

Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor
Einstudierung: Helmuth Froschauer

WIENER PHILHARMONIKER
HERBERT VON KARAJAN

