

Wolfgang Amadeus Mozart
La clemenza di Tito

1791 Mo 2

04171

Wolfgang Amadeus Mozart

La clemenza di Tito

Dramma per musica von Pietro Metastasio
in einer Bearbeitung von Caterino Mazzolà
Musik von Wolfgang Amadeus Mozart

Uraufführung:
Prag, Nationaltheater
6. September 1791

Die Musik als Spätling jeder Kultur. – Die Musik kommt von allen Künsten, welche auf einem bestimmten Kultur-Boden, unter bestimmten sozialen und politischen Verhältnissen jedesmal aufzuwachsen pflegen, als die *letzte* aller Pflanzen zum Vorschein, im Herbst und Abblühen der zu ihr gehörigen Kultur: während gewöhnlich die ersten Boten und Anzeichen eines neuen Frühlings schon bemerkbar sind; ja mitunter läutet die Musik wie die Sprache eines versunkenen Zeitalters in eine erstaunte und neue Welt hinein und kommt zu spät. Erst in der Kunst der Niederländer Musiker fand die Seele des christlichen Mittelalters ihren vollen Klang: ihre Ton-Baukunst ist die nachgeborne, aber echt- und ebenbürtige Schwester der Gotik. Erst in Händels Musik erklang das Beste von Luthers und seiner Verwandten Seele, der große jüdisch-heroische Zug, welcher die ganze Reformations-Bewegung schuf. Erst Mozart gab dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten und der Kunst Racines und Claude Lorrains in *klingendem* Golde heraus. Erst in Beethovens und Rossinis Musik sang sich das achtzehnte Jahrhundert aus, das Jahrhundert der Schwärmerei, der zerbrochenen Ideale und des flüchtigen Glücks. So möchte denn ein Freund empfindsamer Gleichnisse sagen, jede wahrhaft bedeutende Musik sei Schwanengesang.

Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*

29. Juni. Brecht spricht vom epischen Theater; er erwähnt das Kindertheater, in dem die Fehler der Darstellung, als Verfremdungseffekte fungierend, der Vorstellung epische Züge geben. Bei der Schmiere könne Ähnliches sich ereignen. Mir fällt die genfer Aufführung des Cid ein, in der mir beim Anblick der schief sitzenden Krone des Königs der erste Gedanke an das kam, was ich neun Jahre später im Trauerspielbuch niederlegte.

Tagebuchaufzeichnung von Walter Benjamin, Svendborg 1938

Inhalt

Handlung	7
<i>Sergio Morabito</i>	
»La clemenza di Tito« – Die Zeichen trügen	10
<i>Jean Racine</i>	
Wohlan, Rom weiß noch nicht von meinen Plänen	13
<i>Johann Wolfgang Goethe</i>	
Denk an beglückter Bräute frohes Fest	17
<i>Michel Foucault</i>	
Ökonomien der Sichtbarkeit: Marter und Disziplin	20
<i>Pierre Corneille</i>	
Herr bin ich meiner selbst sowie der Welt	24
<i>Johann Wolfgang Goethe</i>	
Vorgang der Großen, zum Sansculottismus führend	28
<i>Adam Wandruszka</i>	
Die »Clementia Austriaca« und der aufgeklärte Absolutismus	29
<i>Theodor Georg von Karajan</i>	
»... für die lärmende Pracht des Hoflebens nicht geboren.«	34
<i>Pietro Metastasio</i>	
Durch das Gewand des Herrschers irrgemacht	37
<i>Walter Benjamin</i>	
Verstocktes Haften am Requisit	39
<i>Mara Eggert</i>	
Probenfotos	40
<i>Stefan Kunze</i>	
Festoper im Umbruch	49

<i>Cesare Beccaria</i> Über die Todesstrafe	63
<i>Pietro Metastasio</i> Mit dieser Stunde falle diese Sitte	69
<i>Cesare Beccaria</i> Zweck der Strafen	72
<i>Michel Foucault</i> Vernunft und Unvernunft	73
<i>Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti</i> Der König erwartet mich	79
<i>Bernhard Böschenstein</i> Die Memoiren der Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti	84
<i>Cesare Beccaria</i> Über Begnadigungen	86
<i>Don Pedro Calderón de la Barca</i> Königs-Majestät des Erbarmens	88
Deutsches Textbuch Übersetzung von Sergio Morabito	91

Handlung

1. Akt

Der Morgen des Hochzeitstages des römischen Kaisers Tito mit der Königin Berenice. Vitellia, Tochter des von Titos Vater entmachteten Imperators Vitellio, sieht sich um ihren Anspruch auf die Hand des Kaisers betrogen. Die Rückeroberung ihres Throns klagt sie bei Sesto, einem jungen Patrizier, vergeblich ein: dieser hat, aus Liebe zu ihr als Frau, Versprechungen gemacht, die er aus Freundschaft zu Tito niemals zu halten gedenkt. Die Hingehaltene ist zur Trennung entschlossen und entbindet ihn des Eids, mit dem er sich ihrer Rache verpflichtet hat.

Nr. 1 Duett. Sesto beteuert seine Ergebenheit. Vitellia stellt ein Ultimatum: der Usurpator muß noch heute sterben.

Sesto soll zum Kaiser. Sein Freund Annio berichtet, Tito habe seine Geliebte Berenice, als Königin von Judäa in Rom verhaßt, aus der Stadt gewiesen. Vitellia glaubt fest, daß der Kaiser mit Rücksicht auf sie gehandelt hat.

Nr. 2 Arie. Vitellia spricht von blindem Vertrauen, das zur Treue verpflichtet.

Annio liebt Sestos Schwester Servilia; Sesto soll ihre Heirat vom Kaiser genehmigen lassen.

Nr. 3 Duettino. Annio und Sesto versichern sich ihrer Freundschaft.

Nr. 4 Marsch.

Nr. 5 Chor. Rom dankt seinem Kaiser mit der Verleihung des Titels ›Vater des Vaterlandes‹ und will ihm göttliche Ehren erweisen. Doch die Gelder, die zum Bau eines ihm geweihten Tempels gestiftet wurden, läßt Tito den vom Vesuvausbruch Betroffenen zugute kommen.

Nach seinem Liebesverzicht will Tito Servilia heiraten – aus Freundschaft zu Sesto.

Nr. 6 Arie. Wohltätigkeit und Förderung der Tugend: das sei das Glück, das der Kaiserthron gewähre.

Annio grüßt Servilia als neue Kaiserin.

Nr. 7 Duett. Die Liebenden nehmen Abschied.

Publio, Präfekt der kaiserlichen Wache, will Tito eine Anklageschrift gegen Verleumder des Kaiserthrons unterbreiten; doch Tito annulliert das Verbrechen der Majestätsbeleidigung. Servilia gesteht dem Kaiser ihre Liebe zu Annio. Tito gibt sie frei. Sie soll im Volk von seiner Lauterkeit zeugen.

Nr. 8 Arie. Wären alle so offen wie Servilia, wäre Herrschen nicht Qual, sondern Glückseligkeit.

Servillas Freude deutet Vitellia falsch: sie sieht sich erneut vom Kaiser hintergangen und unwiderruflich zur Bedeutungslosigkeit verurteilt. Ihre Ohnmacht läßt ihr keine Wahl: Sestos Weigerung, sein Versprechen zu halten, läßt sich besiegen nur, indem Vitellia sich seinem Anspruch unterwirft: dem ungeliebten Mann gibt sie ihren Körper für den Mord am Usurpator preis.

Nr. 9 Arie. Vitellias Schönheit überwältigt Sesto: er wird seinen Freund töten können.

Publio und Annio huldigen der Zurückgebliebenen als neuer Kaiserin und drängen zur Eile: man habe sie überall gesucht, der Kaiser warte.

Nr. 10 Terzett. Das Entsetzen Vitellias feiern Publio und Annio als Jubel.

Nr. 11 Begleitetes Rezitativ. Sesto hat das Attentat auf den Kaiser organisiert und wartet auf das mit den Mitverschworenen vereinbarte Feuerzeichen. Seine Skrupel kommen zu spät.

Nr. 12 Quintett und Chor. An Annio vorbei geht Sesto verzweifelt zur Tat. Das Kapitol steht in Flammen. Von außen hereindringende Schreie erschrecken Servilia, Annio und Publio sowie Vitellia, die auf der Suche nach Sesto hereinstürzt; der kommt ihr entgegen, verkündet die Ermordung Titos und will sich als Mörder anklagen; Vitellia verhindert es. Ein Trauermarsch und der Ruf ›Verrat!‹ hallen durch die Stadt.

2. Akt

Der Kaiser lebe, behauptet Annio. Sesto muß an der eigenen Tat zweifeln, doch wen hat er unterm Kleid des Kaisers niedergestochen? Er bekennt sich schuldig und will die Stadt verlassen.

Nr. 13 Arie. Annio befiehlt ihm zu bleiben; noch unerkannt könne er hoffen, sein Verbrechen durch tätige Reue heimlich zu büßen.

Vitellia fordert von Sesto um ihrer beider Sicherheit willen die Flucht. Sesto wird von Publio festgenommen: sein Mitverschworener Lentulo, der sich das kaiserliche Ornat angelegt hatte, um die Legitimität des Machtwechsels zu demonstrieren, ist seinen Verletzungen nicht erlegen und hat ihn belastet. Sesto muß sich vor dem Senat verantworten.

Nr. 14 Terzett. Unter Publios Augen beschwört Sesto seinen Opfertod für Vitellia. Vitellia rechnet damit, daß er sie verraten wird; dennoch stellt sie sich nicht.

Nr. 15 Chor. Dankgebet Roms für die wunderbare Errettung des Kaisers; Tito schöpft neuen Lebensmut.

Das Volk habe sich im Circus versammelt und warte auf sein Erscheinen, mahnt Publio den Kaiser. Tito bittet daher um die umgehende Bestätigung von Sestos Unschuld.

Nr. 16 Arie. Publio warnt Tito davor, vom eigenen Herz auf das Herz anderer zu schließen.

Auch Annio kann Sesto nicht entlasten; Publio legt das vom Senat gefällte Todesurteil zur Unterschrift vor. Tito befiehlt ihnen zu gehen.

Nr. 17 Arie. Annio fleht für den Mann seiner Schwester um Gnade.

Begleitetes Rezitativ. Die Urteilsbegründung raubt Tito die Fassung: sein Günstling hat seinen Tod von langer Hand geplant. Tito ringt sich gleichwohl dazu durch, ihn persönlich zu verhören.

Dem Herrscherlos Titos erscheint die Armut des Landlebens in arkadischem Licht.

Nr. 18 Terzett. Publio führt Sesto vor. Die ehemaligen Freunde sind von ihrem gegenseitigen Anblick erschüttert.

Tito fordert Sesto im Namen ihrer früheren Freundschaft auf, sich anzuvertrauen.

Sesto schweigt und bittet um den Tod.

Nr. 19 Rondo. Nur die Verzweiflung über seinen Verrat macht Sesto das Sterben schwer.

Tito unterschreibt das Urteil und vernichtet es. Dann fordert er Publio auf, ihn in den Circus zu begleiten.

Nr. 20 Arie. Tito überläßt es den Göttern, ihm ein strengeres Herz zu geben oder die Herrschaft zu nehmen.

Vitellia tritt Publio in den Weg; dieser eilt an ihr vorbei: zur Hinrichtung, wie er glaubt. Servilia und Annio sind entsetzt: in Kürze werde Sesto von Bestien zerrissen. Nur Vitellia, die designierte Kaiserin, könne noch die Begnadigung erwirken; soeben habe der Kaiser den Befehl gegeben, noch am selben Abend die Hochzeit zu feiern.

Nr. 21 Arie. Servilia tadelt Vitellias nutzlose Tränen.

Nr. 22 Begleitetes Rezitativ. Unter dem Druck der Vorstellung, daß Sesto für sie sterben wird, bricht Vitellia zusammen; sie gibt auf. »Hoffnungen auf Herrschaft und Hochzeit, fährt hin.«

Nr. 23 Rondo. Hymens Blumenketten wurden Vitellia zur tödlichen Fessel.

Nr. 24 Chor. Der Imperator zeigt sich. Rom huldigt seinem Erscheinen.

Tito überhört Annios und Servilias Flehen; er läßt Sesto vorführen und rekapituliert dessen Verbrechen; bevor er alle mit seiner Begnadigung überraschen kann, fällt ihm Vitellia ins Wort: sie habe seinen Freund für ihre Rachepläne mißbraucht; Titos Güte habe sie als Liebe mißverstanden, den Thron an seiner Seite teilen wollen, das Übergangenwerden nicht verwunden.

Nr. 25 Begleitetes Rezitativ. Tito glaubt sich von Verrätern umzingelt; doch er ist entschlossen, dem Stand der Gestirne, die ihn zu Grausamkeit zwingen, zu trotzen. Er gewährt eine Generalamnestie.

Nr. 26 Sextett und Chor. Sesto ist untröstlich. Tito will sterben, wenn er dem Wohl Roms nicht mehr dienen kann. Er zwingt Vitellia, Servilia und Annio zu Tränen. Rom betet für sein langes Leben.

»La clemenza di Tito« – Die Zeichen trügen

Zur Neuproduktion von Mozarts Oper

Sergio Morabito

1791 bestellt Prag bei Mozart eine Krönungsoper für Leopold II. Er bearbeitet und komponiert »La clemenza di Tito«, das nahezu 50 Mal vertonte Repertoirestück Metastasios aus dem Jahr 1734: der aufgeklärte Gegenentwurf zu »Cinna oder die Milde des Augustus«, jenem Stück, in dem Corneille 1640 die Geburtsstunde des Absolutismus konstruiert hatte. Die folgenden Beobachtungen – die auch Hinweise zum Aufbau dieses Heftes geben wollen – umkreisen das Paradox einer Krönungsoper im Zeitalter der bürgerlichen Revolution. Die im umrissenen Zeitraum sich ankündigende und etablierende neue Ordnung der Dinge wird erkennbar im Zeichenprozeß, den diese späte opera seria selber vollzieht.

»Ach was! Wirst du, dasselbe mir zu sagen, / Denn immer wieder, Sesto, zu mir kommen? / Ich weiß ja alles: »Lentulo gewonnen, / Und die Genossen schon bereit zu handeln. / Das Kapitol in Flammen gilt als Zeichen. / Und in des Aufruhrs allgemeinen Wirrnis / Vereint ihr euch, um Tito anzugreifen. / Am roten Bande auf der rechten Schulter / Erkennen sich die zu der Tat Verbunden!« / Schon tausendmal hab' ich das nun gehört; / Doch immer bleibt es nur bei leeren Worten, / Noch immer seh' ich nicht, daß man mich rächt.« Ein Rekurs auf genau bestimmte Zeichen eröffnet Pietro Metastasios *dramma per musica La clemenza di Tito*. Ein Feuerzeichen und ein rotes Abzeichen koordinieren die Aktion. Die strategische Funktion, die ihnen bei dem geplanten Staatsstreich zukommen soll, wird als bis zum Überdruß bekannt vorausgesetzt. Vitellia, Tochter des von Titos Vater entmachteten Imperators Vitellio, ist es, die die Absprache einmal mehr rekapituliert. Sie sah sich um ihren Anspruch auf Teilhabe am Thron, wie jetzt um dessen Rückeroberung betrogen: Sesto, ein römischer Patrizier, hat, aus Liebe zu ihr als Frau, Versprechungen gemacht, die er aus Freundschaft zu Tito niemals zu halten gedenkt. Es trifft die Nachricht von einem neuen, vielleicht dem größten Sieg ihres Feindes ein: der Kaiser habe seine Geliebte Berenice, Rom als Königin von Judäa verhaßt, aus der Stadt verstoßen. Zu Unrecht ist Vitellia an der Loyalität des Usurpators irre geworden. Ihr Wunsch ist, den Thron mit ihm zu teilen. Doch in Wahrheit hat sie der Zug ihres Gegners endgültig ins Abseits manövriert. Mit Exilierung der orientalischen Königin beraubt er ihren Widerstand der kollektiven republikanischen Energien, ohne sie doch zu rehabilitieren: der Ruf des Kaisers ergeht an Servilia, die Schwester seines

Günstlings Sesto. Bald wird sich diese Wahrheit als rasch korrigierter kaiserlicher Mißgriff verflüchtigen, doch Vitellia wird auf der Schwelle der ihr weit geöffneten Pforten zu Thronsaal und kaiserlichem Brautgemach zugrunde gehen. – Der leicht verzögerte Gnadenstrahl der kaiserlichen Sonne trifft eine im Innersten Zerstörte; Vitellia sieht sich unwiderruflich an Sesto gekettet, der das eigene Glück und das ihre erkämpfend zerstört. Das Kapitol steht in Flammen. Sesto ersticht »den größten, den gerechtesten, den gnädigsten / Fürsten der Erde, dem er schuldet / was er kann und ist.« Rom trauert um den Toten. »Tradimento! / Verrat!« – dieser Ruf ist es, den in Mozarts Konzeption von 1791 Fernchor und Solisten immer nachdrücklicher zum Finale des ersten Aktes skandieren. Doch wer ist der Verratene, und wer der Verräter? Was sind die Zeichen des Verrats?

Die möglichen Antworten fallen weniger eindeutig aus, als vielleicht angenommen. Denn unter dem Kleid des Kaisers wurde ein Verräter niedergestochen. Und weit davon entfernt, die Herrschaft Titos in Frage zu stellen, wird der Brand die Reste dessen getilgt haben, was ihr noch entgegenstand. Ohne die Macht zu affizieren, ist mit dem Kapitol nur ihre Kulisse abgebrannt, und hält der Mörder eine Attrappe in Händen. Umgekehrt führt – in einer bei Mozart gestrichenen Episode – das rote Abzeichen zur Festnahme eines Unbeteiligten, der es am Mantel trägt. So aktualisieren die endlich freigesetzten Zeichen ganz andere Bedeutungen, als Erwartung mit ihnen verknüpfte. Die Zeichen geraten in die Krise. Und nicht zu übersehen ist, daß ihr Schwanken sich speist aus einer Entwertung, die vom Herzen der Bedeutung, der Repräsentanz, der Macht selber veranlaßt ist, von dort sich ausbreitet und alte Verbindlichkeiten im Zuge einer Neuformulierung suspendiert. Im Ursprung dieses Prozesses steht die Distanzierung des Kaisers von den Insignien der Macht. In szenischen Gleichnissen läßt Metastasio den aufgeklärten Souverän das Gottesgnadentum suspendieren und das Verbrechen der Majestätsbeleidigung annullieren, dessen Tatbestand mit Antastung einer königlichen Signatur, des Wappens, Siegels usw. gegeben war. Genau diesem Rückzug aus einer triumphalen Präsenz in ihren Zeichen verdankt die Macht ihr Überleben. Der Anschlag trifft aufgegebene Positionen: Lorbeer und Purpur.

La clemenza di Tito markiert den Augenblick, in dem die Macht – statt sich in physischen Manifestationen zu exponieren – hinter die Schwelle der Sichtbarkeit zurückzuweichen beginnt. Dieses Verblassen der kaiserlichen Macht, die Auflösung ihrer greifbaren Kontur sind es, die Vitellia ihren Kampf verlieren lassen. Sie scheitert – nicht nur hierin der um Anerkennung ihrer Legitimität kämpfenden *Natürlichen Tochter* Goethes vergleichbar – gerade weil sich der Gegner ihr entzieht. Die irritierende Unverbindlichkeit der Zeichen und Gesten, die vom Kaiserthron ausgehen, reiben sie gnadenlos auf. Am Ende war alles nur ein Mißverständnis: »Doch deines Zornes, – sag', was war der Grund?« fragt Tito bestürzt seine designierte Gemahlin, als diese die Verantwortung für das Attentat übernimmt. Er erhält folgendes, ich bin versucht zu sagen: achselzuckende Geständnis: »Nur deine Güte, die mir Liebe schien!«

Durch die permanente Verkennung ihrer selbst – im Sinne der ›Anmaßung‹ – und der andern – sie interpretiert deren Gesten falsch – wird Vitellia zur tragischen Narin des Stücks. Und so ist es vielleicht kein Zufall, daß es der Text Foucaults über einen Irren in Bicêtre ist, in dem wir jenen Abbruch des Dialogs zwischen Vernunft und Unvernunft analysiert finden, der Vitellias Existenz zum Monolog verkümmern läßt.

Man glaubte, den Bürger Mozart vor dem Vorwurf des rückwärtsgewandten Füllstoffs verwehren zu müssen: er habe die absolutistischen Inhalte des verjährten Librettos humanisiert, bzw. subversiv ausgehöhlt; der älteren Literatur etwa gilt Tito als Repräsentant eines ethischen Humanismus. Doch die Aporie des Stückes und sein Skandalon gilt es festzuhalten: daß der Diskurs der Aufklärung der der Macht selbst ist – und die geheime Allianz des Absolutistischen und des Bürgerlichen. Vitellia steht in der Tat der erste ›gekrönte Bürger‹ gegenüber. Die Formel findet sich in Cesare Beccarias berühmter Schrift zur Strafrechtsreform. Die Beziehungen Beccarias zu Leopold, dem Adressaten von Mozarts Festoper, sind vielfältig: *Über Verbrechen und Strafen* war wegen der unter Leopolds Herrschaft als Großherzog dort mildernden Zensur in Toscana erschienen; als Kaiser ernannt ihn Leopold zum Mitglied der Kommissionen für die Reform des Straf- und Polizeisystems. Beccarias programmatische Abkehr vom gebrandmarkten Körper des Verurteilten und seine Hinwendung zu dessen ›Seele‹ koinzidiert mit der eigenartig verschobenen Konfliktstruktur der *Clemenza*: reale Gewalt, physische Aggression ist – anders als für die Figuren des Stücks – für den Zuschauer immer schon entwirklicht; *er* weiß, daß Tito Sesto bereits begnadigt hat. Zur realen Konfrontation, zum Kampf braucht es deswegen nicht mehr zu kommen, weil deren Trugbild genügt, um ihre Wirkungen zu entfalten. Metastasios Dramaturgie der falschen Spur ist nichts weniger als naiv; sie zielt auf die Tabuisierung jedes offenen Konflikts, jedes gewaltsamen Dialogs: es geht um die gewaltlos-gewaltsame Wendung des Konflikts nach innen, in die psychologische Tiefe.

Die Wundmale des Verurteilten verblassen mit der Strahlungskraft der Insignien. Und vielleicht läßt sich im Ausgang von diesen Beobachtungen auch das formale Paradox dieser letzten opera seria metastasianischer Prägung von einiger Bedeutung umreißen, die als Teil einer Krönungsfeierlichkeit mit Mozart noch einmal zu ihrer höchsten gesellschaftlichen Funktion geführt wird. Denn diese späte opera seria ist doch selber eines der Embleme zeremonieller Manifestation, eine Station der Krönungsprozession gleichsam, die in jener Vergleichgültigung der Insignien nur noch die Aufzehrung ihrer eigenen Repräsentanz repräsentiert. Daß sie im Gleichnis der Insignien ihr eigenes Verschwinden antizipiert, umschreibt das Rätsel dieser letzten Krönungsoper. Ihr Anlaß und ihr Augenblick sind ihr nicht äußerlich. Ihn gilt es zu konstruieren.

Wohlan, Rom weiß noch nicht von meinen Plänen

Titus

Wohlan, Rom weiß noch nicht von meinen Plänen
und drängt, Paulinus, Berenikes Los zu wissen;
was lange das Geheimnis unsrer beiden Herzen war,
ist heute das Gespräch der ganzen Welt.
Es ist nun endlich Zeit, mich zu erklären.
Was sagt der Hof von mir und von der Königin?
Was hört Ihr, sprecht!

Paulinus

Ich höre überall

den Lobpreis Eures Muts und ihrer Schönheit.

Titus

Was sagt man zu der Neigung, die ich für sie hege?
Welches Geschick erhofft man dieser treuen Liebe?

Paulinus

Ihr seid allmächtig. Liebt, laßt Eure Liebe fahren,
der Hof wird stets auf Eurer Seite stehn.

Titus

Ich habe auch gesehen, wie dieser heuchlerische Hof,
der allzu eifrig um die Gunst der Herrscher buhlt,
den Greueltaten eines Nero Beifall zollte
und auf den Knien sein Rasen andachtsvoll verehrte.
Ich nehme nicht den götzendienerischen Hof als Maß,
Paulinus, einen edlern Richter habe ich gewählt:
ohne der Schmeichelei Gehör zu schenken,
will ich durch Euren Mund den Herzen lauschen.
Ihr habt es mir versprochen. Angst und Ehrfurcht
versperren, wo ich weile, jedem Widerspruch den Weg.
Paulinus, daß ich besser sehe, besser höre,
bat ich, Ihr möchtet Ohr und Auge für mich sein;
um diesen Preis war meine Freundschaft zu gewinnen:
Ihr solltet mir der Deuter aller Herzen werden.
Ich hoffte, Eure Lauterkeit, die Schmeichler Lügen strafft,
bahne der Wahrheit stets den Weg zu mir.

Drum sprecht! Worauf darf Berenike hoffen?
Wird Rom ihr gnädig, wird es unerbittlich sein?
Kann eine Königin von solcher Schönheit
auf dem Cäsarethron die Augen Roms verletzen?

Paulinus

Es kann kein Zweifel sein, Seigneur: ob Laune, ob Vernunft,
Rom will sie nicht als seine Kaiserin.

Man weiß, sie ist bezaubernd, und so schöne Hände
scheinen von Euch der Erde Zeppter zu verlangen;
sie hat sogar, sagt man, das Herz der Römerin,
hat tausend Tugenden; doch sie ist Königin, Seigneur.
Für Rom gilt jenes unumstößliche Gesetz,
kein fremdes Blut im eigenen zu dulden.

Es kann die Frucht nicht als gesetzlich anerkennen,
die einem Bund entspringt, der seiner Ordnung widerspricht.

Auch wißt Ihr selbst, seit Rom die Könige verbannte,
verfolgt es diesen Namen, den es einst verehrte,
mit einem unauslöschlichen und bittren Haß;
obwohl es seinen Kaisern stets gehorsam war,
lebt dieser Haß, Seigneur, als Erbe seines Stolzes
nach dem Verlust der Freiheit in den Herzen fort.
Cäsar, der es als erster seinen Waffen unterwarf
und der im Lärm der Wirren die Gesetze schweigen hieß,
entbrannte zu Kleopatra, und doch ließ er
im Orient sie sich in Einsamkeit verzehren.

Antonius, der sie abgöttisch liebte,
vergaß an ihrem Busen Vaterland und Ruhm
und wagte dennoch nicht, ihr Gatte sich zu nennen.
Rom wußte ihn zu ihren Füßen zu erreichen
und ließ nicht ab in seinem Rachedurst,
bis die Geliebte mit dem Liebenden vernichtet war.

Seither, Seigneur, haben Caligula und Nero,
die Ungeheuer, die ich hier mit Abscheu nenne,
die nur das Antlitz eines Menschen trugen
und sämtliche Gesetze Roms mit Füßen traten,
nur dies Gesetz gescheut und nie vor unsern Augen
die Fackeln zu verbotnem Hochzeitsfest entzündet.
Ihr trugt mir auf, zu allererst der Wahrheit treu zu sein.
Des Freigelaßnen Pallas' Bruder sahen wir, Seigneur,
befleckt noch von des Claudius Felix Ketten
zum Gatten zweier Königinnen werden,

und – soll ich Euch willfahren – diese Königinnen
sind beide eines Bluts mit Berenike.

Und doch glaubt Ihr, Ihr könntet, ohne uns zu kränken,
mit einer Königin das Lager Cäsars teilen,
indes der Orient Roms jüngst entlaßne Sklaven
das Lager seiner Königinnen teilen sieht?

So urteilen die Römer über Eure Liebe!

Und ich kann nicht verbürgen, ob nicht heute noch
als Sprecher für den Wunsch des ganzen Volkes der Senat
vor Euch das wiederholt, was ich Euch offenbare,
ob Rom Euch nicht mit ihm kniefällig bitten wird,
zu wählen, wie es seiner, wie es Eurer würdig ist.
Seigneur, erwägt nun, was Ihr dem entgegen wollt.

Titus

Weh mir, welch einer Liebe heißt man mich entsagen!

Paulinus

Ich muß bekennen, diese Liebe ist sehr tief.

Titus

Tausendmal tiefer, als du glauben magst.

Paulinus, ich kann nicht verzichten auf das Glück,
sie jeden Tag zu sehn, zu lieben, zu erfreuen.

Mehr noch, nichts will ich deinem Blick verbergen:
den Göttern dankt ich hundert Mal um ihretwillen,

daß sie in Idumäa meinen Vater auserkoren,
daß sie den Orient und das Heer ihm unterstellten

und dann durch die Erhebung aller Sterblichen
das blutgetränkte Rom in seine sichern Hände legten.

Sogar die Stelle meines Vaters habe ich gewünscht;
Paulinus, ich, der hundertmal, hätte das Schicksal ihm

die Grenzen seiner Tage weiter ausgedehnt,
mein Leben hätte opfern wollen für das seine;

all dies (wie wenig weiß ein Liebender, was er ersehnt!)
im Wunsch, zur Herrschaft Berenike zu erheben,

mit ihrer Liebe ihre Treue zu belohnen,
die ganze Welt mit mir zu ihren Füßen zu erblicken.

Paulinus, trotz all meiner Liebe und trotz ihres Zaubers,
nach tausend Eiden, die ich unter Tränen schwor:

nachdem ich jetzt all ihre Schönheit krönen kann,
nachdem ich mehr als je zuvor sie liebe,

nachdem ein Bund, der unser beider Los vereint,
an einem Tag die Sehnsucht von fünf Jahren stillen kann,

will ich, Paulinus... Himmel! Kann ich es verkünden?
Paulinus
Seigneur?
Titus

Für immer werde ich mich von ihr trennen.

Jean Racine, *Berenike* (1670)

Denk an beglückter Bräute frohes Fest

Eugenie

öffnet den Schrank, an der Türe zeigen sich Spiegel

Welch köstliches Gewand entwickelt sich,

Indem ich's nur berühre, meinem Blick.

Und diese Spiegel! fordern sie nicht gleich

Das Mädchen und den Schmuck vereint zu schildern.

Hofmeisterin

Kreusa's tödliches Gewand entfaltet,

So scheint es mir, sich unter meiner Hand.

Eugenie

Wie schwebt ein solcher Trübsinn dir ums Haupt?

Denk an beglückter Bräute frohes Fest.

Komm! Reiche mir die Teile, nach und nach;

Das Unterkleid! Wie reich und süß durchflimmert

Sich rein des Silbers und der Farben Blitz.

Hofmeisterin

indem sie Eugenie das Gewand umlegt

Verbirgt sich je der Gnade Sonnenblick,

Sogleich ermattet solch ein Widerglanz.

Eugenie

Ein treues Herz verdient sich diesen Blick,

Und, wenn er weichen wollte, zieht's ihn an. –

Das Oberkleid, das goldne, schlage drüber,

Die Schleppe ziehe, weit verbreitet, nach.

Auch diesem Gold ist, mit Geschmack und Wahl,

Der Blumen Schmelz, metallisch, aufgebräunt.

Und tret' ich so nicht schön umgeben auf?

Hofmeisterin

Doch wird, von Kennern, mehr die Schönheit selbst,

In ihrer eignen Herrlichkeit, verehrt.

Eugenie

Das einfach Schöne soll der Kenner schätzen;

Verziertes aber spricht der Menge zu. –

Nun leihe mir der Perlen sanftes Licht,

Auch der Juwelen leuchtende Gewalt.
Hofmeisterin
Doch deinem Herzen, deinem Geist genügt
Nur eigner, innrer Wert und nicht der Schein.

Eugenie
Der Schein, was ist er, dem das Wesen fehlt?
Das Wesen wär' es, wenn es nicht erschiene?

Hofmeisterin
Und hast du nicht, in diesen Mauern selbst,
Der Jugend ungetrübte Zeit verlebt?
Am Busen deiner Liebenden, entzückt,
Verborgner Wonne Seligkeit erfahren?

Eugenie
Gefaltet kann die Knospe sich genügen,
Solange sie des Winters Frost umgibt;
Nun schwillt, vom Frühlingshauche, Lebenskraft,
In Blüten bricht sie auf, an Licht und Lüfte.

Hofmeisterin
Aus Mäßigkeit entspringt ein reines Glück.

Eugenie
Wenn du ein mäßig Ziel dir vorgesteckt.

Hofmeisterin
Beschränktheit sucht sich der Genießende.

Eugenie
Du überredest die Geschmückte nicht.
O! daß sich dieser Saal erweiterte,
Zum Raum des Glanzes, wo der König thront.
Daß reicher Teppich unten, oben sich
Der goldnen Decke Wölbung breitete!
Daß hier im Kreise, vor der Majestät,
Demütig stolz, die Großen, angelacht
Von dieser Sonne, herrlich leuchteten!
Ich unter diesen Ausgezeichneten,
Am schönsten Fest die Ausgezeichnete.
(...)

in das Kästchen blickend
Was seh' ich? Diese Rolle! Ganz gewiß
Das Ordensband der ersten Fürstentochter!
Auch dieses werd' ich tragen! Nur geschwind!
Laß sehen, wie es kleidet? Es gehört
Zum ganzen Prunk; so sei auch das versucht!

das Band wird umgelegt

Nun sprich vom Tode nur! sprich von Gefahr!
Was zieret mehr den Mann, als wenn er sich,
Im Heldenschmuck zu seinem Könige,
sich unter seinesgleichen stellen kann;
Was reizt das Auge mehr? als jenes Kleid,
Das kriegerische lange Reihen zeichnet;
Und dieses Kleid und seine Farben sind
Sie nicht ein Sinnbild ewiger Gefahr?
Die Schärpe deutet Krieg, womit sich, stolz
Auf seine Kraft, ein edler Mann umgürtet.
O! meine Liebe! Was bedeutend schmückt,
Es ist durchaus gefährlich. Laß auch mir
Das Mutgefühl, was mir begegnen kann,
So prächtig ausgerüstet, zu erwarten.
Unwiderruflich, Freundin, bleibt mein Glück.

Hofmeisterin

beiseite

Das Schicksal, das dich trifft, unwiderruflich.

Johann Wolfgang Goethe, *Die natürliche Tochter* (1803)

Ökonomien der Sichtbarkeit: Marter und Disziplin

Michel Foucault

Das Recht zu strafen erscheint als Aspekt jenes Rechts, kraft dessen der Souverän Krieg gegen seine Feinde führen darf: Züchtigen gehört zu jenem »Recht des Schweres, jener absoluten Gewalt über Leben und Tod, das im römischen Recht als *merum imperium* erscheint und kraft dessen der Fürst sein Gesetz vollziehen läßt, indem er die Bestrafung des Verbrechens anordnet.« (D. Jousse) Die Züchtigung nimmt aber auch Rache, eine zugleich persönliche und öffentliche Rache, weil sich im Gesetz die physisch-politische Gewalt des Fürsten repräsentiert findet: »Bereits aus der Definition des Gesetzes geht hervor, daß es die Mißachtung seiner Autorität nicht nur verbietet, sondern durch die Bestrafung derer, die sein Verbot übertreten, auch rächt.« (Muyart de Vouglans) Noch im ordentlichsten Strafverfahren, noch in der genauesten Befolgung der Rechtsformen sind die Kräfte der Ahndung lebendig.

Die Marter hat also eine rechtlich-politische Funktion. Es handelt sich um ein Zeremoniell zur Wiederherstellung der für einen Augenblick verletzten Souveränität. Sie erneuert sie, indem sie ein Feuerwerk ihrer Macht abbrennt. Die öffentliche Hinrichtung, wie hastig und alltäglich sie auch sein mag, fügt sich in die Reihe der großen Rituale der verdunkelten und erneuerten Macht ein (Krönung, Einzug des Königs in eine eroberte Stadt, Unterwerfung aufständischer Subjekte); als Sieg über das den Souverän verletzende Verbrechen entfaltet sie vor den Augen aller eine unüberwindliche Kraft. Sie soll weniger ein Gleichgewicht wiederherstellen als vielmehr die Asymmetrie zwischen dem Subjekt, welches das Gesetz zu verletzen gewagt hat, und dem allmächtigen Souverän, der das Gesetz zur Geltung bringt, bis zum Äußersten ausspielen. Die Wiedergutmachung des durch das Vergehen entstandenen privaten Schadens muß angemessen, das Urteil muß gerecht sein, doch die Vollstreckung der Strafe ist kein Schauspiel des Ebenmaßes, sondern des Übergewichts und des Übermaßes. In dieser Liturgie der Strafe muß die emphatische Bejahung der Macht und ihrer inneren Überlegenheit vollzogen werden. Und diese Überlegenheit ist nicht einfach die des Rechts, sondern die der physischen Kraft des Souveräns, der sich auf den Körper seines Gegners stürzt und ihn besiegt: indem er das Gesetz gebrochen hat, hat der Übeltäter die Person des Fürsten angegriffen; und diese bemächtigt sich nun - vermittels ihrer Beauftragten - des Körpers des Verurteilten, um ihn gebrandmarkt, besiegt, gebrochen vorzuführen. Die Strafzeremonie ist also »terrorisierend«. Als die Kontroverse mit den Reformern einsetzte, bemühten sich die Juristen des 18. Jahrhunderts um eine einschränkende und »modernistische« Interpretation der physischen Grausamkeit der Strafen: strenge Strafen sind nötig,

weil sich das Exempel tief ins Herz der Menschen einsenken muß. Bis dahin hat jedoch die Praxis der peinlichen Strafen nicht auf einer Ökonomie des Exempels im Sinne der Ideologen beruht (wonach die Vorstellung von der Strafe das Interesse am Verbrechen überwältigen sollte), sondern auf einer Politik des Schreckens: am Körper des Übeltäters sollte allen die entfesselte Gegenwart des Souveräns spürbar gemacht werden. Nicht die Gerechtigkeit, sondern die Macht wurde durch die Marter wiederhergestellt. Im 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts war diese mitsamt ihrem Schreckenstheater daher nicht ein noch nicht beseitigtes Relikt aus einem anderen Zeitalter. Man muß die Marter in ihre Ritualisierung bis ins 18. Jahrhundert als politischen Faktor verstehen. Sie fügt sich logisch in ein Strafsystem ein, in welchem direkt oder indirekt der Souverän selbst Anklage erhebt, das Urteil fällt und die Strafen vollstrecken läßt, da über das Gesetz er selbst durch das Verbrechen angegriffen worden ist. In jedem Vergehen steckt ein *crimen majestatis*, und noch im geringsten Verbrecher ein kleiner potentieller Königsmörder. Der Königsmörder seinerseits ist nicht mehr und nicht weniger als der totale und absolute Verbrecher, weil er nicht, wie irgendein Übeltäter, eine besondere Entscheidung der souveränen Macht angreift, sondern deren Prinzip in der physischen Person des Fürsten. Die ideale Bestrafung des Königsmörders würde die Summe aller möglichen Martern bilden. Die schrankenlose Rache: die französischen Gesetze sahen jedenfalls keine bestimmte Strafe für diese Monstrosität vor.

Die traditionelle Macht ist diejenige, die sich sehen läßt, die sich zeigt, die sich kundtut und die die Quelle ihrer Kraft gerade in der Bewegung ihrer Äußerung findet. Jene aber, an denen sich die Macht entfaltet, bleiben im Dunkeln; sie empfangen nur soviel Licht von der Macht, wie diese ihnen zugesteht: den Widerschein eines Augenblicks. Ganz anders die Disziplinarmacht: sie setzt sich durch, indem sie sich unsichtbar macht, während sie den von ihr Unterworfenen die Sichtbarkeit aufzwingt. In der Disziplin sind es die Untertanen, die gesehen werden müssen, die im Scheinwerferlicht stehen, damit der Zugriff der Macht gesichert bleibt. Es ist gerade das ununterbrochene Gesehenwerden, das ständige Gesehenwerdenkönnen, ... was das Disziplinarindividuum in seiner Unterwerfung festhält. Und das Examen ist die Technik, durch welche die Macht, anstatt ihre Mächtigkeit erstrahlen zu lassen und ihren Abglanz auf ihre Untertanen fallen zu lassen, diese in einem Objektivierungsmechanismus einfängt. In dem von ihr beherrschten Raum manifestiert die Disziplinargewalt ihre Macht durch die sorgfältige Zurichtung und Verteilung von Objekten. Die Prüfung ist gleichsam die Zeremonie dieser Objektivierung.

Die politische Zeremonie war immer eine überwältigende, aber geregelte Entfaltung von Macht gewesen: ein verschwenderischer Ausdruck von Kraft; eine übermäßige, aber codierte »Verausgabung«, aus der die Macht ihre Kraft schöpfte. Mehr oder weniger glich sie immer dem Triumph. Das feierliche Auftreten des Souveräns hatte etwas von Weihe, Krönung und Sieg an sich. Bis zu den Totenfeierlichkeiten

gab es nichts, was sich nicht im Feuerwerk der Machtentfaltung abspielte. Ein ganz anderer Typ von Zeremonie entspricht der Disziplin: nicht die übermächtige Sichtbarkeit des Triumphes, sondern die Übersichtlichkeit der Parade. In dieser prunkvollen Spielart der Prüfung werden die »Subjekte« als Objekte einer Macht zur Beobachtung vorgeführt, die sich nur durch ihren Blick kundtut. Sie empfangen nicht direkt das Bild der souveränen Macht, sondern bringen deren Wirkungen nur in ihren genau lesbar und gelehrig gewordenen Körpern zur Geltung. Am 15. März 1666 nimmt Ludwig XIV. seine erste Militärparade ab: 18 000 Mann, »eine der aufsehenerregendsten Aktionen des Königsreichs, die ganz Europa in Unruhe versetzt haben soll.« Einige Jahre darauf wird zur Erinnerung an das Ereignis eine Münze geschlagen. Sie trägt die Inschriften *Disciplina militaris restituta* (Wiederherstellung der Militärdisziplin) und *Prolusio ad victorias* (Vorspiel zu Siegen). Zur Rechten steht der König mit vorgesetztem rechtem Fuß und leitet selbst die Übung mit einem Stab. Links davon sieht man mehrere Ränge von Soldaten in gestaffelter Ordnung; sie strecken ihren Arm in Schulterhöhe und halten das Gewehr genau senkrecht; sie setzen das rechte Bein vor und haben den linken Fuß nach außen gewendet. Auf dem Boden überschneiden sich Linien im rechten Winkel und bilden unter den Füßen der Soldaten große Quadrate, die für die verschiedenen Exerzierphasen und -positionen als Richtmaße dienen. Im Hintergrund zeichnet sich eine klassische Architektur ab. Die Säulen des Palastes setzen die Kolonnen der in gerader Linie angetretenen Männer und der aufgepflanzten Gewehre fort; ebenso wie der Plattenbelag die Exerzierlinien nachzeichnet. Doch auf der Balustrade des Gebäudes stellen Statuen tanzende Personen dar: mit geschwungenen Linien, Gesten und Falten. Den Marmor durchlaufen Bewegungen, deren Einheitsprinzip harmonisch ist. Die Menschen hingegen sind in einer von Rang zu Rang und von Linie zu Linie einförmig wiederholten Haltung erstarrt: taktische Einheit. Die Ordnung der Architektur, die auf ihrer Bekrönung die Figuren tanzen läßt, zwingt auf dem Boden den disziplinierten Menschen ihre Regeln und ihre Geometrie auf. Kolonnen der Macht. »Sehr gut«, sagte der Großfürst Michael einmal von einem Regiment, nachdem er es eine ganze Stunde lang hatte das Gewehr präsentieren lassen, »sehr gut, aber *sie atmen!*« (Petr Kropotkin, *Memoiren eines Revolutionärs*). Diese Medaille mag uns den Augenblick bezeugen, da sich auf paradoxe aber bezeichnende Weise die prunkendste Gestalt der souveränen Macht mit dem Heraufkommen der für die Disziplinarmacht charakteristischen Rituale verbindet. Die kaum auszuhaltende Sichtbarkeit des Monarchen wendet sich in die unerbittliche Sichtbarkeit der »Subjekte«. Und diese Umkehrung der Sichtbarkeit im Funktionieren der Disziplinen sollte die Ausübung der Macht in die feinsten Details hinein sicherstellen. Man tritt ins Zeitalter der unbegrenzten Überprüfung und der zwingenden Objektivierung ein.

Was sich nunmehr der Strafjustiz als ihr Zielpunkt, ihr »nützlicher« Gegenstand, anbietet, ist nicht mehr der gegen den Körper des Königs ausgespielte Körper des

Schuldigen; und auch nicht das Rechtssubjekt eines idealen Vertrags; sondern das Disziplinarindividuum. Im Ancien Régime war der Grenzfall der Strafjustiz die endlose Zerstückelung des Körpers des Königsmörders: die Manifestation der stärksten Macht am Körper des größten Verbrechers, dessen vollkommene Zerstörung das Verbrechen in seiner Wahrheit aufblitzen läßt. Der Idealfall des heutigen Strafsystems wäre die unbegrenzte Disziplin: eine Befragung ohne Ende; eine Ermittlung, die bruchlos in eine minutiöse und immer analytischer werdende Beobachtung überginge; ein Urteil, mit dem ein nie abzuschließendes Dossier eröffnet würde; die kalkulierte Milde einer Strafe, die von der erbitterten Neugier einer Überprüfung durchsetzt wäre; ein Verfahren, das sowohl andauerndes Messen des Abstandes zu einer unerreichbaren Norm wäre wie auch die asymptotische Bewegung, die endlos zur Einholung dieser Norm zwänge. Die Marter ist der logische Abschluß eines von der Inquisition angeordneten Verfahrens. Das »Unter-Beobachtung-Stellen« ist die natürliche Verlängerung einer von den Disziplinarmethoden und Überprüfungsverfahren erfaßten Justiz. Daß das Zellengefängnis mit seinem Zeitrhythmus, seiner Zwangsarbeit, seinen Überwachungs- und Registrierungsinstanzen, seinen Normalitätslehrern, welche die Funktionen des Richters fortsetzen und vervielfältigen, zur modernen Strafanlage geworden ist – was ist daran verwunderlich? Was ist daran verwunderlich, wenn das Gefängnis den Fabriken, den Schulen, den Kasernen, den Spitälern gleicht, die allesamt den Gefängnissen gleichen?

Herr bin ich meiner selbst sowie der Welt

Augustus

Der Himmel liebt mich noch, und seine Gnade
Hat Maximus der Wogen Wuth entrissen.
Komm, Freund, du einz'ger, den ich treu erfand!

Maximus

Ehr' wen'ger, Herr, die schuldbelad'ne Seele.

Augustus

O rede nicht von Schuld nach deiner Reue,
Nachdem du mich vor der Gefahr geschützt:
Du bist's, dem Leben ich und Reich verdanke.

Maximus

Erkenne besser deinen schlimmsten Feind!
O Herr, du lebst, regierest – das verdankst
Du nur der Eifersucht, der rasenden.
(...)

Den Freund hab' ich verrathen, die Geliebte,
Den Herrn und meinen Ruhm, mein Vaterland
Auf des Verräthers Rath; doch nenn' ich noch
Mein Glück unendlich groß, wenn ich mich selbst
Bestrafen kann, nachdem ich ihn bestraft.

Augustus

O Himmel, ist's noch nicht genug? und will
Das Schicksal, mir zu schaden, irgend einen
Der Meinen noch verführen? Mag es selbst
Des Orcus Macht sich noch zu Hülfe rufen:
Herr bin ich meiner selbst sowie der Welt;
Ich bin's, will's sein. O Zeiten, o Gedächtniß,
Bewahrt auf immer meinen größten Sieg!
Ja, ich besiege triumphierend jetzt
Den höchst gerechten Zorn – es möge die
Erinnerung an ihn zu euch gelangen!
O sein wir Freunde, Cinna! Sieh, ich selbst,
Ich biete dir die Hand: als meinem Feinde
Hab' ich das Leben dir geschenkt, und trotz

Des rasenden, nichtswürd'gen Unternehmens
Schenk' ich's dir noch einmal als meinem Mörder.
Beginnen wir nun einen Wettstreit, der
Durch seinen Ausgang lehre, wer wohl besser
Gethan: der's Leben schenkte oder der
Empfangende. Du lohntest mit Verrath
Mein Wohltun: ich verdoppl' es, will damit
Nicht mehr dich überschütten, nein, erdrücken.
Mit dieser Schönen, die ich dir gegeben,
Nimm auch das Consulat fürs nächste Jahr!
Den Cinna liebe nun, mein Kind, in dieser
Erhabnen Würde! Mehr soll dir ihr Purpur
Denn der von meinem Blute gelten. Siege,
Gleich mir, jetzt über deinen Groll! Noch mehr
Erstatt' ich im Gemahl dir als den Vater.

Aemilia

Der hohen Güte, Herr, ergeb' ich mich;
Bei ihren Strahlen seh' ich wieder klar:
Und nun erkenn' ich meinen Frevel, der
Gerechtigkeit mir schien, und fühle – nie
Bewirkte dies der Todesstrafe Schrecken –
Wie Reue mächtig sich in mir nun regt,
Und heimlich sagt mein Herz: ich will'ge ein.
Des Himmels Rathschluß war's, zum höchsten Rang
Dich zu erheben. Den Beweis, o Herr,
Den geb ich selbst; ich wage stolz, zum Ruhm
Für mich, zu sagen: da er jetzt mein Herz
Umwandelt, will er auch den Staat umwandeln.
Es stirbt mein Haß, der mir unsterblich schien;
Er ist schon todt – dies Herz gelobt dir Treue.
Entsetzlich dünkt mir nun der Haß, es folgt
Der Eifer dir zu dienen seiner Wuth.

Cinna

O Herr, was sag' ich? Unsere Verbrechen
Erhalten statt der Strafe Lohn? O Tugend,
Ganz beispiellos! o Gnade, welche deine
Gewalt gerechter, größer mein Vergehn macht!

Augustus

Nun zög're nicht, vergiß mit Edelsinn!
Dankt beide Maximus mit mir: uns alle
Verrieth er, doch, was er beging, erhält

Euch schuldlos, gebt mir meine Freunde wieder.
zu *Maximus*

Nimm deinen Platz wie früher ein bei mir,
Tritt in dein vor'ges Ansehn wieder ein
Und deinen Ruf; auch sei Euphorbus selbst
Von allen drei'n begnadigt. Morgen kröne
Vermählung ihre Liebe! Wenn du noch
Aemilien liebst, sei dieses deine Strafe.

Maximus

Ich murre nicht: nur zu gerecht ist sie.
Von deiner Huld bin ich beschämt vielmehr
Als neidisch wegen des verlorenen Guts.

Cinna

Die Tugend kehrt zurück in meine Seele;
Laß sie, o Herr, dir Treue weih'n! Ich brach sie –
O Schmach – nun ist sie unerschütterlich,
Des Himmels Einsturz bringt sie nicht zum Wanken.
Wenn doch der große Spender schöner Loose,
Die dein'gen zu verlängern, unsre Tage
Verkürzte! Könnt' ich doch – es sei ein Jeder
Auf solch Glück neidisch – hundert Mal für dich
Verlieren, was ich jetzt von dir besitze!

Livia

Noch mehr, o Herr, vernimm: ein Himmelslicht
Erhellet jetzt prophetisch meine Seele.
Hör', was die Götter dir durch mich verkünden.
Dein Schicksal ist unwandelbar beglückt;
Nichts hast du mehr nach dieser That zu fürchten:
Man trägt das Joch von nun an ohne Klage;
Die Trotzigen, umstoßend ihre Pläne,
Sie achten es für Ruhm, dir treu zu sterben;
Und nie bedroht ein feiges Attentat,
Nie undankbarer Neid dein glücklich Leben,
Es giebt nicht Mörder mehr und nicht Verschwörer:
Ja, du verstehst, die Herzen zu bezwingen.
Mit wahrer, inn'ger Freude legt nun Rom
Die Weltherrschaft in deine Hand; denn ihm
Beweisen deine Königstugenden
Zu klar, daß festgegründet sei sein Glück,
Wenn du regierst; von einem langen Wahn
Jetzt ganz befreit, hat Rom nur Wünsche für

Die Monarchie, bereitet dir Altäre
Und Tempel, und der Himmel einen Platz
Im Kreise der Unsterblichen. Die Nachwelt
Wird einst in allen Landen dich als Vorbild
Hinstellen für die edelsten der Fürsten.

Augustus

Dein Wort sei mir ein gutes Zeichen, nun
Wag' ich zu hoffen. Möchten stets die Götter
Dich gnädig so erleuchten! Morgen soll
Man ihnen froh ein doppelt Opfer bringen
Und unter besseren Auspicien.
Es werde den Verschwornen kund: Augustus
Weiß Alles, doch will Alles er vergessen.

Pierre Corneille, *Cinna oder Die Milde des Augustus* (1640)

Vorgang der Großen, zum Sansculottismus führend

Vorgang der Großen, zum Sansculottismus führend.

Friedrich sondert sich vom Hofe.

In seinem Schlafzimmer steht ein Prachtbette. Er schläft in einem Feldbette da

Verachtung der Pasquille*, die er wieder anschlagen läßt.

Joseph wirft die äußern Formen weg.

Auf der Reise, statt in den Prachtbetten zu schlafen, bettet er sich neben an, a

Erde auf eine Matraze.

Bestellt als Courir auf einem Klepper die Pferde für den Kaiser.

Maxime, der Regent sey nur der erste Staatsdiener:

Die Königin von Frankreich entzieht sich der Etiquette.

Diese Sinnesart geht immer weiter bis der König von Frankreich sich selbst für

Misbrauch hält.

Johann Wolfgang Goethe, auf einem dem Karlsbader Schema zu *Dichtung und Wahr*
heit (1819) beigehefteten Zettel

*anonyme Schmäh-, Spottschriften, schriftlich verbreitete Beleidigungen

Die »Clementia Austriaca« und der aufgeklärte Absolutismus

Adam Wandruszka

Die große, durch mehr als ein Jahrhundert anhaltende Beliebtheit von *La clemenza di Tito* – von der ersten Komposition durch Antonio Caldara (Wien 1734) bis zur letzten durch Giuseppe Arena (Turin 1839) hat man insgesamt nicht weniger als 42 Versionen gezählt, von denen nur etwa die beiden durch Johann Adolf Hasse, genannt »il Sassone« (die erste Pesaro 1735 unter dem Titel *Tito Vespasiano*, die zweite Dresden 1737 unter dem ursprünglichen Titel aufgeführt), jene durch Georg Christoph Wagenseil (Wien 1746), durch Francesco Araja (St. Petersburg 1751), durch Christoph Willibald Gluck (Neapel 1752) und Nicola Jomelli (Stuttgart 1753) herausgegriffen seien –, dieser für unsere heutigen Verhältnisse geradezu unvorstellbare Erfolg ist gewiß nicht nur durch die unbestreitbaren künstlerischen Qualitäten der Dichtung oder durch das große Ansehen zu erklären, das der kaiserliche Hofpoet Pietro Metastasio in ganz Europa genoß. Vielmehr wirkte eine Reihe von Gründen zusammen, um aus diesem Werk die ideale Hofoper jener Epoche zu machen, die man gemeinhin als die des »aufgeklärten Absolutismus« oder, über den Graben der großen Französischen Revolution hinweg, als die des »ancien régime« bezeichnet. Unter diesem Blickwinkel erscheint die Vertonung durch Mozart im September 1791 als ein Abschluß, während die fünf noch späteren Vertonungen als fast anachronistische oder »restaurative« Nachklänge einer versunkenen Epoche wirken.

Der römische Kaiser Titus Flavius Vespasianus, Sohn und Nachfolger des Kaisers Vespasianus, dessen Mitregent er von 70 bis 79 n. Chr. gewesen war, hat in seiner kurzen Regierungszeit (79-81 n. Chr.) durch seine Milde und Friedfertigkeit den Beinamen »amor et deliciae generis humani« (Liebe und Entzücken des Menschengeschlechts) erworben und galt besonders dem Zeitalter der Aufklärung als die Idealgestalt des wohlthätigen, milden und friedfertigen Herrschers; wie denn sein Zeitalter, das erste und zweite nachchristliche Jahrhundert, den Menschen des achtzehnten Jahrhunderts meist als die glücklichste Epoche der Menschheitsgeschichte erschien, als ein Höhepunkt der politischen und kulturellen Entwicklung, von dem aus es nur mehr den Niedergang in die »dunklen Jahrhunderte« der Völkerwanderungszeit und des Zerfalls des römischen Imperiums gegeben habe. In dem berühmten Essay von Montesquieu *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, der im selben Jahr 1734 erschien, in dem *La clemenza di Tito* entstand, sowie dann in dem großen sechsbändigen Werk des Engländers Edward Gibbon, der *History of the decline and fall of the Roman Empire* (1776 – 1788) hat dieses Geschichtsbild seine klassische Formulierung gefunden.

Als vornehmste Kaisertugend aber galt seit Seneca die »clementia«, die Sanftmut und Milde, das Korrektiv zur strafenden Gerechtigkeit. Diese Herrschertugend war zugleich Ausdruck der wohl durch das göttliche und natürliche Recht, nicht aber durch die Gesetze gebundenen Stellung des Kaisers – entsprechend dem Grundsatz »princeps legibus solutus est«, der Fürst ist nicht an die Gesetze gebunden –, da er allein den durch die Strenge der Gesetze verurteilten Übeltäter begnadigen, Gnade vor Recht ergehen lassen durfte. Diese vornehmste Kaisertugend haben die Habsburger, die seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts die Kaiserwürde innehatten, daher auch als eine hervorragende Eigenschaft gerade ihrer Dynastie beansprucht, und so finden wir, zumal in der Zeit vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, in den zeitgenössischen Quellen immer wieder die Berufung auf die »Clementia Austriaca«, die »angestammte Milde« und »Lindigkeit«, die »angeborene österreichische Sanftmut und Clemenz«. Kaiser Karl VI., der letzte Alt-Habsburger, der zugleich als erster Deutsch-Habsburger seit zwei Jahrhunderten wieder über weite Teile Italiens, von Mailand bis Sizilien, gebot und von seinen italienischen Untertanen und Parteigängern als »Cesare« und Nachfolger der römischen Imperatoren anerkannt und gefeiert wurde, fühlte sich so der Tradition der »clementia« doppelt verbunden. Zugleich aber entsprach das Ideal des milden, friedfertigen, mehr um innere Reformen, Förderung von Kunst und Wissenschaft, Handel und Industrie und das Glück der Untertanen als um kriegesischen Ruhm bemühten Herrschers in ganz besonderer Weise der Zeitströmung der Aufklärung, wie sie sich in Reaktion auf die lange Kriegszeit der Epoche Ludwigs XIV. besonders nach dem Ende des Spanischen Erbfolgekriegs und des großen Nordischen Krieges in ganz Europa verbreitete.

Nun war allerdings, entgegen der allgemeinen Hoffnung auf einen langen Frieden, schon 1733 wieder ein großer europäischer Krieg ausgebrochen, der nach seinem Anlaß »Polnischer Thronfolgekrieg« genannt wird, obwohl man den die tiefere Ursache und das Wesen dieses Konflikts vielleicht besser kennzeichnenden Namen des »Kriegs der bourbonischen Höfe« – jener von Madrid und Versailles gegen die weit ausgedehnte Monarchie Karls VI. – vorgeschlagen hat. Am 29. Juni 1734 erlitten die Kaiserlichen bei Parma eine schwere Niederlage, und so gab es im Herbst dieses Jahres gewiß keinen Anlaß, Kaiser Karl an seinem Namenstag, dem 4. November, etwa gar als siegreichen Feldherrn zu feiern. Im Gegenteil, nach den katastrophalen Kriegsergebnissen dieses Jahres mag der Kaiser in dem von seiner Gemahlin Elisabeth Christine beim »Poeta Cesareo« Metastasio bestellten Spiel von der Sanftmut des Musterherrschers Titus, das mit der Musik des Hofkomponisten Antonio Caldara am Namenstag des Kaisers im großen inneren Hoftheater aufgeführt wurde, und in der ihn direkt ansprechenden »Licenza« am Schluß resignierend vielleicht einen Trost für das sich seinen Waffen versagende Kriegsglück gefunden haben.

Das Werk des Pietro Metastasio hat dann nicht nur die Zustimmung des großen italienischen Universalgelehrten und Polyhistor Ludovico Antonio Muratori gefunden; es ist auch von dem »Fürsten der europäischen Aufklärung« Voltaire, mit wohl

übertriebenem Lobe, neben, ja über das Beste gestellt worden, was je die Griechen geschrieben hätten, wobei er vor allem die Szenen des Dialogs des Titus mit dem überführten Verschwörer Sextus und den anschließenden Monolog des Titus als »bewundernswert«, als »eine ewige Lehre für alle Könige und Entzücken für alle Menschen« bezeichnete, »würdig eines Corneille, wenn er nicht deklamiert, und eines Racine, wenn er nicht schwach ist«, denn sie seien »nicht gegründet auf der Liebe zur Oper, sondern auf den edlen Gefühlen des menschlichen Herzens« (*Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*); und auch noch Jean Jacques Rousseau hat sein Entzücken über das Werk ausgesprochen (im *Dictionnaire de la musique*).

Dennoch, und obwohl das Libretto, wie eingangs erwähnt, von nahezu allen – meist italienischen – Hofkomponisten zwischen Madrid und Petersburg vertont wurde, entsprach es im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts, als Mozart den Kompositionsauftrag von den böhmischen Ständen zur Prager Königskrönung Leopolds II. am 6. September 1791 erhielt, doch schon nicht mehr dem Zeitgeschmack, weshalb Mozart ja auch nicht den vor mehr als einem halben Jahrhundert entstandenen ursprünglichen Text von Metastasio vertonte, sondern die »Bearbeitung« durch den kurfürstlich-sächsischen Hofdichter Caterino Mazzolà, über die er selbst in seinem Werkverzeichnis lobend vermerkte, der Text sei dadurch zur »wirklichen Oper« umgestaltet worden (»... ridotta á vera opera dal Signore Mazzolà, Poeta di sua A.S: l'Elettore di Sassonia«).

Nun gab es aber eine Reihe von Gründen, die gerade die Wahl dieses Textes für den Anlaß als besonders sinnig und beziehungsreich erscheinen ließen; sie lagen in der Person des am selben Tag im Veitsdom gekrönten Kaisers und Königs. Leopold II., der jüngere Bruder und Nachfolger Josephs II., hatte in seiner fünfundzwanzigjährigen Regierung als Großherzog Peter Leopold (»Pietro Leopoldo«) von Toskana ein kleines italienisches Fürstentum zum vielbewunderten Musterstaat der europäischen Aufklärung umgestaltet und – nicht zuletzt auch dank einer klugen und zielbewußten »Öffentlichkeitsarbeit« – den uneingeschränkten begeisterten Beifall der Reformer, Aufklärer und »Philosophen« Europas geerntet, war als »Salomon unseres Jahrhunderts«, »Philosoph auf dem Herrscherthron« und »Leopold der Weise« oft geradezu überschwenglich gefeiert worden. Neben verschiedenen wirtschaftlichen, sozialen und administrativen Reformen wie Freigabe des Getreidehandels, Aufhebung der Zünfte, Gemeindereform, Abschaffung des kleinen stehenden Heeres und der Kriegsmarine und einer entschiedenen Neutralitätspolitik erhielt den größten und uneingeschränktesten Beifall dann sein Strafgesetzbuch, das nicht nur die grundsätzliche Abschaffung der schon seit Jahren nicht mehr angewandten und durch großherzogliche Edikte verbotenen Folter und Todesstrafe enthielt, sondern sich von dem fast gleichzeitigen josephinischen Strafgesetzbuch für die Österreichische Monarchie auch durch viel mildere Strafen sowie durch die von Leopold selbst verfügte Streichung des Begriffs der »Majestätsverbrechen« unterschied. »Unter allen Gesetzen Leopolds des Weisen ist keines berühmter als sein am 30. November 1786 publicirtes

peinliches Gesetzbuch. Es ist in mehrere Sprachen übersetzt und von den größten Denkern und Staatsmännern als Muster menschlicher Criminalgesetzgebung gerühmt worden«, schrieb 1791 Christian Daniel Erhard, »Doctor und Professor der Rechte auf der Universität Leipzig«, selbst ein namhafter Vorkämpfer für Reform und Humanisierung des Strafrechts. Noch in dem der Publikation folgenden Jahre 1787 erschienen zwei deutsche Übersetzungen, 1788 eine französische, 1789 eine englische auf Veranlassung des bekannten Philanthropen John Howard, der entschieden für die Reform des Gefängniswesens eintrat, und 1790 kam in Wien eine lateinische Übersetzung heraus. Aber noch in dem 1871 erschienenen »Handbuch des deutschen Strafrechts« wird die leopoldinische Strafgesetzgebung als »ein unvergängliches Denkmal gesetzgeberischer Weisheit« bezeichnet.

Als nach der Veröffentlichung des Strafgesetzbuches Galgen und Folterinstrumente öffentlich verbrannt wurden, faßte eine Gruppe florentinischer Honoratioren den Plan, dem Großherzog zum Dank für die Rechtskodifikation ein Reiterdenkmal aus Bronze zu errichten. Innerhalb von drei Tagen war für diesen Zweck die beträchtliche Summe von 8000 Scudi zusammengebracht, wobei auch die von Leopold besonders beschützten Juden ansehnliche Beiträge leisteten. Leopold aber antwortete, er glaube, daß eine Marmortafel ausreiche, und schlage vor, das bereits gesammelte Geld statt für eine Sache des Luxus und der bloßen Ostentation für ein der Allgemeinheit nützliches Werk zu verwenden, in welchem Falle er selbst sich mit der etwa noch fehlenden Summe daran beteiligen wolle. In einer öffentlichen Erklärung aller Subskribenten wurde daraufhin bekanntgegeben, man wolle, dem Wunsch des Großherzogs entsprechend, das für die Statue gesammelte Geld zum Bau einer neuen Wasserleitung nach Florenz verwenden, wobei an einem von dieser Leitung gespeisten Brunnen die Erinnerungstafel angebracht werden sollte. Aber ehe das Werk in Angriff genommen wurde, mußte Leopold, nach dem Tod seines Bruders Joseph, die Toskana verlassen, und in der Unruhe der folgenden Zeiten blieb der löbliche Vorsatz unausgeführt.

Ähnlich hat Leopold dann im Herbst 1790, bei der Rückkehr von der Frankfurter Krönung, sich alle Empfangsfeste in Wien verboten, mit dem für ihn sehr bezeichnenden Zusatz, daß es ihm »mehr Freude machen würde, wenn er die Viktualienpreise herabsetzen könnte«. Wenn in *La clemenza di Tito* der menschenfreundliche Kaiser die ihm dargebrachten Ehrengaben für die Opfer des großen Vesuvausbruchs des Jahres 79 bestimmt – die ersten Ausgrabungen von Pompei und Herculaneum hatten zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts beträchtliches Aufsehen erregt –, so könnte auch gerade diese Episode von den Zuhörern auf den milden und wohlthätigen Herrscher bezogen werden.

Nach seinem Regierungsantritt in Österreich hat Leopold nicht nur die mörderisch-grausamen Strafen des Josephinischen Gesetzbuches – wie Anschmieden, Schiffsziehen usw. – abgeschafft, sondern er hat vor allem auch durch seine zugleich kluge und kühne Politik die durch Josephs Mißgriffe an den Rande des Abgrunds

gebrachte Monarchie vor dem damals bereits drohenden Untergang gerettet. So hat er durch die Konvention von Reichenbach den drohenden Krieg mit Preußen – das im Kriegsfall mit Unterstützung durch Polen, England und die Niederlande rechnete – und die gleichfalls drohende ungarische Erhebung verhindert, Ungarn befriedet und die bereits abgefallenen belgischen Provinzen durch diplomatische Isolierung und einen unblutigen »militärischen Spaziergang« zurückgewonnen, er hat die unumstrittene politische Führung im Reich wie in Italien erlangt und vor allem durch den Frieden von Sistowa den in Österreich so unpopulären, von Joseph II. begonnenen Türkenkrieg am 4. August 1791, also etwa einen Monat vor der Prager Krönung, beendet. Vor allem aber tritt bei den zwölfhundert Verordnungen und Gesetzen der beiden leopoldinischen Regierungsjahre der Geist einer fortschrittlichen, wohlüberlegten und warmherzigen Fürsorge für das Wohl der Untertanen in unzähligen konkreten Einzelzügen überzeugend hervor und es entsteht das Bild eines Herrschers, der den Ehrennamen eines »Hirtenkönigs« verdiente, den ihm, in Anspielung an eine andere, auch von Gluck, Mozart und anderen vertonte Oper Metastasio's *Il Re pastore*, ein geistreicher Zeitgenosse, der Graf Max Lamberg, in einem Brief an Giacomo Casanova verlieh.

Auch mit dem Musterherrscher Titus ist Leopold natürlich öfters, und zwar schon zu Lebzeiten, verglichen worden, besonders aber dann nach seinem plötzlichen, am 1. März 1792, kaum ein halbes Jahr nach der Prager Krönung erfolgten Tod; denn nun verband die beiden Monarchen auch die gleiche Kürze ihrer jeweils nur zwei Jahre währenden Regierungszeit. So findet sich der Vergleich mit Titus vor allem in den vielen Trauerreden, Trauergedichten und Predigten auf den Tod des von Angehörigen aller Schichten in Österreich, Deutschland und Italien betrauten Herrschers.

Der Prager Aufführung am Abend des Krönungstages war allerdings offenbar kein besonderer Erfolg beschieden. Der fleißige Tagebuchschreiber Graf Karl von Zinzendorf, Präsident der Hofrechnungskammer, hat am Abend nach der Aufführung in sein Tagebuch eingetragen: »Der Hof kam erst nach $\frac{1}{2}$ 8, man bescherte uns mit dem langweiligsten Schauspiel *La Clemenza di Tito*. (...) 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. (...)«

Auch wenn Mozart selbst am 7. Oktober 1791 in einem Brief an seine Frau Konstanze von der glänzenden Aufnahme der Aufführung am 30. September berichtete, standen die Zeichen der Zeit ungünstig für das Lob von Milde und Friedfertigkeit. Ein halbes Jahr später befand sich Österreich im Krieg mit dem revolutionären Frankreich; den Kaiser wie den Komponisten aber hatte ein allzu früher Tod hinweggerafft. So mag man aus den Klängen der *Titus-Ouvertüre* das Abschiedslied jener vornehmen übernationalen Kultur des 18. Jahrhunderts, der »*Clementia Austriaca*« und des aufgeklärten Absolutismus, aber auch einer europäischen Kulturgemeinschaft, besonders zwischen Österreich, Deutschland und Italien, heraushören, die von den nun hervorbrechenden Mächten in die Defensive gedrängt wurde.

»... für die lärmende Pracht des Hoflebens nicht geboren.«

Pietro Metastasio's Berufung an den Kaiserhof

Theodor Georg von Karajan (1861)

Mittwoch, den 31. August 1729 richtete der Hof-Musikgraf Kaiser Karl's VI., Prinz Ludwig Pius von Savoyen, im Auftrage seines Monarchen an Metastasio, der damals zu Rom weilte, ein Schreiben, durch das er ihn einlud in kaiserliche Dienste zu treten. »Der Beifall«, so äussert der Prinz, »mit welchem Ihre Werke von aller Welt wie vom Kaiser selbst aufgenommen werden, ist der Grund aus welchem ich im Auftrage Seiner Majestät Sie einlade in ihre Dienste zu treten. (...) Die Höhe des Gehaltes, das Sie wünschen, wollen Sie selbst bemessen, alles übrige wird keinem Anstande unterliegen. Apostolo Zeno wünscht sich keinen anderen Genossen als Sie, denn er kenne zur Stunde niemanden, der geeigneter wäre einem so kenntnissreichen Monarchen zu dienen, als Metastasio.«

Fast zwei Monate später, erst am 27. October, gelangte diese Einladung in die Hände des Dichters, der nun ungesäumt antwortete und zusagte. Die Verhandlungen über die Ziffer des Gehaltes begannen, aber erst am 6. Jänner des folgenden Jahres war alles endlich soweit gediehen, dass der Prinz auf die Bitte Pietro's beim Kaiser einen Vorschuss von drei Quartalen seines Gehaltes jährlicher drei Tausend Gulden beantragen konnte. Als Grund seiner Bitte, die er auf Vorschuss einer ganzen Jahresbesoldung richtete, wies der Dichter wie der Prinz auf die Besorgniss hin, durch die Kosten der Reise, der zu entrichtenden Taxen und zahlreicher anderer Erfordernisse gleich von vorne herein in Schulden zu gerathen, dadurch die Ruhe und Sammlung zu verlieren, die seine Arbeiten forderten.

Der Antrag des Prinzen hatte durch das Obersthofmeister-Amt an den Monarchen zu gelangen. Die Art der Erledigung ist nicht ohne Interesse. Der Obersthofmeister Graf Rudolph Sinzendorf nämlich richtete desshalb nicht etwa einen besonderen Vortrag an den Kaiser, sondern brachte den Antrag des Prinzen zugleich mit der Dienst-Resignation einer »Comoedi-Naderin, Casquetenmacher- und Federschmuckerin« zur Kenntniss des Monarchen. Die Art der Begründung zeigt so recht, dass in jenen Tagen besondere Hochachtung für Kunst und Wissenschaft in ihren Vertretern nicht zu den hervorragenden Eigenschaften dieser Behörde zählte. Von unserem Dichter nämlich heisst es in dem erwähnten Vortrage: »Dieser Metastasio nun ist zwar dem Treugehorsamsten Obrist-Hofmeister-Ambt weder quo ad personam, nec quoad aetatem, valetudinis constitutionem, aut qualificationem sive capacitatem im mindesten bekannt, noch auch wissend ob er schon dahier ankommen seye oder nicht; in Sup-

posito jedoch, dass seine allergnädigste Aufnahm bereits ihre vollkommene Richtigkeit haben und von selbigem nicht zu besorgen seyn solle, dass man an Ihme etwa in kurzer Zeit abermahl einen neuen theueren Provisionär, wie wohl öfters mitunter geschehen, zur Last des aerarii haben werde u.s.w.« erbitte sich das Obersthofmeisteramt den Befehl Seiner Majestät. Diese genehmigte den Antrag des Prinzen.

Von da an bis zur persönlichen Vorstellung des neu ernannten »italienischen Hofpoeten« verstrichen wieder vier ganze Monate, so dass seit dem Beginne der Verhandlungen nach eilf Monaten endlich Metastasio seine Antritts-Audienz beim Kaiser zu Laxenburg halten konnte. Sie hatte Dinstag den 18. Juli 1730 statt und wenige Tage darnach berichtete er in seiner anmuthigen Weise den Verlauf derselben einem Freunde in einem vertraulichen Briefe, dem wir folgendes entnehmen.

Nachdem der Dichter beim Prinzen Pius zu Laxenburg gespeist hatte, wurde er um drei Uhr vom Kaiser empfangen. Der ihn einführende Cavalier liess ihn auf der Schwelle des Zimmers stehen. Er erblickte jetzt den Monarchen an ein Tischchen gelehnt, stehend, mit aufgesetztem Hute in ernster und steifer Haltung. »Ich gestehe es«, schreibt Metastasio, »so sehr ich mich auf diese Unterredung vorbereitet hatte, so fühlte ich mich trotzdem innerlich etwas verworren. Stand ich doch der höchsten Persönlichkeit der Erde gegenüber, und hatte der erste das Wort zu ergreifen, was eben auch nicht sehr ermuthigt. Ich machte also die vorgeschriebenen drei Reverenzen, die erste an der Thüre, die zweite in der Mitte des Gemaches, die dritte vor Sr. Majestät und beugte ein Knie. Doch mein gnädigster Herr befahl mir aufzustehen, indem er mir wiederholt »Stehen Sie auf!« zurief.«

Da fasste Metastasio Muth und hielt, freilich wie er meint mit nicht sehr fester Stimme, eine längere Anrede, in der er versicherte von der frühesten Kindheit her den Wunsch gehegt zu haben, sich dem Kaiser einmal nähern zu dürfen und nun sei er gar in dessen Diensten! Er wisse recht wohl was er übernehme und versichere den Kaiser, wenn es ihm möglich wäre durch ein blutiges Opfer an seiner Person ein Homer zu werden, er es freudig bringen würde u.s.w.

Nach einigen freundlichen Worten des Kaisers hielt dieser inne, um einen möglichen Wunsch des Dichters zu vernehmen, der jetzt nach erhaltener Weisung um die Gnade des Handkusses bat. Lachend reichte ihm Karl die Hand hin und drückte die des Dichters. Dieser aber hingerissen von solcher Kundgebung erfasste des Kaisers Hand mit beiden Händen und drückte einen so lauten Kuss auf sie »dass der gnädigste Herr wohl sehen konnte, es ginge mir vom Herzen«.

Metastasio war also jetzt im Dienste des Kaisers und fühlte sich geehrt »der Sonne so nahe zu stehen!« wie er sich äussert. Dennoch fiel ihm der Verlust der Heimat äusserst schwer und eine dunkle, dabei schmerzliche Andeutung in einem Briefe an den Cardinal Gentili belehrt uns, dass er sein Fernsein vom Vaterlande als ein freiwilliges Exil betrachtete. Gekränkt durch Verläumdungen, die seine Ehre erschütterten, in einer Streitsache, »die auch gewonnen, nur Verlust bringe«, bemerkte er: »Jeder finde ein Asyl in seiner Heimat, nur er sei gezwungen worden freiwillig ins Exil zu gehen,

um sich eine Existenz zu schaffen, weil er, obwohl für die Ehre seines Vaterlandes ohne Unterlass thätig, in diesem nichts als Verläumdung und Herabsetzung habe erringen können.«

Hatte Metastasio somit auch seinen Wunsch erreicht, so fühlte er sich in der neuen Stellung doch nicht recht behaglich, denn er musste sich gestehen, dass sie seinem innersten Wesen nicht eigentlich zusagte. Denn er sei »für die unruhigen Förmlichkeiten des Hoflebens«, wie er das nannte, »für die lärmende Pracht die hier herrsche, nicht geboren. Ihm behage mehr die ruhige Musse des Landlebens«, er taue somit nicht zum Hofmanne: »Io che non era nato per la strepitosa magnificenza delle corti, ma per l'oziosa più tosto tranquillità d'Arcadia.« Bereits hoch an Jahren äussert er in diesem Sinne einmal, in einem herzlichen Briefe an seinen ältesten Freund den berühmten Sänger Farinelli: »Ich bin wie die Enten, immer im Wasser und doch nicht nass. Nach sechs und dreissig Jahren Hoflebens habe ich es noch nicht zu jenem geheimnisvollen Wesen, jenem heldenmässigen, aufgeblähten Ansehen bringen können, das hier in der Regel sich breit macht, noch zu jener gelehrten Verstellung, die an Falschheit wenigstens gränzt.« Und ein anderesmal, durch seinen Bruder Leopold für einen Dritten um Verwendung bei Hof gegangen, erwiedert er: »Ich verstehe es nicht und will es nicht verstehen, andere als ehrliche Wege zu benützen. Die höchst zahlreichen Mitbewerber aber, die es ohne Zweifel dabei gibt, werden vielleicht solche wählen, die mir unbekannt sind. Ich will dies nicht sagen, weil selbst der unbefleckte Charakter des Hofmannes gewisse verwerfliche Ränke gestatte, sondern weil mich eine lange Erfahrung hat mit Händen greifen lassen, dass Tugend und Verdienst wenig günstige Begleiter sind für Lebenskreise, in denen es gilt sich mit Hinterlist zu messen.«

Man lernt hieraus wenigstens so viel, dass unser Dichter nicht sehr für das eigentliche Hofleben schwärmte. Für dieses selbst hatte er auch sein langes Leben hindurch am Wiener Hofe viel zu wenig Musse, denn er wurde von seiner Herrschaft zu aller Zeit nur zu sehr mit Arbeiten seines Faches in Anspruch genommen.

Durch das Gewand des Herrschers irrgemacht

Titus

Verschwörung mir?! Woher erfuhrt du das?

Servilia

Von den Komplizen einer mir entdeckte
Den ganzen Plan, damit ich um Verzeihung
für das Verbrechen bei dir bitten soll.

Titus

Und Lentulus ist treulos?

Servilia

Lentulus

Ist des Komplotts verwegenster Anstifter!
Von Rom aus dachte er das ganze Reich
Zu überfallen; sammelte Gefolgschaft,
Gab Zeichen aus und legte Feuerbrände
Im Kapitol, um den Tumult zu schüren.
Schon ging, geschmückt mit kaiserlichem Mantel,
Der Tückische, das aufgeregte Volk, –
So überrascht, – zum Aufruhr zu verführen;
Doch wurde, – o Gerechtigkeit des Himmels, –
Dasselbe Kleid, gewählt dich zu verraten,
Dir zur Errettung und ihm selbst zum Schaden.
Ein Schurke, der Rebellen einer, lief, –
Durch das Gewand des Herrschers irrgemacht, –
Und tötete statt deiner Lentulus.

Titus

Und er erlag dem Stoß?

Servilia

Zum wenigsten

Wenn er noch lebt, so weiß er's nicht!...

Titus

Wie konnte

Geheim mir bleiben dieses Truggewebe!

Servilia

Auch unter deinen Wächtern gibt's Verschworne!

Und dieses, Cäsar, ist ihr ruchlos Zeichen,
Daran sie sich erkennen:

Jeder trägt

Gleich diesem, Herr, ein feuerrotes Band,
Das auf der Schulter rechts den Mantel hält.
Gib acht darauf und hüte dich!

Titus

Nun sage,

Servilia, was dünkt dich wohl ein Reich?...
Kann man dem Wohle andrer mehr sich widmen
Als ich? Und dennoch hab' ich's nicht erreicht,
Daß man mich liebt. – Gibt's manche doch sogar,
Die tief mich hassen und entreißen möchten
Den harterrunnen Lorbeer meinem Haupte!...
Und Folgschaft finden sie!... Und wo?

In Rom!

O Titus, du, – der Haß von Rom! O Götter,
Ich, der ihm alle meine Tage weihte;
Der Schweiß und Blut für seinen Ruhm verlor,
Am Nil bald briet, bald fern am Istrus fror.
Ich, der im Wachen nichts zu denken wagte
Als seine Größe; während meines Schlummers
Nichts andres träumte als von seinem Wohle;
Der seiner Neigung ihm zulieb' entsagte
Und ausgelöscht des Herzens einz'ge Flamme
In meiner Brust, – wie grausam es auch war...
O Vaterland! O Rom! wie undankbar!

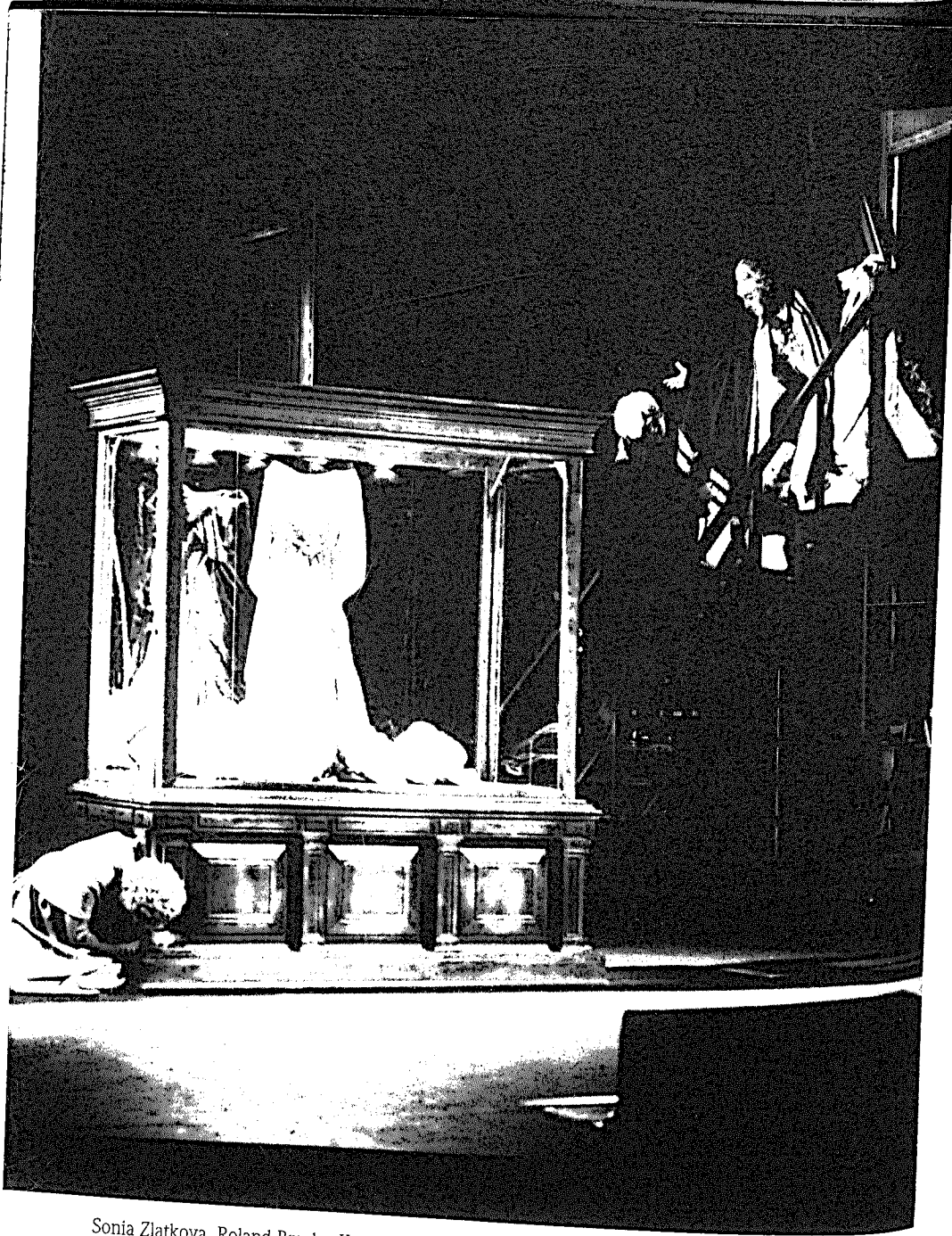
Pietro Metastasio, *Die Milde des Titus* (1734)

Verstocktes Haften am Requisit

Walter Benjamin

Nichts Schwankenderes ist vorstellbar als der Sinn des Hofmanns, wie die Trauerspiele ihn malen: der Verrat ist sein Element. Es ist nicht Flüchtigkeit noch unbeholfene Charakterzeichnung der Autoren, wenn in den kritischen Augenblicken die Schranken, kaum daß sie Zeit zur Besinnung sich gönnen, den Herrscher verlassen, zur Gegenpartei übertreten. Vielmehr trägt ihr Handeln eine Gesinnungslosigkeit zur Schau, die zum Teil bewußte Geste des Machiavellismus, zu einem anderen aber trostloser und schwermütiger Anheimfall an eine für undurchdringlich erachtete Ordnung unheilvoller Konstellationen ist, welche einen geradezu dinglichen Charakter annimmt. Krone, Purpur, Szepter sind ja im letzten Grunde doch Requisiten im Sinne des Schicksalsdramas, und sie haben ein Fatum an sich, dem der Höfling als sein Augur am ersten sich unterwirft. Seine Untreue gegen den Menschen entspricht einer in kontemplativer Ergebnisheit geradezu versunkenen Treue gegen diese Dinge. Mit dieser hoffnungslosen Treue zum Kreatürlichen und zu dem Schuldgesetze seines Lebens steht der Begriff dieses Verhaltens selbst erst am Orte seiner adäquaten Erfüllung. Alle wesentlichen Entscheidungen vor Menschen nämlich können gegen die Treue verstoßen, in ihnen walten höhere Gesetze. Restlos angemessen ist sie einzig dem Verhältnis des Menschen zur Dingwelt. Sie kennt kein höheres Gesetz und die Treue keinen Gegenstand, dem sie ausschließlicher gehörte als der Dingwelt. Diese ruft sie denn auch immer um sich hervor, und jedes Geloben oder Gedenken aus Treue umgibt sich mit den Bruchstücken der Dingwelt als ihren eigensten, sie nicht überfordernden Gegenständen. Unbeholfen, ja unberechtigt spricht sie auf ihre Weise eine Wahrheit aus, um derentwillen sie freilich die Welt verrät. Die Melancholie verrät die Welt um des Wissens willen. Aber ihre ausdauernde Versunkenheit nimmt die toten Dinge in ihre Kontemplation auf, um sie zu retten. Der Dichter, von dem das Folgende überliefert wird, spricht aus dem Geiste der Schwermut. »Péguy parlait de cette inaptitude des choses à être sauvées, de cette résistance, de cette pesanteur des choses, des êtres mêmes, qui ne laisse subsister enfin qu'un peu de cendre de l'effort des héros et des saints.« *

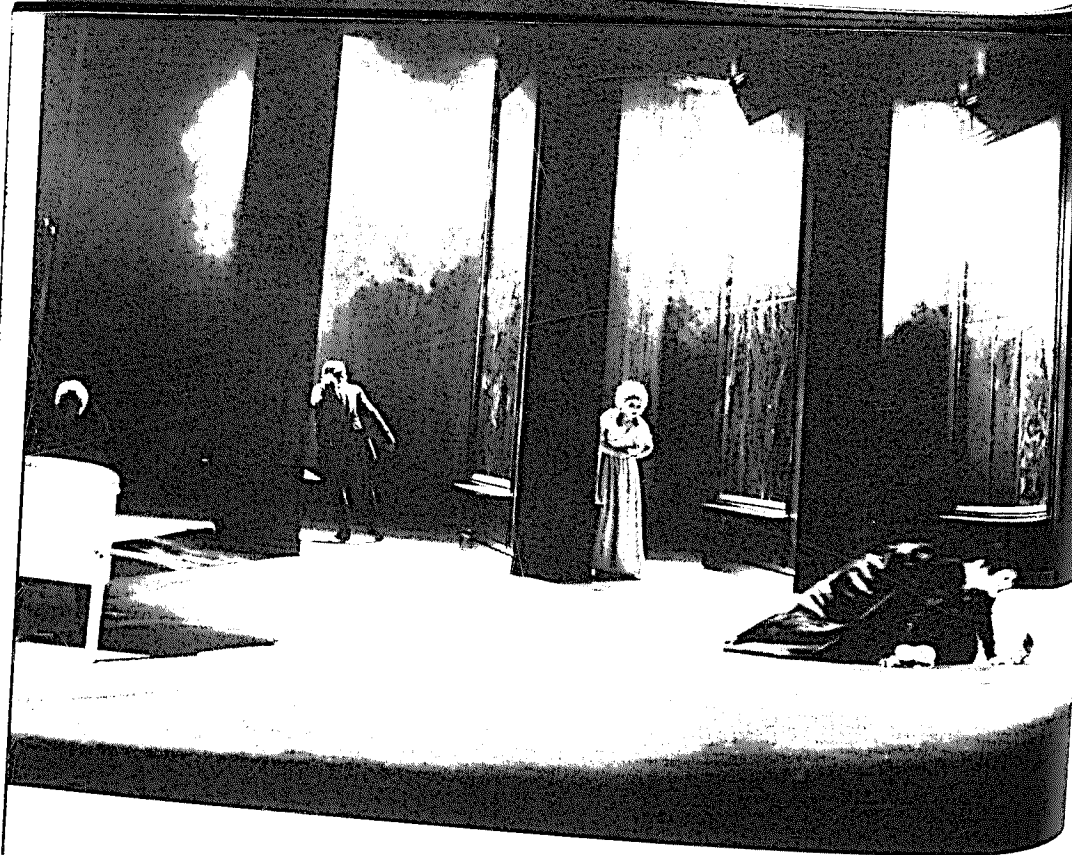
* Péguy sprach von der Untauglichkeit der Dinge, dem Widerstand, den sie ihrer Rettung entgegensetzten, von jener Schwere der Dinge und auch der Geschöpfe, welche kaum ein wenig Asche von den Anstrengungen der Helden und der Heiligen bestehen ließe.



Sonia Zlatkova, Roland Bracht, Keith Lewis



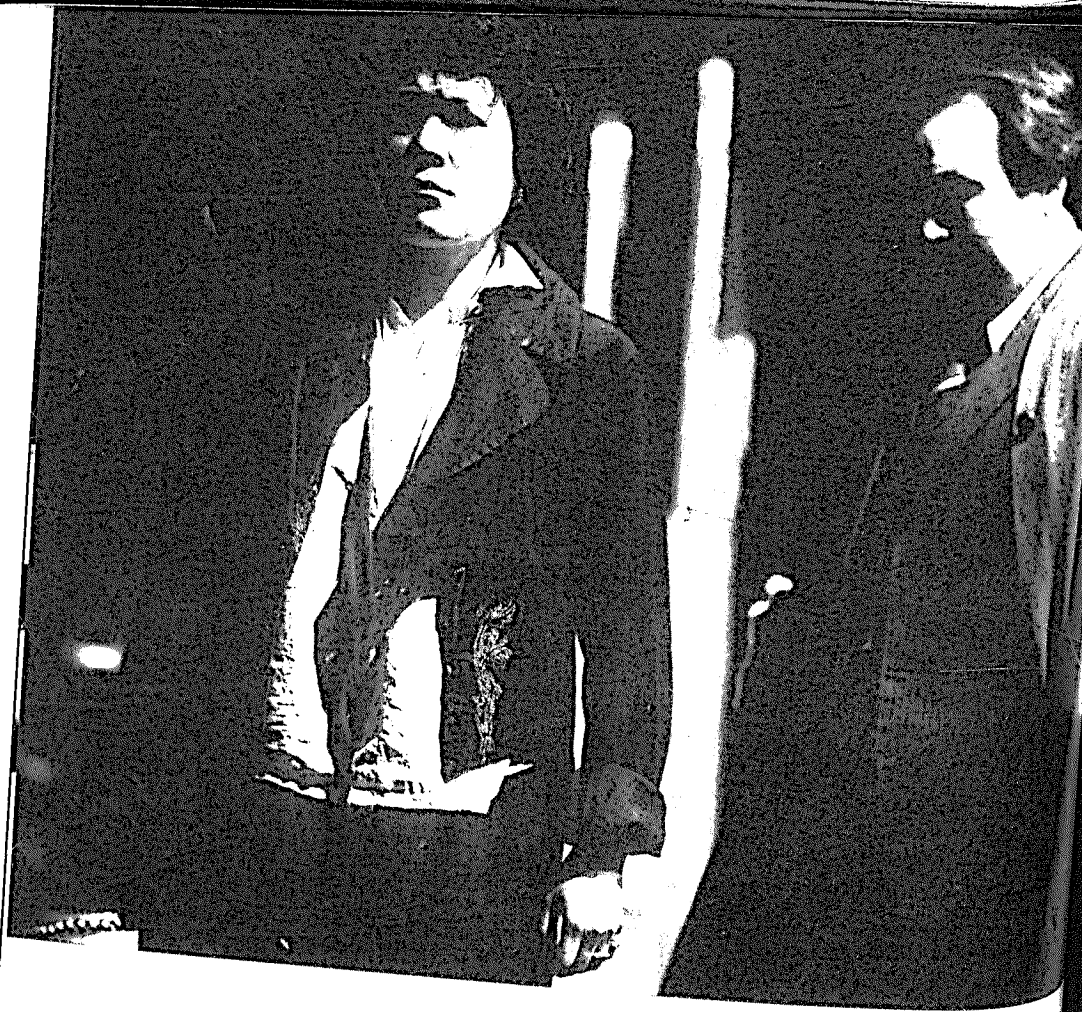
Ning Liang



Roland Bracht, Carmen Mammoser, Sonia Zlatkova, Catherine Naglestad



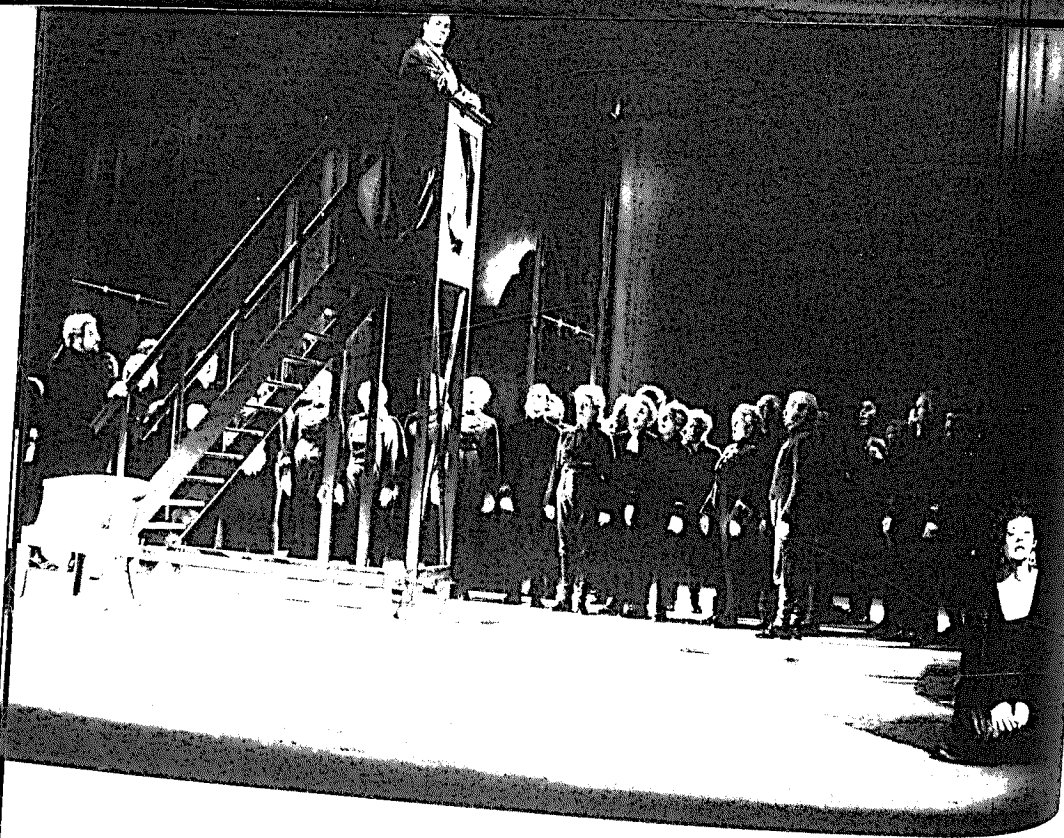
Keith Lewis, Roland Bracht



Ning Liang, Keith Lewis

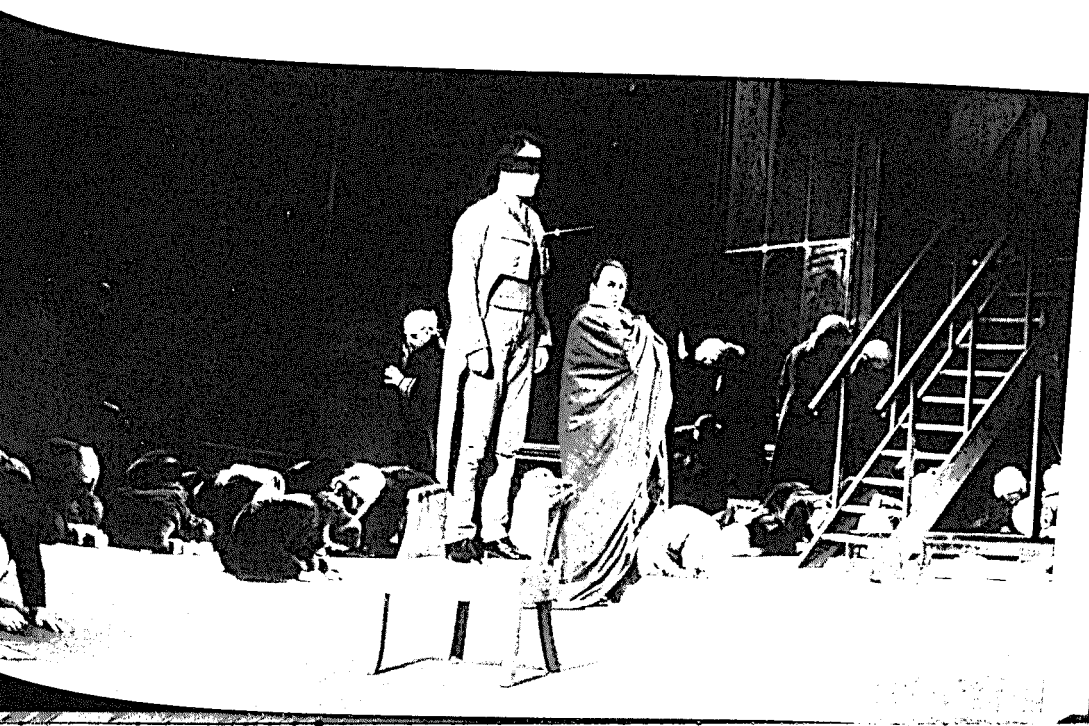
Sonia Zlatkova, Carmen Mammoser, Catherine Naglestad, Statisterie der Staatsoper

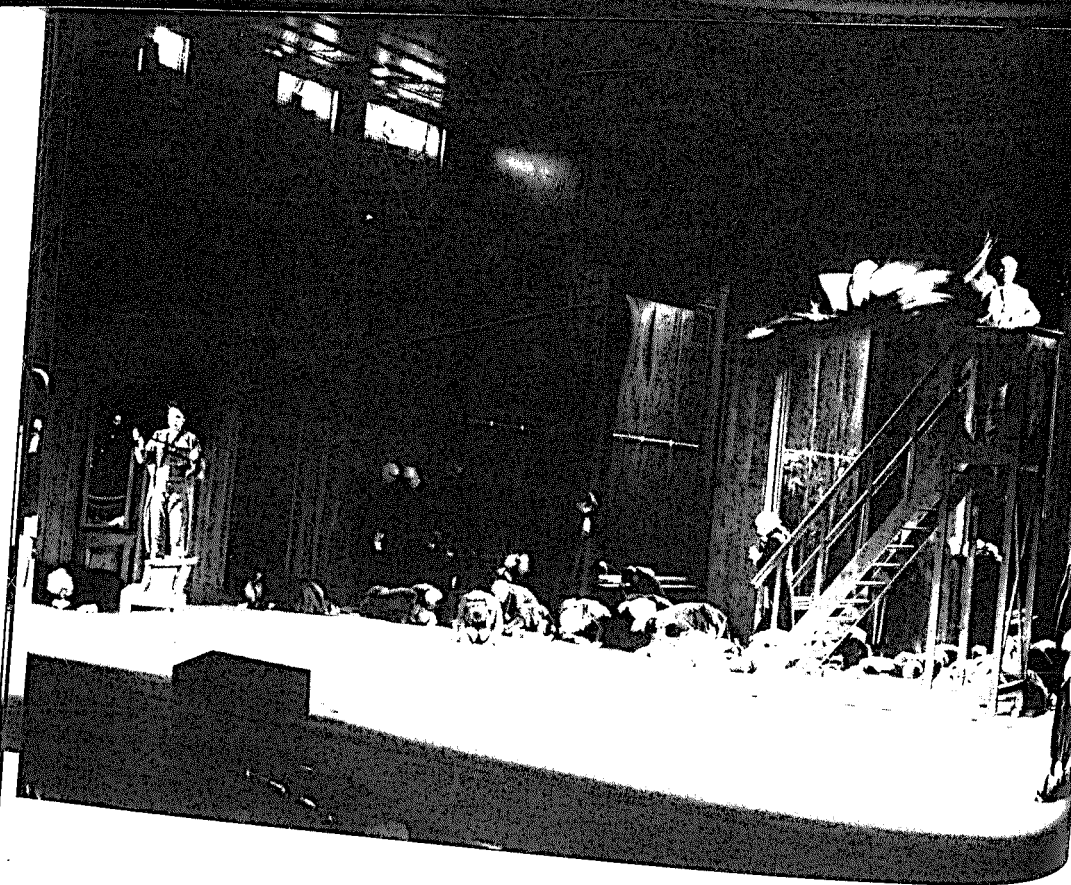




Roland Bracht, Keith Lewis, Catherine Naglestad, Chor der Staatsoper

Roland Bracht, Carmen Mammoser, Ning Liang, Keith Lewis, Sonia Zlatkova, Chor der Staatsoper





Das Ensemble

Festoper im Umbruch

Stefan Kunze

Die erste Arie des Titus »Del più sublime soglio« (Nr. 6) stellt sich als eine auf knappste Form gebrachte, gleichsam lakonisch formulierte Da-capo-Arie dar. Es gibt im ersten Teil (1. Strophe) nur einen Textdurchgang, der zweite Teil (2. Strophe) schließt sich an den ersten durchführungsartig an, so daß das Da-capo als Reprise wirkt, obwohl nur die Schlußphrase im Gesang gegenüber der »Exposition« erweitert ist. Es handelt sich um einen höchst kunst- und planvollen Ausgleich: Die Da-capo-Anlage tritt einerseits klar hervor, wird aber andererseits überformt durch Charaktere, die mit der alten Da-capo-Arie nur noch wenig gemein haben. Der Kaiser wird musikalisch als eine Figur vorgestellt, die das zeremonielle Wesen hinter sich gelassen, überwunden hat. Der herrscherliche Gestus, der die Partie des Idomeneo noch durchaus prägt, weicht schlichter, menschlicher Sprache. Dies wird durch den Kontrast der Arie zu dem vorhergehenden glanzvollen und repräsentativen Auftritt mit Marsch und Chor noch unterstrichen. An eine Stelle der Sarastro-Arie erinnern, nebenbei bemerkt, die imitatorisch aufsteigenden Achtelgänge im ersten Teil.

In der zweiten Titus-Arie »Ah, se fosse intorno al trono« (Nr. 8) bildet eine eigenartige, erregte Klopfbewegung in den Bässen einen Kontrapost zu dem eher sanften Gesangsmelos. Die Anlage gleicht zunächst der früheren Arie des Titus. Doch unerwartet wird die Wiederaufnahme unterbrochen. Das Orchester intoniert in einem Einzeltakt, der energisch Abstand nimmt, ein signalartiges Unisono, und begleitet von einem Bläsermarsch bringt die Singstimme (ebenfalls aus dem Verszusammenhang gerissen) die Worte »un vasto impero...« (ein weites Reich): Titus steht mit einem Schlag als der Herrscher da. Mozart inszeniert in seiner Musik einen Vorgang, einen Umschlag der Haltung, der sich durchaus auch szenisch-gestisch auswirken mußte. Diese den Fürsten hervorkehrende Arien-Coda, die durch den Marsch und den Fanfarenabschluß an den Huldigungs-Chor anknüpft, realisiert aber auch auf prägnante Weise den Wunsch, die Möglichkeit einer glücklichen Aufhellung und Aufhebung der drückenden Seiten seines kaiserlichen Amtes. Mozart benötigt, um jene Dialektik sinnfällig zu machen, nicht mehr als (mit dem 5taktigen Orchesternachspiel) 20 Takte.

Die dritte Arie des Titus »Se all'impero, amici Dei!« (Nr. 20) schließt die entscheidende Szene von Titus' innerem Kampf ab, die Verschwörer – insbesondere Sesto – ihrer gerechten Strafe zu überantworten oder Milde walten zu lassen. Es sind die Szenen, die Voltaire an Metastasios Drama bewunderte und die Mazzolà und Mozart mit einigen Kürzungen unverändert übernahmen (II, 10 und 11, entsprechend Meta-

stasio III, 7 und 8). Sie bestehen aus einem Monolog des Titus, der zunächst das Todesurteil für Sesto unterschreibt, zuletzt aber das Dokument zerreißt, und aus einem kurzen Dialog zwischen Publius und Titus, in dem der Kaiser zwar zu verstehen gibt, daß die Entscheidung fiel, Publius jedoch die Bestätigung der Todesstrafe für Sesto erwarten muß. Dieser dramaturgische Kunstgriff ermöglicht es, daß die Betroffenen noch eine Zeitlang ebenfalls das Schlimmste annehmen müssen, die Offenbarung von Titus' Milde aber bis zum Ende verzögert wird und dann (obwohl das Publikum bereits orientiert ist) wirkungsvoll eintritt. Denn der Zuschauer wartet mit Spannung darauf, wann Sesto und Vitellia die Begnadigung erfahren. Der Text der Arie ist sentenzhaft zugespitzt. Titus schließt mit der grundsätzlichen Bekndung, die Götter mögen ihm entweder die Herrschaft nehmen, falls sie nur durch ein grausames Herz aufrechterhalten werden kann, oder ihm ein anderes Herz geben. Er will keine Treue, wenn sie nicht auf Liebe gründet. Diese Worte könnten ohne weiteres den wirkungsvollen Abschluß der Szene in einem gesprochenen Drama bilden. Der Vertonung bieten sie eigentlich nur die Möglichkeit, in allgemeine Formeln auszuweichen. Mozart behielt den angemessen neutralen Ton bei. Doch er entfaltete eine musikalisch autonome Dialektik, die durchaus auch den rhetorischen Spielen Metastasios Profil gibt. Man beachte den zweimaligen Umschlag, der die beiden mit »oder« eingeleiteten Sätze hervorhebt (*«o togliete a me l'impero / o a me date un altro cor»*: »entweder nehmt mir die Herrschaft, / oder gebt mir ein anderes Herz«). Diese Arie ist weiter dimensioniert als die vorhergehenden Titus-Arien, und erstmals kommen auch Koloraturen ins Spiel. Durch den in Tempo und Taktart kontrastierenden zweiten Teil (Andantino, $\frac{3}{4}$), der zu Beginn dem »Kanon« in *Così fan tutte* (Finale II) entfernt ähnlich ist, erscheint die zweite Strophe wie in einer Da-capo-Arie alten Stils abgehoben. Im Reprises-Teil sind die Koloraturen ausladender, und am Schluß erklingt wie eine Signatur der kaiserlichen Willensbekndung wieder der Marsch in den Bläsern.

In dieser Szenenfolge sieht sich Titus vor die Entscheidung gestellt, Milde oder die ganze Härte des Gesetzes walten zu lassen. Nebenbei bemerkt: Von Grausamkeit oder auch nur Härte, vor der Titus um der Zuspitzung des Gegensatzes willen zurückschreckt, könnte natürlich auch im Falle einer Verurteilung nicht die Rede sein. Die Frage ist nur, ob Gnade für Recht geübt werden soll. (...) Vor den Entscheidungs-Szenen nun findet die Begegnung zwischen dem beschuldigten, gefangenen Sesto und Titus statt (II,9). Das Drama der Freundschaft (Sesto, Tito) kulminiert hier. Dies um so mehr, als Sesto auf die drängenden Fragen des Titus nur schweigen kann, wenn er Vitellia nicht belasten will. Metastasio behandelt die Szene nach Art des gesprochenen Schauspiels, d.h. er sieht Vertonung im Secco-Rezitativ vor. Mozart und Mazzolà verwandelten den Anfang, den Augenblick der Begegnung in ein Ensemble, das Terzett *«Quello di Tito è il volto»* (Nr. 18), und hoben ihn dadurch mit musikalischen Mitteln hervor. Das war es, was Mozart unter »vera opera« verstand. Mazzolà baute den Text des in ein verhaltendes Larghetto () und in ein flutendes

Allegro gegliederten Terzetts ungemein geschickt aus Bestandteilen von Metastasios Dialog auf. Mit dem Abgang des Publio, dem szenischen Einschnitt, ist es abgeschlossen. Die Situation und ihre Gehalte blieben indessen unverändert. Die Fortsetzung des Gesprächs, nunmehr allein zwischen Titus und Sesto, verläuft auch bei Mozart rezitativisch, und wie bei Metastasio erhält die Szene ihre Abrundung durch eine Arie des Sesto (Nr. 19), für die aber nicht Metastasios Text übernommen wurde. Doch betrachten wir vorher das Terzett des Szenenbeginns. Zunächst ist bemerkenswert, daß wie in Metastasios entsprechendem Dialog eben *kein* Dialog stattfindet, die Personen a parte, also jede für sich sprechen, sich (mit einer Ausnahme, Titus' Aufforderung, Sesto solle sich nähern) nicht gegenseitig anreden. Ein solches Ensemble wäre etwa in der Buffa nicht denkbar. Es ist demnach nur mit Einschränkungen richtig, wenn man liest, Mozart habe sich in der *Clemenza di Tito* der Ensembleformen der Buffa bedient.

Das A-parte-Reden hatte er bereits während der Arbeit am *Idomeneo* (zumindest in den Arien) mißbilligt. Im Titus-Terzett aber hat es seinen guten Sinn. Denn das »Thema« ist die Betroffenheit der beteiligten Personen. Ihr sprechendes Schweigen nimmt musikalische Gestalt an. Dies geschieht in mehreren Phasen: zuerst ein musikalischer »Auftritt« des Sesto, in dem sich seine innere Erregung, das vor Titus erbebende Gemüt (eine »erzitternde« Figur der Streicher) und ein zurückhaltend würdiges Schreiten (Bläsermarsch) charakteristisch bekunden – »...or ei mi fa tremar« (»...jetzt macht mich sein [des Titus] Antlitz erzittern«) lautet die letzte Zeile der Sesto-Strophe. Der Gesang beschwört dann die »dolcezza«, die Sesto sonst in Titus' Mienen zu lesen gewohnt war. Dann aber der Gegensatz: die »erzitternde« Figur, die nicht äußeres, sondern inneres Geschehen wiedergibt, beherrscht das Feld. Sesto wird gleichsam erfaßt von jener ihn beklemmenden Situation. Der Eintritt der Bläser, deren fließender transparenter Satz so sehr an den Zauberflöten-Klang erinnert, läßt das Geschehen mit einer wie resigniert klagenden Gebärde zur Grundtonart Es-dur, die dem zugleich feierlichen und sanften Grundton des Terzetts angemessen ist, zurückgleiten. Der Gesang, der sich über dem bebenden Untergrund erhebt und eben jenen zitierten Schlußvers bringt, antwortet auf den in einer ruhigen, großen Wellenlinie abfallenden Melodiansatz zu Beginn (4 Takte: T. 5-8), führt also auf die melodische Grundfigur zurück, während der Nachsatz (T. 9-12) weiterträgt (»Ah dove o stelle è andata / La sua dolcezza usata?«: »Ach wohin, ihr Sterne, / ist seine gewohnte süße Freundlichkeit entschwunden?«). Sesto weiß, wovon er redet. Deshalb besitzt seine Rede musikalisch bestimmte Konturen. Titus dagegen ist gänzlich aus der Fassung gebracht. Schlagartig wechseln, sobald Titus zu äußern sich anschickt, Orchestersatz, harmonische Führung, die Art der musikalischen Gebilde. Fast rezitativisch beginnt sein Gesang, eingebettet in ein wogendes Gewebe der Streicher mit einzelnen gänzlich verbindungslos hineintönenden Bläserstimmen: ein harmonischer Gang nach F-dur (Wechseldominante), bestimmteste Darstellung des unbestimmt, ratlos Schweifenden. Das ist die zweite, aus Titus' Verfassung gestaltete

Phase des Largetto-Teils. In einer dritten, an Leporellos Beiseitestehen im *Don Giovanni*-Terzett erinnernden Phase läßt sich auch Publio vernehmen. Die wogende Bewegung verdichtet sich, führt in zunehmend zielstrebigem Sechzehntelgängen zu einem entschiedenen Dominant-Abschluß. Publio ist klargeworden: noch liebt Titus den Sesto. Der Scheitelpunkt des Ensembles ist erreicht. Die punktierten Figuren des Orchesters zeigen an, daß nun wieder die Ebene der äußeren Realität betreten wird. Titus, wieder ganz Herrscher, fordert Sesto auf, näher zu treten. Aber dieser bleibt trotz wiederholter Aufforderung in seinen Empfindungen und Gedanken befangen, nur die Stimme des Freundes dringt zu ihm und erschüttert ihn. Immerhin löst der Anruf von außen das Allegro aus. Ein leicht und feingliedrig über einen Baßgang dahintreibendes Motiv der Violinen – es erinnert übrigens an eine ähnliche Wendung in flinken Achtelketten im Finale I der *Zauberflöte* – gibt Sestos Gesang Raum; wieder ein eher sanfter, schwerelos und wellenförmig ziehender Melodieduktus. Sesto bleibt ja bis zum Schluß von seinem Kummer wie betäubt. Sein Part ist auch durchgehend melodisch abgehoben von den Stimmen des Publio und Titus, die jeder für sich, doch in gleicher Weise Sestos Verhalten deuten. Auch dies eine Konstellation, die so anhaltend in keinem Buffa-Ensemble vorkommen könnte.

Metastasio beschließt diese Szene mit einer Verzweiflungsarie des Sesto, mit einer Arie also von sehr typisierter, wenngleich heftiger Affektdarstellung (»Vo disperato a morte«: »Ich gehe zu Tode verzweifelt«). Dies ist ein durchaus glaubwürdiger Abschluß der beklemmenden Szene. Sesto verläßt die bisher mühsam bewahrte Fassung. Mazzolà – in diesem Fall mit Sicherheit auf Anweisung Mozarts – ersetzte Metastasios Verzweiflungsarie durch eine andere, die zumindest nicht auf *einen* Affekt festgelegt ist. Wie schon das Terzett, ist auch Sestos Abgangsarie »Deh, per questo istante solo« (Nr. 19) für Mazzolàs Bearbeitungsverfahren charakteristisch: Aus einer rezitativischen Szene des originalen Dramas formte er ein Ensemble; in der Arie dagegen entstand der neue Text durch ein Zurückgreifen teils auf Motive und Formulierungen des bei Metastasio der Arie unmittelbar vorangehenden Rezitativs, teils auf Bruchstücke der Arie. So finden sich die ersten beiden Zeilen von Mozarts Arie fast wörtlich im Rezitativ. Metastasios Text lautet: »Per questo solo istante / ricordati, signor, l'amor primiero« (»Nur für diesen Augenblick / denke, Herr, an unsere frühere Freundesliebe«). Mozarts Arie beginnt: »Deh per questo istante solo / Ti ricorda il primo amor«. Der Anfang der Arie Metastasios (»Vo disperato a morte«) kehrt im ersten Vers der dritten Strophe von Mozarts Arie wieder (»Disperato vado a morte«). Was also veranlaßte Mozart, die Arie Metastasios nicht aufzunehmen? Zum einen wohl die Eindeutigkeit ihres Affektgehalts, der dem Komponisten die Einhaltung eines Typus nahelegte. Zum anderen aber (und dies vor allem scheint den Ausschlag gegeben zu haben) kam es Mozart offensichtlich darauf an, die Sesto-Arie in den vorausgehenden Dialog einzubeziehen und diesem eine neue, überraschende Wendung zu geben, die aber zugleich das Ende des Gesprächs herbeiführen muß. Wir erinnern uns, daß Sesto vorher stets für sich (a parte) redete und (wie der

schweigende Tristan) nur ausweichende Antworten gab. Sie verschweigen den wahren Sachverhalt. Erst am Schluß der Szene richtet er das Wort an Titus und bekennt sich (freilich ohne jegliche Erklärung) zu seiner Schuld und zum Tod, der ihn erwartet. Jetzt bricht Titus das Gespräch ab, und die Arie des Sesto (bei Metastasio) steht, obwohl Titus noch anwesend ist, schon jenseits der Auseinandersetzung, überantwortet in üblicher Weise die Person dem sie beherrschenden Affekt. Für Mozart hingegen stehen vor allem zwei Aspekte im Vordergrund: einerseits die Anrede, andererseits die isolierende Abhebung, die die Szene sinnfällig zum Abschluß bringt. Zum ersten Mal nämlich wendet sich in den ersten beiden Strophen, die den Adagio-Teil der Arie bilden, Sesto ohne innere Vorbehalte Titus zu, erinnert an ihre frühere Verbundenheit. Mozart knüpft außerdem an den Ton des milden, verhaltenen Schmerzes an, der auch im Terzett wirksam war und sich im Rezitativ in den ausweichenden Antworten des Sesto äußerte. Der Adagio-Teil (und überhaupt die Tonart A-dur!) strahlt eine fast heitere, erhabene Gefäßtheit aus. Sie wirkt für den, der sich vom trivialen Begriff des »Dramatischen« und vor allem von der unzutreffenden Meinung freimacht, es sei allein die Affektbekundung Sache der Musik, um so überzeugender, als Sestos Adagio der vorher ausgesprochenen (von Titus aber abgeschlagenen) Bitte um die Gnade, ein letztes Mal die Hand des Kaisers und Freundes küssen zu dürfen, Nachdruck und musikalische Form verleiht. Ein schlichter Abwärtsgang der Violinen und Violen bildet die Brücke zwischen Rezitativ und Arie. Das allem Leid entrückte, mehrgliedrig geschlossene Thema des Adagio ist insbesondere in seinem Vordersatz (4 Takte) aus der Gebärde des eindringlichen, wenngleich gefäßten Flehens erfunden. Auf diesen Charakter allein läßt es sich allerdings nicht festlegen. Ein unvermittelter Forte-Ausbruch des Orchesters (T. 14) gibt dem Zorn und der Strenge, die Sesto von Titus zu erwarten hat, präzise Konturen.

Schon das Adagio der Arie besitzt Rondo-Charakter, obwohl es eine dreiteilige Anlage aufweist: A (1. Strophe), B (2. Strophe), A (1. Strophe). Zwar fehlt im Unterschied zu Vitellias berühmtem Rondo »Non più di fiori« die Gattungsbezeichnung. Daß sie ein Rondo ist und damit auch den dramatischen Sinn des Rondos hat (Distanzgewinnung zur Handlungsebene), wird im Allegro-Teil gänzlich klar. Hier nämlich, wo sich die Verzweiflung Sestos bemächtigt (3. Strophe »Disperato vado a morte...«), erscheint mit zwei a-parte gesprochenen Versen, die auch aus dem Strophenbau herausfallen und nur durch Versart (*Otttonari*) sowie durch den Endreim mit den übrigen Strophen verbunden sind, auch die typisch gavottenartige Rondo-Melodie, die sich wie eine Insel, wie ein dem Ich gegenübergestelltes Anderes annimmt. Die Rondo-Melodie, die übrigens durch eine Fermaten-Pause unverkennbar aus dem Kontext herausgehoben ist und im ganzen dreimal auftritt (das letzte Mal im *più allegro*, allerdings nicht mehr in der dualistischen Form eines Vorder- und Nachsatzes, sondern zu einem ungeteilten Gebilde komponiert) ist mit folgendem Text versehen: »Tanto affanno soffre un core / Nè si more di dolo« (»Soviel Schmerz leidet ein Herz, / und doch stirbt es nicht vor Kummer«). Gerade in dem Augenblick, in

dem sich Sesto von seinem Schmerz mitreißen läßt (Allegro-Teil), wird ihm seine Lage bewußt – aus der unvermittelt eingenommenen Position des Abstands. Die letzte Stufe des Außer-sich-Seins ist erreicht. Die Rondo-Verse nehmen das Beiseite-Sprechen, das Sestos Reden auch in der vorausgegangenen Szene bestimmte, erneut auf, geben ihr dadurch den überzeugenden Schluß. Sesto hat sich überdies über sein Leid, über das Drama erhoben. Es ist bezeichnenderweise die Rondo-Melodie, die die Schlußkadenzierungen herbeiführt.

Zum eigenen Tun und zur eigenen Situation Distanz zu gewinnen, ist im übrigen für Sestos Haltung charakteristisch. Auch seine Arie im ersten Akt »Parto, ma tu ben mio« (Nr. 9), die zwar kein Rondo ist, aber Sestos Rondo-Arie im Aufbau (Adagio, Allegro, Allegro assai) ähnlich, erhält ihren Abschluß durch zwei sinnspruchartige, also von der realen Situation distanzierende Verse. Die Analogie geht sogar noch weiter: Sesto verläßt Vitellia, die ihn zur Rache an Titus drängt, widerstrebend und zögernd, um zur Tat zu schreiten. Seine letzten Worte sind: »Ah qual poter, o dei, / Donaste alla beltà« (»Ach welche Macht, ihr Götter; / habt ihr der Schönheit gegeben!«). Dies ist der erste Wendepunkt im Schicksal Sestos. Der zweite verbindet sich mit seiner Rondo-Arie, die in mancher Hinsicht mit Fiordiligis Rondo »Per pietà, ben mio, perdona« aus *Così fan tutte* vergleichbar ist.

Nicht zufällig ist auch Vitellias »Non più di fiori« (Nr. 23) ein Rondo. Jetzt steht Vitellia an einer Grenze, hat den Tod vor Augen. Sie ist entschlossen, das Los Sestos zu teilen, ihre Schuld aufzudecken. Der Rückbezug auf Sestos Rondo ist demnach buchstäblich zu verstehen. Vitellia schwenkt in die Haltung Sestos ein.

In beiden Arien des Sesto kommt seine besondere Haltung zur Geltung: Er erleidet, was ihm auferlegt ist. Obwohl er die einzige Person im Drama ist, die handelt, indem er den Anschlag auf Titus zumindest in Gang setzt, wenn auch nicht selbst ausführt, so ist er zum Handeln eigentlich nicht disponiert. Er handelt wider Willen, ist aber gegenüber Vitellia zu schwach, um sich durchzusetzen. Das ist sein Widerspruch. Vitellia aber, schwarzes Gegenbild zur lichten (allzu milden) Gestalt des Titus, Personifikation aller Eigenschaften, die dem Kaiser und dem Autor des Dramas für verabscheuungswürdig gelten, und die treibende Kraft der Intrige gegen den Kaiser, handelt selbst nicht, benutzt skrupellos Sestos Abhängigkeit. Eine eigenartige widersprüchliche Konstellation! Die Palette ihrer Eigenschaften umfaßt maßlosen Egoismus, Machthunger, Rachsucht, Bosheit. Die Ansammlung solcher Züge schließt zwar jegliche Sympathie für Vitellia aus, erfüllt aber trotz der fast zur Karikatur geratenen Übertreibung die Voraussetzungen, die gemeinhin für theaterwirksam gehalten werden. Die böse, kriminelle Energie könnte der Figur Farbe geben. Warum ist dies nur sehr mit Einschränkung der Fall, warum nutzt Mozart diese Möglichkeit so wenig? – In der Tat fehlen schon bei Metastasio (in den Arien jedenfalls) alle Zeichen einer dämonischen, von Leidenschaften gepeitschten Persönlichkeit; dies im Gegensatz zu ihrem Verhalten. Keine ihrer Arien entspricht dem Bild, das der Zuschauer eigentlich erwarten muß. Vitellia zeigt sich stets gemäßigt, ja zweifelnd und später

voller Angst. Um so weniger begreiflich ist die schreckliche Herzlosigkeit, mit der sie in der ersten Begegnung mit Sesto nach dem Anschlag reagiert (II,6). Ihre Arie indessen (»Come potesti, oh Dio«) ist wiederum durch Verwirrung, Reue und Verzagtheit gekennzeichnet. Bei Mozart ist die betreffende Szenenfolge ohnehin gestrichen. Eine regelrechte Verzweiflungsarie, die aus Reue und Angst geboren ist, nicht etwa aus entflammter Dämonie, hat Metastasio Vitellia einige Szenen danach zugeteilt (II,16: »Tremo fra' dubbi miei«).

Die ambivalente Zeichnung Vitellias hat ihren guten Grund, der jedoch die dramatische Fragwürdigkeit nicht mindert: Vitellia durfte nicht das Hauptinteresse, das ihr aufgrund ihrer Machenschaften zukommen mußte, auf sich ziehen und von Titus ablenken. Auch Mozart und Mazzolà haben die Rolle in ihrer Ambivalenz belassen, sich somit an Metastasios subtilem Sinn für dramatische Ausgewogenheit orientiert. Vitellia besitzt kaum entfernte Ähnlichkeit mit der Elettra des *Idomeneo* oder mit der in der Tat zwielichtigen Königin der Nacht. Dies wird schon deutlich im Duett zwischen Vitellia und Sesto »Come ti piace, imponi« (Nr. 1), mit dem die erste Dialogszene zwischen den beiden schließt und das Mazzolà aus den Schlußzeilen der betreffenden Metastasio-Szene (I,1) gewann. Es beginnt eher feierlich, gelobend, mit einer Wendung, die an den Beginn des *Don Giovanni*-Quartetts (»Non ti fidar, o misera«) erinnert. Der Bewegungscharakter des gemessenen Schwingenden (Andante ϕ) weicht einer vibrierenden, doch immer zurückgehaltenen Erregung (Orchester!), sobald Vitellia einsetzt und ihrem Willen Ausdruck verleiht, daß Titus noch vor Sonnenuntergang den Tod finden müsse. Obwohl Sesto schon vorher beteuert, alles für Vitellia tun zu wollen, komponiert Mozart in unmittelbarem Anschluß an Vitellias Forderung die Wende. Das Orchester fällt plötzlich forte ein; einem blitzartig niedergehenden Gang der Violinen antwortet Sesto: »Già il tuo furor m'accende« (»Jetzt entflammt mich deine Wut«). Das Feuer ist nur von kurzer Dauer. In einem empfindungsvollen Melodiegebilde erbittet Sesto wenigstens einen liebevollen Blick (»dolce sguardo«) als Lohn. Ob Vitellia ihn gewährt? Jedenfalls wird die Musik für die Dauer einer Viertelpause mit Fermate unterbrochen – ein Moment beredten Schweigens. Im Allegro-Schlußteil a due werden nun beide in gleichem Maß von fliegender Unruhe erfaßt (»Fan mille affetti insieme / battaglia in me spietata«: »Tausend Gefühle kämpfen in mir einen verzweifelten Kampf«).

In ihrer ersten Arie (»Deh! se piacer mi vuoi«, Nr. 2) am Ende der zweiten Szene (1. Akt), die samt der Arie unverändert aus Metastasio übernommen wurde, zeigt sich Vitellia von einer heiteren Seite, die man an ihr kaum vermuten würde. Sie hat allerdings auch allen Grund dazu, denn Annio überbringt die Nachricht, daß Titus Vitellias Rivalin um den Thron der Kaiserin den Abschied gab. Der Weg zur Macht an Titus' Seite ist wieder frei. (...)

Das Spiel, das Titus mit seiner Güte in Gang setzt und das (wie in der Komödie) die anderen Personen, und insbesondere Vitellia, regelrecht narrt, wird nun nochmals in Szene gesetzt. Titus' Wahl fällt wieder nicht auf Vitellia, sondern auf Ser-

vilia. Dadurch werden das Liebespaar Annio und Servilia in den Konflikt hineingezogen, der sich zwar, da Titus wiederum sofort verzichtet, sobald ihm die Verhältnisse klar werden, in Nichts auflöst. Vitellia aber fühlt sich nochmals zurückgesetzt, Grund genug für sie, ihre Pläne mit Hilfe von Sesto weiterzuverfolgen. Es entsteht die gleiche, nur verschärfte Situation wie zu Beginn. Aber Metastasio greift nun zu einem bewährten Mittel der Komödien-Dramaturgie: in der kurzen Begegnung zwischen Servilia und Vitellia (Metastasio I,10; entspricht Mozart I,8), die erwartungsgemäß nun von Servilia Aufklärung erhalten müßte, erfährt Vitellia nichts über den abermaligen Verzicht des Titus. Es kommt analog zum Anfang der Oper zu einem erneuten Disput zwischen Vitellia und Sesto (I,9), der mit der bereits erwähnten Abschieds-Arie des Sesto (Nr. 9) abgeschlossen wird. Jetzt aber nimmt durch den Zufall, daß die Nachricht von Titus' Verzicht und von seinem Entschluß, nun doch Vitellia zu seiner Gemahlin zu wählen, erst nach Sestos Abgang, in der folgenden Szene (I,10) eintrifft, das Verhängnis seinen Lauf – sonst wäre das Stück hier zu Ende gewesen. Gewiß, dieser Zufall kann kaum wahrscheinlich genannt werden, dazu wirkt er allzu inszeniert, dramaturgisch kalkuliert. Dafür aber erreicht Metastasio die äußerste Zuspitzung der Vorgänge. Unmittelbar auf die Vitellia begreiflicherweise in größte Verwirrung stürzende Nachricht – Sesto ist bereits gegangen – setzt bei Mozart in jagender Bewegung das Terzett »Vengo! aspettate« (Nr. 10) ein (Vitellia, Annio, Publio), das natürlich bei Metastasio fehlt, doch von Mazzolà aus den letzten Dialog-Versen gewonnen wurde. So erhält dieser kritische Augenblick im Drama seine charakteristische Akzentuierung durch die Musik. Die hektische Bewegung eines von Furien verfolgten Wesens wird hier eingefangen (stechende Figur in Violine I, Tremolo-Bewegung in Violine II und Viola!), außerdem die ziellose, peinigende Verzweiflung Vitellias. So eindrucksvoll die Komposition indessen auch ist, von einem echten Ensemble im Sinne der Buffa kann nicht die Rede sein. Dazu war Mozart zu sehr an die vorgegebene Situation gebunden. Annio und Publio kommentieren nur die Aufregung Vitellias, mißdeuten sie allerdings als Zeichen der übergroßen Freude. Mozart gelingt es jedoch, diese beiden unterschiedlichen Aspekte der Situation sinnfällig zu machen. Trotzdem könnte man sich das Terzett auch als Arie der Vitellia denken; nicht nur, weil sie den fast ununterbrochen dominierenden Part hat, sondern weil der Agitator-Typus mit der konstant beibehaltenen hektischen Figur im Orchester an Arien-Kompositionen, z.B. Giunias »Parto, m'affretto« aus dem *Lucio Silla*, gebunden ist. Es gibt kein Gegenstück zum Terzett unter den Ensembles in Mozarts Musikkomödien, hingegen eine Reihe von vergleichbaren Arien aus den Seria- und Buffa-Opern. Es handelt sich demnach um ein aus einer Arien-Situation entfaltetes Ensemble. Dafür spricht auch der von Anfang bis Ende durchgehaltene Affekt.

Das Terzett steht an der Stelle, an der in Metastasios Drama der erste Akt durchaus wirkungsvoll endet (I, 12 und 13). Die zunächst geschickt retardierten und dann durch die verspätete Mitteilung in Gang gesetzten Ereignisse treiben nun beschleunigt der Entscheidung zu. Der Aktschluß läßt alles offen. In Mozarts Oper bildet der

Schauplatzwechsel die Zäsur. Die Bühne zeigt den Platz vor dem Kapitol in Rom. Und nun erfolgt eine weitere Zuspitzung des Geschehens in einem ausgedehnten monologischen Accompagnato-Rezitativ des Sesto (Nr. 11) und im unmittelbar anschließenden Final-Quintett (Nr. 12), die Mazzolà aus der Folge der Szenen 1 bis 6 im zweiten Akt des Metastasio-Dramas gleichsam destillierte – bezeichnenderweise ausschließlich aus Rezitativ-Partien. Noch vor der Tat, die ihm aufgebürdet wurde, tritt Sesto in heller Verzweiflung auf: »Oh Dei, che smania è questa, / Che tumulto ho nel cor!« (Götter, welch' Rasen, / welcher Aufruhr in meinem Herzen!«). Doch die Ereignisse überrollen ihn. Der Entschluß, Vitellias Rachepläne nicht weiter zu verfolgen, ja sie zu verhindern, kommt zu spät. Schon brennt das Kapitol. Das für Mozarts Verhältnisse eher karge und konventionelle Accompagnato – was übrigens für alle Accompagnati der *Clemenza di Tito* gilt – vollzieht außerordentlich plastisch diese Wendung der Dinge. Das stabile Gebilde, mit dem das Orchester immer wieder einfällt, gerät augenblicklich in Bewegung, da der Brand sich ausbreitend sichtbar wird (Bsp. 1). Der mit Recht seit jeher bewunderte Final-Satz, ein Quintett mit Chor im heroischen Es-dur, setzt ein, als ob es sich um die nach dem Rezitativ erwartete Arie des Sesto handelte. Erst mit Annios Auftritt verwandelt sich Sestos »Arie« in ein Ensemble. Es entrollt sich ein bewegliches und doch monumentales Tableau. Friedrich Rochlitz bezeichnete das Quintett enthusiastisch als »Das große Meisterstück... – eine Komposition, die... im Ganzen zwar nach einer Szene seines Idomeleo angelegt ist, aber Mozarts shakespearsche, allmächtige Kraft im Großen, Prachtvollen, Schrecklichen, Furchtbaren, Erschütternden so unverkennbar, und so bis zum Haaremportreiben darlegt, als kaum das berühmte Finale des ersten Akts seines D. Giovanni« (*Anekdoten aus Mozarts Leben*).



Beispiel 1

Das Final-Quintett der *Clemenza di Tito*, Kulminationspunkt des Dramas, ist singular, unvergleichbar mit allen Ensemblesätzen, die Mozart in seinen Buffa-Opern komponierte. (Er selbst bezeichnete es als »Quintetto« und nicht als »Finale«!) Die These, in der *Clemenza di Tito* sei die Seria durch die Ensemble-Kunst der Buffa angereichert worden, ist offensichtlich unzutreffend. Dabei braucht man nicht auszuschließen, daß die Anregung, sich auch im Seria-Drama der Ensembles zu bedienen, von der Musikkomödie ausging. Worin unterscheidet sich das Quintett prinzipiell

von jedem Buffa-Ensemble? Vor allem dadurch, daß sich das musikalische Geschehen wesentlich an einem bildlich-szenischen Vorgang orientiert, der den gleichsam stationären Rahmen für wechselnde oder auch gleichbleibende Personenkonstellationen abgibt.

Im Fall des Titus-Quintetts ist dies die sichtbare Feuersbrunst und der Tumult des Aufruhrs. Die Personen agieren nicht aus eigener Motivation, sondern reagieren auf die sich ohne ihr Zutun abspielenden Geschehnisse. Durchaus neu ist diese Bezugnahme auf eine szenische Begebenheit, die den Charakter eines in der Zeit und in mehreren Phasen entfalteten Bildes annimmt. Die Gliederung des Quintetts richtet sich nach diesen Phasen. Aber auf ingeniose Weise hat Mozart die beiden verkoppelten Bereiche, d.h. die Personenaktion auf der Bühne und die bestimmende Katastrophe im Hintergrund, ineinander verschränkt und doch voneinander abgehoben. Dem Chor kommt da eine wichtige Rolle zu. Er gehört dem szenischen Hintergrund an, wird demnach nur aus der Ferne vernehmbar und gibt mit seinen Schreckensrufen den Personen auf der Bühne die Stichworte. Erst am Schluß kommt es zu einem Dialog zwischen dem Chor und den nun ebenfalls als Kollektiv behandelten Personen. Mozart verleugnet seine Meisterschaft nicht, Musik und Aktion aus dem Gegen- und Miteinander der Personen und unter wechselnden Aspekten aufzubauen. Trotzdem gibt es eben einen beherrschenden Aspekt, der sich nicht musikalisch autonom konstituiert, sondern dem Ganzen von außen auferlegt ist. Dies zeigt sich auch darin, daß die Auftritte oder Abgänge der Personen keine Gliederung des Verlaufs ergeben, daß vielmehr das Geschehen im Hintergrund die Zäsuren bzw. die eine Zäsur setzt, die das Tempo vom Allegro in ein Andante umschlagen läßt. Es ist die Nachricht vom Tod des Titus.

Das Quintett beginnt (wie schon erwähnt) als Arie des Sesto. Mit dem Auftritt Annios geht die Arie in ein Ensemble über. Kaum hat sich der Zuhörer auf die neue Stufe der Situation eingestellt, wird (mit Servillas Auftritt) der Vordergrund vom Hintergrund eingeholt und in Bann gezwungen: zwei Unisono-Schläge des vollen Orchesters im Forte (T. 34) zusammen mit wuchtigen Terzen der Hörner und Trompeten. Später tritt auch der Chor ein. Nun steht alles unter dem Eindruck der sich vollziehenden Katastrophe. Daran ändert auch Sestos Wiedererscheinen nichts. Erst mit Vitellias Anrede an Sesto wird das Hintergrundgeschehen vorübergehend ausgeblendet und zugleich die musikalische Kontinuität durch einen kurzen rezitativischen Dialog zwischen Vitellia und Sesto unterbrochen. Man erfährt: Titus lebt nicht mehr. Betroffene Reaktion der übrigen Personen (Annio, Servilia, Publio), ohne daß die Rezitativ-Ebene wirklich verlassen würde. Sesto, im Begriff seine Schuld einzugestehen, wird von Vitellia im schnell einfallenden Rezitativ daran gehindert. Nun aber vereinigen sich alle Personen im Wechsel mit dem Fernchor in einem feierlichen Trauer- und Betroffenenheitsgesang (Andante ϕ), der Konturen eines Trauermarsches (Bläser!) hörbar werden läßt. Wie zu Beginn des Quintetts Mozart die Musik über die Stufe der Arie und des echten Ensembles in die Abhängigkeit von der szenischen Begeben-

heit des Hintergrunds hineinführt, so löst sich das monumentale Andante wiederum vom Tableau, gewinnt Distanz durch die betrachtende Haltung, der sich freilich die Erschütterung über das Geschehene eingeprägt hat.

Wenn nicht vom Buffaensemble, woher sonst, wird man fragen, ist die Konzeption des Final-Quintetts abgeleitet? Die Antwort kann nur sein: einerseits von der Arie (was aus dem Anfang hervorgeht), andererseits von Chorsätzen, die seit jeher in der Oper vielfach auf szenische Ereignisse Bezug nehmen, bewegte »Bilder« darstellen (z.B. der Sturm im *Idomeneo* und die durch ihn ausgelöste überstürzte Flucht des Volks am Ende des zweiten Akts). Der Andante-Teil des Quintetts enthüllt die chori-sche Konzeption. Die Solostimmen bilden den Gegenchor zum Chor im Hintergrund.

Das erste Terzett des zweiten Aktes (Nr. 14) entspricht einerseits dramaturgisch dem Terzett im ersten Akt (Nr. 10), ist andererseits mit der analogen Situation im Terzett Nr. 18 verknüpft: Dort die letzte Begegnung Vitellias mit Sesto, bevor dieser verhaftet abgeführt wird, hier der bedeutsame Augenblick von Sestos Erscheinen bei Titus vor dem Urteilsspruch. Das Terzett »Se al volto mai ti senti« (Nr. 14), in dem Mazzolà die beiden Schlußszenen des zweiten Metastasio-Aktes mit den zugehörigen Arien (Sesto und Vitellia) verwendet hat, steht im Zeichen eines eher milden als verzweifelten Abschieds. Die Aura der Abklärung durchdringt das Ganze. Sesto wirkt fast befreit, sein Schmerz ist überwunden. Aber auch Vitellias Fassungslosigkeit entbehrt der schärferen Töne. Wie schon im Quintett ist sie nur noch das ratlose Opfer, Spielball der Ereignisse. Von der bösen Intrigantin und machtbesessenen Person blieb keine Spur. Das Terzett »Se al volto mai ti senti« ist immerhin ein echter Ensemble-satz, den man vielleicht auch in einer Buffa antreffen könnte. Die unverwechselbare Tönung von Mozarts Titus-Stil, jenes Amalgam von Ernst, zurückhaltender Feierlichkeit, gedämpfter Empfindung und Transparenz liegt freilich auch über diesem Stück, das in seiner Grundkonstellation die Seria-Haltung nicht verleugnet. Das »dolce«, mit dem die Bläser beginnen (Andantino $\frac{9}{8}$) und das im Bläsermotiv des Allegretto-Teils (♩) wiederaufgenommen wird, ist die geheime Signatur.

Ihren großen Auftritt hat Vitellia mit dem Rondo »Non più di fiori« (Nr. 23). Es ist der Augenblick der Umkehr – sie entschließt sich im vorausgehenden Accompagnato, ihre Schuld zu bekennen – und des Abschieds von allen Hoffnungen des Lebens. Hier manifestiert sich die heroische Einsamkeit dieses letzten Schritts und des erwarteten Todes. Die Vermutung, dieses Rondo, das in der Tat eines der wenigen Stücke aus Mazzolàs eigener Feder ist, könnte schon früher entstanden sein, etwa als Konzertarie, für eine schon Jahre vorher geplante Titus-Oper oder für eine andere Oper, ist schon deshalb gegenstandslos, weil unmittelbar an das Orchesternachspiel der Arie das Andante maestoso anschließt, das den Übergang zur folgenden Massenszene bildet und den Schauplatzwechsel überbrückt. Man könnte vielleicht annehmen, daß Mozart den Anschluß später (in Zusammenhang mit der *Clemenza di Tito*) nachkomponiert hat, zumal im Autograph über dem letzten Viertel des Nachspiels sich der Vermerk »finis« findet und Fermaten notiert sind (T. 180). Doch dann würde

übersehen, daß ein für sich stehendes Stück niemals mit diesem letzten Viertel enden könnte, sondern aus metrischen Gründen erst im nächsten Takt. Außerdem setzt die punktierte Figur, die schon zum Andante maestoso überleitet, bereits im selben Takt nach dem Schluß-Viertel ein (Bsp. 2).^{*} Natürlich ist die Arie hier zu Ende – so erklären sich »finis«-Vermerk und Fermaten. Die Musik geht aber weiter. Und nur darum war es sinnvoll, das Ende der Arie eigens zu markieren. Alles spricht überdies dafür, daß Vitellias Rondo für diese Szene und Situation konzipiert wurde. Schon im vorausgehenden Rezitativ (aus Metastasio übernommen!) nimmt Vitellia Abschied von all ihren Hoffnungen, von Macht und Hochzeitsgedanken. Und diese Erwägungen greift die Arie wieder auf, führt sie aus. In einer geschlossenen Melodie (4 + 4 Takte) steigt noch einmal das reine Glück auf, das Vitellia erst jetzt, wo es für immer verloren ist, in seiner ganzen Fülle bewußt wird: Ein Ausmessen und Umkreisen des Dreiklangs in reigenartiger $\frac{3}{8}$ -Bewegung. (...)

(Allegro)

V. I.

Vc./B.

180

Andante maestoso

Ein endgültiger Schluß mußte etwa folgendermaßen lauten:

180

Beispiel 2

^{*} Man hat auf die fast notengetreue Übereinstimmung des Orchesternachspiels in Vitellias Rondo mit den orchestralen Nachspieltakten hingewiesen, mit denen der erste Teil der Arie »Der Hölle Rache« der Königin der Nacht schließt. Bezeichnenderweise ist indessen auch hier das Stück eben nicht zu Ende. Es folgt der zweite Teil.

Mit der zweiten Strophe rückt der Tod, das Bevorstehende also, in ihr Blickfeld. Statt der gerundeten Melodie, die immer für ein Ganzes, Unversehrtes einsteht, nun eine gleichsam beschädigte Gesangslinie, ein sprödes Auf und Nieder, das fast nur aus Sprüngen besteht. Klingendes Symbol für die Welt des Jenseits ist das solistische Bassethorn. Wenn das Thema des Larghetto erneut erklingt, umwinden seine Figurationen die Melodie und dann die gebrochene melodische Deklamation Vitellias wie ein Totenkranz. Daß Mozart nicht sogleich zur vollendeten Linie der Melodie fand, zeigt eine Skizze des Larghetto-Teils (Bsp. 3).

Skizze

Non piu di fio-ri va-ghe ca-te-ne di-scen-da l-me-ne ad in-trec-ciar

Endfassung

Non piu di fio-ri va-ghe ca-te-ne di-scen-da l-me-ne ad in-trec-ciar

Beispiel 3

Der Schmerz aber greift erst im Allegro-Teil nach Vitellia. Das Bassethorn stimmt den Verzweiflungston mit einem Melodiegebilde an, das sich zweimal klagend aufschwingt und ohne Abschluß gleichsam verweht. Die Singstimme sekundiert: »Infelice! qual orrore!« (»Ich Unglückliche! Welcher Schrecken!«) Bald aber tritt nach einem Innehalten die gleichfalls vom Bassethorn vorgetragene Rondomelodie ein. Die Analogie in Gestalt und Funktion zur Rondomelodie im Allegro-Teil der Sesto-Arie (Nr.19) ist zu auffällig, als daß sie Mozart bloß unterlaufen wäre (Bsp. 4). Denn auch Vitellia gewinnt nun den Abstand zu ihrem Schicksal: »Chi vedesse il mio dolore / Pur avrai di me pietà.« (»Wer meinen Schmerz sähe, / hätte gewiß Erbarmen mit mir.«) Ihr Schmerz erscheint in der gewunden chromatischen Schlußwendung objektiviert. Der Allegro-Teil zieht aber auch die Summe. Denn Mozart nimmt das Melodiegebilde des Larghetto-Teils samt den ersten beiden Strophen erneut auf. Doch immer wieder sammelt sich das Geschehen in der Rondomelodie des Allegro. Sie erklingt (ohne die beiden instrumentalen Vorwegnahmen) dreimal und meldet sich ein viertes Mal mit den Holzbläsern (Flöte, Bassethorn, Fagott) jeweils im Oktavabstand bedeutsam zu Wort. Aber dann folgt noch eine Coda (T. 143ff.) mit einem neuen Thema, das wie eine neue Form der Rondomelodie und zugleich wie eine Schlußfolgerung wirkt. Die drei Bläser, wieder im Aufmerksamkeit heischenden Oktavabstand, geben in der Haltung prinzipieller Ankündigung ihren Kern, die Singstimme nimmt sie in sangbarer Gestalt auf. Zugleich erklingt im Bassethorn die Gerüstform. Anschließend sind die Rollen vertauscht: Die Singstimme bringt die Grundgestalt, die Bläser die sangbare. Die Coda hat die tektonische Funktion der eigentlichen, umfassenden Schlußbildung. Dramatisch vollzieht sie Vitellias letzten Schritt der Ablösung,

der Überwindung. Die vielschichtige Architektur dieser Rondo-Arie erschließt sich indessen nur, wenn man im einzelnen die Verschränkung der motivisch-thematischen Gebilde mit der wechselnden Kombination der Textelemente und mit den Konstruktionsmitteln, schließlich die Abstufungen im musikalischen Verlauf wahrnimmt.

Arie (Rondo) des Sesto Nr. 19

(Allegro)



Rondo der Vitellia Nr. 23

(Allegro)



Beispiel 4

Vitellias Rondo ist ein Schlüsselstück der Oper. Es ist die letzte solistische Äußerung einer der Personen, wenn man von Titus' lakonischem Accompagnato, in dem die Verzeihung ausgesprochen wird, absieht. Vitellia, die die Handlung in Gang brachte, ist buchstäblich am Ende, sie nimmt Abschied und löst sich gleichzeitig vom Boden der Aktionsebene. Und deshalb kann nun unmittelbar, d.h. ohne daß die Arie zu einem vollgültigen Abschluß gelangt, der Übergang zu jener anderen Ebene erfolgen, die in der Person des Kaisers verkörpert ist. (Titus steht stets außerhalb der eigentlichen Aktion, und nicht von ungefähr scheitert der Dialog an der einzigen Stelle, an der sich die beiden Ebenen des Dramas verschränken könnten, nämlich während der Begegnung von Titus und Sesto.) Der Anhang der Rondo-Arie, das Andante maestoso, das Tempo, Haltung und Figuren des folgenden Chors (Nr. 24) vorwegnimmt, ist der eigentliche Arienschluß und verläßt doch auch tonartlich den Bezirk der Arie. Es handelt sich keineswegs um die bloße Überbrückung des Szenenwechsels. Vitellia geht nach ihrem letzten Ton ab. Der Vorhang aber dürfte in einer musikalisch sinnvollen Inszenierung erst in den Schlußtakten des »Anhangs« fallen - Mozart hat das Fallen des Vorhangs hier ausdrücklich komponiert.

Das Drama ist mit dem Rondo tatsächlich zu Ende. Jetzt waltet nur noch die von Vitellias Schuldgeständnis ausgelöste Milde des Kaisers. Das Weitere gilt der Huldigung und dem Triumph. Im Unterschied zu Metastasios konventioneller und wenig glaubwürdiger Lösung gibt der Kaiser das Protagonistenpaar Sesto und Vitellia nicht zusammen. Der Schluß der Oper, die eben vorab Fest- und Huldigungsoper ist, gehört allein dem Titus.

Über die Todesstrafe

Aus der Abhandlung »Über Verbrechen und Strafen« (1764)

Cesare Beccaria

Die unnütze Häufigkeit der Strafen, die noch nie die Menschen besser gemacht hat, hat mich zur Prüfung der Frage veranlaßt, ob für eine wohleingerichtete Regierung die Todesstrafe wirklich nützlich und gerecht ist. Mit welchem Recht maßen es die Menschen sich an, ihresgleichen zu töten? Es kann dies gewiß nicht jenes sein, von dem die Souveränität und die Gesetze sich herleiten. Diese sind nur die Summe kleinster Teile der privaten Freiheit eines jeden; sie stellen den Gesamtwillen dar, der die Zusammenfassung der einzelnen ist. Kann überhaupt jemals einer anderen Menschen die Befugnis, ihn zu töten, überlassen haben? Kann in dem kleinsten Opfer der Freiheit eines jeden das des größten aller Güter, des Lebens, enthalten sein? Und wenn es so gewesen sein soll, wie läßt dann ein solcher Grundsatz mit jenem anderen sich vereinbaren, daß der Mensch nicht Herr darüber sei, sich selbst zu töten, was er doch hätte sein müssen, wenn er anderen oder der gesamten Gesellschaft dieses Recht hat verleihen können?

Folglich stellt die Todesstrafe kein *Recht* dar, und sie kann kein Recht sein, wie ich bewiesen habe; sondern sie ist ein Krieg der Nation gegen einen Bürger, weil sie die Vernichtung seines Daseins für notwendig oder nützlich erachtet. Wenn ich jedoch beweisen werde, daß der Tod weder nützlich noch notwendig ist, so habe ich für die Sache der Menschheit den Sieg errungen.

Der Tod eines Bürgers kann nur aus zwei Beweggründen für notwendig gehalten werden. Der erste ist dann gegeben, wenn er auch unter dem Entzug der Freiheit noch derartige Beziehungen und eine so große Macht hat, daß die Sicherheit der Nation davon betroffen ist und die Tatsache daß er lebt, eine gefährliche Umwälzung der bestehenden Regierungsform hervorrufen könnte. Der Tod eines Bürgers wird somit dann notwendig, wenn die Nation ihre Freiheit wiedererlangt oder verliert, oder in einer Zeit der Anarchie, in welcher Unordnung für das Gesetz steht. Doch während der ungestörten Herrschaft des Gesetzes, unter einer Regierungsform, welche die einmütige Zustimmung der Nation hat und nach außen wie nach innen durch die Macht und durch die Meinung, welche letztere vielleicht wirksamer als die Macht selber ist, geschützt wird, wo die Befehlsgewalt nur beim wirklichen Souverän ruht, wo die Reichtümer Genuß und nicht Autorität gewähren, sehe ich keine Notwendigkeit, einen Bürger zu vernichten, es sei denn, sein Tod wäre der rechte und einzige Zügel, um die anderen von der Begehung des Verbrechens abzuhalten:

und dies ist der zweite Beweggrund, aus dem die Todesstrafe für gerecht und notwendig gehalten werden kann.

Wenn die Erfahrung aller Jahrhunderte, in denen der Scharfrichter die zur Tat entschlossenen Menschen niemals von Angriffen auf die Gesellschaft abgehalten hat, wenn das Beispiel der römischen Bürger und die zwanzigjährige Regierung der Kaiserin Elisabeth von Moskau*, in welcher sie den Vätern der Völker jenes erhabene Beispiel gab, das gewiß viele mit dem Blute der Söhne des Vaterlandes erkaufte Eroberungen aufwiegt, die Menschen nicht hat überzeugen können, denen die Sprache der Vernunft immer verdächtig und die der Herrschaft eindrucksvoll ist, so genügt es, bei der Natur des Menschen sich Rat zu holen, um die Wahrheit meiner Behauptung einzusehen.

Nicht die Heftigkeit der Strafe hat die größere Wirkung auf das menschliche Gemüt, sondern ihre Dauer; denn unsere Empfindsamkeit wird leichter und nachhaltiger durch kleine doch wiederholte Eindrücke bewegt als durch eine starke doch vorübergehende Bewegung. Der Macht der Gewohnheit unterliegen alle empfindenden Wesen; und wie der Mensch mit ihrer Hilfe spricht und geht und für seine Bedürfnisse sorgt, so prägen sich die moralischen Ideen nur durch dauernde und wiederholte Erschütterungen ein. Nicht das schreckliche aber vorübergehende Schauspiel des Todes eines Verbrechers, sondern das lange und fortwährende Beispiel eines der Freiheit beraubten Menschen, der, zum dienstbaren Tier geworden, durch seine Arbeit die von ihm beleidigte Gesellschaft entschädigt, hält am stärksten vom Verbrechen ab. Die wirksame, weil sehr oft wiederholte Anwendung auf uns selbst: »auch ich werde ebenso lange in eine so elende Lage versetzt sein, wenn ich ähnliche Missetaten begehe«, ist weitaus mächtiger als der Gedanke an den Tod, den die Menschen stets in undeutlicher Ferne sehen.

Die Todesstrafe macht einen Eindruck, der bei aller Mächtigkeit das rasche Vergessen nicht hindert, das den Menschen selbst bei den wesentlichsten Angelegenheiten natürlich ist und durch die Leidenschaften noch beschleunigt wird. Allgemeine Regel: die heftigen Leidenschaften überwältigen die Menschen, doch nicht für lange, und deshalb sind sie geeignet, jene Umwälzungen zustande zu bringen, die aus gewöhnlichen Menschen entweder Perser oder Spartaner machen. Aber unter einer freien und ruhigen Regierung müssen die Eindrücke häufiger als stark sein.

Die Todesstrafe wird für die meisten zu einem bloßen Schaustück und für einige zu einem Gegenstand des mit Verachtung gemischten Mitleids. Diese beiden Empfindungen beherrschen den Geist der Zuschauer mehr als die heilsame Furcht, die das Gesetz einzuflößen beansprucht. Aber bei maßvollen und fortdauernden Strafen ist die letztere die beherrschende Empfindung, weil sie die einzige ist. Die Grenze, die

* Sie lebte von 1709 bis 1761. Bei ihrer Thronbesteigung im Jahre 1741 gelobte sie, während ihrer Regierung kein Todes-Urteil vollstrecken zu lassen. Sie schaffte schließlich mit den Erlassen von 1753 und 1754 die Todesstrafe ab.

der Gesetzgeber der Härte der Strafen setzen sollte, scheint mit der Empfindung des Mitleids gegeben zu sein, und zwar da, wo dieses über jede andere Empfindung in der Seele der Zuschauer bei einer Hinrichtung, die mehr für sie als für den Schuldigen veranstaltet wird, die Oberhand gewinnt.

Damit eine Strafe gerecht sei, darf sie keinen höheren Grad der Intensität haben, als zur Abhaltung der Menschen vom Verbrechen genügt; nun gibt es niemanden, der, wenn er nur darüber nachgedacht hat, den völligen und lebenslänglichen Verlust der eigenen Freiheit wählen könnte, wie vorteilhaft auch immer ein Verbrechen sein möchte: folglich genügt die Intensität der Strafe der lebenslänglichen Zwangsarbeit, an die Stelle der Todesstrafe gesetzt, um den zum Verbrechen entschlossenen Geist abzuschrecken. Ich füge hinzu, sie genügt zu mehr: sehr viele betrachten den Tod mit gelassenem und festem Blick, mancher aus Fanatismus, mancher aus Eitelkeit, die fast immer den Menschen über das Grab hinaus begleitet; mancher endlich, weil er mit einem letzten und verzweifelten Versuch entweder seinem Leben oder seinem Elend ein Ende setzen will. Aber weder der Fanatismus noch die Eitelkeit halten stand unter Fesseln und Ketten, unter Schlägen, unterm Joch, im eisernen Käfig; und der Verzweifelte bereitet seinen Übeln kein Ende, sondern beginnt sie. Unser Gemüt widersteht leichter der Gewalt und dem heftigsten doch vorübergehenden Schmerz als der Zeit und der unaufhörlichen Trübsal; denn es kann sozusagen sich selbst für einen Augenblick ganz zusammenziehen, um die ersteren von sich abzuweisen; doch reicht seine hohe Spannkraft nicht hin, um der lange Zeit hindurch wiederholten Wirkung der letzteren standzuhalten. Bei der Todesstrafe setzt jedes Beispiel ihrer Anwendung, das der Nation gegeben wird, ein neues Verbrechen voraus; bei der Strafe der lebenslänglichen Zwangsarbeit bietet ein einziges Verbrechen sehr oft und immer wieder ein Beispiel; und wenn es wichtig ist, daß die Menschen häufig die Macht des Gesetzes wahrnehmen, so dürfen die Hinrichtungen zeitlich nicht allzu lange auseinanderliegen: folglich setzen sie voraus, daß häufig Verbrechen geschehen, folglich darf, damit diese Strafe ihren Nutzen hat, sie die Menschen nicht ganz so beeindrucken, wie sie es sollte, das heißt, sie muß nützlich und nutzlos zu gleicher Zeit sein. Wer behaupten wollte, daß die lebenslängliche Zwangsarbeit ebenso schmerzlich wie der Tod und deswegen im gleichen Maße grausam sei, dem würde ich antworten, daß, zählt man alle unglücklichen Augenblicke der Sklaverei zusammen, sie vielleicht noch schmerzlicher ist; diese Augenblicke erstrecken sich jedoch auf das ganze Leben, während die Todesstrafe ihren Eindruck in einem Augenblick erschöpft; und gerade darin liegt der Vorteil der Freiheitsstrafe, daß sie mehr denjenigen erschüttert, dem sie zum Anblick wird, als den, der sie erleidet; denn der erste ermißt die ganze Summe der unglücklichen Augenblicke, während der zweite durch das Unglück des ihm gegenwärtigen Augenblicks von dem der Zukunft abgelenkt wird. Alle Übel vergrößern sich in der Einbildungskraft, und der Leidende findet Linderung und Trost, von denen er vorher nichts wußte und die er nicht vermutete, bei den Zuschauern, die die eigene Empfindsamkeit auf das verhärtete Gemüt des

Unglücklichen übertragen. Dies ungefähr ist die Überlegung eines Räubers oder Mörders, für den es kein anderes Gegengewicht, das ihn von der Verletzung der Gese abhält, gibt als den Galgen oder das Rad. Ich weiß, daß es eine Kunst ist, die man durch Erziehung lernt, die Empfindungen der eigenen Seele darzustellen; mag ins sen ein Räuber seine Grundsätze nicht recht in Worte fassen können, so bestimm sie ihn darum nicht weniger. »Was für Gesetze sind es, die ich achten soll, und einen so großen Abstand zwischen mir und dem Reichen lassen? Er verweigert den Groschen, um den ich ihn angehe, und er rechtfertigt sich damit, daß er mir Arbeit befiehlt, deren Mühsal er nicht kennt. Wer hat diese Gesetze gemacht? Reiche und mächtige Menschen, die nie sich dazu herabließen, die dürftige Hütte der Armen zu besuchen, die nie ein verschimmeltes Brot unter dem unschuldigen Scher der hungernden Kinder, unter den Tränen der Gattin verteilten. Laßt uns diese die Mehrzahl verhängnisvollen und nur für wenige träge Tyrannen nützlichen Bande zerreißen, laßt uns die Ungerechtigkeit an ihrer Quelle angreifen. Ich werde in den Stand meiner natürlichen Unabhängigkeit zurückkehren, werde frei und glücklich für einige Zeit von dem Ertrag meines Mutes und meiner Findigkeit leben; vielleicht wird für mich der Tag des Schmerzes und der Reue kommen, aber er wird nicht lange währen, und ich habe mit einem Tag des Leidens viele Jahre der Freiheit und Genusses erkaufte. König einer kleinen Zahl, werde ich die Irrtümer des Glücks berichtigen, und ich werde die Gewalthaber erleichen und zittern sehen in Gegenwart derer, die sie in beleidigendem Stolz geringer achteten als ihre Pferde und Hunde.« Dann stellt die Religion sich dem Geiste des Verbrechers, der alles mißbraucht vor Augen, und indem sie ihm eine leichte Reue und fast die Gewißheit ewiger Glückseligkeit gewährt, vermindert sie um vieles den Schrecken des letzten schmerzlichen Aktes.

Wer dagegen eine große Zahl von Jahren oder auch den ganzen weiteren Rest eines Lebens vor sich sieht, das er in Sklaverei und Mühsal im Angesichte seiner Mitbürger, mit denen er einst frei und gesellig lebte, als Sklave jener Gesetze zubringen soll, unter deren Schutz er gestanden, der stellt einen nützlichen Vergleich an zwischen alledem und der Ungewißheit des Ausgangs seiner Verbrechen sowie der Kürze der Zeit, in der er deren Früchte genießen mag. Das andauernde Beispiel derer, die ihm als Opfer ihrer eigenen Unüberlegtheit gegenwärtig sind, macht auf ihn einen doch wohl tieferen Eindruck als der Anblick einer Hinrichtung, die ihn eher verhärtet als bessert.

Die Todesstrafe ist durch das Beispiel der Grausamkeit, das sie den Menschen tut, keineswegs nützlich. Wenn die Leidenschaften oder die Notwendigkeit des Krieges gelehrt haben, Menschenblut zu vergießen, so sollten die das Verhalten der Menschen regelnden Gesetze nicht ein weiteres Beispiel der Wildheit geben, das unvernünftiger verhängnisvoller ist, als der gesetzliche Tod überlegt und förmlich vollzogen wird. Es scheint mir widersinnig, daß die Gesetze, die der Ausdruck des öffentlichen Willens sind und die Tötung eines Menschen ablehnen und bestrafen, selber sie vornehm-

und, um die Bürger vom Mord abzuhalten, einen öffentlichen Mord anordnen. Was denn sind die wahren, die nützlichsten Gesetze? Die Verträge und die Bedingungen, die alle beachten und vorschlagen würden, solange die Stimme des privaten Interesses, die immer unser Gehör findet, schweigt oder mit dem öffentlichen Interesse übereinstimmt. Was empfindet ein jeder bei der Todesstrafe? Wir erkennen es aus dem Unwillen und der Verachtung, mit denen jeder dem Scharfrichter begegnet, der doch nur ein unschuldiger Vollzieher des öffentlichen Willens, ein guter Bürger, der zum öffentlichen Wohl beiträgt, das notwendige Werkzeug der öffentlichen Sicherheit im Innern ist, wie es die tapferen Soldaten nach außen sind. Wo also entspringt dieser Widerspruch? Und warum ist in den Menschen diese Empfindung aller Vernunft zum Hohne unzerstörbar? Weil die Menschen im Innersten ihres Herzens, wo mehr als anderswo in ihnen die alte Natur in ihrer ursprünglichen Form sich erhalten hat, stets geglaubt haben, ihr eigenes Leben stehe in niemandes Macht außer in der der Notwendigkeit, die mit ihrem eisernen Zepter das Universum regiert.

Was müssen die Menschen denken, wenn sie sehen, wie weise Amtspersonen und ernste Priester der Gerechtigkeit mit gleichgültiger Ruhe unter feierlichen Zurüstungen einen Schuldigen zur Hinrichtung schleppen und wie der Richter, während ein elender Mensch in der Erwartung des tödlichen Streiches die letzten Ängste aussteht, mit unempfindlicher Kälte und vielleicht sogar mit geheimem Gefallen an der eigenen Autorität davongeht, die Annehmlichkeiten und die Lust des Lebens zu genießen? ›Ach‹, werden sie sagen, ›diese Gesetze sind nichts anderes als der Vorwand der Macht; und die überlegten und grausamen Förmlichkeiten der Justiz, sie sind nur die Sprache einer Übereinkunft zu dem Zwecke, uns mit größerer Sicherheit als die für das unersättliche Idol des Despotismus bestimmten Opfer abzuschlachten.

Den Mord, der uns als eine furchtbare Missetat gepredigt wurde, ihn sehen wir nun ohne Widerwillen und ohne Aufregung vollzogen. Machen wir uns dieses Beispiel zunutze. Der gewaltsame Tod erschien in den Beschreibungen, die man uns davon gab, als eine schreckliche Szene; doch nun sehen wir ihn als die Sache eines Augenblicks. Wieviel weniger wird er erst für den sein, der ihn nicht erwartet und dem fast alles erspart bleibt, was er an Schmerzlichem hat.‹ Dieses sind die verderblichen Trugschlüsse, die, wenn auch nicht klar, so wenigstens undeutlich von den zum Verbrechen hinneigenden Menschen gezogen werden, über die, wie wir gesehen haben, der Mißbrauch der Religion mehr vermag als diese selber.

Wenn man mir das Beispiel fast aller Zeiten und fast aller Staaten, die auf einige Verbrechen die Todesstrafe gesetzt haben, entgegenhielte, so würde ich erwidern, daß dieses Beispiel im Angesicht der Wahrheit zunichte wird, der gegenüber es keine Verjährung gibt, der Wahrheit, daß die Geschichte der Menschen uns die Idee eines unermeßlichen Meeres von Irrtümern vermittelt, zwischen denen wenige und undeutliche Wahrheiten in großen Abständen voneinander zutage treten. Die Menschenopfer hatten fast alle Nationen gemein, und wer wird es wagen, sie zu entschuldigen? Daß einige wenige Gemeinwesen, und nur für kurze Zeit, sich der

Todesstrafe enthalten haben, spricht eher für mich als gegen mich; denn es stimmt mit dem Schicksal der großen Wahrheiten überein, deren Dauer nur ein Blitz im Vergleich mit der langen finsternen Nacht ist, in welcher die Menschen befangen sind. Noch ist die glückliche Zeit nicht angebrochen, in der die Wahrheit, wie bisher der Irrtum, der großen Mehrheit gehört, und von diesem überall gültigen Gesetz waren bis jetzt einzig die Wahrheiten ausgenommen, welche die unendliche Weisheit von den übrigen hat trennen wollen, indem sie sie offenbarte.

Die Stimme eines Philosophen ist zu schwach gegen den Lärm und das Geschrei der vielen, die von blinder Gewohnheit geleitet werden. Aber die wenigen Weisen, die auf dem Erdenrund zerstreut sind, werden im Innersten ihres Herzens mit mir übereinstimmen; und wenn durch die unzähligen Hindernisse, die die Wahrheit gegen seinen Willen von einem Monarchen fernhalten, sie bis zu seinem Throne dringen könnte, so möge er wissen, daß die geheimen Wünsche aller Menschen sie begleiten; er möge wissen, daß vor ihr der blutige Ruhm der Eroberer verstummen und die gerechte Nachwelt ihr den ersten Platz unter den friedlichen Siegeszeichen eines Titus, eines Antonius und eines Trajan zuerkennen wird.

Glücklich die Menschheit, wenn sie jetzt zum ersten Male Gesetze erhielte, da wir auf den Thronen Europas wohlthätige Monarchen sehen, Förderer der friedlichen Tugenden, der Wissenschaften und der Künste, Väter ihrer Völker, gekrönte Bürger, deren erweiterte Autorität das Glück der Untertanen ausmacht, weil sie den Despotismus der Zwischenschichten aufhebt, der, da weniger gesichert, grausamer ist und von dem die stets aufrichtigen und stets, wenn sie bis zum Throne gelangen können, segensbringenden Stimmen des Volkes erstickt wurden! Wenn sie, sage ich, die alten Gesetze bestehen lassen, so liegt dies an der unabsehbaren Schwierigkeit, die Irrtümer vom verehrten Rost vieler Jahrhunderte zu befreien, und dies ist für die aufgeklärten Bürger ein Grund, die ständige Zunahme der fürstlichen Macht noch sehnlicher zu wünschen.

Mit dieser Stunde falle diese Sitte

Titus

Was, Publius, bringst du mit diesem Blatte?

Publius

Es nennt die Namen derer, die gewagt
Mit frechem Wort verewigte Cäsaren
Und ihr Gedächtnis frevelnd zu beschimpfen.

Titus

Barbarische Verfolgung, die den Toten
Nichts nützen kann und nur gemeiner Tücke
Und Ränkesucht der Wege tausend öffnet!
Mit dieser Stunde falle diese Sitte!...
Und daß fortan unmöglich solche List,
Treff' den die Strafe, der der Kläger ist.

Publius

Doch... ist's gerecht?...

Titus

Wenn die Gerechtigkeit
Von ihrer Strenge machte voll Gebrauch,
Rings eine Wüste wäre bald die Erde!
Wo findet sich, wer frei von allem Fehl? -
Klein oder gross! - ja prüfen wir uns selbst!...
Sogar der Richter, glaube mir, ist selten,
Der rein von Schuld, die er an andern sühnt.

Publius

Man hat doch Strafen...

Titus

Strafe, wenn sie häufig,
Verfehlt den Zweck. Man macht den Bösewicht
Vertraut mit ihr und der Verbrecher sieht
Sich in Gesellschaft vieler Kameraden.
Gefährlich, solches offen zu bekunden,
Wo ihrer wenig, die für gut befunden!

Publius

Doch sind auch welche, Herr, die deinen Namen

Verleumderisch zu schmähen sich erdreisten.

Titus

Nun denn, was macht's? Wenn Leichtsinn nur der Grund,
Was kümmert's mich? Wenn Torheit sie verleitet,
Beklag' ich sie. Und dankbar muß ich sein,
Wenn sie zu Recht und mich mit Freimut tadeln.
Doch ist es Bosheit, der sie hämisch dienen, –
So hab' ich Mitleid und verzeihe ihnen!

Pietro Metastasio, *Die Milde des Titus* (1734), I,8

Publius

zu *Titus* gewendet

Des Vaterlandes Vater nannte heute
Dich der Senat. Und nie war er gerechter
In dem, was er beschloß, o Unbezwinglicher!

Annius

Nicht Vater nur, ein Schutzgott bist du uns!
(...)

Dir soll geweiht ein hehrer Tempel sein,
Darin der Tiber, bei dem Dienst der Götter
In Ehrfurcht auch zum Namen Titus bete.

Publius

Von diesen Schätzen, die du hier erblickst, –
Dem jährlichen Tribut dienstbarer Länder, –
Sei er erbaut! – Verschmähe nicht, Erhabner,
Nimm gnädig an der Liebe äußres Zeichen!

Titus

Das schönste, – Römer, – höchste der Gelübde
Ist eure Liebe mir! Doch überschreite
Sie überschwenglich nicht das weise Maß,
Daß wir erröten müßten, Titus sowie ihr!
Kein Name klingt mir lieblicher ans Ohr,
Nicht teurer mir als »Vater«.

Doch ich will

Verdienen ihn und nicht ihn mir erzwingen!
Nacheifern höchster Gottheit ist mein Streben;

Wetteifern mit ihr dünkt mich ein Verbrechen! -
Der büßt gar leicht der Götter Freundschaft ein,
Der ihnen gleich und selbst ein Gott will sein.
Kein größerer Tor, als jener, der vergißt,
Daß er nur Mensch, wie andre sterblich ist.
Doch will ich nicht den angebotnen Schatz
Von euch zu nehmen weigern. –

Nur der Zweck –

Er sei ein andrer! – Hört! Ganz ungewöhnlich
Wirft schrecklich der Vesuv aus dunklem Schlund,
Die Felsen schüttelnd, seine Feuerbäche,
Rings Feld und Flur und Stadt und Land verwüstend.
Verzweifelnd fliehn die Menschen. Elend brütet
Um jene Ärmsten, die der Glut entronnen.
So nehmt dies Gold, dies große Weh zu schlichten!
Dies, Römer, heißt den Tempel mir errichten.

Pietro Metastasio, *Die Milde des Titus* (1734), I,5

Zweck der Strafen

Aus der Abhandlung »Über Verbrechen und Strafen« (1764)

Cesare Beccaria

Aus der bloßen Betrachtung der bislang dargelegten Wahrheiten ergibt sich klar, daß der Zweck der Strafen nicht darin besteht, ein mit Empfindung begabtes Wesen zu quälen und zu kränken noch ein bereits begangenes Verbrechen ungeschehen zu machen. Kann in einem politischen Körper, der, weit entfernt, aus Leidenschaft zu handeln, der, selber unbewegt, des Amtes waltet, die Leidenschaften der einzelnen zu lenken und zu lindern, kann in diesem politischen Körper jene unnütze Grausamkeit Obdach finden, die das Werkzeug der Wut und des Fanatismus oder schwacher Tyrannen ist? Rufen etwa die Schreie eines Unglücklichen die der Vergangenheit angehörenden Handlungen aus der nimmer zurückkehrenden Zeit zurück? Der Zweck der Strafen kann somit kein anderer als der sein, den Schuldigen daran zu hindern, seinen Mitbürgern abermals Schaden zuzufügen, und die anderen davon abzuhalten, das gleiche zu tun. Diejenigen Strafen also und diejenigen Mittel ihres Vollzugs verdienen den Vorzug, die unter Wahrung des rechten Verhältnisses zum jeweiligen Verbrechen den wirksamsten und nachhaltigsten Eindruck in den Seelen der Menschen zurücklassen, für den Leib des Schuldigen hingegen so wenig qualvoll wie möglich sind.

Vernunft und Unvernunft

Michel Foucault

Die Reformatoren von 1789 und die Revolution selber wollten die Internierung als Symbol der alten Unterdrückung auflösen und gleichzeitig die öffentliche Krankenpflege in Spitälern, da sie auf das Vorhandensein einer Klasse gänzlich Mittelloser hinwies, so weit als möglich einschränken. Man hat eine neue Form finanzieller Unterstützung und ärztlicher Betreuung festzulegen versucht: sie sollte den Armen an ihrem Wohnsitz zugute kommen und ihnen auch die Furcht vor dem Spital nehmen. Aber die Irren haben eben diese Eigenheit, daß sie, in Freiheit gesetzt, für ihre Familie oder die Gruppe, in der sie leben, gefährlich werden können. Daher die Nötigung, sie festzuhalten, und die Gerichtsstrafen für alle, die »Irre und gefährliche Tiere« frei herumlaufen lassen.

Um dieses Problem zu lösen, wurden während der Revolution und im Kaiserreich die alten Internierungshäuser nach und nach den Irren zugeteilt, und zwar ausschließlich den Irren. Demnach hat die Philanthropie jener Zeit alle befreit, außer den Irren; sie sind die natürlichen Erben geworden, sie haben nun gleichsam einen privilegierten Rechtsanspruch auf die alten Ausschlußmaßnahmen.

Zweifellos gewinnt die Internierung nun eine neue Bedeutung: sie wird eine Maßnahme mit medizinischem Charakter. Pinel in Frankreich, Tuke in England und in Deutschland Wagnitz und Reil haben ihre Namen an diese Reform geknüpft. Und es gibt keine Geschichte der Psychiatrie oder der Medizin, die in diesen Persönlichkeiten nicht die Symbole eines doppelten Ereignisses entdeckte: das Aufkommen eines Humanismus und den Aufbruch einer endlich positiven Wissenschaft.

In Wirklichkeit war es ganz anders. Pinel, Tuke, ihre Zeitgenossen und ihre Nachfolger haben die alten Praktiken der Internierung nicht gelockert, sie haben sie im Gegenteil nur noch fester um den Irren zusammengezogen. In der idealen Irrenanstalt, die Tuke in der Nähe von New York verwirklicht hat, soll der Geistesgestörte mit einer Art Familie umgeben werden, er soll sich wie zuhause fühlen; in Wirklichkeit ist er eben dadurch einer ununterbrochenen moralischen und gesellschaftlichen Kontrolle unterworfen; ihn heilen, sollte heißen, ihm die Gefühle der Abhängigkeit, der Ergebenheit, der Schuld und des Dankes wieder einzuprägen, die das moralische Rückgrat des Familienlebens sind. Als Mittel dazu wurden Drohungen, Bestrafungen, Nahrungsentzug, Demütigungen angewandt, kurz alles, was den Irren infantil und schuldbewußt machen konnte. Pinel wendet in Bicêtre ähnliche Techniken an, nachdem er »die Gefangenen befreit« hatte, die noch 1793 dort lagen. Die materiellen Fesseln, die den Kranken physisch Zwang antun, hat er fallen lassen (freilich nicht

alle). Aber dafür hat er moralische Fesseln rings um sie aufgebaut, die das Asyl zu einer Art ununterbrochen richtenden Instanz machten: der Irre sollte in seinen Gesten überwacht, in seinen Ansprüchen gedrückt, in seinen Wahnideen widerlegt, in seinen Irrtümern lächerlich gemacht werden: jedem Abweichen vom Normalen sollte die Strafe auf dem Fuße folgen. Und zwar unter Anleitung eines Arztes, dem nicht so sehr eine Therapie als eine ethische Kontrolle oblag. Der Arzt in der Irrenanstalt ist ein Agent der Moralsynthesen.

Das Schweigen

Der Fünfte der von Pinel Angeketteten in Bicêtre war ein früherer Kirchenmann, der wegen seines Wahnsinns aus der Kirche vertrieben wurde. Von einem Größenwahnsinn befallen, hielt er sich für Christus. »Er war der Gipfel menschlicher Arroganz im Delirium.« In Bicêtre 1782 eingeliefert, ist er zwölf Jahre später immer noch in Ketten. Durch den Stolz seiner Haltung, die Großsprecherei seiner Ideen bildet er eines jener Schauspiele, die im ganzen Hospital geschätzt werden. Da er aber weiß, daß er die Passion Christi neu durchlebt, »erträgt er mit Geduld jenes lange Martyrium und die ständigen Sarkasmen, denen er durch seine Manie ausgesetzt ist.« Pinel hat ihn bezeichnet, damit er als einer der ersten zwölf von den Ketten befreit würde, obwohl sein Delirium immer noch sehr heftig ist. Er behandelt ihn aber nicht wie die anderen, spricht keine Ermahnungen aus und verlangt keine Versprechen von ihm. Ohne ein Wort zu sagen, läßt er ihm die Ketten abnehmen und »befiehlt ausdrücklich, daß jeder Zurückhaltung übe und jenem armen Geisteskranken kein einziges Wort sage. Dieses Verbot, das streng beachtet wird, übt auf jenen so von sich selbst überzeugten Menschen eine viel strengere Wirkung aus als die Eisen und der Kerker. Er fühlt sich erniedrigt durch eine Nichtbeachtung und eine für ihn so neue Isolierung innerhalb seiner völligen Freiheit. Nach langem Zögern endlich sieht man ihn von sich aus mit den anderen Kranken den Umgang suchen. Von jenem Tage an kommt er zu vernünftigeren und richtigeren Ideen.« (Scipion Pinel, *Traité du régime sanitaire*, 1836)

Hier nimmt die Befreiung eine paradoxe Bedeutung an. Der Kerker, die Ketten, das fortgesetzte Schauspiel, die Sarkasmen bildeten für das Delirium des Kranken gewissermaßen das Element seiner Freiheit. Darin anerkannt und durch soviel Komplizität von außen fasziniert, konnte er nicht aus seiner unmittelbaren Wahrheit gerissen werden. Aber die einmal abgefallenen Ketten, jene Indifferenz und das Schweigen aller schließen ihn in den begrenzten Raum einer leeren Freiheit ein. Er ist schweigend einer nicht anerkannten Wahrheit ausgesetzt, die er vergeblich manifestieren wird, weil man ihn nicht mehr beachtet, und aus der er keine Exaltation gewinnen kann, da er nicht einmal erniedrigt wird. Der Mensch und nicht seine Projektion in das Delirium wird jetzt erniedrigt. An die Stelle des physischen Zwanges wird eine Freiheit gesetzt, die in jedem Augenblick die Grenzen der Einsamkeit trifft, an die Stelle des Dialogs zwischen Delirium und Beleidigung wird der Monolog einer

Sprache gesetzt, die sich im Schweigen der anderen erschöpft. An die Stelle des ganzen Schauspiels von Vermessenheit und Herausforderung tritt die Indifferenz. Von da an ist er in Wirklichkeit mehr eingeschlossen, als er es im Kerker oder in Ketten sein könnte, ist er ein Gefangener von nichts anderem als sich selbst, ist er in eine Beziehung zu sich, die zur Ordnung der Verfehlung gehört, und in eine Beziehungslosigkeit zu den anderen gestellt, die zur Ordnung der Schmach gehört. Die anderen werden freigesprochen, sie sind keine Verfolger mehr, die Schuldhaftigkeit wird nach innen verlegt und zeigt dem Irren, daß er nur durch seine eigene Vermessenheit fasziniert war. Die feindlichen Gesichter werden ausgelöscht, so daß er ihre Nähe nicht mehr als Blick, sondern als Unaufmerksamkeit, als abgewandten Blick versteht. Die anderen werden für ihn nur noch eine Grenze sein, die sich unaufhörlich rückwärts verlagert, indem er vorwärts schreitet. Von seinen Ketten befreit, ist er jetzt durch die Kraft des Schweigens mit der Verfehlung und der Schande verkettet. Er fühlte sich bestraft und sah darin das Zeichen seiner Unschuld, während er jetzt, wo er frei von jeder physischen Strafe ist, sich schuldig fühlen muß. Seine Strafe machte vorher seinen Ruhm aus, während ihn jetzt seine Befreiung erniedrigen muß.

Im Vergleich mit dem unaufhörlichen Dialog zwischen Vernunft und Wahnsinn in der Renaissance war die klassische Internierung eine Verurteilung zum Schweigen. Die Verurteilung war aber nicht total, denn die Sprache fand sich darin eher in die Dinge einbezogen als wirklich ausgelöscht. Die Internierung, die Gefängnisse, Kerker, ja sogar die Strafen knüpften zwischen Vernunft und Unvernunft einen stummen Dialog an, der Kampf war. Dieser Dialog wird jetzt aufgelöst, das Schweigen ist absolut, und es gibt zwischen Wahnsinn und Vernunft keine gemeinsame Sprache mehr. Der Sprache des Deliriums kann nur ein Fehlen von Sprache entsprechen, denn das Delirium ist kein Fragment des Dialogs mit der Vernunft, es ist überhaupt keine Sprache. Es verweist schließlich in schweigendem Bewußtsein lediglich auf die Verfehlung. Von da ausgehend kann eine gemeinsame Sprache erneut nur in dem Maße möglich werden, in dem sie die Sprache der anerkannten Schuldhaftigkeit ist. »Nach langem Zögern endlich sieht man ihn von sich aus mit den Kranken den Umgang suchen.« Das Fehlen einer Sprache als fundamentale Struktur des Lebens im Asyl hat zum Korrelativ das an den Tag gebrachte Geständnis.

Das Wiedererkennen im Spiegel

In der *retreat* wurde der Irre betrachtet und wußte, daß er angesehen wurde; aber mit Ausnahme dieses direkten Blicks, der ihm dagegen nicht gestattete, sich anders als von der Seite wahrzunehmen, hatte der Wahnsinn keine unmittelbare Gewalt über sich selbst. Bei Pinel hingegen wird der Blick nur innerhalb des durch den Wahnsinn abgegrenzten Raumes ohne Oberfläche oder äußere Grenzen eine Rolle spielen. Er wird selbst sehen, wird von sich selbst gesehen werden, wird gleichzeitig reiner Gegenstand eines Schauspiels und absolutes Subjekt sein.

»Drei Irre, die sich für Herrscher hielten und jeder den Titel Ludwig XVI. annahmen, bestreiten sich eines Tages die Königswürde und bestehen etwas zu energisch auf ihren Behauptungen. Die Wächterin nähert sich einem von ihnen und zieht ihn etwas zur Seite. Sie fragt ihn, warum er sich mit den beiden anderen in einen Streit einlasse, die doch sichtbar irre seien. »Man weiß doch, daß Sie als Ludwig XVI. anerkannt werden müssen.« Der durch diese Huldigung Geschmeichelte zieht sich sofort zurück und betrachtet die beiden anderen mit einer verachtenden Erhabenheit. Auch bei dem zweiten gelingt der gleiche Kunstgriff, so daß nach einem kurzen Augenblick der Streit beigelegt ist.« (Louis-René Sémelaigne, *Aliénistes et philanthropes*, 1912)

Das ist der erste Augenblick, der der Exaltation. Der Wahnsinn ist aufgefordert, sich selbst zu betrachten, aber bei den anderen. Er scheint in ihnen wie eine nicht begründete Anmaßung, das heißt als lächerlicher Wahnsinn. Währenddessen sichert der Irre in jenem Blick, der die anderen verurteilt, seine eigene Rechtfertigung und die Gewißheit, seinem Delirium adäquat zu sein. Der Riß zwischen Anmaßung und der Wirklichkeit läßt sich nur im Objekt erkennen. Er ist dagegen im Subjekt völlig maskiert, das zur unmittelbaren Wahrheit und zum absoluten Richter wird. Die Souveränität, die in ihrer Exaltation die falsche Souveränität der anderen denunziert, beraubt sie dessen und bestärkt sich darin in der nicht versagenden Fülle ihrer Anmaßung. Der Wahnsinn als einfaches Delirium wird auf die anderen projiziert. Als perfekte Bewußtlosigkeit wird er völlig übernommen.

In diesem Augenblick wird der Spiegel als Entmystifizierung zum Komplizen. Ein anderer Kranker in Bicêtre hielt sich ebenfalls für einen König und drückte sich stets »in dem Ton des Befehls und der höchsten Autorität aus«. Eines Tages war er ruhiger, und der Wächter fragte ihn, als er sich ihm näherte, warum er, wenn er Souverän sei, nicht seiner Gefangenschaft ein Ende setze und warum er mit den Irren der verschiedenen Arten vermengt werde. An den folgenden Tagen nahm er sein Gespräch wieder auf und »zeigte ihm langsam das Lächerliche in seinen übertriebenen Äußerungen, zeigte ihm einen anderen, der ebenfalls seit langem überzeugt war, daß er Souverän sei, und seitdem Gegenstand der Lächerlichkeit war. Der Maniakalische wirkt zunächst erschüttert, zieht bald seinen Titel in Zweifel und erkennt schließlich seine abwegigen Schimären. Innerhalb von vierzehn Tagen vollzog sich diese moralische und so unerwartete Umkehrung, und nach einigen Monaten Probezeit durfte dieser achtenswerte Vater wieder zu seiner Familie zurückkehren.« (Philippe Pinel, *Traité médico-philosophique, An IX*) Damit ist also die Phase der Erniedrigung erreicht; in der anmaßenden Identifikation mit dem Objekt seines Deliriums erkennt sich der Irre im Spiegel jenes Wahnsinns wieder, dessen lächerliche Anmaßung er denunziert hat. Seine feste Souveränität als Subjekt bricht in jenem Objekt zusammen, das er entmystifiziert hat, als er es annahm. Er wird jetzt unerbittlich von sich selbst betrachtet. Im Schweigen jener, die die Vernunft repräsentieren und nur den gefährlichen Spiegel hingehalten haben, erkennt er sich als objektiv irre. Der klassische Geist verurteilte im Wahnsinn eine bestimmte Blindheit gegenüber der Wahrheit. Seit Pinel sieht

man in ihm eher einen aus den Tiefen gekommenen Schwung, der die juristischen Grenzen des Individuums überschreitet und die moralischen Zuweisungen ignoriert, die ihm gesetzt sind, und der zu einer Apotheose seiner selbst tendiert. Es handelt sich nicht darum, die Verirrung durch das beeindruckende Schauspiel einer Wahrheit, auch nur einer gespielten Wahrheit aufzuheben, es handelt sich darum, den Wahnsinn in seiner Arroganz zu erreichen und nicht in seiner Abirrung.

Von Ketten befreit, die aus ihm ein reines Objekt der Betrachtung machten, verliert der Wahnsinn paradoxerweise das Wesentliche seiner Freiheit, die nur diejenige der einsamen Exaltation ist. Er wird verantwortlich für das, was er von seiner Wahrheit weiß, und gerät in seinem unendlich auf sich selbst zurückgeworfenen Blick in Gefangenschaft. Er wird schließlich mit der Erniedrigung verkettet, für sich selbst ein Objekt zu sein. Die Bewußtwerdung ist jetzt mit der Schande verbunden, mit jenem anderen identisch zu sein, in ihm in Frage gestellt zu werden und sich bereits selbst verachtet zu haben, bevor man sich hat erkennen und kennen können.

Psychologie und Geisteskrankheit

Von dieser Zeit an wird der Wahnsinn nicht mehr als ein Gesamtphänomen betrachtet, das durch die Zwischenglieder Einbildungskraft und Wahn Körper und Seele betrifft. In der neuen Welt der Anstalt, in dieser Welt der strafenden Moral, ist der Wahnsinn etwas geworden, das wesentlich die menschliche Seele, ihr Schuldgefühl und ihre Freiheit, betrifft; er ist jetzt in den Bereich der Innerlichkeit verlegt, und dadurch wird der Wahnsinn zum erstenmal in der abendländischen Welt nach Status, Struktur und Bedeutung psychologisch.

Aber diese Psychologisierung ist nur die oberflächliche Folge eines unterschwelligeren Vorgangs, durch den der Wahnsinn in das System moralischer Werte und moralischen Drucks eingespant wird. Er wird in ein Strafsystem einbezogen, in dem sich der Irre, entmündigt, rechtskräftig dem Kind gleichgestellt, und der Wahnsinn, mit Schuld behaftet, ursprünglich mit der Sünde verknüpft sehen. Wundern wir uns also nicht, wenn die ganze Psychopathologie – die mit Esquiroi beginnende wie heute die unsere – von drei Themen beherrscht wird, in denen ihre Problematik definiert ist: das Verhältnis zwischen Freiheit und Zwang; die Regressionsphänomene und die Struktur des kindlichen Verhaltens; Aggression und Schuldgefühl. Was man mit der »Psychologie« des Wahnsinns entdeckt, ist nur das Ergebnis der Vorgänge, durch die sie eingesetzt wurde. Diese ganze Psychologie würde nicht bestehen ohne den Moralsadismus, in dem die »Philanthropie« des 19. Jahrhunderts den Wahnsinn unter dem heuchlerischen Anschein einer »Befreiung« eingeschlossen hat.

Man wird einwenden, daß jedes Wissen an wesentliche Formen der Grausamkeit gebunden ist. Die Erkenntnis des Wahnsinns bildet keine Ausnahme. Aber zweifellos ist diese Bindung gerade in bezug auf den Wahnsinn besonders schwerwiegend. Nicht nur, weil erst durch sie eine psychologische Analyse des Wahnsinns möglich

geworden ist, sondern vor allem, weil insgeheim die Möglichkeit jeder Psychologie in ihr begründet liegt. Man darf nicht vergessen, daß die »objektive« oder »positive« oder »wissenschaftliche« Psychologie ihren historischen Ursprung und ihren Grund in einer pathologischen Erfahrung gefunden hat. Eine Analyse der Persönlichkeitspaltung hat eine Psychologie des Bewußtseins begründet; eine Analyse der Defizite eine Psychologie der Intelligenz ausgelöst. Anders gewendet: der Mensch ist eine psychologisierbare Gattung erst geworden, seit sein Verhältnis zum Wahnsinn eine Psychologie ermöglicht hat, d.h. seit sein Verhältnis zum Wahnsinn äußerlich durch Ausschluß und Bestrafung und innerlich durch Einordnung in die Moral und durch Schuld definiert worden ist. Durch die Zuordnung des Wahnsinns zu diesen beiden fundamentalen Achsen hat der Mensch des beginnenden 19. Jahrhunderts einen Zugriff auf den Wahnsinn und durch ihn eine allgemeine Psychologie möglich gemacht.

Die Erfahrung der Unvernunft, in welcher dem Menschen des Okzidents bis zum 18. Jahrhundert die Nacht seiner Wahrheit und seine absolute Widerlegung entgegentraten, wird nun und bleibt auch für uns noch der Zugang zur natürlichen Wahrheit des Menschen. Und man begreift nun, wie doppeldeutig dieser Zugang ist, daß er uns einerseits zu objektiven Reduktionen auffordert (auf dem Gefälle des Ausschlusses) und daß er andererseits unaufhörlich nach der Rückbeziehung auf sich verlangt (auf dem Gefälle der moralischen Zuordnung). Die ganze epistemologische Struktur der zeitgenössischen Psychologie hat ihre Wurzel an diesem einen Ereignis, das zeitlich mit der Revolution zusammenfällt und das Verhältnis des Menschen zu sich selbst betrifft. Die »Psychologie« ist nur eine dünne Haut über der ethischen Welt, in der der moderne Mensch seine Wahrheit sucht – und verliert. Nietzsche, den man das Gegenteil hat sagen lassen, hatte es gesehen.

Eine Psychologie des Wahnsinns kann demzufolge nur lächerlich sein, und dennoch rührt sie ans Wesentliche. Lächerlich, denn eine Psychologie des Wahnsinns betreiben wollen, hieße von der Psychologie fordern, daß sie ihre eigenen Bedingungen angeht, daß sie auf die Bedingung ihrer Möglichkeit zurückgeht und das für sie schlechthin Unüberschreitbare überschreitet. Niemals wird die Psychologie die Wahrheit über den Wahnsinn sagen können, weil im Wahnsinn die Wahrheit der Psychologie beschlossen liegt. Und dennoch geht eine Psychologie des Wahnsinns unfehlbar auf das Wesentliche zu, weil sie sich dunkel auf den Punkt zu bewegt, in dem ihre Möglichkeiten sich verknüpfen; d.h. weil sie ihren eigenen Weg zurückgeht und sich jenem Bereich zuwendet, wo der Mensch ein Verhältnis zu sich hat und jene Form von Entfremdung einsetzt, die ihn zum *homo psychologicus* werden läßt. Bis in ihre Wurzeln hinabgetrieben, wäre die Psychologie des Wahnsinns nicht Bemeisterung der Geisteskrankheit und damit Möglichkeit ihres Verschwindens, sondern Zerstörung der Psychologie selbst und Zutagefördern jenes wesentlichen, nicht psychologischen, weil nicht moralisierbaren Verhältnisses zwischen der Vernunft und der Unvernunft.

Der König erwartet mich

Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti (1798)

Nach einer langen Ohnmacht erwachte ich in einer Herberge; ich lag auf einem schlechten Bette, ohne zu wissen durch wen, wie und wann ich dahin gekommen sei. Die Gewalt, womit die Delorme mir das Band abzureißen suchte, woran die Bilder meiner Mutter und meines Vaters hingen, weckte mich aus meiner Ohnmacht. Warum hatte ich nicht für immer die Besinnung verloren? Warum erblickte ich auf neue den Tag, mein Dasein zu verwünschen und wieder Luft zu schöpfen, ohne bei meinem geliebten Vater zu sein? Meine Erzieherin sollte merken, daß meine Kräfte noch nicht ganz erschöpft waren; ich sammelte alle mir noch übrige Kraft, um das kostbare Pfand der Zärtlichkeit meiner Eltern zu verteidigen. Die Delorme verdoppelte ihre Anstrengungen, um mir die Bilder meiner Mutter und meines Vaters wegzureißen, die auch auf meinen mit Diamanten besetzten Armbändern angebracht waren. Der Kampf konnte nicht gleich sein zwischen ihr und einem Kinde von elf Jahren. Ich hätte nicht lange widerstehen können, wenn mir nicht die Wut Waffen verschafft hätte; meine Zähne, meine Füße, meine Nägel gebrauchte ich so nachdrücklich, daß Madame Delorme mit blutigem Gesicht und zerstoßenen Beinen mich fahren lassen mußte, und so behielt ich mein Band, meine Armbänder, meine Ringe. Nach solcher Gewalttätigkeit verbot ich ihr, mir nahe zu kommen; sie aber, geschickt in jeder Verstellung, änderte gleich ihr Betragen und ihre Sprache. »Sie war unglücklicher noch als ich, weil sie so strenge Befehle erhalten hätte; und mit Mühe nur hätte sie es durchgesetzt, daß man ihr erlaubt hätte, mich zu begleiten. Ich möchte sie nur immerhin zurückstoßen, sie würde doch zärtlich und mit Sorgfalt über mich wachen.« Ich war zu erbost auf sie, um mich durch diese listigen Beteuerungen hintergehen zu lassen; ich blieb dabei, ihr Anerbieten mit ebensoviel Verachtung als Zorn wegzuweisen; eher wäre ich gestorben, als daß ich mir von ihr die geringste Hilfe hätte leisten lassen. Alle, die sie herbeirufen mußte, merkten bald aus meinen Seufzern, meinen Vorwürfen und Tränen, daß ich ein Schlachtopfer der gehässigsten Gewalttätigkeit und der feigsten Hinterlist sei. Mein unaufhörliches Fragen nach dem Prinzen, meinem Vater, nach meinem Husaren, nach dem Busch von Diamanten, den ich vom Könige erhalten hatte, nach dem kostbaren Kleide, worin ich am Hofe erscheinen sollte; die Namen meiner Mutter, Rousseaus und meiner Cousine Elisabeth, die ich unaufhörlich nannte, das Stillschweigen und die Verlegenheit meiner Erzieherin, alles zeigte denjenigen, die sich bemühten mich ins Leben zurückzubringen, daß man mich aus irgend einem Palast fortschleppe.

meiner Erzieherin nötig, um mich zum Nachgeben zu bringen. »Mein Vater wäre fern von mir; ich müßte sterben, ehe er meinen Entschluß erfahren hätte; ich würde mich für immer seiner Zärtlichkeit und seiner Umarmungen berauben; jeder Augenblick brächte mich ihm näher; wir würden bald nahe bei Paris sein, dann könnte man ihm von meiner Verzweiflung und meinem Entschluß Nachricht geben.« Endlich, halb durch Gewalt, halb durch Überraschung, brachte man es dahin, daß ich einen Trank verschluckte, der notwendig war, mein kummervolles Leben zu verlängern. Unaufhörlich verkündigte man mir, daß wir nahe bei den Toren von Paris wären. Bisweilen freute ich mich über das schnelle Fahren, bisweilen, weniger leichtgläubig, sagte ich mir: »jede Minute entfernt mich von meinem Vater.« Meine Erzieherin ließ mich nicht eher ausruhen, als bis sie glaubte, daß ich weit genug von der Hauptstadt entfernt sei, damit sie meine Existenz und das Verbrechen, woran sie mit teilnahm, vor dem Könige und meinem Vater verbergen zu können glauben durfte.

Meine verruchten Verfolger hatten meinen Vater überredet, daß er keine Tochter mehr habe. Um ihn desto sicherer zu täuschen, hatte man sich nicht begnügt, ihm die Fabel von meinem Tode bei Gelegenheit einer Jagd zu erzählen, man gab ihm sogar einen Totenschein folgenden Inhalts:

Extrakt aus den Registern der Taufen, Heiraten und Todesfälle der königlichen Parochie Viroflay-lès-Versailles, in der Diözese von Paris. Den 7ten Jun. 1773 ist bestattet in der Kirche *die durchlauchtigste und gnädigste Prinzessin von Bourbon-Conti, Gräfin von Mont-Cair-Zain, minderjährige Tochter, anerkannte Prinzessin von Geblüt, des durchlauchtigen etc. Prinzen Ludwig Franz von Bourbon-Conti, Prinz von Geblüt*, gestorben den fünften, alt elf Jahre, sechs Monate und einige Tage, in Gegenwart des Herrn Benoît-Charles Richard, des Stiefbruders der Madame Delorme, Erzieherin Ihrer Königlichen Hoheit der verewigten Gräfin von Mont-Cair-Zain, und des Herrn Abbé Aubry, Kapellan der Herzogin von ***, die sich unterzeichnet haben. Verglichen mit dem Original durch mich den unterzeichneten Pfarrer, Proto-Notarius des heiligen apostolischen Stuhls, Commandeur des geistlichen und militärischen Ordens von Camera Christi, Graf des heiligen Palastes zum Lateran.

Unterzeichnet

Dubut, Pfarrer.

Die Delorme, die alles vorhersah, vergaß nicht, daß man aus der Art, wie meine Wäsche gezeichnet war, etwas schließen könnte, sie ließ daher den Anfangsbuchstaben meines Namens und die Krone wegnehmen; um dies bewerkstelligen zu lassen, gab sie die geringste Kleinigkeit an und schrieb die größte Behutsamkeit vor; hier ist der Brief, den sie an meine erste Kammerfrau schickte:

Lons-le-Saunier, den 3. September 1773.

Wenn Sie, bloß um die Zeichen wegzubringen, Faden für Faden mit der Nadel her-

ausziehen, so ist das recht gut für das M, aber die *Krone*; bedenken Sie, daß wenn man die Leinwand gegen das Licht hält, die Löcher der Stiche immer sichtbar bleiben und daher durchaus einer von den beiden Buchstaben (*D L*)¹ an die Stelle der Krone gesetzt werden muß. Damit die Löcher weniger sichtbar sind, müssen Sie die Fäden mit einer sehr feinen Schere auf der verkehrten Seite abschneiden und dann den Faden auf der andern Seite herausziehen. Besorgen Sie selbst ja alles recht sorgfältig, und sehen Sie alles recht genau durch, damit ihr Name nirgends stehenbleibt.² ...Alles würde trefflich gehen, wenn die Kleine nicht ihre Titel *Madame, Gnädige Gräfin*... noch zu lieb hätte... Seien Sie klug und schreiben Sie über alles nur im Allgemeinen.

¹ Dies waren die beiden Anfangsbuchstaben ihres Namens *De Lorme*.

² Er ist dennoch stehengeblieben, trotz ihrer Vorsicht; meine Wäsche, die ich bei meiner Entführung trug, und alles, was sie mitgenommen hatte, damit ich auf der Reise die Wäsche wechseln konnte, war noch mit dem *gekrönten M* gezeichnet.

Die Memoiren der Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti

Bernhard Böschenstein

Das Buch ist die Quelle zu Goethes Trauerspiel *Die natürliche Tochter*. Wenn er wirklich dieses Drama als ein Gefäß betrachtet hat, das alles aufzunehmen hätte, was er über die Französische Revolution gedacht hatte, dann ist wohl von der Bemerkung der Verfasserin auszugehen, ihr Leben zerfalle in zwei schroff entgegengesetzte Teile: in eine von Glück und Pracht geprägte Kindheit und in ein Martyrium nicht endender Gefangenschaft, Unterdrückung, Abweisung, seelischer und körperlicher Quälerei. Der jähe Riß zwischen diesen Teilen muß mit Goethes Bestürzung über den Zusammenbruch einer in seinen Augen auf den Menschen zugeschnittenen Welt zugunsten einer von Grund auf dissonanten Neuordnung zusammenhängen. Damit aber nicht genug! Der Horizont kindlicher Erfahrung ließ diese frühe Lebensstufe als Folge festlicher Augenblicke und noch festlicherer Verheißungen erscheinen, die sich ausschließlich an den Zeichen der Zugehörigkeit zum Hof orientierten. Alle Embleme der höchsten gesellschaftlichen Position am damals glänzendsten Hofe der Welt werden von der Autorin in oft monotoner Weise immer neu betrachtet und bestätigt. Es sind dies der Titel der Gräfin de Mont-Cair-Zain und später der gewichtigere der Prinzessin von Bourbon-Conti, dann der »cordon bleu«, das blaue Halsband, das meist nur dem Hochadel zu tragen gestattet war, ferner die aufwendige Kleidung, vor allem der aus Diamanten bestehende Schmuck, der diese erhöht, und schließlich der Status der Herrin eines Palastes mit luxuriösen Möbeln und einer ansehnlichen Dienerschaft – all dies für eine noch nicht elfjährige Prinzessin. Zu ihrem Rang gehört auch die differenzierte Erziehung in mehreren Fremdsprachen, in Latein, in Mathematik, in gewählter mündlicher und schriftlicher Ausdrucksweise sowie die Beherrschung verschiedener Musikinstrumente.

Für Stéphanie-Louise bildet dies alles eine unverrückbare Einheit. Sie unterscheidet nicht zwischen ihrem Ehr- und Ruhmgefühl und ihrem geradezu soldatischen Mut einerseits und den eben angeführten vielfältigen Attributen ihres prätendierten hohen Ranges am Königshof andererseits. Diesen bestimmt die nahe Verwandtschaft zu Louis XV und zu Louis XVI, die freilich noch der Legitimation bedurfte. Die Vorrechte, die ihr ihre hohe Geburt verleihen sollte, sind heilig und unverletzlich, auf ihrem Boden erbaut sie sich eine durchaus statische Identität, die sie durch die größten Wandlungen der von ihr durchlaufenen Epoche hindurch behauptet. Indem diese Vorrechte freilich noch der Legitimation durch den König bedürfen, erlangen sie für Stéphanie-Louise ein absolutes Gewicht, demzufolge ihre ganze Aktivität bis zum

Ende der hier geschilderten Lebensspanne nur dem verzweifelten Versuch zur Er kämpfung dieser Rechte gilt.

Die erste Hälfte des Gesamttextes reicht von der frühen Kindheit bis zur erzwungenen Heirat mit einem Bürgerlichen, die all ihre Rechte zunichte macht und sie überdies zum Zusammenleben mit einem charakterlich Minderwertigen verurteilt, und erstreckt sich auch auf den ersten Klosteraufenthalt nach der Entführung in die Freigrafschaft. Alles, was dann noch folgt, wird von Goethe im vollendeten Stück nicht mehr berücksichtigt: die Gefangenschaft im Kloster Gray, der Versuch, von Ludwig XVI. legitimiert zu werden, der beinahe gelingt, träte nicht die Gefangennahme, später die Hinrichtung des Königs im entscheidenden, erfolgversprechenden Augenblick dazwischen. So bleibt der Heldin nur der energische Entschluß, sich als Mann verkleidet unter die königliche Garde zu mischen, um das Leben des Vergötterten mit der Waffe zu schützen. Die Revolution nötigt die Prinzessin dann, sich als »öffentliche Schreiberin« durchzubringen. Ihre Anstalten, im allerletzten Augenblick endlich eine ihrem Rang angemessene Leibrente zu erlangen, scheitern immer aufs neue, wie auch ihre Bemühung schnell wieder aufgegeben werden muß, die verwaisete Königstochter Maria-Thérèse in ihrem Gefängnis, dem Temple, zu trösten, jenem Haus, das einst ihr Vater als Grand Prieur de France bewohnt hatte und das ihr deshalb die glücklichsten Tage ihres früheren Lebens heraufbeschwört.

Die letzten Jahrzehnte dieses erbarmungswürdigen Lebens faßt Georges Lenôtre zusammen, indem er sich auf Dokumente der Archives nationales stützt (in: *Vieilles maisons, vieux papiers*, 4. Serie, Paris 1910, S. 123-127). Danach lebt Stéphanie am Ende des Jahrhunderts im größten Elend, »ohne Feuer, ohne Licht, ohne Hemd, ohne Schuhe, ohne Bett, ohne Decke, ohne Nahrung«. Sie behauptet, in einer bleiernen Urne die Asche von Ludwig XVI. und Marie-Antoinette aufzubewahren, die sie devoten Royalistinnen vorweist. Daraufhin wird sie für einige Wochen in die Irrenanstalt von Charenton verbracht. 1805 eröffnet die an vielen Gebrechen Leidende in Orléans einen Tabakladen mit dem Schild Bourbon-Conti. Sie trägt noch immer das blaue Halsband. Als sie beim Anbruch der Restauration nach Paris zurückkehrt und die Tochter Ludwigs XVI., jetzige Herzogin von Angoulême, an ihre Besuche im Temple erinnert, wird sie von ihr als Unbekannte zurückgewiesen. 1819 findet man zum letzten Mal ihre Spur, an der Rue Louis-le-Grand. Dann weiß man nichts mehr von ihr, außer daß sie 1825 stirbt.

Über Begnadigungen

Aus der Abhandlung »Über Verbrechen und Strafen« (1764)

Cesare Beccaria

Mit der Milderung der Strafen werden Milde und Verzeihen weniger notwendig. Glücklicherweise die Nation, in welcher sie verhängnisvoll wären! Die Milde nämlich, jene Tugend, die bisweilen für einen Herrscher die Abrundung aller Pflichten des Thrones gewesen ist, müßte bei einer vollkommenen Gesetzgebung, wo die Strafen milde sind und das Gerichtsverfahren auf geregelte und zügige Weise vor sich geht, ausgeschlossen sein. Diese Wahrheit wird demjenigen hart vorkommen, der in der Unordnung eines Strafsystems lebt, wo das Verzeihen und die Begnadigung im Verhältnis zur Unsinnigkeit der Gesetze und zur Grausamkeit der Verurteilungen notwendig sind. Es ist dies das schönste Vorrecht des Thrones, ist das erwünschteste Kennzeichen des Herrschertums, und es bedeutet die unausgesprochene Mißbilligung, die von den wohlthätigen Haushaltern des öffentlichen Glücks einem Gesetzbuch zuteil wird, für das ungeachtet aller Mängel das Vorurteil der Jahrhunderte, der umfangreiche und beeindruckende Zubehör endloser Kommentare, der gewichtige Apparat ewiger Förmlichkeiten und der Beifall der eher einschmeichelnden und furchtgebietenden Halbgelehrten sprechen. Man erwäge indessen, daß die Milde die Tugend des Gesetzgebers als nicht des Vollziehers der Gesetze ist, sie im Gesetzbuch selber leuchten muß, nicht in den einzelnen Urteilen, und daß, wenn man den Menschen in Aussicht stellt, Verbrechen könnten verziehen werden und die Strafe sei nicht ihre notwendige Folge, dies die trügerische Hoffnung auf Straflosigkeit fördert und glauben macht, die nicht rückgängig gemachten Verurteilungen seien eher Gewalttaten der Macht als Ausdruck der Gerechtigkeit, da man ja zu verzeihen imstande sei. Was wird man dann sagen, wenn der Fürst einen einzelnen begnadigt, das heißt ihm die öffentliche Sicherheit schenkt, und so mit einem privaten Akt unaufgeklärten Wohltuns einen öffentlichen Erlaß der Straflosigkeit herausgibt. Unerbittlich also mögen die Gesetze sein, unerbittlich diejenigen, welche sie im einzelnen Falle anwenden, doch milde, verzeihend, menschlich der Gesetzgeber. Als ein kluger Architekt möge er sein Gebäude auf der Grundlage der Selbstliebe errichten und das allgemeine Interesse das Ergebnis der Interessen eines jeden sein: so wird es für ihn nicht den Zwang geben, mit Sondergesetzen und aufsehererregenden Abhilfen andauernd das öffentliche Wohl vom Wohl der einzelnen zu trennen und das Trugbild der öffentlichen Wohlfahrt auf Furcht und Mißtrauen zu errichten. Als ein tiefer und empfindsamer Philosoph möge er es gewähren lassen, daß die Menschen, daß seine Brüder in

Frieden jenes kleinen Anteils des Glücks sich erfreuen, welches das unermessliche System, das in der Ersten Ursache von allem, was ist, beruht, sie in diesem Winkel des Universums verkosten läßt.

Königs-Majestät des Erbarmens

Der gefangene Prinz von Portugal spricht zum König von Fez

Fernando

Herr und König, hör' mich ruhig.
König nannt' ich dich: obwohl du
Es in fremder Lehre wurdest,
So erhaben ist der Kön'ge
Göttlichkeit, so unbezwungen,
Daß sie milden Sinn erzeugt;
Darum mit dem edlen Blute
Muß bei dir die Mild' und Weisheit
Auch notwendig stehn im Bunde.
Selbst beim Vieh und wilden Tieren
Steht auf solcher würd'gen Stufe
Dieser Name, daß das Recht
Der Natur ihm heißet huld'gen
Mit Gehorsam: wie wir lesen,
Daß der Löw', in ungebundenen
Staaten des Gewildes König,
Der, wann er die Stirne runzelt,
Sie mit straub'gem Haarwuchs krönet,
Milde sei und nie verschlungen
Hab' als Raub den Unterwürf'gen.
In dem salz'gen Schaum der Fluten
Malen dem Delphin, der König
Unter Fischen ist, die Schuppen,
Die er silbern trägt und golden,
Auf die dunkelblauen Schultern
Kronen, und man sah wohl schon
Aus der wüsten Wut des Sturmes
Ihn ans Land die Menschen retten,
Daß sie nicht im Meer versunken.
Dann der hochgewalt'ge Adler,
Dem die Federn sich zum Busche
In des Windes Sphären kräuseln,
Aller Vögel, die mit Gruße

Sich der Sonne freun, Monarch,
Mild und edel, will nicht dulden,
Daß der Mensch, zum Trunk geladen,
Unter reinem Silber schlurfe
Seinen Tod, so den Kristallen
Einer Natter gift'ge Zunge
Beigemischt, und rührt mit Schnabel
Sie und Fitt'chen trüb' und dunkel.
Unter Pflanzen selbst und Steinen
Sehn wir abgedruckt die Spuren
Solcher Herrschaft: die Granate,
Die, zur Königin berufen
Unter Früchten, sich zur Krone
Ihrer Schale Spitzen rundet,
Läßt, vergiftet, die Rubinen
Welken, die an ihr gefunkelt,
Und verwandelt in Topasen
Ihre Farbe, matt verdumpfet.
Der Demant, vor dessen Antlitz
Der Magnet selbst seines Zuges
Sich entäußert, um gehorsam
Ihm als König so zu huld'gen,
Ist so edel, daß er nicht
Seines Herrn Verrat kann dulden,
Und die Här't', an der vergeblich
Sich gespitzte Griffel stumpfen,
Muß dann in sich selbst zerfallen,
Aufgelöst in feines Pulver.
Ist nun unter Tieren, Fischen,
Vögeln, Pflanzen, Steinen kundig
Solche Königs-Majestät
Des Erbarmens: billig muß es
Auch bei Menschen gelten, Herr;
Nicht die fremde Lehr' entschuldigt
Dich dabei, in jeder Lehre
Ist die Grausamkeit verrufen.

Don Pedro Calderón de la Barca, *Der standhafte Prinz* (vor 1630)

La clemenza di Tito

Dramma per musica von Pietro Metastasio
in einer Bearbeitung von Caterino Mazzolà
Musik von Wolfgang Amadeus Mozart

Deutsche Übersetzung von
Sergio Morabito

Personen

Tito Vespasiano, Imperator von Rom	Tenor
Vitellia, Tochter des Imperators Vitellio	Sopran
Servilia, Schwester des Sesto, Geliebte des Annio	Sopran
Sesto, Freund des Tito, Geliebter der Vitellia	Sopran
Annio, Freund des Sesto, Geliebter der Servilia	Sopran
Publio, Präfekt der Prätorianer	Baß

Die Szene ist Rom

Erster Akt

Gemächer der Vitellia

SZENE I

VITELLIA und SESTO

Rezitativ

VITELLIA

Doch wie? Wirst, Sesto,
du ewig kommen, mir dasselbe zu sagen?
Daß du Lentulo verführt hast, daß schon
seine Leute bereit sind,
daß das Kapitol in Flammen
das Zeichen zum Aufruhr gibt,
weiß ich. All das
habe ich tausendmal gehört;
meine Rache
sehe ich nie. Warten wir ab,
bis Tito – vor Liebe töricht – der Berenice
in meiner Gegenwart
seine Hand von meinem usurpierten Thron
reicht?
Sprich, sag, worauf warten wir?

SESTO

Oh Gott!

VITELLIA

Du seufzt?

SESTO

Bedenk' es, Teure,
bedenk' es besser. Ach, laß uns in Tito
nicht der Welt das Entzücken, Rom den Vater,
uns den Freund entreißen.
Du wirst in der Geschichte
seinesgleichen nicht finden.
Kaum kannst du dir einen großzügigeren
Helden vorstellen, und einen milderer:
Soll er lohnen, dürftig
scheinen ihm die Schätze seines Reichs.
Soll er strafen, mildernde Umstände für das
Verbrechen
entdeckt er bei jedem. Diesem schenkt er die
unerfahrene Jugend,
jenem das schütterte Alter. Im einen schont er
die Ehre des erlauchten Blutes; mit dem
niederer Stand

des andern hat er Nachsicht. Nutzlos heißt er,
verloren nennt er einen Tag,
an dem er niemanden glücklich gemacht hat.

VITELLIA

Du kamst also, meinen Feind
mir ins Gesicht zu preisen? Und weißt nicht
mehr,
daß dieser Held der Milde einen Thron
besetzt,
den sein Vater dem meinen entriß?
Der mich betrog, der mich – und das
ist sein größtes Vergehen – fast ihn zu lieben
verführte;
und dann, der Falsche, und dann aufs neue
Berenice
an den Tiber zurückrief! Hätte er noch
eine mir ebenbürtige Rivalin
unter den Schönen Roms gewählt:
doch, Sesto, mir eine Barbarin,
eine Verbannte, eine Königin vorzuziehen!

SESTO

Du weißt doch, daß Berenice
von sich aus zurückkam.

VITELLIA

Diese Märchen
kannst du Kindern erzählen. Ich weiß um
die alte Liebe;
ich weiß um die Tränen,
die beim letzten Abschied flossen;
um den Empfang und die Ehrung,
die er ihr diesmal bereitet;
wer sieht es nicht?
Der Falsche betet sie an.

SESTO

Ach, Fürstin,
du bist eifersüchtig.

VITELLIA

Ich!

SESTO

Ja.

VITELLIA

Eifersüchtig bin ich,
wenn ich Mißachtung nicht dulde?

SESTO

Und doch...

VITELLIA

Und doch fehlt es dir an Herz, mich zu
erringen.

SESTO

Ich bin...

VITELLIA

Du bist
von jedem Versprechen entbunden. Ich bin
um einen würdigeren Vollstrecker meines
Hasses nicht verlegen.

SESTO

Hör mich an!

VITELLIA

Ich habe verstanden.

SESTO

Bleib!

VITELLIA

Leb wohl.

SESTO

Ach, Vitellia, ach meine Gottheit,
geh nicht! wohin gehst du?
Verzeih' mir, ich glaube dir, ich habe mich
geirrt.

Nr. 1 Duett

SESTO

Wie es dir gefällt, so befehle:
Lenke meine Taten.
Du bist mein Schicksal;
Alles werde ich für dich tun.

VITELLIA

Bevor die Sonne untergeht,
will ich, daß der Unwürdige tot ist.
Du weißt, daß er ein Reich usurpiert,
das der Himmel mir bestimmt hat.

SESTO

Schon entflammt mich dein Rasen.

VITELLIA

Gut, worauf warten wir? –

SESTO

Ein süßer Blick zumindest
belohne meine Treue.

VITELLIA, SESTO

Tausend Gefühle liefern sich in mir
eine gnadenlose Schlacht.
Eine zerrissene Seele
als die meine gibt es nicht.

SZENE II

ANNIO und die Vorigen.

Rezitativ

ANNIO

Freund, beschleunige deinen Schritt,
der Kaiser ruft dich zu sich.

VITELLIA

Auf, vergeudet nicht
diese seltenen Augenblicke. Tito stiehlt sie
der Berenice.

ANNIO

Zu Unrecht schmäht du,
Vitellia, unseren Sieger: Tito ist Herr
der Welt wie seiner selbst. Auf seinen Befehl
ist Berenice soeben abgereist.

SESTO

Wie?

VITELLIA

Was sagst du!

ANNIO

Ihr staunt mit Recht. Rom vergießt Tränen
der Bewunderung und Freude. Ich selbst
glaube es fast nicht; und doch war ich
beim großen Abschied – oh Vitellia! –
zugegen!

VITELLIA

(Oh Hoffnungen!)

SESTO

Oh Stärke!

VITELLIA

Zu gern hätte ich
der Stolzen zornige Klage gehört.

ANNIO

Nie

war sie zärtlicher. Sie ging; doch sah sie:
angebetet ging sie und der bittere Schlag
verlangte ihrem Geliebten nicht weniger ab
als ihr.

VITELLIA

Eine jede mag sich schmeicheln.

ANNIO

Ach, deutlich war zu erkennen,
daß es den ganzen Helden Tito brauchte,
um den Liebenden zu besiegen.
Er gewann, aber er rang. Er war nicht
bedrückt,
aber auch nicht ruhig; in seinen Zügen,
ihm zum Ruhme sei es gesagt,
erkannte man den Kampf und den Sieg.

VITELLIA

(So scheint doch Tito weniger treulos als ich glaubte.) Sesto, zögere noch, meinem Wink Folge zu leisten. Noch ist der Schlag nicht fällig.

SESTO

Und du willst mir verbieten zu sehen... mich zu beklagen, Grausame...

VITELLIA

Nun, was sahst du?
Worüber kannst du dich beklagen?

SESTO

Über nichts. Gott!
Wer litt je meine Qual!

Nr. 2 Arie

VITELLIA

Ach, wenn du mir gefallen willst,
laß deine Verdächtigungen:
ermatte mich nicht mit diesen
lästigen Zweifeln.

Wer blind vertraut,
verpflichtet zur Treue:
Wer ständig Betrug wittert,
reizt zum Betrug.

ab

SZENE III

SESTO und ANNIO

ANNIO

Freund, das ist der Augenblick,
mich glücklich zu machen. Meiner Liebe
hast du Servilia versprochen. Nur
die Zustimmung des Augustus
fehlt noch. Jetzt
könntest du sie erbitten.

SESTO

All deine Wünsche,
Annio, sind mir Befehl. Auch ich
ersehne diesen neuen Bund voll Ungeduld.

Nr. 3 Duettino

ANNIO, SESTO

Ach, laß dich zärtlich umarmen,
mein treuer Freund;

Und immer erhalte dich der r.
unwandelbar als Freund.

ab

Teil des Forum Romanum, großartig geschmückt mit Bögen, Obelisksen und Trophäen, Außenansicht des Kapitols und prächtige Straße, die zu ihm ansteigt.

SZENE IV

Publio, römische Senatoren, und die Gesandten der unterworfenen Provinzen, geschickt, dem Senat den auferlegten Jahrestribut zu überbringen. Während Tito, geführt von Liktores, gefolgt von Prätorianern und umringt von zahlreichem Volk, vom Kapitol herabsteigt, singt man das folgende.

Nr. 4 Marsch

Nr. 5 Chor

CHOR

Erhaltet, oh Schutzgötter
des römischen Geschicks,
in Tito, dem Gerechten, dem Starken,
die Ehre unseres Zeitalters.

Am Ende des Chores treten Annio und Sesto auf.

PUBLICO, ANNIO, TITO

Rezitativ

PUBLICO

zu Tito

Dich nennt Vater des Vaterlands
heute der Senat: und nie war er gerechter
in dem, was er beschloß, o unbesiegter
Augustus.

ANNIO

Nicht nur Vater bist du ihm,
auch Schutzgott. Die Sterblichen sahen dich
Übermenschliches vollbringen; gewöhne
dich daran, daß sie dich anbeten. Einen
erhabenen Tempel
bestimmt dir der Senat; dort soll der Tiber
beim Dienst der Götter
auch den vergöttlichten Tito verehren.

VITELLIA

Du bist die, die du siehst,
von Tribut der unterworfenen Provinzen,
weihen wir dem Werk. Tito verschmähe
diese öffentlichen Zeichen unserer Liebe
nicht.

TITO

Römer, Titos Wunsch
ist einzig eure Liebe.
Doch eure Liebe verliere nicht
ihr Maß soweit,
daß ihr erröten müßtet, ihr und Tito.
Diese dargebrachten Schätze
weise ich jedoch nicht zurück. Ich fordere nur,
sie anders zu verwenden. Hört: schrecklicher
als sonst
spie der Vesuv glühende Ströme
aus dem Schlund; er erschütterte die Felsen;
bedeckte mit Trümmern
die Felder ringsum und die benachbarten
Städte.
Die obdachlose Bevölkerung
ist auf der Flucht; das Elend bedroht
die dem Feuer entkamen. Dieses Gold diene,
das Leid so vieler Betroffener zu lindern.
Das nennt, o Römer, mir einen Tempel
bauen.

ANNIO

Oh wahrer Held!

PUBLIO

Wie klein bleibt doch neben dir
jeder Lohn, alles Lob!

TITO

Genug, genug, meine Getreuen.
Sesto trete näher; Annio bleibe;
Sonst entferne sich jeder.
*Alle ziehen sich aus dem Atrium zurück, es
bleiben Tito, Sesto und Annio.*

Nr. 4 Marsch

Rezitativ

ANNIO

(Jetzt, Sesto,
sprich für mich.)

SESTO

Herr, wie konntest du
deine schöne Königin...

TITO

Ach, Sesto, Freund,

welch furchtbarer Augenblick! Ich hätte
nicht gedacht...

Genug, ich habe gesiegt, sie ist abgereist.
Jeder Argwohn,
sie je als meine Frau zu sehen,
sei Rom genommen. Eine ihrer Töchter
will die Stadt auf meinem Thron;
sie sei zufrieden. Da die Wahl meiner
Bindung aus Liebe
vergeblich war, will ich zumindest, daß
Freundschaft entscheide. Deinem Blut,
Sesto, vereine sich das kaiserliche. Heute
wird deine Schwester meine Frau.

SESTO

Servilia?

TITO

Keine andere.

ANNIO

(Oh ich Unglücklicher!)

SESTO

(Oh Götter! Annio ist verloren.)

TITO

Hast du gehört?
Was sagst du? Antwortest du nicht?

SESTO

Wer sollte
dir antworten, Herr? Dermaßen erdrückt mich
deine Güte, daß es mir an Herz fehlt...
ich möchte...

ANNIO

(Sesto ist in Sorge um mich.)

TITO

Erkläre dich. Ich werde alles tun,
was für dich von Vorteil ist.

SESTO

(Ach, dem Freund sei geholfen!)

ANNIO

(Annio, faß dir ein Herz.)

SESTO

entschieden
Tito...

ANNIO

entschieden
Augustus, ich kenne
das Herz des Sesto. Seit früher Kindheit
verbindet uns eine zarte Liebe. Er, der von
sich selbst
bescheidener denkt, befürchtet, die Gabe
könne unverhältnismäßig scheinen;
und vergißt,

daß die Gunst eines Cäsars
jeden Abstand ausgleicht. Aber laß dir von ihm
nicht raten. Wo fändest du
eine Frau,
die der Herrschaft und deiner
würdiger wäre? Tugend, Schönheit,
alles findet sich in Servilia. Am Antlitz
erkannte ich
die zum Herrschen Geborene. Meine
Weissagung erfüllt sich so.

SESTO

(Annio ist es, der spricht! Träume ich oder
bin ich wach?)

TITO

Nun gut, überbringe du ihr,
Annio, die Nachricht. Du folge mir,
geliebter Sesto; und befreie dich
von diesen deinen Zweifeln. So großen
Anteil
sollst du am Thron erhalten, und so hoch
will ich dich erheben, daß von dem
unendlichen Abstand,
den die Götter zwischen Sesto und Tito
setzten,
wenig bleiben wird.

SESTO

Zuviel, oh Herr! Zum mindesten
mäßige,
wenn du nicht Undank von uns willst,
mäßige, Augustus, deine Wohltaten.

TITO

Doch was, wenn ihr mir verweigert
wohlthätig zu sein, was laßt ihr mir?

Nr. 6 Arie

TITO

Des erhabensten Throns
ist dies das einzige Glück:
das Übrige ist nichts als Qual,
nichts als Knechtschaft.

Was bliebe mir, wenn ich
die wenigen Stunden auch noch verlöre,
in denen ich Glück finde, den Bedrängten
beizustehen,
die Freunde zu fördern,
Schätze zu spenden
dem Verdienst und der Tugend?

ab mit Sesto

SZENE V

ANNIO, dann SERVILIA

Rezitativ

ANNIO

Es gibt nichts zu bereuen. Hierzu war ein
großmütig Liebender verpflichtet. Mein Herz,
löse dich von der vergangenen Zärtlichkeit.
Die deine Geliebte war,
ist deine Herrin. Aus Liebe muß
Ehrfurcht werden. Da ist sie. Oh Götter!
Nie schien sie meinen Augen so schön.

SERVILIA

Geliebter...

ANNIO

Servilia, schweig. So mich zu nennen,
ist jetzt Verbrechen.

SERVILIA

Warum?

ANNIO

Dich wählte
der Kaiser (welche Marter!) zur Frau.
Dich (ich bin dem Tode nah), dich davon in
Kenntnis zu setzen,
hat er mir aufgetragen, (oh Strafe!) und ich...
ich war... (ich kann nicht sprechen) Augusta,
leb wohl.

SERVILIA

Wie! Bleib! Ich Frau
des Kaisers! Warum?

ANNIO

Weil er
keine Schönheit, keine Tugend findet, die
eines Reiches würdiger wäre, Seele... Sterne!
Was sage ich? Laß, Augusta,
ach laß mich gehen.

SERVILIA

Die so Verwirrte
willst du verlassen? Erkläre dich, sag mir,
wie geschah es? wodurch...

ANNIO

Wenn ich nicht gehe, bin ich verloren,
meine Seele.

Nr. 7 Duett

ANNIO

Ach, verzeih der ersten Liebe
dieses unbedachte Wort:
Schuld war die Lippe,
nie anders als so dich zu nennen gewohnt.

SERVILIA

Ach, du warst der erste,
dem meine bis heute treue Liebe galt;
und du wirst der letzte sein,
der in diesem Herzen nisten soll.

ANNIO

Teure Worte meiner Geliebten.

SERVILIA

Oh meine süße, teure Hoffnung.

SERVILIA, ANNIO

Je länger ich dir zuhöre,
umso stärker wird die Glut.

Wenn sich die eine der andern Seele eint,
welche Lust verspürt das Herz!
Ach, vom Leben sei alles,
was nicht Liebe ist, geschieden.

ab

*Angenehmer Rückzugsort in der kaiserlichen
Residenz auf dem palatinischen Hügel*

SZENE VI

TITO, und PUBLIO mit einem Schriftstück

Rezitativ

TITO

Was bringst du mir in diesem Schreiben?

PUBLIO

Die Namen
der Schuldigen, die mit verwegenen Worten
der toten Kaiser
Gedächtnis zu schänden gewagt.

TITO

Barbarische Ermittlung,
die den Toten nicht nützt und dem Betrug
tausend Wege öffnet,
Unschuldige zu verderben.

PUBLIO

Doch gibt es einen, der auch deinen Namen
verleumdet.

TITO

Und weiter? Geschah es
aus Leichtfertigkeit, überhöre ich ihn;
war es Wahn, muß ich ihn beklagen;
war es Vernunft, habe ich ihm zu danken;
und sollte
ihn Bosheit getrieben haben,
so verzeihe ich ihm.

PUBLIO

Wenigstens...

SZENE VII

SERVILIA und die Vorigen

Rezitativ

SERVILIA

Zu Titos Füßen...

TITO

Servilia! Augusta!

SERVILIA

Ach! Herr, rufe mich noch nicht
bei diesem großen Namen: zuvor
höre mich an. Ein Geheimnis
muß ich dir verraten.

TITO

Publio, entferne dich,
aber geh nicht fort.
Publio zieht sich zurück

SERVILIA

Daß du, großmütiger Monarch,
angesichts so vieler ungleich würdigerer
Frauen,
mich aufforderst, den kaiserlichen Lorbeer
mit dir zu teilen,
ist ein Geschenk, dessen Größe das
beschränkteste Herz
in Verwirrung stürzte... doch...

TITO

Sprich.

SERVILIA

Das Herz,
Herr, gehört mir nicht mehr; lange schon
hat es mir Annio geraubt. Ihn zu vergessen,
fühle ich mich nicht stark genug. Noch vom
Thron herab
fänden meine Gedanken mir zum Trotz
den gewohnten Pfad.
Ich weiß, dem Willen eines Kaisers

mich zu widersetzen wäre Verbrechen; mein Herr muß lediglich über alles unterrichtet sein. Will er mich jetzt zur Frau, hier meine Hand.

TITO

Dank, himmlische Gottheiten. So findet sich noch jemand, der sich erkühnt, mit der Wahrheit zu mißfallen.

Deine Größe stellt Annio über seinen Frieden! Du schlägst einen Thron aus, um ihm treu zu bleiben! Und ich sollte so schöne Flamme stören? Ach, so böse Gefühle hegt das Herz des Tito nicht. Befreie dich von aller Furcht. Ich will euren würdigen Ehebund stiften; und möge das Vaterland ihm Bürger danken, die euch gleichen.

SERVILIA

O Tito! O Augustus! o wahres Entzücken der Sterblichen! Ich wüßte nicht, wie mein dankbares Herz...

TITO

Willst du mir wirklich danken, Servilia, dann entzünde in anderen deine Reinheit. Bezeuge, daß man sich mir mit gefälliger Schmeichelei weniger erkenntlich zeigt als mit verletzender Offenheit.

Nr. 8 Arie

TITO

Ach, wenn rings um den Thron alle Herzen so aufrichtig wären, ein großes Reich hieße nicht Qual, sondern Glückseligkeit.

Nicht müßten die Herrschenden so qualvoll Sorge tragen, die bedrohte Wahrheit vom Betrug zu unterscheiden.

ab

SZENE VIII

SERVILIA dann VITELLIA

Rezitativ

SERVILIA

Ich Glückliche!

VITELLIA

Darf ich meiner Herrin mit den ersten Zeichen meiner Ehrfurcht huldigen?

Darf ich mich vor dem Antlitz beugen, das dem ruhlosen Herz des Tito die Liebeswunde schlug?

SERVILIA

Zürne mir nicht; vielleicht wird dir der Kaiser seine Hand noch reichen.

ab

SZENE IX

VITELLIA, dann SESTO

VITELLIA

Will sie mich noch verspotten? Muß ich diese schändliche Verachtung dulden? Ach, mit welcher Hoffart geht sie an mir vorüber! Grausamer Tito, mir Berenice vorzuziehen war dir nicht genug? Von allen Lebenden bin ich also die Letzte. Ach, zittere, Treuloser, zittere, du hast mich beleidigt. Heute dein Blut...

SESTO

Mein Leben.

VITELLIA

Also, was bringst du? Das Kapitol steht in Flammen? Liegt in Schutt und Asche?

Lentulo, wo ist er? Gestraft ist Tito?

SESTO

Noch unternahm ich nichts.

VITELLIA

Nichts! Und stehst wieder so gelassen vor mir? Und welches Verdienst verleiht dir die Kühnheit, mich dein Leben zu nennen?

SESTO

Du hast befohlen, den Anschlag zu unterlassen.

VITELLIA

Von meiner erneuten Beleidigung erfuhrt du nichts? Du erwartest eine erneute Aufforderung? Erkläre,

wie kannst du erwarten, daß ich an deine
Liebe glauben soll,
da du mich so wenig begreifst?

SESTO

Gäbe es einen einzigen Grund,
der mich rechtfertigen könnte...

VITELLIA

Einen Grund!
Tausend wirst du finden, welche
Leidenschaft auch immer
deinem Herzen Kraft und Richtung gibt.
Du hast den Ruhm gewählt? Ich schlage dir
vor,
dein Vaterland zu befreien. Dich treibt ein
kühner Ehrgeiz? Ich eröffne dir
einen Weg, der zur Macht führt.
Meine Hand
kann dich glücklich machen? Eile,
räche mich, und dir gehört sie.
Du brauchst andere Stachel?
Wisse, ich habe Tito geliebt,
er hat den Weg zu meinem Herzen
dir versperrt; noch kann es in sich gehen,
wenn er am Leben bleibt; und ich wäre
vielleicht noch bereit,
– ich mißtraue mir! – ihn zu lieben.
Jetzt geh; da du
nicht Ruhm, nicht Macht, nicht Liebe
begehrt;
zuläßt, daß ein anderer
das Reich usurpiert, deinen Ehrgeiz
schmälernt,
dir meine Liebe streitig macht,
so sage ich: unter den Männern bist du
der größte Feigling.

SESTO

Nichts läßt du unversucht!
Genug, genug, nicht weiter, schon weckst du
in mir dein Rasen, Vitellia. Das Kapitol
siehst du in Kürze brennen; und diesen Stahl
in Titos Brust... (Ach, höchste Götter,
welcher Frost in den Adern...)

VITELLIA

Und jetzt, was denkst du?

SESTO

Ach Vitellia!

VITELLIA

Ich wußte es:
schon bist du bekehrt...

SESTO

Bekehrt bin ich nicht.
Aber...

VITELLIA

Ermatte mich nicht länger. Ich erkenne,
Treuloser,
du hast keine Liebe für mich. Ich Närrin!
ich hatte Vertrauen gefaßt; schon gefielst du
mir, und fast
hatte ich dich zu lieben begonnen. Für immer
aus meinen Augen!
Vergiß mich.

SESTO

Bleib, ich ergebe mich,
ich eile dir zu gehorchen.

VITELLIA

Ich glaube dir nicht;
wieder wirst du mich täuschen. Wirst dich,
kurz vor der Tat, erinnern...

SESTO

Nein; die Liebe soll mich strafen,
wenn ich dich zu täuschen gedenke.

VITELLIA

Also lauf; was tust du? Du gehst nicht?

Nr. 9 Arie

SESTO

Ich gehe, aber du, meine Liebe,
schließe mit mir wieder Frieden.
Ich werde sein, der dir gefällt;
was immer du willst, ich werde es tun.

Sieh mich an, und ich vergesse alles;
und eile, dich zu rächen.
Nur an diesen Blick
werde ich mich erinnern.

Ach, was für Gewalt, oh Götter,
gabt ihr der Schönheit!

ab

SZENE X

VITELLIA, dann PUBLIO und ANNIO

Rezitativ

VITELLIA

Wart' ab, Tito, wart' ab, ganz wertlos
ist mein Antlitz nicht. Ist es zu gering,
dich zu bezaubern, deine Freunde zu
verführen, genügt es.

Du wirst es bereuen...

PUBLIO

Du hier, Vitellia? Ach, lauf,
Tito ist zu deinen Gemächern unterwegs.

ANNIO

Vitellia, beschleunige deinen Schritt,
dich sucht der Kaiser.

VITELLIA

Der Kaiser!

PUBLIO

Du weißt es noch nicht?
Dich wählt er zur Frau.

ANNIO

Unsere Augusta bist du; empfangе unsere
Huldigung als erste.

PUBLIO

Prinzessin, komm: der Kaiser wartet.

Nr. 10 Terzett

VITELLIA

Ich komme... wartet... Sesto!
Wehe mir!... Sesto!... er ist fort?...
O meine unselige Wut!
O mein törichter Zorn!

Welche Beklemmung, welche Qual!
Das Blut gefriert mir in den Adern.

PUBLIO, ANNIO

Oh, wie eine große Freude
doch einem Herz die Fassung raubt.

alle ab

Kapitol, wie vorher

SZENE XI

SESTO allein. Dann ANNIO, später SERVILIA,
PUBLIO, VITELLIA von verschiedenen Seiten.

Nr. 11 Begleitetes Rezitativ

SESTO

Oh Götter, welche Raserei!
welch ein Aufruhr im Herzen! ich bebe,
erstarre, eile, halte...;
jeder Lufthauch, jeder Schatten
läßt mich erzittern. Ich wußte nicht,
wie schwierig es ist, Schlechtes zu tun.
Und muß es nun zu Ende bringen. So gehe
ich wenigstens
standhaft zu Grunde. Standhaft? Ein
standhafter
Verräter? Unglücklicher Sesto!
Du ein Verräter! Entsetzlicher Name! Und
doch
eilst du, ihn zu verdienen. Wer ist es, den du
verrätst?
Es ist der größte, der gerechteste, der
gnädigste
Fürst der Erde; du schuldest ihm
was du kannst und bist. Du erweist ihm
wahrhaft schönen Dank. Er hob dich empor
und du wurdest sein Henker. Soll mich die
Erde verschlingen,
bevor ich dies Amt ausübe. Ach, ich bin
zu schwach,
Vitellia, deinem Zorn zu willfahren.
Ein Blick von ihm – ich sterbe vor dem
Todesstoß.
*auf dem Capitol bricht ein Feuer aus, das
nach und nach um sich greift*
Ich muß es verhindern... doch wie?
Das Capitol steht schon in Flammen.
Ich höre Waffen und Soldaten
in Aufruhr: wehe! Die Reue kommt zu spät.

Nr. 12 Quintett mit Chor

SESTO

Ach, bewahrt, oh Götter,
Rom die Zierde,
oder laßt mich wenigstens
mein Leben mit dem seinen enden.

ANNIO

Freund, wohin gehst du?

SESTO

Ich gehe... wohin, oh Gott,
wirst du zu meiner Schande noch erfahren.
steigt eilig zum Kapitol hinauf

SZENE XII

ANNIO

Ich verstehe Sesto nicht...
Doch hier kommt Servilia.

SERVILIA

Wehe, welch schrecklicher Aufruhr!

ANNIO

Fliehe von hier, Geliebte.

SERVILIA

Man fürchtet, daß der Brand
nicht zufällig entstanden ist,
sondern in böser Absicht
vorsätzlich gelegt wurde.

CHOR

in der Ferne
Ah!...

PUBLIO

Es gibt in Rom eine Verschwörung;
Wehe mir, ich bange um Tito;
wer ist das Haupt
des Hochverrats?

CHOR

Ah!...

SERVILIA, ANNIO, PUBLIO

Wehe mir, diese Schreie...

CHOR

Ah!...

SERVILIA, ANNIO, PUBLIO

...gefrieren mir das Blut in den Adern.
Vitellia tritt auf

CHOR

Ah!...

SZENE XIII

VITELLIA

Wer erbarmt sich meiner, oh Gott!
und sagt mir, wo ich Sesto finde?
(Ich hasse mich
und habe Angst vor mir selbst.)

SERVILIA, ANNIO, PUBLIO

Wer ist das Haupt

des Hochverrats?

CHOR

Ah!...ah!

Sesto steigt vom Kapitol herab

SZENE XIV

SESTO

(Wehe, wo soll ich mich verbergen?
Öffne dich, Erde, verschlinge mich,
und schließe den Verräter
in deine Tiefen ein.)

VITELLIA

Sesto.

SESTO

Was willst du von mir?

VITELLIA

Was sind das für Blicke, die du umherwirfst?

SESTO

Der Tag erschreckt mich.

VITELLIA

Tito?

SESTO

Seine edle Seele
entwich aus der durchbohrten Brust.

SERVILIA, ANNIO, PUBLIO

Wessen frevelnde Hand
hat sich mit dieser Untat befleckt?

SESTO

Des Allerverworfensten,
des Entsetzens der Natur:
die mei...

VITELLIA

Schweig, Wahnsinniger,
verrät dich nicht.

VITELLIA, SERVILIA, SESTO, ANNIO, PUBLIO

Wehe, so ist der Stern erloschen,
der Friedensbote tot.

ALLE und CHOR

O schwarzer Verrat,
O Tag des Schmerzes!

Zweiter Akt

*Angenehmer Rückzugsort in der kaiserlichen
Residenz auf dem palatinischen Hügel*

SZENE I

ANNIO und SESTO

Rezitativ

ANNIO

Sesto, anders als du glaubst,
kam Augustus nicht um. Beruhige deinen
Schmerz;
soeben verläßt er
unversehrt den Aufruhr.

SESTO

Du willst mich täuschen.
Ich selbst sah ihn fallen,
von ruchlosem Stahl durchbohrt.

ANNIO

Wo?

SESTO

Im schmalen Durchgang, der von hier
zum tarpeischen Hügel hinaufführt.

ANNIO

Nein, du versahst dich:
In Qualm und Aufstand
schien dir ein anderer Tito.

SESTO

Ein anderer? Wer sollte es wagen,
das kaiserliche Ornat sich
anzulegen? Den heiligen Lorbeer,
den Mantel des Erhabenen...

ANNIO

Jeder Einwand ist sinnlos:
Tito lebt und ist unversehrt. Diesen
Augenblick
trennte ich mich von ihm.

SESTO

Grädige Götter!
Geliebter Fürst! Lieber Freund! Ach laß mich
an deiner Brust... Aber täuschst du mich
nicht?

ANNIO

Verdiene ich
solches Mißtrauen? Lauf doch zu ihm,
dann kannst du ihn sehen.

SESTO

Ich soll zu Tito,
nachdem ich ihn verriet?

ANNIO

Du hast ihn verraten?

SESTO

Ich bin das Haupt
des Aufruhrs.

ANNIO

Wie denn? Warum?

SESTO

Mehr
kann ich dir nicht sagen.

ANNIO

Sesto treulos!

SESTO

Freund,
ein Augenblick war mein Verderben.
Leb wohl. Ich verlasse das Vaterland
für immer.
Vergiß mich nicht. Schütze Tito
vor neuen Anschlägen. Ich irre trauernd in
die Ferne,
mein Verbrechen in den Wäldern zu
beweinen.

ANNIO

Bleib stehen; Götter! laß uns überlegen... die
Schuld an dem Brand
geben viele dem Zufall; die Verschwörung ist
noch nicht erwiesen...

SESTO

Also, was willst du?

ANNIO

Daß du noch bleibst.

Nr. 13 Arie

Kehre wieder an Titos Seite;
kehre wieder, und tilge den Fehler der
Vergangenheit
durch wiederholte
Beweise von Treue.

Dein bitterer Schmerz
zeigt deutlich,
daß dir im Herzen
das Bild der Tugend steht.

ab

SZENE II

SESTO, dann VITELLIA

Rezitativ

SESTO

Soll ich fliehen oder bleiben? Ich bin nicht in
der Lage,
Ratschläge abzuwägen.

VITELLIA

Sesto, fliehe, rette
dein Leben und meine Ehre. Du bist
verloren,
wenn dich jemand entdeckt, und bist du
entdeckt,
kennt man auch mein Geheimnis.

SESTO

In dieser Brust
liegt es begraben. Keiner erfuhr es.
Ich werde es verschweigen und sterben.

VITELLIA

Ich würde mich darauf verlassen,
entdeckte ich in dir weniger Zartgefühl
für Tito. Nicht etwa
seine Strenge fürchte ich, ich fürchte seine
Milde;
die wird dich bezwingen.

SZENE III

PUBLIO mit WACHEN und die Vorigen.

Rezitativ

PUBLIO

Sesto!

SESTO

Was willst du?

PUBLIO

Dein Schwert.

SESTO

Warum?

PUBLIO

Wer im kaiserlichen Ornat
vor deinen Augen durchbohrt zu Boden fiel,
und den, von der Hülle betrogen, du für Tito
hieltst,
war Lentulo; der Stoß
war nicht tödlich; das weitere verstehst du.
Komm.

VITELLIA

(Oh unheilvoller Schlag!)

SESTO

gibt sein Schwert
Endlich, Tyrannin...

PUBLIO

Sesto, du mußt gehen. Der Senat ist schon
versammelt, dich zu verhören; ich darf nicht
säumen,
dich vorzuführen.

SESTO

Treulose, leb wohl!

SZENE IV

Nr. 14 Terzett

SESTO

Fühlst du je deine Wangen
einen schwachen Lufthauch umspielen,
ist es der Atemzug
meiner letzten Seufzer.

VITELLIA

(Für mich wird er zum Tod geführt:
Wehe, wo soll ich mich verbergen! -
Bald wird mein Fehltritt
der Welt bekannt.)

PUBLIO

Komm...

SESTO

zu Publio
Ich folge dir... *zu Vitellia* leb wohl.

VITELLIA

zu Sesto
Höre... ich weiß nicht weiter... oh Gott!
zu Publio Welche Grausamkeit!

SESTO

zu Vitellia, im Weggehen
Gedenke dessen, der dich
in solcher Lage noch verehrt.
Zumindest dein Mitleid
sei meiner Schmerzen Lohn.

VITELLIA

(Reue, Schrecken, Furcht
zerreißen mir das Herz!
Die Schmerzen meiner Seele
töten mich.)

PUBLIO

(Die herben, bitteren Tränen,
die ihre Augen regnen,
rühren meine Seele,
aber das Mitleid ist vergeblich!)

*Publio und Sesto gehen mit den Wachen,
Vitellia auf der gegenüberliegenden Seite
ab.*

Großer Audienzsaal, Thron, Stuhl und Schreibtisch.

SZENE V

TITO, PUBLIO, PATRIZIER, PRÄTORIANER UND
VOLK.

Nr. 15 Chor

CHOR

Danket
dem höchsten Schöpfer;
in Tito rettete er
dem Thron die Zierde.

TITO

Nein, wird mein Geschick
in Rom noch beklagt,
werden noch Gebete
für Tito gesprochen,
bin ich so unglücklich nicht.

CHOR

Danket
dem höchsten Schöpfer;
in Tito rettete er
dem Thron die Zierde.

PUBLIO, TITO

Rezitativ

PUBLIO

Die Stunde der öffentlichen Spiele, Herr,
verstreicht bereits. Die Feier des Tages
duldet nicht, sie zu versäumen. Alles Volk
umringt die festliche Arena;
alles wartet nur
auf dein Erscheinen. Jeder sehnt sich
danach,
dich aus der großen Gefahr heil
wiederzusehen. Laß deine Stadt
nicht länger auf die schöne Freude warten.

TITO

Wir gehen,
Publio, in Kürze. Ich hätte keine Ruhe,
würde ich Sestos Geschick
nicht zuvor. Der Senat hat mittlerweile

vernommen, was ihn entlastet; und, du wirst
sehen,
seinen Freispruch verkündet; jeden Moment
muß die Nachricht eintreffen.

PUBLIO

Ach, Lentulo sprach
allzudeutlich.

TITO

Vielleicht versucht Lentulo,
ihn ins Unrecht zu ziehen, um mit diesem
Genossen
Gnade zu finden. Wie nah mir Sesto steht,
ist ihm nicht unbekannt. Diese List
kennt man von Schuldigen; und dennoch
kommt noch immer niemand
aus dem Senat. Was geschieht? Geh, frage,
was man tut, worauf man wartet.
Bevor ich gehe
will ich alles wissen.

PUBLIO

Ich gehe, fürchte aber,
ohne Freudenbotschaft zurückzukehren.

TITO

So kannst du Sesto für treulos halten?
Von meinem Herzen
schließe ich auf das seine; und daß er mich
verriet,
scheint mir unmöglich.

PUBLIO

Aber nicht alle, Herr, haben des Tito Herz.

Nr. 16. Arie

PUBLIO

Spät bemerkt
einen Verrat,
wer nie die Treue
brechen kann.

Es ist kein Wunder,
daß ein aufrichtiges
und ehrbares Herz
alle andern
zur Untreue
unfähig hält.

ab

SZENE VI

TITO, dann ANNIO

Rezitativ

TITO

Nein, für so verworfen
halte ich meinen Sesto nicht. Nicht nur
treu, auch zärtlich hat sich
seine Freundschaft mir erwiesen. So sehr
ändern
könnte sich eine Seele nie. Annio, was
bringst du? Sestos Unschuld?
Beruhige mich!

ANNIO

Herr! Ich komme,
Gnade für ihn zu erflehen.

SZENE VII

Die Vorigen, PUBLIO mit einem Schriftstück

Rezitativ

PUBLIO

Kaiser, sagt' ich es nicht? Sesto ist das Haupt
der grausamen Verschwörung.

TITO

Publio, so ist es wahr?

PUBLIO

Leider. Er gibt
alles zu. Die Ächtung des Senats liefert ihn
mit seinen Komplizen
den Bestien aus. Hier ist das Urteil,
schrecklich und gerecht;
gibt Tito das Papier
nichts fehlt, Herr, bis auf den Namenszug
des Erhabenen.

TITO

wirft sich auf einen Stuhl nieder
Allmächtige Götter!

ANNIO

niederkniend
Oh barmherziger Herrscher...

TITO

Annio, bedränge mich
jetzt nicht.
Annio erhebt sich

PUBLIO

Daß zum Festgepränge das Volk schon
versammelt ist,
weißt du...

TITO

Ich weiß es, geht!

ANNIO

Ach, verzeih mir, ich spreche zugunsten
eines Rasenden.
Er ist der Bruder meiner lieben Frau.

Nr. 17 Arie

ANNIO

Du wurdest verraten:
er verdient den Tod.
Des Tito Herz
läßt Hoffnung bestehen.

Ach, höre, Herr,
auf dein Herz:
Unseren Schmerz
sieh gnädig an.

Publio und Annio ab

SZENE VIII

TITO allein, sitzend.

Begleitetes Rezitativ

TITO

Welch ein Grauen! Welch ein Verrat!
Welch eine finstere Treulosigkeit!
Freundschaft heucheln,
mir immer zur Seite; jeden Augenblick
von meinem Herzen
neue Liebesbeweise fordern; und indessen
mir den Tod bereiten! Und ich schiebe die
Strafe
noch auf? Und unterschreibe
noch nicht das Urteil?... Doch, der Ruchlose
sterbe.
ergreift die Feder, um zu unterzeichnen, hält
dann inne
Er sterbe... Doch ohne ihn zu vernehmen,
schicke ich Sesto in den Tod? Ja: der Senat
hat ihn
zur Genüge vernommen. Und wenn er
ein Geheimnis mir zu enthüllen
hätte?/Herein!/
legt die Feder aus der Hand, eine Wache tritt
ein
Man höre ihn an,
dann mag er zur Hinrichtung gehen.

/Man führe Sesto zu mir./

Wache ab

Wohl ist das Geschick derer, die herrschen,
kein glückliches! Uns versagt man,
was den Niedrigsten gewährt ist. Der
armelige Bauernjunge,
dem rohe Wolle die rauhen Lenden hüllt, dem
vor den Unbilden des Himmels
eine elende Hütte

nur unzuverlässig Schutz gewährt,
inmitten des Waldes liegt er nachts in süßem
Schlummer,
und lebt gelassen seinen Tag: er verlangt
wenig;

weiß, wer sein Feind und wer sein Freund;
geeint oder allein

kehrt er sicher zu Wald und Berg;
die Herzen aller liest er von den Stürnen.

Inmitten aller Größe leben wir
immer in Ungewißheit; in unserer
Gegenwart

verwandeln Hoffnung oder Furcht
die Herzen aller auf den Stürnen.

Wer aber hätte je von eines Freundes

Untreue,/Herein!/wer hätte dies erwartet?

SCENE IX

PUBLIO und TITO

Rezitativ

TITO

Nun Publio, kommt Sesto
noch immer nicht?

PUBLIO

Die Wachen eilen schon,
den Befehl auszuführen.

TITO

Ich verstehe ein so langes
Säumen nicht.

PUBLIO

Nur Augenblicke
sind verstrichen, Herr.

TITO

Geh selbst;
er soll eilen.

PUBLIO

Ich gehorche. Ich sehe
deine Liktoren. Sehr weit
dürfte Sesto nicht sein. Da ist er.

TITO

Der Treulose!

Ich höre, daß er sich nähert,
schon spricht die alte Neigung für ihn.
Doch nein; nicht seinen Freund, den Fürsten
soll er finden.

*Tito setzt sich und nimmt eine hoheitsvolle
Haltung an*

SCENE X

TITO, PUBLIO, SESTO und die Wachen.

Kaum eingetreten, hält Sesto inne

Nr. 18 Terzett

SESTO

(Das ist des Tito Antlitz!
Hin, ihr Sterne! ist sein
gewohntes sanftes Wesen!
Jetzt macht er mich zittern!)

TITO

(Ewige Götter! Das also
sind Sestos Züge!
O wie ein Verbrechen
ein Gesicht verwandeln kann!)

PUBLIO

(Tausend Gefühle
bekämpfen sich in Tito.
Fühlt er sich so bedrängt,
liebt er ihn noch immer.)

TITO

Tritt näher!

SESTO

(Schwer
fällt die Stimme mir aufs Herz!)

TITO

Hörst du nicht? –

SESTO

(Oh Gott, ich bin
schweißgebadet!)

TITO, PUBLIO

(Der Verräter bebt
und wagt es nicht, den Blick aufzuschlagen.)

SESTO

(Oh Gott! Ein Sterbender
leidet nicht schlimmer.)

Rezitativ

TITO

(Und ich habe doch Mitleid.) Publio,
Wachen,
laßt mich mit ihm allein.
Publio und die Wachen ab

SESTO

(Nein, der Hoheit dieses Antlitzes
halte ich nicht stand.)
Tito legt die hoheitsvolle Haltung ab

TITO

Ach, Sesto, es ist also wahr?
Du willst meinen Tod? Und wodurch hat
dich
dein Fürst, dein Vater,
dein Wohltäter verletzt? War es dir möglich,
Tito den Kaiser
zu vergessen, wie konntest du dich deines
Freundes Tito
nicht erinnern? Ist dies der Lohn
für die zärtliche Sorge,
die ich immer um dich trug? Wem soll ich
jemals wieder vertrauen, da, oh Gott! selbst
Sesto
mich verraten konnte? Wie konntest du?
Und wie litt es dein Herz?

SESTO

kniert nieder

Ach Tito! Ach mein
allergütigster Fürst!
Nicht weiter, nicht weiter. Sähest du
mein elendes Herz, du erbarmtest dich
noch des Meineidigen und Undankbaren.
Alle meine Verbrechen,
alle habe ich vor Augen; aller deiner
Wohltaten
bin ich eingedenk. Unerträglich sind mir
der Gedanke an mich selbst
und deine Gegenwart. Dein heiliges Antlitz,
deine Stimme selbst
sind heute mir Folter. So verkürze
zumindest,
verkürze mir das Sterben; entreiß mir
dieses treulose Leben schnell; laß mich,
willst Gnade du walten lassen,
laß mich zu deinen Füßen dies falsche Blut
verschütten.

TITO

Steh auf, Unglücklicher.
Sesto steht auf

(Bei diesen zärtlichen Tränen
sich beherrschen ist Qual.) Jetzt siehst du,
wie bejammernswert tief
ein Verbrechen herabsetzt:
die zügellose Gier nach Macht! Was hast du
auf dem Thron
zu finden gehofft? Vielleicht
aller Glücksgüter Höchstes?
Du Unbesonnener! Betrachte,
was er mir einbringt,
und begehre ihn, wenn du kannst.

SESTO

Nein, er
hat mich nicht verführt.

TITO

Was war es dann?

SESTO

Meine Schwachheit;
mein Verhängnis.

TITO

Erkläre dich wenigstens
deutlicher.

SESTO

Oh Gott! Ich kann nicht.

TITO

Sesto, hör mich an.
Wir sind allein; dein Herr
ist nicht gegenwärtig.
Öffne Tito dein Herz,
vertraue dich dem Freund. Ich verspreche dir,
Augustus wird es nicht erfahren. Nenne den
Ursprung
deines Verbrechens. Laß uns gemeinsam
einen Weg finden,
dich zu entlasten. Mich erfreute das
vielleicht mehr noch als dich.

SESTO

Ach! für meine Schuld
gibt es keine Verteidigung.

TITO

Zumindest im Namen unserer Freundschaft
kann ich es verlangen. Deiner Treue
verschwieg ich
mein heimlichstes Empfinden nicht;
ich bin es wert, daß Sesto
mir ein Geheimnis anvertraue.

SESTO

(Das ist eine neue
Marter! Ich kann nur Tito verletzen
oder Vitellia verklagen.)

TITO

beginnt sich zu verdüstern

Du kannst dich noch nicht entschließen?

Aber, Sesto, du verletzt mich da,

wo ich am schutzlosesten bin. Dein

Mißtrauen

wird die Freundschaft zerstören. Bedenk es.

ungeduldig

Erfülle mir den billigen Wunsch.

SESTO

in ausbrechender Verzweiflung

(Unter welchem Stern wurde ich
geboren?)

TITO

Und du schweigst? Und antwortest nicht?

Ach, da du

solange mein Mitleid ausnutzen kannst...

SESTO

Herr...

Wisse denn... (Was tu ich?)

TITO

Sprich weiter.

SESTO

(Wann werden

meine Qualen enden?)

TITO

Sprich endlich:

was wolltest du mir sagen?

SESTO

Daß ich

vom Zorn der Götter geschlagen bin; daß ich

keine Kraft mehr habe,

mein Geschick zu ertragen; daß ich

mich als Verräter bekenne,

einen Verworfenen heiße;

daß ich den Tod verdiene und wünsche.

TITO

nimmt wieder die hoheitsvolle Haltung an
Undankbarer! Du sollst ihn haben. Wachen,
den Schuldigen
mir aus den Augen.

SESTO

Der unbesiegten Hand

einen letzten Kuß...

TITO

ohne ihn anzuschauen

Geh; es ist zu spät,

jetzt bin ich dein Richter.

SESTO

Herr, dies sei dein letztes Geschenk.

Nr. 19 Rondo

SESTO

Ach, nur diesen einen Augenblick
erinnere dich der ersten Liebe.

Ich sterbe am Schmerz über
deinen Zorn, deine Strenge.

Daß ich, keines Mitleids würdig,
nur Abscheu erregen muß, ist wahr.
Dennoch wärest du weniger unerbittlich,
sähest du dies Herz.

Verzweifelt gehe ich zum Sterben;
aber der Tod erschreckt mich nicht.
Mich quält das Bewußtsein,
daß ich an dir zum Verräter wurde!

Ein Herz kann so viel Leid erdulden,
ohne zu sterben!

ab

SZENE XI

TITO allein

Rezitativ

TITO

Wann ward verstocktere Treulosigkeit
je vernommen? Ich schulde meiner
verschmähten,
verachteten Milde Rache.
Rache!... das Herz des Tito
äußert solche Gesinnung?... Er soll leben...
vergebens

sprechen also die Gesetze? Ich, ihr Hüter,
halte so sie ein? Des Freundes Sesto
kann Tito nicht vergessen?... Alle Regungen
von Freundschaft und Mitleid sollen jetzt
verstummen.

setzt sich

Sesto ist schuldig; Sesto sterbe.

unterschreibt das Todesurteil

Und schon klebt

Bürgerblut an unseren Händen, und als
erster

verblutet ein Freund. Was wird
die Nachwelt nun von uns sagen? Daß in
Tito

die Milde sich erschöpfte,

ganz wie die Grausamkeit
 in Sulla und Augustus, daß Tito der
 Gekränkte war,
 daß eine Kränkung, die nur ihn betraf,
 er – ohne Gefährdung des Rechts –
 wohl vergessen hätte dürfen.
 Ich tue also
 meinem Herzen so sehr Gewalt? Und bin
 der Billigung anderer nicht einmal gewiß?
 Ach, man folge
 dem altgewohnten Weg.
zerreißt das Blatt
 Der Freund lebe,
 wenn er auch treulos; und muß mich die
 Welt
 schon eines Irrtums zeihen,
 laute ihr Vorwurf Mitleid,
 nicht Unerbittlichkeit.
wirft das zerrissene Blatt weg

SZENE XII

TITO, PUBLIO

TITO

Publio.

PUBLIO

Kaiser.

TITO

Wir wollen
 zum Volk, es wartet.

PUBLIO

Und Sesto?

TITO

Auch Sesto
 komme zur Arena.

PUBLIO

Dann ist sein Schicksal...

TITO

...schon entschieden, ja, Publio.

PUBLIO

(Der Unglückliche!)

Nr. 20 Arie

TITO

Wird zum Herrschen, ihr Götterfreunde,
 ein strenges Herz benötigt:
 nehmt mir die Herrschaft,
 oder gebt mir ein anderes Herz.

Kann ich auf Liebe
 die Treue meines Reichs nicht gründen,
 liegt mir auch nichts an einer Treue,
 die der Furcht entspringt.

ab

SZENE XIII

VITELLIA, aus der gegenüberliegenden Tür tretend,
 ruft PUBLIO zurück, der TITO folgt.

Rezitativ

VITELLIA

Publio, höre.

PUBLIO

im Gehen

Verzeih;

Ich muß mit dem Kaiser...

VITELLIA

Wohin?

PUBLIO

im Gehen

...zur Arena.

VITELLIA

Und Sesto?

PUBLIO

Auch er.

VITELLIA

So stirbt er?

PUBLIO

im Gehen

Leider.

VITELLIA

Wehe! hat Sesto
 mit Tito gesprochen?

PUBLIO

Lange.

VITELLIA

Und weißt du,
 was er gesagt hat?

PUBLIO

Nein; der Kaiser wollte mit ihm
 allein sein:

im Gehen

ich wurde ausgeschlossen.

ab

SZENE XIV

VITELLIA, dann ANNIO und SERVILIA von verschiedenen Seiten.

Rezitativ

VITELLIA

Ich brauche mir nichts mehr vorzumachen;
Schon hat mich Sesto verraten. In Publios
Gesicht steht es geschrieben.
So zurückhaltend war er
zu mir nie: er flieht, er fürchtet
den Aufenthalt in meiner Nähe. Ach! wäre ich
meinem Herzen gefolgt. Rechtzeitig hätte ich
mich Tito
anvertrauen und gestehen müssen.
Im Mund des Schuldigen, der seine Tat
verabscheut,
verliert sie stets an Schrecklichkeit. Auch
dazu
ist es jetzt zu spät. Augustus erfuhr das
Verbrechen,
doch nicht von mir. Das eben
verschlimmert noch...

SERVILIA

Ach Vitellia!

ANNIO

Ach Fürstin!

SERVILIA

Der arme Bruder...

ANNIO

Der liebe Freund...

SERVILIA

Er wird zum Sterben geführt.

ANNIO

In Kürze wird er
vor den Augen der Stadt
den Bestien zum elenden Fraß.

VITELLIA

Aber was kann ich für ihn tun?

SERVILIA

Alles. Wenn du flehst,
schenkt ihn Tito zurück.

ANNIO

Der neuen Augusta
kann er ihn nicht versagen.

VITELLIA

Annio, noch bin ich
nicht Augusta.

ANNIO

Bevor die Sonne untergeht,

wird Tito dein Gemahl. In meiner
Gegenwart
hat er soeben die Festlichkeiten angeordnet.

VITELLIA

(So hat Sesto geschwiegen! Oh Liebe! Oh
Treue!)

Annio, Servilia, laßt uns gehen. (Aber wohin
eile ich
so gedankenlos?) Geht, Freunde;
Ich folge euch.

ANNIO

Aber muß Sesto auf Hilfe
warten, ist er verloren.

ab

SERVILIA

Laß uns gehen. Der Unglückliche
liebte dich mehr als sein Leben; dein Name
war
stets auf seinen Lippen. Er erleichte, wann
immer
von dir die Rede war. Du weinst!

VITELLIA

Ach, geh!

SERVILIA

Aber warum bleibst du? Vitellia, ach mir
scheint...

VITELLIA

Oh Götter! Geh, ich komme nach; quäle
mich nicht.

Nr. 21 Arie

SERVILIA

Mehr als Tränen
mußt du für ihn wagen;
all dein Weinen
wird sonst nichts nützen.

Wie sehr gleicht
deinem überflüssigen
Mitleid
Grausamkeit.

ab

SZENE XV

VITELLIA allein.

Nr. 22 Begleitetes Rezitativ

VITELLIA

Das ist der Augenblick, o Vitellia,
deine Standhaftigkeit zu bewähren: wirst du
stark genug sein, den Leichnam
deines treuen Sesto zu betrachten? Sesto, der
dich mehr liebt
als sein Leben? Der um deinetwillen
schuldig wurde? Der dir Grausamer
gehörchte?
Der dich Ungerechte anbetete? Der dir im
Angezicht des Todes
so groß die Treue hält? Indessen du,
dir selbst nicht unbekannt, ruhig betrittst
das Brautgemach Augustus'? Ach! immer um
mich
sähe ich Sesto, und fürchtete
die Lüfte und die Steine, daß sie geschwätzig
mich Tito entdeckten. Ihm zu Füßen,
um alles zu gestehen! Um
Sestos Verbrechen,
ist es auch unentschuldig,
durch meines zu verringern!
Hoffnungen auf Herrschaft und Hochzeit,
fährt hin.

Nr. 23 Rondo

Nicht mehr aus Blumen
anmutige Ketten
komme Gott Hymen
zu flechten herab.

Geschlagen in grausame,
rauhe Fesseln,
sehe ich den Tod
auf mich zukommen.

Unglückliche! welche Schrecken!
Ach, was wird man von mir sagen?
Wer meinen Schmerz sähe,
hätte dennoch Erbarmen.

ab

*Prächtiger Vorraum eines großen Amphitheat-
ers, in dessen Inneres man durch Arkaden
blickt. Die Verschwörer, die den Bestien preis-
gegeben werden sollen, sind bereits in der
Arena.*

SZENE XVI

*Während des Chores tritt, geführt von Likto-
ren, umringt von Senatoren und römischen
Patriziern, gefolgt von Prätorianern, Tito auf,
später Annio und Servilia von verschiedenen
Seiten.*

Nr. 24 Chor

CHOR

Daß du des Himmels und der Götter
Sorge, du ihre Liebe bist,
das hat, großer Held, der enge Zirkel
dieses Tags erwiesen.

Doch erstaunen
muß es nicht, glücklicher Augustus,
daß die Götter den, der ihnen ähnlich,
solcherart beschützen.

TITO, ANNIO, SERVILIA

Rezitativ

TITO

Ehe man mit den heiteren
Darbietungen beginne, Wachen, führt mir
den Schuldigen vor. (Er hofft
nicht mehr auf Gnade: je weniger er sie
erwartet,
um so teurer wird sie ihm sein.)

ANNIO

Gnade, Herr.

SERVILIA

Herr, Gnade.

TITO

Erfleht ihr sie für Sesto
kommt ihr zu spät. Sein Schicksal ist
entschieden.

ANNIO

Und so gelassener Miene
verurteilst du ihn zum Tod?

SERVILIA

Wie vergaß das Herz des Tito
den alten sanften Brauch?

TITO

Er naht; schweigt.

SERVILIA

O Sesto!

ANNIO

O Freund!

SZENE XVII

TITO, PUBLIO und SESTO zwischen Likatoren, dann
VITELLIA, und die Vorigen.

Rezitativ

TITO

Sesto, die Reihe deiner Verbrechen
kennst du, und kennst
die Strafe, die dir gebührt. Die erschütterte
Stadt,
die beleidigte Majestät, die verletzten
Gesetze,
die verratene Freundschaft, die Erde, der
Himmel
fordern deinen Tod. Auch daß ich deines
Verrats
alleiniges Opfer bin, weißt du. Jetzt höre.

VITELLIA

Hier, erhabener Augustus,
kniert nieder
zu deinen Füßen die zutiefst Beschämte...

TITO

Ach, steh auf;
was tust du? was begehrst du?

VITELLIA

Ich führe
das Haupt der ruchlosen Verschwörung vor.

TITO

Wo ist es? Wer plante
den tückischen Anschlag auf mein Leben?

VITELLIA

Du wirst es nicht glauben.

TITO

Warum?

VITELLIA

Weil ich es bin.

TITO

Auch du!

SESTO, SERVILIA

O Sterne!

ANNIO, PUBLIO

O Götter!

TITO

Wollt ihr mich denn alle,
alle verraten?

VITELLIA

Die Verworfenste
bin ich von allen: Ich ersann die
Verschwörung;
deinen treuesten Freund
habe ich dir verführt; seine blinde Liebe
mißbrauchte ich,
um dir zu schaden.

TITO

Aber was hat deinen Zorn
ausgelöst?

VITELLIA

Deine Güte. Ich hielt sie
für Liebe. Die Hand und den Thron
erhoffte ich von dir zum Geschenk; dann
blieb ich
zweimal verschmäht;
und nahm Rache.

Nr. 25 Begleitetes Rezitativ

TITO

Was aber ist das für ein Tag? Da ich
einen Schuldigen freispreche, entdecke ich
den nächsten? Und wann
finde ich, gerechte Götter,
eine treue Seele? Die Sterne müssen sich
verschworen haben,
mich mir zum Trotz
zur Grausamkeit zu zwingen. Nein, ich
mißgönne ihnen
diesen Triumph. Meine Tugend hat
entschieden,
den Wettkampf zu bestehen. Laßt sehen,
was sich behauptet:
der andern Falschheit oder meine Milde;
Wohlan: Sesto sei der Fesseln los;
Lentulo und seine Leute haben
Leben und Freiheit wieder: Rom sei kund,
daß ich derselbe noch und daß ich
alles weiß, alle freispreche, alles vergesse.

Nr. 26 Sextett mit Chor

SESTO

Es ist wahr, Augustus, du sprichst mich frei;
aber nicht mein Herz;
das wird den Fehler beweinen,
solang es erinnern kann.

TITO

Die echte Reue,
derer du fähig bist, ist kostbarer als eine
wahrhaft
beständige Treue.

VITELLIA, SERVILIA, ANNIO

O Großmütiger! O Großer!
Wem gelang Vergleichbares?
Seine erhabene Güte
läßt meine Tränen fließen.

ALLE

außer Tito
Ewige Götter, wacht
über seine heiligen Tage,
in ihm erhalten
Roms Glück.

TITO

Der Tag, ewige Götter,
der Tag sei mein letzter,
an dem Roms Wohl
nicht meine Sorge ist.

ALLE und CHOR

außer Tito
Ewige Götter, wacht
über seine heiligen Tage,
in ihm erhalten
Roms Glück.

NACHWEISE

Friedrich Nietzsche, Die Musik als Spätling jeder Kultur, in: Menschliches, Allzumenschliches, Frankfurt 1982 – Tagebuchaufzeichnung von Walter Benjamin, in: Walter Benjamin, Versuche über Brecht. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1981 – Handlung: Sergio Morabito, für dieses Programmheft – Jean Racine, Berenike, in: Berenike. Britannicus. Aus dem Französischen von Simon Werle, Frankfurt 1987 – Johann Wolfgang Goethe, Die natürliche Tochter, Frankfurt 1990 – Michel Foucault, Ökonomien der Sichtbarkeit: Marter und Disziplin, in: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt 1977 – Pierre Corneille, Cinna, übersetzt von Friedrich Schieferdecker, Colberg 1877 – Johann Wolfgang Goethe, Karlsbader Schema, in: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, Historisch-kritische Ausgabe von Siegfried Scheibe, Band 2, Berlin 1974 – Adam Wandruszka, Die »Clementia Austriaca« und der aufgeklärte Absolutismus, in: Österreichische Musikzeitschrift 31, Wien 1976 – Theodor Georg von Karajan, Aus Metastasio Hofleben, in: Almanach der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. 11. Jahrgang, Wien 1861 – Walter Benjamin, Verstocktes Haften am Requisit, in: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt 1982 – Pietro Metastasio, Titus, in: Dramen. Ausgewählt und Übertragen von Maximilian Rudolph Schenck, Halle o.J. – Stefan Kunze, Festoper im Umbruch, in: Mozarts Opern, Stuttgart 1984 – Cesare Beccaria, Über die Todesstrafe, Zweck der Strafen, Über Begnadigungen, in: Über Verbrechen und Strafen. Nach der Ausgabe von 1766 übersetzt und herausgegeben von Wilhelm Alff, Frankfurt 1988 – Michel Foucault, Vernunft und Unvernunft, in: Psychologie und Geisteskrankheit, Frankfurt 1977, und in: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt 1973 – Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti, Der König erwartet mich, Bernhard Böschenstein, Die Memoiren der Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti, in: Johann Wolfgang Goethe, Die natürliche Tochter. Mit den Memoiren der Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti und drei Studien von Bernhard Böschenstein, Frankfurt 1990 – Don Pedro Calderón de la Barca, Der standhafte Prinz, in: Calderóns ausgewählte Werke in drei Bänden. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel und J. D. Gries, Band 2, Stuttgart o.J.