

1791407

04151



Bayerische
Staatsoper

Mozart

La clemenza di Tito

Wolfgang Amadeus Mozart

1756-1791

La clemenza di Tito

Bayerische Staatsoper

Staatsintendant Peter Jonas

Wolfgang Amadeus Mozart

La clemenza di Tito

Musikalische Leitung: Ivor Bolton

Inszenierung: Martin Duncan

Bühne und Kostüme: Uitz

Choreographie: Jonathan Lunn

Licht: Stan Pressner

Chöre: Eduard Asimont

Premiere am 29. Mai 1999 im Nationaltheater München

Wolfgang Amadeus Mozart

La clemenza di Tito

Dramma serio per musica in zwei Akten, KV 621

Text nach Pietro Metastasio
von Caterino Tommaso Mazzolà

Uraufführung am 6. September 1791
im Gräflich Nostitzschen Nationaltheater Prag

Münchener Erstaufführung am 10. Februar 1801
im Cuvilliés-Theater

Die Handlung

I. Akt

Im Jahr 80 n. Chr.; Tito ist Kaiser von Rom.

Vitellia ist die Tochter des entthronten Kaisers Vitellius. Sie ist besessen von dem Gedanken, daß Tito nur Kaiser werden konnte, weil sein Vater sich Vitellius' Thron bemächtigte, und sie ist empört darüber, daß Tito nun plant, die ausländische Prinzessin Berenice zu heiraten. Sie verlangt seinen Tod und stachelt den ihr hörigen Verehrer Sesto, einen engen Freund von Tito, dazu an, den Anschlag für sie zu begehen (Duett: *Come ti piace imponi*).

Sestos Freund Annio bringt die Nachricht, daß Berenice gerade Rom verlassen habe. Als Vitellia erkennt, daß sie an der Reihe sein könnte, Kaiserin zu werden, wechselt sie plötzlich ihre Gefühle und versucht, Sesto zu verstehen zu geben, das Attentat nicht auszuführen (Arie: *Deh se piacer mi vuoi*).

Annio möchte Sestos Schwester Servilia heiraten und bittet diesen, Titos Erlaubnis für diese Verbindung einzuholen. Sesto will alles tun, um seinem Freund zu helfen (Duettino: *Deh prendi un dolce amplesso*).

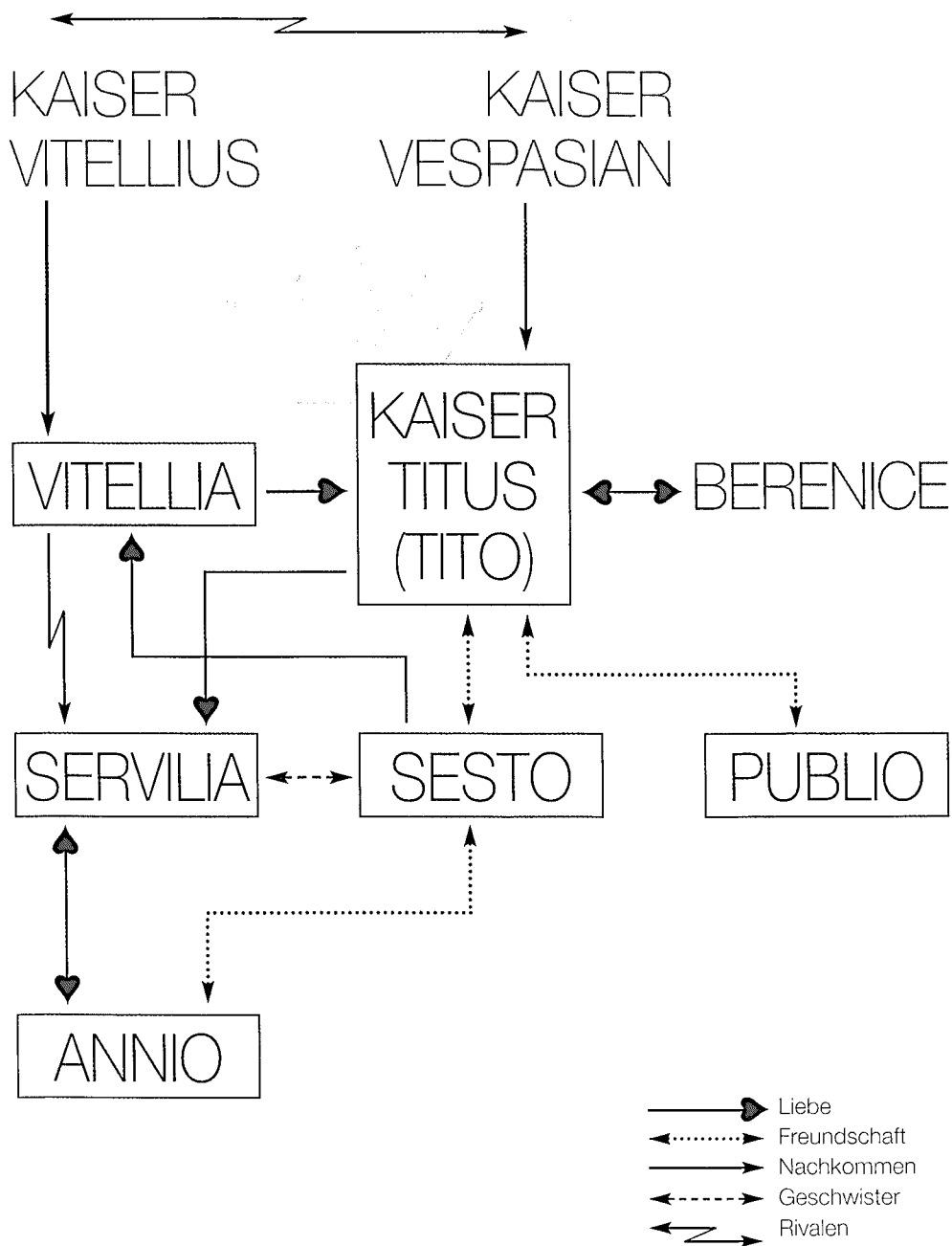
In einer öffentlichen Huldigung bieten Abgesandte aller Tito unterstellten Provinzen ihren jährlichen Tribut. (Chor: *Serbate, oh Dei custodi*). Publio, Titos rechte Hand, berichtet, daß der Senat Tito mit dem Bau eines Tempels ehren will. Tito aber verfügt, daß alles Kapital den Überlebenden des vom Vesuv-Ausbruch zerstörten Pompeji zugute kommen soll.

Tito erzählt Sesto und Annio, daß er Berenice verbannt habe, um eine Römerin zur Frau nehmen zu können – Servilia! Sesto und Annio sind zutiefst erschüttert, müssen sich aber mit der Situation abfinden. Tito ist glücklich, Sestos Familie auf diese Weise zu fördern (Arie: *Del più sublime soglio*).

Annio überbringt Servilia die verheerende Nachricht – beide versichern sich ihrer gegenseitigen Liebe, obwohl sie nun niemals zusammensein können (Duett: *Ah perdona al primo affetto*).

Servilia bekennt Tito, daß sie Annio liebe, sich aber natürlich niemals den Wünschen des Kaisers widersetzen wolle. Tito ist erfreut, daß jemand es wagt, ihm die Wahrheit zu sagen, und

The Story in English p. 184.
Résumé en français p. 186.



30 CLOSE-UP
QUERFLÖTEN U. OBOEN45 VOGELPERSPEKTIVE.
KAMERA - SCHWENK58 CLOSE-UP
VIOLINEN78 VOGELPERSPEKTIVE
KAMERA - SCHWENK

rühmt Servilia als ein Vorbild für andere (Arie: *Ah, se fosse intorno al trono*).

Vitellia glaubt, Servilia werde die neue Kaiserin, und kommt erneut zu der Überzeugung, daß Tito getötet werden muß; das Kapitol soll in Brand gesteckt und Tito im Tumult ermordet werden. Sesto gelobt, alles zu tun, was sie verlangt (Arie: *Parto, ma tu ben mio*).

Kaum hat sich Sesto auf den Weg gemacht, bringen Publio und Annio die Nachricht, daß Tito sich nun Vitellia zur Kaiserin erwählt habe. Sie wird dadurch zutiefst verwirrt (Terzett: *Vengo... aspettate...*).

Inzwischen hat Sesto Vitellias Rachepläne in die Tat umgesetzt (Begleitetes Rezitativ: *Oh Dei, che smania è questa*). Das Kapitol steht in Flammen, und inmitten von Schrecken und Chaos entdeckt man den Leichnam des ermordeten Tito (Quintett und Chor: *Deh, conservate, o Dei*). Das Volk trauert...

II. Akt

Annio macht Sesto ausfindig, der verkleidet aus der Stadt fliehen will, und berichtet ihm, daß nicht Tito, sondern ein anderer getötet wurde. Sesto bekennt, daß er das Haupt der Verschwörung ist. Annio rät seinem Freund, zu Tito zu gehen und alles zu gestehen (Arie: *Torna di Tito a lato*).

Vitellia versucht hingegen, Sesto zur Flucht zu überreden. Sie werden von Publio unterbrochen, der Sesto verhaftet, um ihn vor den Senat zu führen. Er enthüllt, daß es der Mitverschwörer Lentulo – verkleidet als Tito – war, der verwundet wurde. Sesto nimmt von der verstörten Vitellia Abschied (Trio: *Se al volto mai ti senti*)

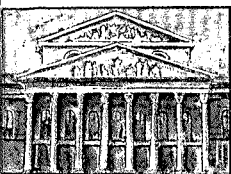
Die Opfer des Brands im Kapitol bezeugen Tito ihren Dank für seine Hilfe (Chor: *Ah grazie si rendano*). Tito, der kaum an den Verrat Sestos glauben kann, wartet auf das Urteil des Senats. Publio rät Tito, seine Meinung über Sesto zu überdenken (Arie: *Tardi s'avvede*).

Annio will um Gnade bitten. Publio kommt mit dem Urteilspruch zurück, daß Sesto für schuldig befunden wurde. Annio fleht Tito an (Arie: *Tu fosti tradito*).

Ultz: Storyboard für die Inszenierung von Mozarts *La clemenza di Tito* an der Bayerischen Staatsoper 1999.

In dieser Bilderfolge hat der Bühnenbildner die Kameraeinstellungen festgehalten, die das Bühnengeschehen auf die Videowand übertragen.

OVERTURE - 010



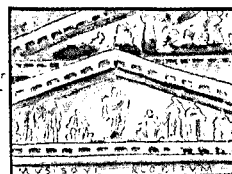
1 OPÉRA-FASSADE

OVERTURE - 020



4

OVERTURE - 030



6

OVERTURE - 040

8 ORCHESTER
VOGEL PERSPEKTIVE
KAMERA - SCHENK

Alleingelassen ringt Tito mit seinem Gewissen, das Todesurteil zu unterschreiben. Er beneidet das unkomplizierte Leben einfacher Menschen (Begleitetes Rezitativ: *Che orror! che tradimento!*).

Sesto wird vorgeführt, zitternd und kaum fähig, Tito und Publio in die Augen zu sehen (Terzett: *Quello di Tito è il volto*). Allein mit Sesto, versucht Tito, das Verhalten seines Freundes zu verstehen. Sesto bricht zusammen, verrät aber Vitellia nicht. Tito, verwirrt und ärgerlich, verurteilt Sesto. Bevor Sesto zur Vollstreckung des Todesurteils abgeführt wird, erinnert er Tito an ihre vergangene Freundschaft (Rondo: *Deh per questo istante solo*).

Zurückgezogen zerreißt Tito danach das Todesurteil. Wenn er keine Milde zeigen darf, will er lieber nicht Kaiser sein (Arie: *Se all'impero, amici Dei*).

Vitellia ist sicher, daß Sesto ihre Rolle in der mörderischen Verschwörung aufgedeckt hat.

Annio und Servilia wollen Vitellia überzeugen, daß sie als zukünftige Kaiserin die einzige ist, die Sesto retten kann. Vitellia erkennt, daß Sesto geschwiegen hat, und weint vor Reue. Servilia wischt ihr die Tränen fort und verlangt Taten (Arie: *S'altro che lacrime*).

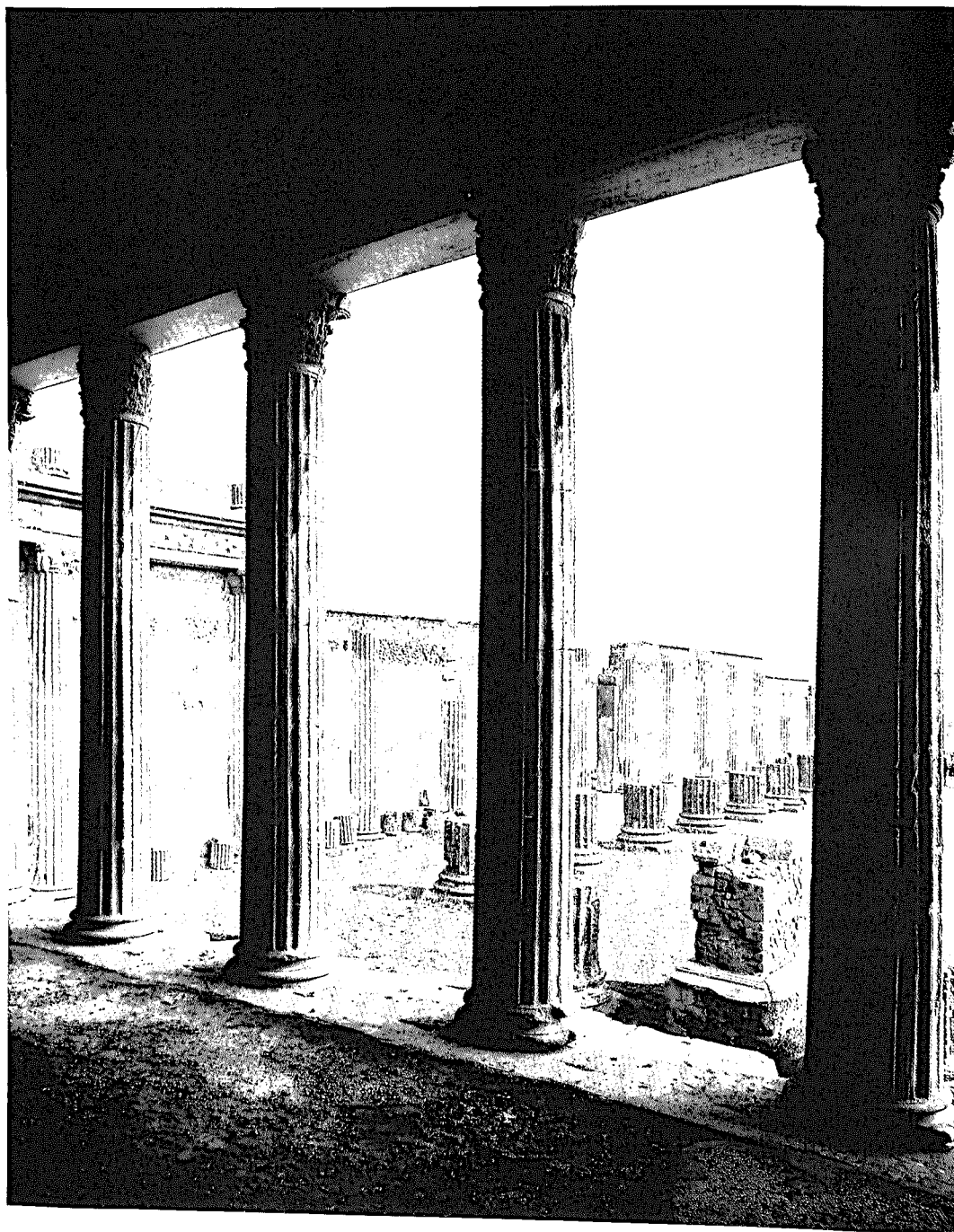
Alleingelassen versinkt Vitellia in Selbstbetrachtung und beschließt, alles zu bekennen (Begleitetes Rezitativ: *Ecco il punto, oh Vitellia*). Alle ihre Hoffnungen auf Heirat und Ruhm zerrinnen (Rondo: *Non più di fiori vaghe catene*).

Im Kolosseum wartet die Menge darauf, daß die Verschwörer den Löwen zum Fraß vorgeworfen werden. Die Würdenträger Roms preisen Tito (Chor: *Che del ciel, che degli Dei*). Sesto wird zur öffentlichen Bekanntmachung seines Urteils vor Tito geführt. Vitellia bricht zusammen und gesteht ihre Schuld. In einem Akt großer Milde vergibt Tito seinen Feinden (Begleitetes Rezitativ: *Ma che giorno è mai questo?*). Alle sind überrascht und erfreut (Sextett und Chor: *Tu, è ver, m'assolvi, Augusto*).

Martin Duncan

Übersetzung aus dem Englischen: Peter Heilker

Titus – die historische Figur



Ingrid Zellner. »Die Liebe und Wonne des Menschengeschlechts«. Über den römischen Kaiser Titus Flavius Vespasianus

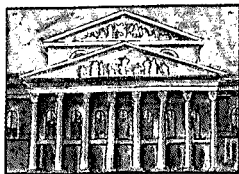
Das Jahr 69 n. Chr. ging als das Vierkaiserjahr in die Geschichte des alten Rom ein. Mit dem Tod Kaiser Neros endete die iulisch-claudische Dynastie. Die spanischen Legionen riefen den Statthalter in Spanien, den 73jährigen Galba, zum neuen Kaiser aus, der sich durch seinen Geiz und durch ungerechte Befehle bald viele Feinde machte. In den ersten Tagen des Jahres 69 sagten sich die germanischen Legionen von Galba los und erklärten Vitellius zu ihrem Kaiser. Als Galba daraufhin, um seine Herrschaft zu sichern, den jungen Piso adoptierte und zum Mitregenten ernannte, erwuchs ihm dadurch ein zusätzlicher Thronrivale: Otho, ehemaliger Vertrauter Kaiser Neros und erster Gatte Poppaeas, der sich selbst Hoffnung auf die Nachfolge gemacht und der die von Galba brüskierten Prätorianer und die Flottensoldaten auf seiner Seite hatte. So hatte das Imperium am 15. Januar 69 plötzlich drei Kaiser und einen Mitregenten: Galba, Piso und Otho in Rom, Vitellius in Germanien; am Tag darauf waren es nur noch zwei: Galba war auf dem Forum, Piso im Tempel der Vesta erschlagen worden. Um einen Bürgerkrieg zu verhindern, versuchte Otho, mit Vitellius zu verhandeln; doch war er seinem militärisch versierten Gegner, zu dem eine Legion nach der anderen überlief, in keiner Weise gewachsen. In der Schlacht bei Cremona erlitt Otho im April 69 eine Niederlage gegen Vitellius und beging zwei Tage später Selbstmord.

Der Senat in Rom erkannte Vitellius als neuen Kaiser an, doch die Hoffnung, das Imperium möge nun endlich zur Ruhe kommen, erfüllte sich nicht. Vitellius zeigte zwar besten Willen, die Rechtssicherheit im Reich wiederherzustellen, doch galt sein Hauptinteresse kostspieligen Gelagen und Zirkusspielen. Seine Soldaten plünderten ungehemmt die Städte Mittelitaliens, und seine Generäle wurden von Tag zu Tag reicher. Schon nach zweieinhalb Monaten war für die syrischen und ägyptischen Legionen das Maß voll, und sie erklärten Vespasian, den Oberfeldherrn im Jüdischen Krieg, zu ihrem neuen Kaiser. Wieder zogen die Armeen zweier römischer Kaiser gegeneinander ins Feld; Vespasian gewann schnell die Oberhand, während Vitellius von mehreren Legionen und engsten Vertrauten verraten wurde. Im Dezember 69 überschlugen sich in Rom die Ereignisse: Straßenkämpfe brachen aus, das Kapitol ging in Flammen auf, Vespasians Soldaten unter Antonius Primus erstürmten die Stadt, wobei angeblich fünfzigtausend Menschen umkamen. Vitellius, der zum Rücktritt bereit gewesen war, dem aber die Zügel restlos entglitten waren, wurde auf dem Forum ermordet, seine Leiche in den Tiber geworfen.

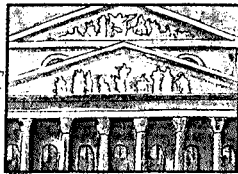
Vespasian war der erste Kaiser seit Neros Tod, dem es gelang, die erschütterte Ordnung im römischen Imperium wiederherzustellen. Um die Grenzen zu sichern, führte er Kriege in Gallien, Britannien und Palästina. In der Hauptstadt initiierte er mehrere große Baumaßnahmen: Die Tiberregulierung wurde



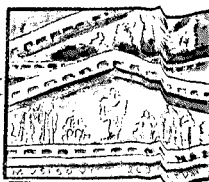
112 CLOSE-UP HOLZBLÄSER



131 OPERNFASSADE



136

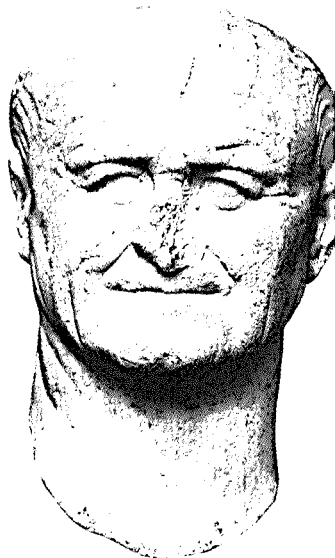


136

abgeschlossen, das Kapitol wieder aufgebaut, das Forum Pacis errichtet und mit dem Bau des *Amphitheatrum Flavium*, des Kolosseums, begonnen. Mit scharfer Steuerpolitik und kluger Sparsamkeit begegnete er den Folgen der Neronischen Mißwirtschaft, was ihm freilich den Ruf eines knausrigen Geizhalses einbrachte. Sprichwörtlich wurde sein »pecunia non olet« (Geld stinkt nicht), mit dem er Kritikern gegen seine Urinsteuer begegnete; da die Tuchmacher damals für die Herstellung ihrer Produkte Harn benötigten und diesen bevorzugt bei den öffentlichen Bedürfnisanstalten erwarben, hatte Vespasian diese Ankäufe mit einer Steuer belegt und damit eine neue und seiner Ansicht nach gänzlich unfruchtbare Einnahmequelle für die Staatskasse erschlossen.

Vespasian, der Begründer der nach seinem *nomen gentile* Flavius benannten flavischen Dynastie, entstammte einer nichtadeligen Familie; sein Vater hatte als Zollbeamter in Kleinasien und als Geldverleiher in der Schweiz gearbeitet. Zielsicher hatte Vespasian sich als Militärstrategie einen Namen gemacht und im selben Jahr, in dem in Rom sein erster Sohn Titus geboren wurde (30. Dezember 39), zum Praetor hochgearbeitet. Diesen Titus beschrieb der römische Philologe Sueton später in seiner Kaiserbiographie *De vita Caesarum* als »hervorragende Schönheit, in der sich Würde und Anmut vereinigten; außergewöhnliche Körperkraft, obschon er nicht groß war, sondern eher etwas dick; ein einzigartiges Gedächtnis und Anlagen zu fast allen Künsten des Krieges wie des Friedens. Er führte meisterhaft die Waffen, ritt vorzüglich, war fähig, lateinische und griechische Reden zu halten und in beiden Sprachen zu dichten [...]; aber auch in der Musik war er bewandert, denn er sang und spielte die Leier gefällig und mit Verstand.«

An militärischem Talent muß Titus seinem Vater ebenbürtig gewesen sein; knapp achtzehnjährig war er bereits Militärtribun. Als Vespasian im Jahre 66 von Nero den Oberbefehl im Jüdischen Krieg erhalten hatte, war Titus seinem Vater nach Judaea gefolgt und hatte nach dessen Kaiserproklamation 69 das Kommando übernommen, damit sein Vater nach Rom zurückkehren konnte, wo dieser sich, wie schon gesagt, gegen seinen Rivalen Vitellius durchsetzen und die Herrschaft antreten konnte. Titus seinerseits gelang am 26. September 70 trotz langer erbitterter Gegenwehr der Bevölkerung die Eroberung Jerusalems; entscheidend dabei war die Zerstörung des Tempels. Schon damals stritten sich die Geschichtsschreiber darum, wie der Brand in dem Heiligtum ausgebrochen sei; die Versionen reichten von Titus' entsprechendem Befehl über



Kaiser Vespasian, Titus' Vater



138 VOGELPERSPEKTIVE
KAMERA - SCHWENK

S.W. - ÜBERWACHUNGSKAMERA



161 LENTULO UND VERSCHWÖRE

S.W. - ÜBERWACHUNGSKAMERA



168 LENTULO CLOSE-UP

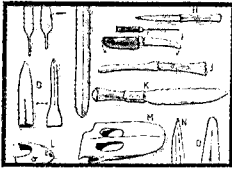
AUSBLICKEN - AKTIV

seinen eigenhändigen Abschluß des Brandpfeils bis zum zufälligen Zündeln eines römischen Soldaten. Bis heute sind sich die Historiker nicht einig darüber, ob Titus die Vernichtung der Stadt und das damit verbundene Blutbad verhindern wollte oder ob er sie als Vergeltung für den monatelangen hartnäckigen Widerstand der Juden bewußt angeordnet hat – Jerusalem jedenfalls war nach dem Triumph der Römer dem Erdboden gleichgemacht. Im Juni 71 feierte Titus, nunmehr Mitregent seines Vaters, seinen Sieg in Rom; zehn Jahre später, kurz nach Titus' frühem Tod, wurde zur Erinnerung an dieses Ereignis der Titusbogen auf dem Forum Romanum errichtet.

Als der bodenständige, vernünftige Vespasian im Jahre 79 starb, hinterließ er ein gefestigtes aufblühendes Reich und gesicherte Finanzen. Sein größter Wunsch war es, den Thron seinen beiden Söhnen vererben zu können; daher hatte er sie zu seinen Lebzeiten stets großzügig mit Titeln bedacht. So war Titus unter anderem siebenmal Konsul gewesen; er führte den Titel Caesar und war Präfekt der Prätorianer. Es dürfte eine Selbstverständlichkeit gewesen sein, daß der Sieger des Jüdischen Krieges die Nachfolge seines Vaters antrat. Das Volk allerdings sah dem neuen Kaiser eher skeptisch entgegen; zu viele Geschichten über das Blutbad in Jerusalem und Titus' grausame Rolle dabei kursierten in den unterschiedlichsten Versionen in Rom, und als Prätorianerkommandeur war er bislang mit seinen Gegnern alles andere als zimperlich umgegangen (man sah in ihm schon einen zweiten Nero). Außerdem liebte er ausschweifende Orgien bis tief in die Nacht und galt als habgierig und korrupt (unangenehme Erinnerungen an Vitellius wurden wach). Und er lebte seit zehn Jahren mit Berenike zusammen: einer jüdischen Prinzessin, gut zehn Jahre älter als Titus selbst, dreimal verwitwet und angeblich die ehemalige Geliebte ihres eigenen Bruders. Titus hatte die Tochter König Agrippas I. um 69 kennen- und liebgelernt. Vespasian hatte das leidenschaftliche Verhältnis der beiden akzeptiert – nicht zuletzt, um sich Berenike als Bundesgenossin im Jüdischen Krieg zu erhalten –, eine Ehe seines Sohnes mit dieser Frau kam für ihn jedoch nicht in Betracht. Auch nicht für die Römer, denen die Vorstellung einer Kaiserin aus Feindesland ein Greuel war. So konstatierte Sueton rückblickend, »daß kaum jemals jemand auf den Thron gelangte, dem so viel Schlechtes nachgesagt wurde und der so unbeliebt gewesen wäre wie er«.

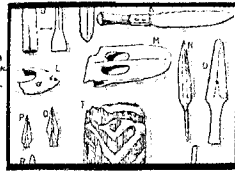
Doch Titus war klug genug, um einzusehen, daß Rom Berenike als seine Gemahlin niemals akzeptieren würde, daß möglicherweise Aufstände und Krawalle die Folgen ihrer Heirat wären.

0-010



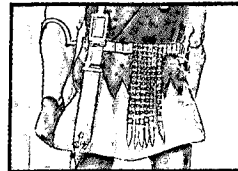
HANDEWAFEN IM RAUM

0-020



WAFFEN

0-030



"AUTO-ICON" VIFELLIUS ...

0-040

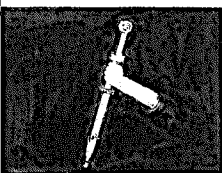


TIGERHAUT AL KOPF

So beschloß er, einen Schlußstrich unter dieses Kapitel seines Lebens zu ziehen und sich von der langjährigen Geliebten zu trennen. Berenike verließ Rom, und Rom staunte: Diesen Verzicht des neuen Kaisers hatte es nicht erwartet. Und es durfte weiter staunen, denn mit gleicher Konsequenz änderte Titus seine Lebensweise von Grund auf. Bald erkannten ihn die Römer nicht wieder: maßvoll, diszipliniert, freundlich, jeden anhörend, niemanden zurückweisend, eben »von Natur aus sehr gütig« (Sueton). Er erwies sich als vorzüglicher Regent, der von seinen Zeitgenossen »amor et deliciae generis humani« (Liebe und Wonne des Menschengeschlechts) genannt wurde; sein Bestreben, alle seine Mitmenschen glücklich zu machen, äußerte sich in einem von Sueton überlieferten Ausspruch, der ebenso sprichwörtlich wurde wie das *non olet* seines Vaters: »Diem peridi« – ich habe den Tag verloren – soll er bei Tisch ausgerufen haben, als ihm einfiel, daß er an ebendiesem Tag noch niemandem etwas Gutes getan hatte. Ermahnt, daß er jeden Bittsteller erhöere und oft mehr verspräche, als er halten könne, entgegnete er, als Kaiser könne er nun mal niemanden traurig weggehen lassen.

Am 24. August 79, zwei Monate nach Vespasians Tod, bekam Titus mehr Gelegenheit, seine Großzügigkeit unter Beweis zu stellen, als ihm lieb war: Der Vesuv, der sich schon wenige Jahre zuvor nach tausendjähriger Ruhe mit einem Erdbeben zurückgemeldet hatte, brach mitten am Tag aus; Rauch- und Aschewolken verfinsterten den Himmel, Bimsstein und Asche regneten abwechselnd auf die Landschaft nieder, pestartig giftige Luft erschwerte das Atmen. Zwei Tage und Nächte dauerte der Ausbruch, der den Vulkan als verbrannten Lavakrater und das ihn umgebende Land als kahles graues Steinfeld zurückließ. Die Städte Pompeji, Stabiae und Herculaneum blieben zwar von den Lavaströmen verschont, wurden aber teils durch den tonnenschweren Steinhagel zerstört, teils unter einer sechs Meter hohen Ascheschicht begraben; etwa zweitausend Menschen kamen ums Leben. Titus ordnete sofort umfangreiche Hilfsmaßnahmen an und reiste selbst nach Campanien, um Lebensmittel und Kleider zu verteilen, die Wiederrichtung eingestürzter Gebäude voranzutreiben, die Umsiedelung der etwa fünfzehntausend Überlebenden in die Wege zu leiten und bei der Restituierung der Wirtschaft mitzuhelfen. Unter anderem zog er den Besitz der durch den Ausbruch Umgekommenen, soweit diese ohne Erben waren, ein und stellte ihn den heimgesuchten Städten zum Wiederaufbau zur Verfügung.

- 010



1 SESTO HALT SCHWERT VON VITELLIVS - MUSEUM

1-020

SCHWENK



14 VITELLIA

1-030

SCHWENK



26 SESTO

1-040

SCHWENK



12 VITELLIA

SCHWENK



Standbild des Kaisers Titus

1-050



29

SESTO

ALLEGRO

1-060



37

VITELLIA

SESTO

ALLG. KAMERA E

1-070



52

CLOSE-UP VITELLIA

1-080



54

VITELLIA

SESTO

Kaum zurück in Rom, sah sich Titus im Jahr darauf erneut mit einer Katastrophe konfrontiert: mit jenem verheerenden Brand, der in drei Tagen und Nächten den gesamten Bezirk zwischen dem Kapitol und dem Tiber in Schutt und Asche legte. Dabei verbrannten unter anderem das Pantheon, die Agrippathermen, das Theater des Pompejus, mehrere Tempel und der Porticus Octaviae mit seiner umfangreichen Bibliothek. Zehntausende wurden obdachlos, überall in den Straßen lagen Verwundete, Seuchen brachen aus, darunter die Pest. Auch hier zögerte Titus keinen Augenblick, um die Menschen zu beruhigen, die alles verloren hatten; er erließ Erdikte, in denen er finanzielle Hilfe aus seiner eigenen Tasche versprach, und leitete umgehende Wiederaufbaumaßnahmen ein. Laut Sueton übernahm Titus tatsächlich sämtliche Kosten, die durch die Feuersbrunst verursacht wurden, und stellte Kunstgegenstände aus seinem Privatbesitz für die Ausschmückung der Gebäude und Tempel zur Verfügung. Zu seinen Aufmunterungsmaßnahmen für die leidgeprüften Römer gehörten teure und prächtige Spiele im mittlerweile fast fertiggestellten und im Jahre 80 vorzeitig eingeweihten Kolosseum; die Losung *panem et circenses*, Brot und Spiele, wurde damals zum Wahlspruch der Römer. Zur gleichen Zeit entstand auch eine neue große Thermenanlage, die sogenannten Titusthermen, in denen der Kaiser mitten unter dem einfachen Volk zu baden pflegte.

Titus' Milde und Großzügigkeit kannten keine Grenzen; »er hatte geschworen, lieber wolle er sterben als einen anderen sterben lassen«, und daher, so berichtet Sueton, gab es unter seiner Regierung für Vergehen zwar öffentliche Bestrafungen,



Gipsabgüsse von Menschen, die vor dem Ausbruch des Vesuvs 79 n. Chr. in Pompeji zu fliehen versuchten, aber vom Ascheregen eingeholt wurden.



CLOSE-UP SESTO

SCHNITT



67 CLOSE-UP VITELLIA

SCHNITT



69 VITELLIA SESTO



79 BERENICE ALS KÖNIGIN

KAMERA C AUF MOSAIK
KAMERA B AUF BERENICE

ein Todesurteil unterzeichnete Titus jedoch nie. Klagen wegen Majestätsbeleidigung waren verboten, Denunzianten wurden in die Verbannung geschickt. »Zwei Patrizier, die überführt worden waren, nach der Herrschaft gestrebt zu haben«, erzählt Sueton, »ermahnte er nur, von ihrem Vorhaben abzulassen, und belehrte sie, daß der Thron vom Schicksal verliehen werde; wenn sie noch etwas wünschten, so werde er es ihnen gerne zugestehen. [...] Ferner zog er beide zu seiner Tafel im engsten Kreise bei, ließ sie am folgenden Tag bei einem Gladiatorenkampf absichtlich in seiner Nähe sitzen, und als man ihm die Waffen der Kämpfer zeigte, reichte er sie ihnen, damit sie sie prüfen könnten.« Titus' Offenheit muß im wahrsten Sinne des Wortes entwaffnend gewesen sein, denn außer dieser Episode findet sich bei Sueton kein Hinweis auf weitere Verschwörungen gegen Kaiser Titus – abgesehen von diversen Intrigen und Aufwiegelungsversuchen seines zwölf Jahre jüngeren, von Ehrgeiz zerfressenen Bruders Domitian. Doch auch diese scheint Titus ihm immer wieder vergeben zu haben; er bestrafte ihn nie und bezeichnete ihn trotz ihres gespannten Verhältnisses stets als seinen Mitregenten und – da er selber nur eine Tochter, Iulia, aus seiner zweiten Ehe mit Marcia Furnilla hatte – als seinen Nachfolger. Dynastische Interessen gingen ihm hier vor persönliche beziehungsweise brüderliche Gefühle.

Titus starb nach nur gut zweijähriger Herrschaft am 13. September 81 in Aquae Cutiliae bei Rieti (Paterno) an einer fiebrigen Erkrankung, die möglicherweise eine Folge der Seuchen nach dem großen Brand in Rom war. Der Tod des »Vaters des Vaterlandes« rief bei der Bevölkerung große Bestürzung hervor, wie Sueton berichtet: »Als sich die Todesnachricht in der Öffentlichkeit verbreitete, war die Trauer allgemein nicht geringer, als wenn ein Todesfall in der eignen Familie eingetreten wäre. Der Senat [...] zeigte sich dem Toten gegenüber von solcher Dankbarkeit und erwies ihm solche Ehren, wie Titus sie selbst zu Lebzeiten und solange er unter ihnen weilte, nie erhalten hatte.« Vielleicht ahnten die Menschen ja auch schon, daß sich das Wunder Titus bei dessen Bruder und Nachfolger Domitian nicht wiederholen würde. Domitians Regierungszeit war geprägt von Machtmißbrauch und Willkür; nach einer Adelsverschwörung traute Domitian niemandem mehr, tötete in seinem Verfolgungswahn jeden, der ihm irgendwie verdächtig vorkam; das Denunziantentum blühte wie zu Zeiten Caligulas. Nach dreizehn Schreckensjahren wurde Domitian ermordet; mit ihm endete die Dynastie der Flavier auf dem römischen Kaiserthron.



BERENICE'S BILD WIRD WÄHREND REZITATIV AUSGEBLENDET



Titus.

aus: Jean Racine, *Berenice*

Die Wahrheit will ich Euch, o Königin, gestehen.
 Als ich den Schreckenstag vor meinem Geist gesehen,
 Der einmal kommen würd' und bringen den Verzicht,
 Gehorsam dem Gebot unwandelbarer Pflicht,
 Als ich den Abschied sah sich nähern Tag nach Tagen,
 Mein Zittern, meinen Kampf und mehr noch: Euer Klagen,
 Schien ich für jeden Schmerz gewappnet und gefeit,
 Mit dem das Unglück uns, das grausamste, bedräut,
 Und muß mir's doch gestehn: ich weiß von keinen Stunden,
 Drin ich die Hälfte nur den Leids vorausempfunden.
 Auf meinen eignen Mut hab ich zu fest gezählt
 Und schäme mich der Angst und Wirrsal, die mich quält.
 Ich schaute Rom: es lag mir huldigend zu Füßen;
 Ich hört' – und hörte nicht – mich den Senat begrüßen [...].

Denkt nicht, daß schmerzessatt um Eurer Tränen willen
 Dem heißersehten sich, dem Bündnis, füg' mein Willen.
 Noch folgt, und wär' ich auch vor Eurem Jammer schwach,
 Mein Ruhm mir Schritt für Schritt und unerbittlich nach,
 Zeigt mir ohn' Unterlaß vor der erschrocknen Seele
 Den Schwur, der mit verbeut, daß ich mich Euch vermähle,
 Mahnt mich, nach dem, das heut geschehen und getan,
 Stünd' minder jetzt denn je dies Bündnis beiden an.
 Ja, Fürstin, weniger denn je darf ich Euch sagen,
 Ich sei bereit, für Euch der Herrschaft zu entsagen,
 Euch nachzufolgen fern und, meiner Fesseln froh,
 Am Rand der Welt mit Euch zu lieben irgendwo! –
 Solch schmähhlich Handeln würd' zuletzt Euch selbst
 verdrießen:

Ertötend sähet Ihr tagtäglich Euch zu Füßen
 Den Kaiser ohne Hof, ohn' Herrschaft, ohne Macht,
 Verliebter Schwachheit Bild, von aller Welt verlacht.

*

Berenice.

Euch, Kaiser, ist mein Herz bekannt; drum darf ich sagen,
 Den Thron beehrte nie sein Trachten und sein Fragen.
 Der Römer Ruhm und Rang, der Purpur, den Ihr führt,
 Hat – und Ihr wißt es selbst – nie meinen Wunsch gerührt.
 Ich liebte, war beglückt, wenn man mich wiederliebte.
 Und wenn – ich leugn es nicht – sich heut mein Herz betrübte,

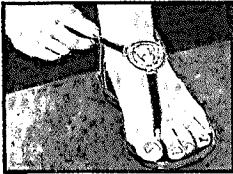
010

GELBE
WAND



VITELLIA
VITELLIA WIRD VON ZWEI
HILFEN ALS KÖNIGIN
KLEIDET

2-020



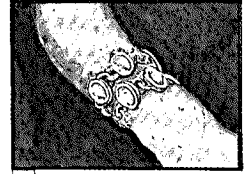
6 SCHUHE MIT TIGEREMBLEM...

2-030



8

2-040



10 ... ARMREIFEN MIT TIGEREMBLEM...

In Furcht, daß Euer Herz aus seinen Bahnen wich,
Kenn ich den Irrtum nun: Ihr liebt; Ihr bangt um mich. –
Ich sah den Tränenstrom; er floß aus Eurem Herzen.
Herr, Berenize dünkt nicht wert so vieler Schmerzen,
Nicht, daß das Erdenrund an Eurer Liebe krankt,
Nun jeder Hoffnung Wunsch nach Titus hinverlangt:
Der Welt, die kaum beginnt, ihr künftig Glück zu glauben,
Will sie mit einem Schlag nicht ihre Wonne rauben.
Dum, wenn ich von Beginn bis auf den heutigen Tag
Mich meiner Lieb' und Treu nach Wahrheit rühmen mag,
Gereiche dennoch, Freund, in dieser Abschiedsstunde
Ein letzter Liebesdienst zur Krönung unserm Bunde:
Ich leb und leide fort, weil Ihr's befohlen, Herr.
Lebt, Kaiser, wohl und herrscht; wir sehn uns nimmermehr.

Heiner Müller

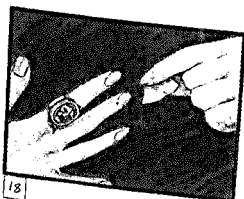
Feldherrngefühle

SCIPIO während seine Soldaten Salz streuten
Auf die Trümmer und Leichenberge von Karthago
Zitierte Homer EINST WIRD KOMMEN DER TAG und weinte
Polybios hat es gesehn der Geschichtsschreiber
Wann haben wir einen Sieger weinen sehn

1994



2-060



2-070



2-080



Jorge Luis Borges

An einen Caesar

In der Nacht, die Lemuren günstig ist
und auch den Larven, die die Toten quälen,
haben all deine Wahrsager vergebens
die offenen Sternkreise unterteilt.
Vergebens haben sie die Eingeweide
des Stiers, gekehrt im Zwielficht, untersucht;
vergebens scheint die Sonne dieses Morgens
auf das getreue Schwert des Prätorianers.
Bebend erwartet deine Kehle im
Palast den Dolch. Schon längst ahnen die Grenzen
des Reichs, das deine Fanfaren regieren,
die Bittgebete und den Scheiterhaufen.
Den heiligen Schrecken deiner Berge hat
der Tiger aus Gold und Schatten geschändet.

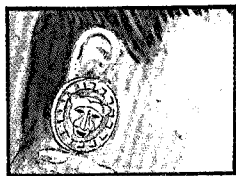
Jorge Luis Borges

Der Spiegel

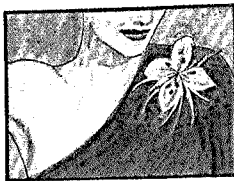
Als Kind fürchtete ich, daß mir der Spiegel
ein andres Gesicht böte oder eine
unpersönliche Maske, die etwas
zweifelloes Gräßliches verbörge. Auch
fürchtete ich, die stille Zeit des Spiegels
könnte abweichen vom alltäglichen
Lauf der Stunden des Menschen, und in seinen
vagen imaginären Grenzen neue
Geschöpfe und Formen und Farben bergen.
(Ich sagte es keinem; das Kind ist schüchtern.)
Heute fürcht ich, daß der Spiegel das wahre
Gesicht meiner Seele enthalten könnte,
beeinträchtigt von Schatten und von Schuld,
das Gott sieht, das vielleicht die Menschen sehen.



... OHRKINGE MIT ...



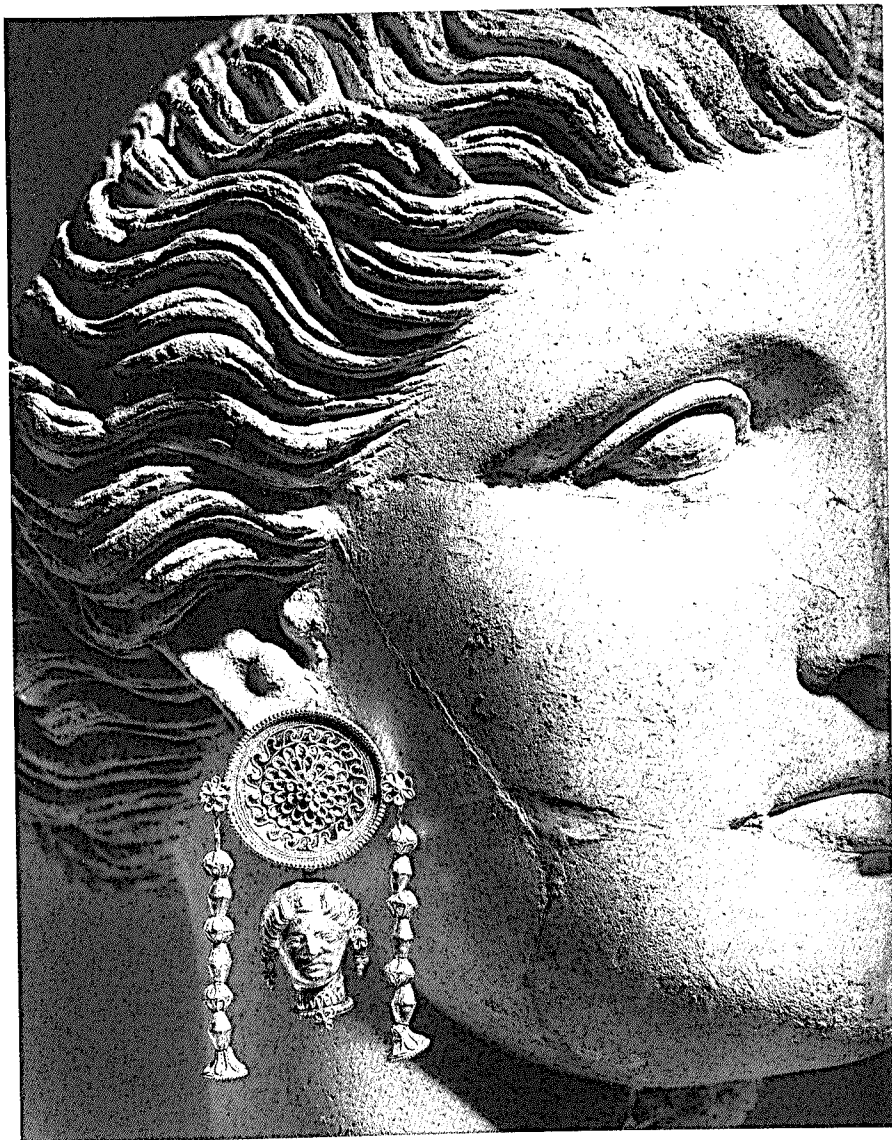
32 ... TIGER EMBLEM ...



34 ... TIGER LILIEN ...



36



Leonard von Matt:
Goldenes Ohrge-
hänge aus Crispiano
bei Tarent an einem
hellenistischen
Frauenkopf, 1960

ALLEGRO

47 VITELLIA SINGT ZU SESTO
HANDKAMERA C



61 VITELLIA SINGT ZU ANNIO
HANDKAMERA B



70 VITELLIA SINGT ZU SESTO
HANDKAMERA C

Zu bloßer Blockade konnte der junge Feldherr [Titus] sich nicht entschließen; eine mit vier Legionen in dieser Weise zu Ende geführte Belagerung brachte ihm persönlich keinen Ruhm, und auch das neue Regiment brauchte eine glänzende Waffentat. Die Stadt, sonst überall durch unzugängliche Felsenhänge verteidigt, war allein an der Nordseite angreifbar; auch hier war es keine leichte Arbeit, die dreifache, aus den reichen Tempelschätzen ohne Rücksicht auf die Kosten hergestellte Wallmauer zu bezwingen und weiter innerhalb der Stadt die Burg, den Tempel und die gewaltigen drei Herodestürme einer starken, fanatisierten und verzweifelten Besatzung abzurufen. Johannes und Simon schlugen nicht bloß die Stürme entschlossen ab, sondern griffen oft die schanzenden Mannschaften mit gutem Erfolg an und zerstörten oder verbrannten die Belagerungsmaschinen. Aber die Überzahl und die Kriegskunst entschieden für die Römer. Die Mauern wurden erstürmt, darauf die Burg Antonia; sodann gingen nach langem Widerstand erst die Tempelhallen in Flammen auf und weiter am 10. Ab (August) der Tempel selbst mit allen darin seit sechs Jahrhunderten aufgehäuften Schätzen. Endlich wurde nach monatelangem Straßenkampf am 8. Elul (September) auch in der Stadt der letzte Widerstand gebrochen und das heilige Salem geschleift. Fünf Monate hatte die Blutarbeit gewährt. Das Schwert und der Pfeil und mehr noch der Hunger hatten zahllose Opfer gefordert; die Juden erschlugen jeden des Überlaufens auch nur Verdächtigen und zwangen Weiber und Kinder, in der Stadt zu verhungern; ebenso erbarmungslos ließen auch die Römer die Gefangenen über die Klinge springen oder kreuzigten sie. Die übriggebliebenen Kämpfer und namentlich die beiden Führer wurden einzeln aus den Kloaken, in die sie sich gerettet hatten, hervorgezogen. Am Toten Meer, eben da, wo einstmalig König David und die Makkabäer in höchster Bedrängnis eine Zuflucht gefunden hatten, hielten sich die Reste der Insurgenten noch auf Jahre hinaus in den Felsenschlössern Machaerus und Massada, bis endlich als die letzten der freien Juden Judas, des Galiläers Enkel, Eleazar und die Seinigen erst ihren Frauen und Kindern und dann sich selbst den Tod gaben. Das Werk war getan. Daß Kaiser Vespasianus, ein tüchtiger Soldat, es nicht verschmäht hat, wegen eines solchen unvermeidlichen Erfolgs über ein kleines, längst untüchtiges Volk als Sieger auf das Kapitol zu ziehen und daß der aus dem Allerheiligsten des Tempels heimgebrachte siebenarmige Kandelaber auf dem Ehrenbogen, den der Reichssenat dem Titus auf dem Markte der Kampfstadt errichtete, noch heute zu schauen ist, gibt keine hohe Vorstellung von dem kriegerischen

aus: Theodor Mommsen,
Römische Geschichte,
Achstes Buch, 11. Kapitel



82 VITELLIA SINGT ZU ANNIO
HANDKAMERA B



102 VITELLIA SINGT ZU SESTO
HANDKAMERA C



108 VITELLIA SINGT ZU ANNIO
HANDKAMERA B



117 VITELLIA VITELLIA
ZWEI BILDER ÜBERLAPNET

Sinn dieser Zeit. (Dieser Bogen ist dem Titus nach seinem Tode vom Reichssenat gesetzt. Ein anderer, ihm während seiner kurzen Regierung von demselben Senat im Circus gewidmeter gibt sogar mit ausdrücklichen Worten als Grund der Denkmalerrichtung an: »weil er nach Vorschrift und Anweisung und unter der Oberleitung des Vaters das Volk der Juden bezwang und die bis auf ihn von allen Feldherren, Königen und Völkern entweder vergeblich belagerte oder gar nicht angegriffene Stadt Hierusolyma zerstört hat.« Die historische Kunde dieses seltsamen Schriftstückes, welches nicht bloß Nebukadnezar und Antiochos Epiphanes, sondern den eigenen Pompeius ignoriert, steht auf gleicher Höhe mit der Überschwenglichkeit des Preises einer recht gewöhnlichen Waffentat.)

Heiner Müller

Klage des Geschichtsschreibers

Im vierten Buch der ANNALEN beklagt sich Tacitus
Über die Dauer der Friedenszeit, kaum unterbrochen
Von läppischen Grenzkriegen, mit deren Beschreibung er
Auskommen muß, voll Neid
Auf die Geschichtsschreiber vor ihm
Denen Mammutkriege zur Verfügung standen
Geführt von Kaisern, denen Rom nicht groß genug war
Unterworfenen Völker, gefangene Könige
Aufstände und Staatskrisen: guter Stoff.
Und Tacitus entschuldigt sich bei seinen Lesern.
Ich meinerseits, zweitausend Jahre nach ihm
Brauche mich nicht zu entschuldigen und kann mich
Nicht beklagen über Mangel an gutem Stoff.

16. 8. 1992



STANDBILD WIRD WÄHREND REZITATIV AUSGELENDET



AM ENDE DES REZITATIV
UMARMEN SICH
ANNIO UND SESTO

Zu schreiben über die Milde, Kaiser Nero, habe ich mich entschlossen, um gewissermaßen ein Spiegel zu sein und dich dir zu zeigen als einen Menschen, der zur größten Freude aller Menschen werden wird. Denn mag es rechter Taten wahre Frucht sein, sie getan zu haben, und mag keiner würdiger Lohn für sittliche Fähigkeiten außerhalb ihrer selbst liegen – es bereitet Freude, zu betrachten und ins Auge zu fassen ein gutes Gewissen, sodann den Blick auf diese unermeßliche Masse zu richten, uneinig, aufsässig, unbeherrscht, zu fremdem und eigenem Verderben gleichermaßen bereit, wenn sie dieses Joch zerbrochen hat [...]. [Es schickt] sich nicht, der Masse zu verzeihen; denn wo der Unterschied zwischen Guten und Schlechten aufgehoben ist, da ist Verwirrung die Folge und Aufbrechen von Fehlhaltungen. Daher ist Mäßigung anzuwenden, die Charaktere, die sich noch retten lassen, von verlorenen zu unterscheiden weiß. Man darf Milde nicht unterschiedslos und allgemein gewähren noch gänzlich entziehen, denn allen zu verzeihen ist so grausam, wie niemandem.

aus: Seneca, *De clementia*
(Über die Milde)

*

Milde ist Mäßigung in der Macht zu strafen oder Zurückhaltung des Höherstehenden gegenüber dem Untergebenen, wenn Strafen festzusetzen sind. [...] Diese Bestimmung wird Widerspruch finden, obgleich sie der Wahrheit am nächsten kommt, wenn wir sagen, Milde sei Zurückhaltung, die von verdienter und geschuldeter Strafe etwas erläßt; man wird dagegen geltend machen, darin bestehe keine sittliche Leistung, jemandem weniger, als er verdient hat, zu tun. Und doch sehen alle, daß es Milde ist, die unterhalb dessen bleibt, das nach Verdienst verhängt werden könnte.

Für ihr Gegenteil halten Menschen ohne Erfahrung die Strenge, aber keine Erscheinungsform der sittlichen Vollkommenheit steht zu einer anderen im Gegensatz. Was also wird der Milde entgegengestellt? Die Grausamkeit, die nichts anderes ist als seelische Roheit beim Strafvollzug.

*

Die Milde hat freies Urteil. Nicht nach der Rechtsnorm, sondern auf Grund des Billigen und Guten urteilt sie. Freisprechen darf sie und in welcher Höhe sie will, den Spruch fällen. Nichts

3-010

3-020

3-030

3-040



SESTO ANNIO

KAMERA A →



SESTO ANNIO



SESTO

ALLES KAMERA E →

SCHWENK



ANNIO

von diesen Dingen tut sie, als ob sie weniger als das Gerechte täte, sondern so, als ob das, was sie beschlossen hat, am gerechtesten sei. Verzeihen aber heißt den nicht strafen, der nach deinem Urteil zu bestrafen ist; Verzeihung ist geschuldeter Strafe Erlaß. Milde erweist sich zuerst darin, daß sie erklärt, einer, den sie freiläßt, habe nichts anderes erdulden müssen; umfassender ist sie als Verzeihung, sittlicher.

*

Niemanden jedoch von allen zielt Milde mehr als einen König oder Kaiser. So nämlich ist seine große Macht auch seine Ehre und sein Ruhm, wenn sie Macht zum Wohl der Menschen ist; verderbenbringende Gewalt nämlich ist es, Macht zu haben, um zu schaden. [...]

Milde macht also die Herrscher nicht nur sittlicher, sondern sicherer, ist ein Schmuck der Reiche zugleich und sicherstes Heil. Was ist es denn, weswegen Könige bis ins Alter herrschen und Kindern und Enkeln ihr Reich übergeben, der Tyrannen Macht aber fluchwürdig und kurz ist? Welcher Unterschied besteht zwischen einem Tyrannen und einem König (denn an sich sind Aussehen ihrer Stellung und ihre Allmacht gleich), außer daß die Tyrannen zum Vergnügen wüten, Könige nur aus notwendigem Anlaß?

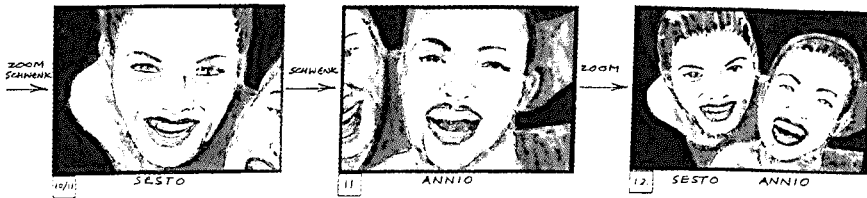
Wenn einer gegen dich fehlt, erwäge gleich, was er dabei für gut oder schlecht auffaßte; wenn du das erkannt hast, wirst du ihn bemitleiden und dich weder wundern noch erzürnen. Denn entweder dasselbe wie er fassest auch du noch für gut auf und etwas anderes Gleichartiges; du mußt also verzeihen. Wenn du aber nicht mehr solches für gut oder schlecht auffassest, so wirst du leichter gegenüber dem, der sich versah, nachsichtig sein.

Marc Aurel

3-050

3-060

3-070

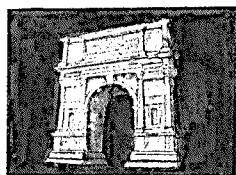


Valentino Zeichen

Titusbogen

Das Auge des falschen Architekten sieht
 im Schatten des Denkmals
 dessen Gespenst, das große
 Ähnlichkeit mit einer Seele hat, die
 den flinken Bleistift überlistet und
 mit Hilfe der Helldunkelzeichnung
 aus dem geometrischen Käfig entflieht.
 Mit der Lizenz des Dichters habe ich heimlich,
 vom unverdächtigen Standort aus,
 die Passanten beobachtet, die sich
 dem Titusbogen nähern und einen weiten Bogen machen,
 ohne die Schwelle zu überschreiten;
 eine höhere Macht hält sie davon ab,
 sich weiterzuwagen ins Jenseits,
 wo das Unsichtbare sein Versteck hat
 in der Transparenz der Leere.
 Unter dem gebogenen Gewölbe
 durchquert das Rund die geflügelte Glorie
 mit den Zügen des Kaisers
 und steigt vergöttlicht empor
 bewegt von der Brust eines Adlers.
 Keine andere Überspanntheit kann es aufnehmen
 mit dem Triumphbogen
 Wächter des Nichts,
 in dessen Innerem nur
 ein Luftzug weht,
 der höchstes Mysterium erzeugt.

4-010



MODELL TITUSBÖGEN

MAKRO
ZOOM

4-020



SCHNITT

4-030

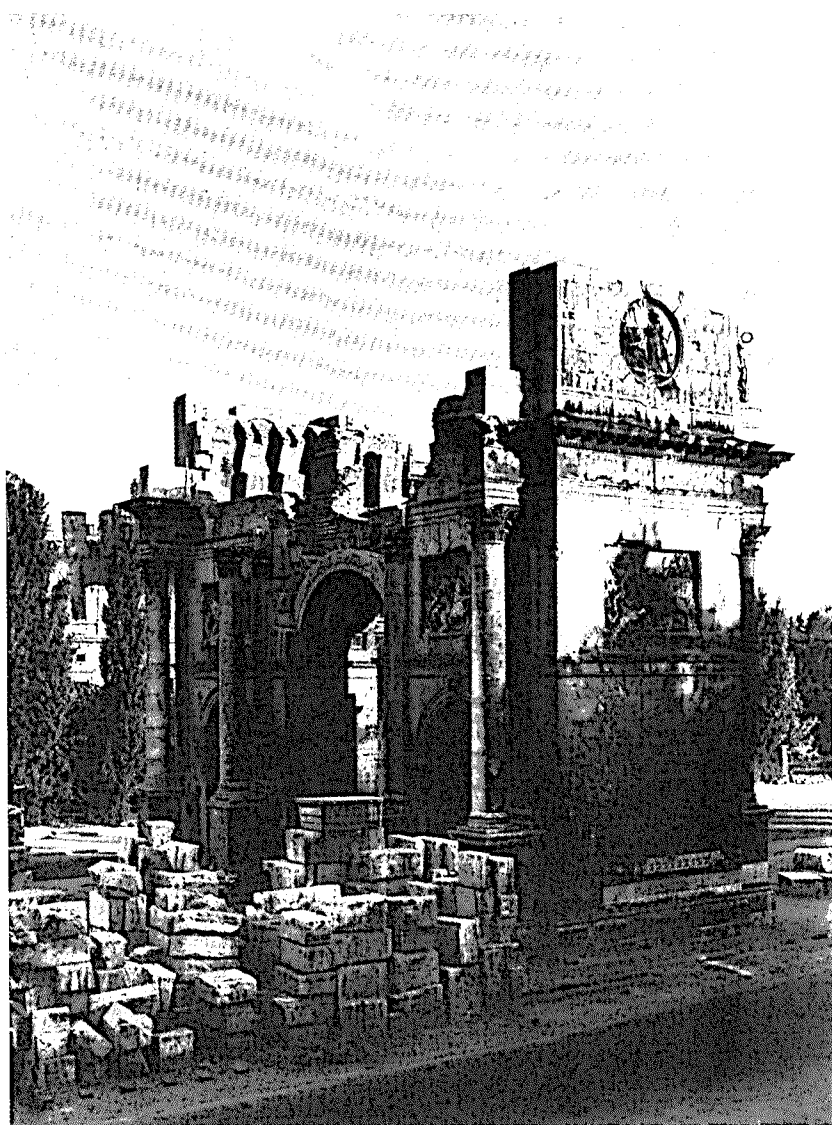


SCHNITT
ZU
ORCHESTER

4-040



ORCHESTER VON DER BÜHNE AL
HANDKAMERA C



Peter Keetman: Siegestor,
München, 1947



11 CLOSE-UP HOLZBLÄSER
KAMERA A



15



11 CLOSE-UP HOLZBLÄSER
KAMERA A



15

Die Tragödie des großen Corneille, *Cinna*, trägt den Untertitel *La Clémence d'Auguste*; Metastasios Libretto *La clemenza di Tito* ist so gut wie deren Kopie, Plagiat. Der Substanz nach handelt also die *Titus*-Oper nicht von Titus, sondern von Augustus: davon, wie der erste römische Kaiser im Jahre 13 vor Christus die Schuldigen der letzten Verschwörung gegen seine Herrschaft begnadigte. [...]

Es ist falsch, den Begriff »clemenza«, »clémence« (wie Mozarts Zeitgenossen es allerdings taten) mit »Mildigkeit«, »Gütigkeit« zu übersetzen. »Amnestie« – und ihre Bedingung: »Bereitschaft eines Herrschers zur Amnestie« – ist, worauf das Wort zielt. Die lateinische »clementia« unterscheidet sich von den nahen Begriffen »misericordia« (Mitleid), »lenitas« (Milde), »mansuetudo« (Sanftmut) erst einmal darin, daß sie nicht psychologisch, sondern staatsrechtlich gedacht ist: nicht als Wesenszug eines Einzelnen, sondern als öffentliche Tat. Nicht von der »Gütigkeit des Augustus/Titus«, sondern vom »Gnadenakt des Augustus/Titus« handelt also Corneilles und (mit Vorbehalten) Metastasios Handlung.

Der entscheidende Unterschied zwischen »clementia« und ihren Schwesterbegriffen ist trotzdem nicht der abstrakte, kategoriale zwischen Staatslehre und Seelenlehre. Der Unterschied ist ein handgreiflich historischer: der Bruch zwischen zwei Epochen der (von den Römern gemachten) Weltgeschichte. Erst von dem Augenblick an, da man in Rom den inneren Gegner mit dem Wort belegt, das man davor den fremden Rivalenvölkern vorbehielt – nämlich mit »hostis«, »Feind« –: Erst ab dieser Verschärfung der Parteienkämpfe zum Bürgerkrieg wird »clementia« zur obersten politischen Tugend hochgelobt. Als Caesar über Pompejus siegt, aber dessen Anhänger wider Erwarten nicht ausrottet, weiht der Senat der »Clementia Caesaris« sogar einen eigenen Tempel: als Göttin der Amnestie.

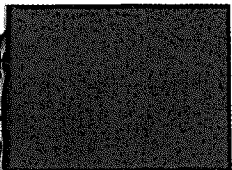
Es wäre dumm, den Tempelbau der schlaunen Patres dahin mißzuverstehen, daß die Zeiten des Bürgerkriegs barmherziger und als die der äußeren Kriege. Im Gegenteil: Weil der Bürgerkrieg der maßlos grausamste aller Kriege ist, wird von seinen potentiellen Opfern – und das sind nicht Frontsoldaten, sondern alle Bürger des Landes – die Amnestie maßlos aufgewertet. »Clementia« ist ein Begriff des Bürgerkriegs – und der Hoffnung auf ein Ende des Bürgerkriegs. Rache der Sieger würde die Rachgier der Besiegten zeugen, also neuen Bürgerkrieg. Die Vergebung, ja Vergessen all dessen, was beide Seiten sich an Verbrechen antaten, öffnet zumindest eine Chance: daß Sieger und Besiegte einander wieder zu Mitbürgern werden.

aus: Ivan Nagel, *Bürgerkrieg und Amnestie*

25. Januar 1778

[...] es ist eine schöne Sache zu bezeugen, wenn man muß; eine noch schönere ist es, sich nicht widerrechtlich anzueignen, was einem nicht gehört. Der Tod des Kurfürsten von Bayern könnte Anlaß zu derartigen Vorgängen geben, welche die allgemeine Ruhe in einige Konvulsion versetzen könnten. Nie wurde der westphälische Friedensvertrag so oft gelesen, studiert und kommentiert wie eben jetzt. Ein noch dichter Nebel als der unserer Wintermorgende verbirgt uns die Zukunft, und die Ungewißheit über das, was kommen wird, verdoppelt die Neugierde der Öffentlichkeit. [...]

Friedrichs II. letzter Brief an Voltaire

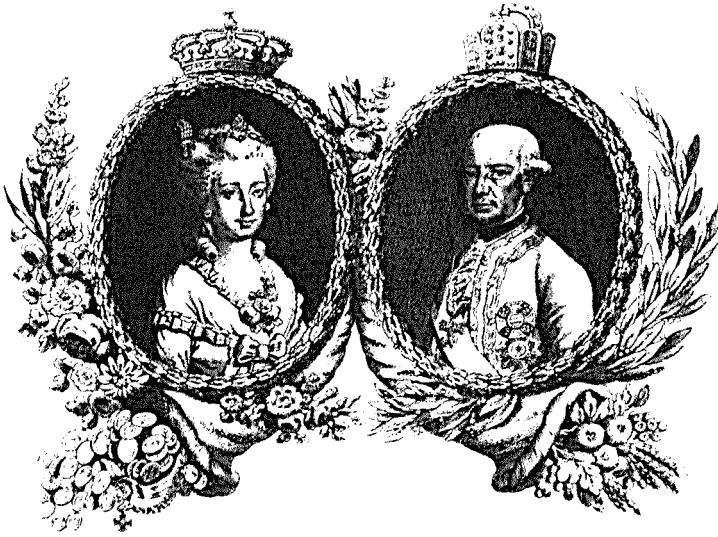


DIE VIDEOWAND VERSCHWINDET NACH OBEN

19 AUSBLÄNDEN



Die Krönungsoper für Leopold II.



Das römisch-deutsche Kaiserpaar
Maria Ludovica und Leopold II. aus
dem Hause Habsburg, 1790

Die Stände hatten das von dem bisher unerreichten italienischen Operndichter, Abbate Metastasio, verfaßte Singspiel: *La Clemenza di Tito*, gewählt, und die Musik hiez zu von dem Kompositeur am k. k. Hofe, Wolfgang Mozart, dessen Namen jeder Musikkennner mit Ehrfurcht nennet, verfertigen lassen.

Um 7 Uhr gieng die Aufführung dieses ernsthaften italienischen Singspiel vor sich. Die gewöhnliche Theaterwache war verdoppelt, eine Division Karabiners besetzte die angemessenen Post, und die Feuerlöschanstalten waren vermehret. Ihre Majestäten der König und die Königin samt der k. Familie beehrten das Nationaltheater, das bis zur Vermeidung eines Gedränges ganz angefüllt war, und wo man aus Prag's bekannter Gefälligkeit, den Fremden die ersten Plätze überließ, mit Ihrer Gegenwart, und wurden mit Jubel empfangen. Das Singspiel selbst ward mit dem Beifalle, welchen Verfasser, Kompositeur, und die Singstimmen, besonders die rühmlich bekannte Todí [sic], aus vollem Grunde verdienten, aufgenommen, und es schien, daß Ihre Majestäten mit Zufriedenheit das Schauspielhaus verlassen haben.

aus: Johann Dubrois, *Urkunde über die vollzogene Krönung Seiner Majestät von Böhmen Leopold des Zweiten*

Ivor Bolton. Leopold II. – ein Liebhaber der Opera seria. Einige Details über die Uraufführung von Mozarts *La clemenza di Tito*

Die Uraufführung von Mozarts Oper *La clemenza di Tito* am 6. September 1791 in Prag war der Höhepunkt der Feierlichkeiten anlässlich der Krönung Kaiser Leopolds II. zum König von Böhmen. Zum Festprogramm gehörten außerdem Vorstellungen von Mozarts *Don Giovanni* (29. August) und Paisiellos *Pirro* (2. September). Alle drei Opern wurden von der Truppe Domenico Guardasonis, Impresario der Italienischen Oper in Prag, aufgeführt.

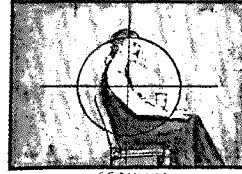
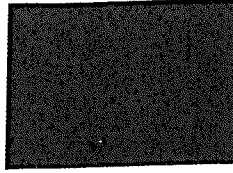
Der Auftrag für die Krönungsoper *Titus* wurde erst am 8. Juli 1791 vergeben – weniger als zwei Monate vor der Premiere. Leopold bestellte eine große Opera seria; er hatte fast sein gesamtes Leben in Italien, vornehmlich in Florenz, verbracht, wo diese Operngattung damals das Repertoire bestimmte und den Geschmack des Habsburger Monarchen geprägt hatte. Sein Bruder und Vorgänger Joseph II. hatte mehr die Opera buffa geschätzt, so daß die Seria im Wien der 1780er Jahre eigentlich schon aus der Mode war. Aber angesichts der Tatsache, daß Leopold in Wien bereits eine Opera seria-Truppe installiert hatte, war der *Titus*-Auftrag für Mozart eine unschätzbare Gelegenheit, sich dem neuen Kaiser als Seria-Spezialist zu empfehlen.

Mozart wurden bei der Auftragserteilung vertraglich eine *prima donna* und ein *primo musico*, i.e. ein Kastrat, ersten Ranges zugesichert. Von der Stimme her war ihm zu diesem Zeitpunkt nur einer der für die Uraufführung vorgesehenen Sänger bekannt: Antonio Baglioni, Mitglied von Guardasonis Operntruppe, war auch der erste Don Ottavio im *Don Giovanni* gewesen. So begann Mozart zunächst mit der Komposition der Ensembleszenen, und erst später, als er mehr über die Qualitäten und Grenzen seiner Sänger wußte, befaßte er sich mit den Arien und den orchesterbegleiteten Rezitativen.

Die beiden Mozart versprochenen Starsänger wurden aus Italien importiert. Die *prima donna* Maria Marchetti Fantozzi, die Sängerin der *Vitellia*, war zu jener Zeit an der Mailänder Scala und am Teatro San Carlo in Neapel bereits eine Berühmtheit. Ihr Spezialfach waren tragische Heroinnen à la Semiramis, Kleopatra, Dido etc., und nach allem, was man weiß, war sie eine gute Darstellerin mit einer großen Stimme. Zwei Jahre nach ihrem *Vitellia*-Debüt wurde sie die Primadonna an der Königlichen Oper in Berlin.

Von dem anderen Starsänger, dem Kastraten und Sesto-Interpreten Domenico Bedini, weiß man wenig, außer daß er für seine darstellerischen Künste bisweilen herbe Kritik einstecken mußte. In Florenz war er populär. Daß er schon mehrfach mit der Marchetti zusammengearbeitet hatte, kam den beiden angesichts der kurzen Probenzeit für *La clemenza di Tito* sehr zugute. Die kleineren Rollen wurden mit Mitglidern des

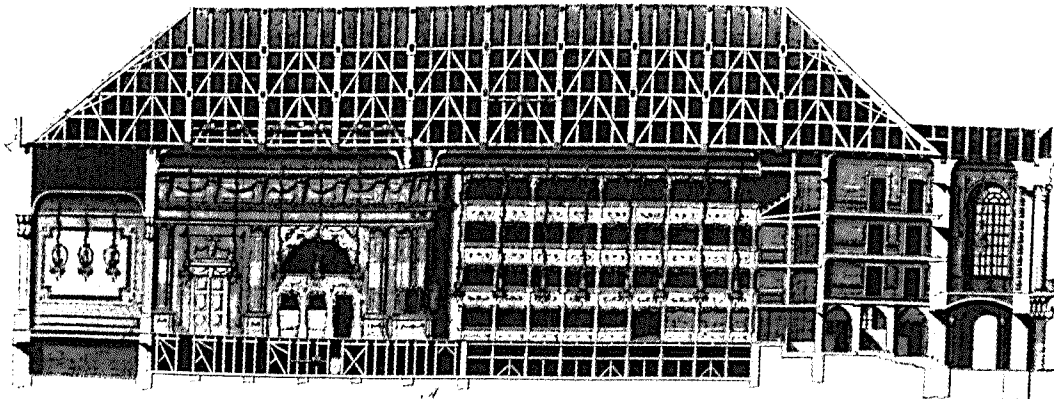
DIE VIDEOWAND FÄHRT AUF POSITION


SERVILIA
IM FADENKREUZ

SERVILIA ALS KÖNIG
KAMERA B AUF SERVILIA
KAMERA C AUF MISA

Guardasoni-Ensembles besetzt: Caroline Perini, eine bekannte Buffa-Darstellerin aus Venedig, übernahm den Annio, Gaetano Campi den Publio und Signora Antonini die Servilia.

Vielsagend ist Mozarts spezielle vokale Behandlung der Tito-Partie für Antonio Baglioni. Vergleicht man Ottavios »Il mio tesoro« aus *Don Giovanni* und Titos teuflisch schweres »Se all' impero«, so findet man neben der gemeinsamen Tonart noch weitere Ähnlichkeiten; zum Beispiel die vielen Koloraturen vor allem im Bereich zwischen dem kleinen f und f' über lang ausgehaltenen dominantischen Pedaltönen. Man darf also vermuten, daß Baglioni über eine exzellente Atemkontrolle verfügte und eine sehr bewegliche, eher tiefer timbrierte Stimme hatte – ideal zum Beispiel für den Ferrando in *Così fan tutte*. (Als Baglioni sich jedoch einmal in Italien an dieser Rolle versuchte, erntete er dafür harsche Kritiken.) In Italien kannte man Baglioni als Buffa-Sänger, der zumeist den *primo buffo mezzocarattere*, den romantischen Helden in komischen Opern verkörperte. In einer Opera seria hätte man ihn dort niemals eingesetzt. Daß er für Guardasoni dagegen erste Wahl für die Rolle des Tito war, ist symptomatisch für die andere – ungleich flexiblere – Opernkultur nördlich der Alpen.



6-010

6-020

6-030

BLAUE
WAND

6-040



20 ANNIO TITO SESTO



25 ANNIO TITO SESTO



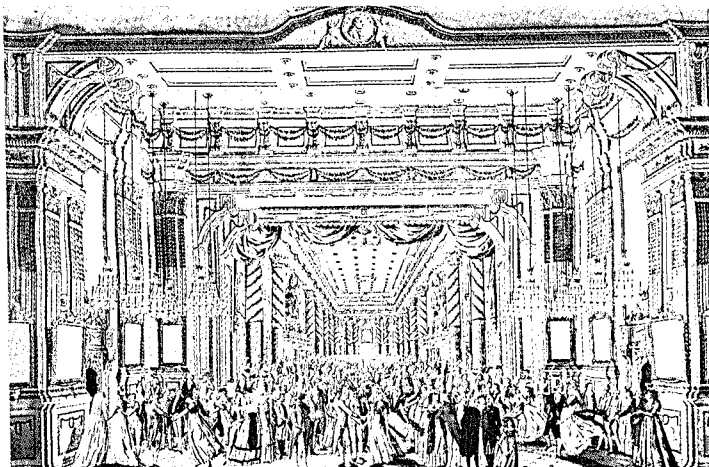
29 ANNIO TITO

ALLES KAMERA C →
TITO BLICKT IN KAMERA

Zu den bemerkenswerten Aspekten der Partitur gehören die beiden Auftritte von Mozarts Freund Stadler mit seinen Klarinetten in zwei der wichtigsten Arien: In Sestos »Parto, ma tu ben mio« kommt die Bassettklarinetten (mit ihrer Erweiterung um eine Terz nach unten) zum Einsatz, in Vitellias »Non più di fiori«-Rondo das Bassethorn (eine Tenorklarinette). In unserer Münchner Produktion übernimmt ein Spezialist auf nachgebauten Stadler-Instrumenten diese Aufgaben. Ich dirigiere vom Fortepiano aus – ein solches wurde zu jener Zeit üblicherweise bei den Rezitativen benutzt –, und wir haben einen Continuo-Cellisten. Die Streicher-Besetzung ist ziemlich klein: acht erste und sechs zweite Violinen, vier Violen, vier Violoncelli, zwei Kontrabässe. Das sind zwar trotzdem mehr als bei der Uraufführung 1791 – aber das Münchner Nationaltheater ist schließlich auch doppelt so groß wie das Nostitzsche Nationaltheater in Prag mit seinen tausend Sitzplätzen.

Übersetzung aus dem Englischen: Ingrid Zellner

Das Gräfllich Nostitzsche Nationaltheater in Prag, Ort der Uraufführung von Mozarts *La clemenza di Tito*
Links: Querschnitt des Theaters mit der Dekoration zum Freiball am 12. September 1791 anlässlich der Krönung Leopolds II. zum König von Böhmen.
Rechts: Der Festsaal während des Freiballs.





35 TITO SESTO



36 ANNIO TITO SESTO

41 TITO
KAMERA A

64. SERVILIA AUL. KONV. N

Wenn die Geschichte mancher Regenten in der Vergessenheit begraben liegt, so werden die zwey Leopoldinische Regierungsjahre schon in den Schulen als eine Merkwürdigkeit eingepägt, die dem Manne Freude und dem Greise Wonne des Gedächtnisses wird. Der Alte sagt nun seinen Kindern: »*Leopold* war ein zweyter *Titus*, der gab Friede und Segen, ach! aber Er lebte nicht lange.« Die Kinder weinen mit dem Alten, daß *Leopold* der Gute starb, weinend schluchzen sie: Ach! wir wollen ihn nie vergessen, und sie vergessen ihn nicht, weihen noch oft, weihen im Alter dem Tode *Leopolds* eine Thräne, die die Empfindlichkeit der Kinds-Kinder, wie Regen den Boden befeuchtet; und so lebt *Leopold*, der nur kurz lebte, doch lange, so lange wie *Titus*, Jahrtausende: dieß ist wahrhaftig ein heiliger Vorzug der Geschichte, die Ungerechtigkeit des Schicksals zu verbessern. Mit eben der unnennbaren Macht, mit welcher sie lange unterdrückte Wahrheiten endlich ans helle Licht bringt, giebt sie der Tugend den Lohn, den ihr oft die Welt versagt, dem Verdienst den Ruhm, den der Neid zurück hielt, und den guten Fürsten längeres Leben, als ihnen das Schicksal gab. Nur *Leopolds* Leichnam ward beerdigt, sein Geist lebt noch.

*

Nicht bald war eine Parallele so treffend, als jene zwischen dem Bild *Leopolds* und dem des römischen *Titus*. Beide starben im 45 Jahre ihres Lebens. Beide regierten wenig über zwey Jahr. Der römische *Titus* 2 Jahre, 2 Monate, 2 Tage, der deutsche *Titus* 2 Jahre und 9 Tage als Regent der österreichischen Erbstaaten, und 1 Jahr 5 Monate als römischer Kaiser. Beide wurden von 50 Millionen Menschen, die ihre Ruhe und Glück durch sie vermehrt sahen, bedauert; Beide waren die Liebe und Lust des tugendhaften Menschen-Geschlechts. Bei der Tage waren jeder mit Wohlthaten bezeichnet. Ihre kurze Regierungen sind die längsten in dem Angedenken der Zeitfolge. Alle die Tugenden, mit welchen die Geschichte das Bild des römischen *Titus* gemahlt hat, zeichnen uns das von dem deutschen *Titus* aus. Billigkeit, Menschenliebe, Gerechtigkeit, Wohlthätigkeit waren die Grundzüge des Charakters von Beiden. Der warme Wunsch des *Titus*, seine Unterthanen alle glücklich zu sehen, ward durch Empörungen der Natur, durch Erdbeben, worauf die Pest folgte, und andere physische Uebel gestört; Empörungen der Menschen störten *Leopolds* gleich warmen Wünsche. Er mußte die aufrührerischen Niederländer mit der Macht der Waffen zurückführen. Gleich nach der Her-

aus: Joseph Sartori, *Leopoldinische Annalen*. Ein Beitrag zur Regierungsgeschichte Kaiser Leopolds II., Zweiter Teil, 1793

Leopoldinische Annalen

Ein Beitrag
zur
Regierungsgeschichte
Kaiser Leopolds II.

Zweiter und letzter Theil



Augsburg,
Wey Nifolans Doll, 1793.

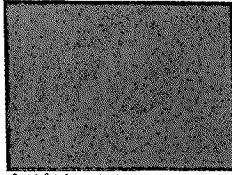
Joseph Sartori: *Leopoldinische Annalen*. Titelblatt zum zweiten Teil.

7-010



SERVILIA ALS KÖNIGIN

7-020



AUSBLENDEN

7-030



5 ANNIO

KAMERA B

7-040



15

SERVILIA

KAMERA C

stellung der Ruhe machte *Leopolds* erhabene Großmuth eine allgemeine Verzeihung der Verführten und Verblendeten bekannt; so schenkte *Titus* den verschwornen Patriziern Leben und Gnade. Die Patrizier erkannten die Gnade des *Titus*; ein großer Theil der Niederländer aber jene nicht, die ihnen *Leopold* gab, sie machten dem gütigen Vaterherzen neue Unruhen. Die Römer waren weit dankbarer, als die Christen des erleuchteten 18ten Jahrhunderts. Wenn man hier zwischen einigen Unterthanen (denn die ganze Menge der anderen guten betete die fürstlichen Tugenden in *Wien* wie in *Rom* an,) einen großen Abstand bemerkt, so war auch ein *vielfacher Abstand* in den Eigenschaften und Thaten des Römers und des Deutschen. *Titus* zerstörte *Jerusalem* und eroberte *Judäa*; *Leopold* schloß Frieden mit den *Türken*, und gab eroberte Länder zurück. Er gab sie zurück, weil seiner Menschen-Liebe die Opfer, die ein fortzusetzender, und ein neuer dazukommender Krieg erfordert hätte, werther waren, als der oft eitle Ruhm, seine Beherrschungen erweitert zu haben. Einem Großen, der über diesen Gegenstand mit Ihm sprach, antwortete Er: Nicht in der größern Menge, sondern in dem größern Glücke der Unterthanen liegt der wahre Ruhm der Fürsten. *Leopold* wog das Recht des Kriegs in der Wage der Menschlichkeit ab, [...] und wenn Er Krieg geführt hätte, so wäre es der gerechteste gewesen, der je geführt worden. Die Parallele zwischen *Leopold* und *Titus* hört auf, und verwandelt sich in einen unermeßlichen Abstand, wenn die Betrachtung von den Eigenschaften des Herzens zu denen des Verstandes übergeht. Die Geschichte zeigt in dem *Titus* den liebevollen und gutherzigen, in *Leopold* den philosophischen Menschenfreund. Jener ist der Gute aus wallender Empfindung; dieser ist der Gute von Natur und aus durchgedachten Grundsätzen. Jenen lobt man, dieser wird verehrt: denn *Titus* brachte die Tugend zur Mitgabe; seine vorherige Lebenszeit hatte ihn in üblen Ruf gebracht. Man beschuldigte den Prinzen der Ungerechtigkeit, des Stolzes, des Geizes. Hier hört die Vergleichung auf, die Parallele schließet sich. Denn wer kennt *Leopolds* gerechte und weise Regierung von *Toskana* nicht?

7-050



25 ANNIO

KAMERA B

7-060



29

SERVILIA

KAMERA C

7-070



33 ANNIO

SERVILIA

KAMERA B UND C ÜBERBLENDET

7-080



60

SERVILIA ALS KÖNIGIN

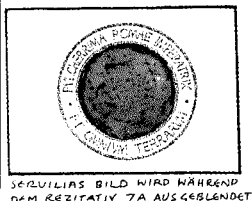


Das wahre Heiligtum der Ehre, der Reputation und der Tugend abzuschieben scheint in den Republiken errichtet zu werden und in den Ländern, wo man das Wort Vaterland in den Mündern nicht sagen darf. In Rom, in Athen, in Sparta war die Ehre der einzige Lohn für hervorragende Dienste. Ein Eichen- oder Lorbeerkranz, ein Standbild, eine Lorbeerrede galt als reichlicher Lohn für eine gewonnene Schlacht oder eine eingenommene Stadt. Da empfing ein Mann, der eine Heldentat vollbracht hatte, seinen Lohn in der Tat selbst. Traf er einen seiner Mitbürger, fühlte er sich veranlaßt, ihm Gutes zu tun. So viele Mitbürger, so viele gute Taten. Jedermann kann einem anderen Gutes antun, aber zum Glück einer ganzen Gesellschaft beitragen, heißt den Göttern gleichen!

aus: Charles de Montesquieu, *Persische Briefe* (89. Brief)

Großherzog Pietro Leopoldo I. von Toscana (Kaiser Leopold II.) als römischer Imperator. Denkmal von Luigi Pampaloni in Pisa, 1832

8-010



8-020

BLAUE
WAND

8-030

ZOOM



8-040

SCHWENK



SCHWENK

ALLS KAMERA B
TITO BLICKT IN KAMERA

ARIA · N° 8

aus: Gottlieb August Meißner,
Cantate Sr. K. K. Majestaet
Leopold II. gewidmet. Bei
dem den XII. September 1791
von den Staenden des König-
reichs Böhmen gegebenen
Volks-Feste. Prag 1791.

Sieh, um Deine Stirne glänzet
jeder Kranz des Ruhmes.
Flehend sanken der Empörer Rotten
Dir zu Füßen. Angebetet
in dem Tempel der Gesezze
stehen längst die Tafeln,
die mit Göttermilde
Deine Weisheit schrieb.
Der Bewundrung Stimme rauschte
schmeichelnd um dein Ohr; doch wähltest
Du, vor aller Herrscher-Ehre,
Vater Deines Volks zu sein.
Gütig botest Du die Rechte
dem Besiegten dar;
hörtest gütig iede leise Klage;
gabst der Gattinn ihren Gatten,
gabst der Mutter ihren Sohn zurück.
Sieh, an deiner Vatermilde
weidet sich der Unterthan.
[...]

Alle Herzen segnen,
alle Zungen preisen
LEOPOLD, das Muster guter Fürsten.
Alle bringen
mit der Wonne süßen Thränen
Ihm des Dankes Opfer dar.

Unsers Volkes Schutzgott lebe!
Friedlich sei sein Herrscherlauf!
Seiner Thaten Nachruhm schwebe
zu den Sternen auf!

8-050

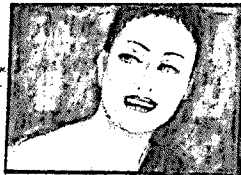
8-060

8-070

8-080



SCHWANK



ZOOM SCHWANK



ZOOM



Hans A. Neunzig. Vom Wunderkind zum freien Künstler: Mozart in der lebenslangen Fürstenabhängigkeit

Die Beziehung zwischen Mozart und seinen Fürsten läßt sich als eine lebenslange Geschichte von Anziehung und Abstoßung beschreiben. Das gilt für beide Seiten. Wurde Mozart zum einen von der Aristokratie unwiderstehlich angezogen, weil sie Vornehmheit zu repräsentieren schien, vor allem aber, weil sie den Schlüssel zu künstlerischer Wirksamkeit, zu Einkommen und Ansehen in Händen hielt, so stieß sie ihn andererseits ab durch ihre Hoffart und ihr begrenztes künstlerisches Urteilsvermögen. Die höfische Gesellschaft wiederum nahm sich des Hochbegabten zu ihrem Vergnügen gerne an, in der Hauptsache allerdings zu den Zeiten, da er als Wunderkind brillierte. Später, als ihm mehr gebührte als Staunen und Entzücken und am Schluß ein hübsches Geschenk, nämlich als Künstler ernstgenommen und angemessen bezahlt zu werden, begann auf seiten der Aristokratie der zynische Wechsel von Gunst und Gleichgültigkeit, für Mozart ein Schwanken zwischen Hoffnung und Enttäuschung, was schließlich in Trotz mündete.

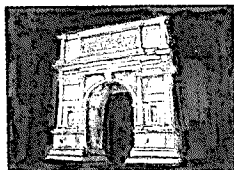
Als Mozart 1756 zur Welt kam, ließ sich von Absolutismus nur noch in abgeschwächter Form, nämlich der eines aufgeklärten Absolutismus sprechen: Aus einer überholten Herrschaftsform war eine moderne Staatsform geworden. Allerdings schien die Vorstellung vom Fürsten als dem ersten Diener seines Staates unterschiedlich tief in das Bewußtsein der Herrscher eingedrungen zu sein; so blieb es Temperament, Bildung und Geisteshaltung jedes einzelnen Fürsten überlassen, wie weit seine Aufgeklärtheit sich auf seinen Umgang mit den Untertanen, seinen Dienern, übertrug. Die soziale Kluft schien nicht nur den meisten Landesherren, sondern dem Großteil der Aristokratie immer noch selbstverständlich, wenn nicht gottgegeben, aller Aufklärung zum Trotz.

Mozarts Leben verlief parallel zu der Zeit, als sich die große Revolution in Frankreich herausbildete. Mozart erlebte hingegen bis zuletzt eine Aristokratie, deren Herrschaft sich zumindest unerschüttert gab. So groß die Versuchung auch sein mag, Mozarts Rebellion gegen die Bevormundung durch seine Fürsten in unmittelbare Nähe zur revolutionären Bewegung in

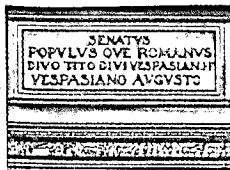
Rheinsberg, 4. November 1736

[...] Wenn ich etwas begierig ersehne dann wäre das, gebildete und fähige Menschen um mich zu scharen, ich glaube nicht, daß es vertane Mühe wäre, alles daranzusetzen, sie anzulocken; es ist dies eine Huldigung, die ihnen gebührt, und es ist ein Eingeständnis des Drangs, von ihrem Licht erhellt zu werden. [...]

Friedrich II. an Voltaire



MARK
ZOOM



KAMERA C

KAMERA B

Frankreich zu rücken, ist bei solchen Gedankenspielen doch eher Vorsicht geboten. Zweifellos wehte eine Art von Zeitgeist über den Rhein gen Westen. Die Frage bleibt, wieviel davon Mozart getroffen haben mag, der eher mit allem anderen als mit politischen Entwicklungen beschäftigt gewesen sein wird. Jedenfalls lag in den Beziehungen Mozarts zu seinen Fürsten ein spezielles Problem vor, das mehr psychologisch als gesellschaftspolitisch zu nennen ist, obwohl auch hier alles am Verhältnis von hoch zu nieder hing.

Leopold Mozart, der Vater des Komponisten, war 1743 in hochfürstliche Dienste eingetreten: als Kammerdiener mit Musikverpflichtung, wie die offizielle Bezeichnung hieß, was nicht bedeutete, daß er andere als musikalische Dienste hätte erbringen müssen. Als sein Sohn Wolfgang geboren wurde, hatte er die Stelle eines Konzertmeisters der erzbischöflichen Kapelle inne. Hofkapellmeister wurde er zu seiner wachsenden Erbitterung nie.

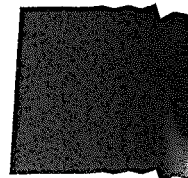
Sein Sohn wuchs am Rande der höfischen Welt auf, getrennt von ihr durch die transparente, aber undurchdringliche Wand von Standesvorurteilen. Die Faszination, die das höfische Leben von früh an auf ihn ausübte, hat sich zum Beispiel in seiner lebenslangen Vorliebe für elegante, eben höfische Kleidung ausgedrückt. Als Leopold Mozart ihn und seine viereinhalb Jahre ältere Schwester Nannerl als musikalische Wunderkinder international vorzuführen begann, erlebte Wolfgang die große Welt des europäischen Adels wie ein unaufhörliches Fest: Am 13. Oktober 1762 präsentierten sich die Mozarts am kaiserlichen Hof. Kaiser Franz I. nannte den sechsjährigen Pianisten einen kleinen Hexenmeister, und über die Begegnung mit Maria Theresia hielt Leopold Mozart fest: »Wolferl ist der Kaiserin auf den Schoß gesprungen, hat sie um den Hals bekommen und rechtschaffen abgeküßt.«

Es darf wohl als ungewöhnlich gelten, daß der Hofmusiker Leopold Mozart so lange Urlaub vom Salzburger Hofdienst erhielt, daß Fristenüberschreitungen hingenommen, Verlängerungen genehmigt wurden. Seit 1747 regierte in Salzburg Erzbischof Sigismund Christoph von Schrattenbach, ein sittenstrenger Landesfürst, der jedoch Musik und Theater geneigt war, was den Mozarts zugute kam. Deren große Reise konnte von Wien nach Westen weitergehen, nach Baden, den Rhein entlang und, als nächster Höhepunkt, nach Paris und Versailles sowie nach London. Da die aristokratische Gesellschaft die



STANDBILD

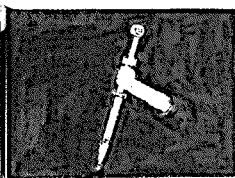
STANDBILD WIRD WÄHREND REZITATIV AUSGEBLENDET



Wunderkinder wieder verhätschelte, betrachtete sich Wolfgang von selbst als Ihresgleichen. Ebenso selbstverständlich ging er davon aus, daß die Gesellschaft dieses Gefühl erwiderte, was sich als tragisch zu nennender Irrtum erwies. Der kindliche Eindruck, ein Recht auf Bevorzugung zu besitzen, der sich bei Mozart nie ganz verlor und den die Nachwelt diesem Ausnahmekünstler immer gern zugestanden hat, setzte sich damals in ihm fest.

Erst im November 1766 trafen die Mozarts wieder in Salzburg ein. Die Begegnung mit der großen Welt mußte der nun bald Elfjährige verarbeiten. Der Fürstbischof betrachtete, was er von Mozarts Entwicklung gewahr wurde, mit Gleichmut. So ließ er die Mozarts auch ohne weiteres gewähren, als sie im Herbst 1767 aufbrachen, um von neuem den Wiener Hof aufzusuchen, und auch eine Italienreise 1769 ließ er zu. Läßt sich Sigismund von Schrattenbach damit als bewußter Förderer Mozarts ansehen? Er mag sich zumindest gedacht haben, Salzburg würde etwas vom Ruhm des Knaben ernten, wenn er ihn als Salzburgischen Hofkonzertmeister reisen ließ. Also verlieh der Erzbischof ihm diesen Titel. Im Dezember 1769 brachen Vater und Sohn Mozart zu ihrer ersten Italienreise auf. Es wurden in kurzen Abständen drei daraus. Vor allem die erste verlief rühmlich und vergoldet. Der Papst verlieh dem Vierzehnjährigen die höchste Klasse des Ordens vom Goldenen Sporn, die Accademia Filharmonica in Bologna nahm ihn als Meisterkomponisten unter ihre Mitglieder auf. Mozart hat später diese italienischen Zeiten zu den schönsten seines Lebens gerechnet.

Noch vor Antritt der dritten Italienreise veränderten sich die Verhältnisse in Salzburg. Der liberale Erzbischof Sigismund von Schrattenbach starb. Sein Nachfolger, Hieronymus Graf Colloredo, empfand seinen Untertanen gegenüber eine Art pädagogische Verpflichtung, was bei den Betroffenen nur selten Begeisterung hervorrief. Colloredo liebte das Theater wohl seiner erzieherischen Aspekte wegen. Die Musik ließ er deswegen nicht verkommen, aber er hielt die Musiker kurz, wie alle seine Bediensteten. Auf diesen Status der Musiker, ob Sänger, Instrumentalisten oder Komponisten, wirft die Geschichte Mozarts ein grelles Licht. Der neue Fürstbischof kannte Mozart, er war in Rom Pate bei der Verleihung des Goldenen Sporns gewesen. Er genehmigte seinem Konzertmeister trotz stringenter Sparsamkeit zu dessen Titel sogar ein Gehalt,

ZOOM
SCHNITT

4



13

KAMERA E

KAMERA A

ODER C



20

SESTO

Kaiserin Maria Ludovica



weil die Ordnung es so verlangte. Bald aber stellte sich heraus, daß Colloredo von seinen Angestellten konkrete und regelmäßige Gegenleistungen verlangte. Die Mozarts, von Erzbischof von Schrattenbach viel Freiheit gewohnt, erfuhren es schmerzlich. Vater und Sohn hatten – im ständigen Umgang mit der europäischen Aristokratie und deren Beispiel folgend – ein ihrem tatsächlichen sozialen Status nicht zustehendes empfindliches Ehrgefühl entwickelt, das von der anderen Seite übersehen wurde. Hatte der Fürstbischof den jugendlichen Meister wirklich mit den Worten angefahren, er wisse ja noch gar nichts, sondern müsse erst einmal in Neapel aufs Konservatorium gehen, um Musik zu lernen? Wenn es so war, handelte es sich nicht bloß um eine grobe und natürlich bewußte Provokation, sondern um den Ausdruck eines die Musikwelt des 18. Jahrhunderts beschäftigenden Streits über den italienischen und deutschen Stil. Ein Disput, der sich am Ende von Mozarts Leben noch deutlicher manifestierte, und zwar in dem später kolportierten Urteil der Kaiserin Maria Ludovica, Gattin Leopolds II., über Mozarts Oper *La clemenza di Tito*: »Una porcheria tedesca« (»Eine deutsche Schweinerei«). Vielleicht ist der Ausspruch nur Anekdote, aber er weist auf den sich damals herausbildenden Gegensatz zwischen zwei musikalischen Stilauffassungen hin, der noch Musikgeschichte machen sollte, als die deutsche romantische Oper ihren Platz neben der etablierten italienischen zu finden suchte.

Die Stimmung zwischen den Mozarts und ihrem neuen Dienstherrn war gespannt. Als Colloredo ein neuerliches Urlaubersuchen ablehnte, versuchten sie, Wolfgang Befreiung vom Hofdienst zu erreichen. Der Fürstbischof entließ daraufhin beide, wobei er die Entlassung Leopold Mozarts nicht in Kraft treten ließ. Aber die Welt, die Mozart nun offenstand, hatte sich verändert. Die Bilder von der ersten Reise nach Paris und Versailles vor zehn Jahren werden ihm eingefallen sein, als er die wohlbekannten Stätten und Gesichter wiedersah. Mozart war auch kein Wunderkind mehr, sondern ein junger Mann von 21 Jahren, der seinen Platz in der Welt suchte.

Mozart verfolgte gehorsam oder aus Einsicht den Plan des Vaters, eine Stelle an einem Hof ausfindig zu machen, um von dieser Plattform aus weiterkommen zu können. Er lernte zu antichambrieren und zu warten. In Paris wurde ihm die Dis-



22 VITELLIA
VIDEO-
EINSPIELUNG

SESTO

KAMERA
006A C

38

SESTO

ALLEGRO



45 VITELLIA
VIDEO-
EINSPIELUNG

SESTO

KAM
CC

krepanz zu den Wunderkindtagen besonders hart bewußt: »Was mir hier den größten Verdruß macht«, schrieb er an den Vater, »ist, daß die dummen Franzosen glauben, ich sei noch sieben Jahre alt, weil sie mich in diesem Alter gesehen haben. – Das ist gewiß wahr! Die Madame d'Epinay hat es mir in allem Ernst gesagt. Man traktiert mich hier also wie einen Anfänger – ausgenommen die Leute von der Musique, die denken anders.« Aber die »Leute von der Musique« hatten auch keine Stellungen zu vergeben. Vielleicht hätte Mozart weitergekämpft, wäre während dieses Parisaufenthalts nicht seine Mutter gestorben. Nach schwacher Gegenwehr ließ er sich von seinem Vater heimrufen, der mit Unterstützung des Grafen Arco beim Erzbischof gut Wetter gemacht und die Wiedereinstellung des Sohnes ermöglicht hatte. So kehrte Mozart ins ungeliebte Salzburg zurück. Er stürzte sich in die Arbeit, fühlte sich aber am falschen Platz. Immerhin dauerte es fast zwei Jahre, bis die schwelende Krise zwischen höfischer Macht und individuellem Freiheitsbedürfnis des Künstlers ihr Ventil fand.

Als der Erzbischof im März 1781 in Wien Hof hielt, verlangte er Mozarts Anwesenheit. Der traf verspätet ein, wurde entsprechend schlecht behandelt und zur Rückreise nach Salzburg aufgefordert. Mozart weigerte sich. So provozierte er, immer in der Hoffnung auf seine guten Freunde in der Wiener Aristokratie, den endgültigen Bruch. Die wiederholte Aufforderung zur Abreise konterte er gegenüber dem Abgesandten des Grafen Arco mit der Bemerkung, das solle ihm der Graf selber sagen. Als er diesen am Ende noch beleidigte, kam es zu dem berühmten gewordenen Fußtritt, mit dem Graf Arco den ungehörigen Angestellten Mozart aus den salzburgischen Diensten entließ. »Wer weiß«, schrieb Mozart an den Vater, »ob es nicht auf Befehl des Erzbischofs geschehen ist.«

Mozart stand nun endgültig allein in einer Welt, die, wie Norbert Elias in seiner soziologischen Studie über Mozart sagt, für den freien Künstler noch keinen Markt hatte. Die Augen der Öffentlichkeit waren noch nicht auf die schöpferische Künstlerpersönlichkeit gerichtet; in der Musik galt handwerkliche Tradition, der gemäß Werke in Auftrag gegeben wurden, die die Wünsche des Bestellers zu erfüllen hatten. Und das größte Auftragspotential für einen Komponisten lag immer noch bei den Höfen und Adelshäusern. Mozart blieb somit in der Abhängigkeit seiner Fürsten. Noch setzte das gebildete und vermögende Bürgertum nicht seinen Stolz darein, den Adel



SESTO



SESTO

35 VITELLIA
VIDEO-
EINSPIELUNG

KAMERA
ODER C



SESTO

ALLEGRO ASSAI

handelnd nachzuahmen. Gerade in Wien befand sich der Musikmarkt noch fest in der Hand aristokratischer Kreise. Die delectierten sich vor allem am Virtuositentum. Ein Wettspielen auf dem Klavier zwischen Mozart und Clementi, den Mozart »einen reinen Mechanicus« nannte, das entzückte den Kaiser. Mozart, etwa nach dem Erfolg seiner *Entführung aus dem Serail* von 1781, erkannte seine tatsächliche Abhängigkeit noch immer nicht: »Die Herren Wiener, worunter aber hauptsächlich der Kaiser verstanden ist, sollen nur nicht glauben, daß ich wegen Wien allein auf der Welt sei.« Vorher hatte er schon Josephs II. schulterklopfendes Urteil zu hören bekommen: »Zu schön für unsere Ohren und gewaltig viele Noten, lieber Mozart.« Bei *Figaros Hochzeit* schien, wenn nicht der Kaiser, so doch der Hof vom antiabsolutistischen Sujet verstimmt worden zu sein. Mehr nicht. Nicht mal empört und schon gar nicht begeistert.

Mozarts Meisterwerke waren für den Kaiser und den Großteil der Aristokratie eben nicht von Bedeutung. Mozart wurde, eigentlich eine Ironie der Geschichte seines Kampfes um Unabhängigkeit, am 7. Dezember 1787 zum K.K. Hofkompositeur ernannt. *Don Giovanni* sah der Kaiser in der fünfzehnten und zugleich letzten Vorstellung und hatte wieder ein herrscherlich zweischneidiges Wort zur Hand: »Himmlich, aber kein Bissen für meine Wiener.« Mozart, dessen Soireen in ihrer Mehrzahl in Adelshäusern stattfanden, ist seinen Fürsten nicht entflohen, noch konnte er ihnen entkommen. Sie aber nahmen ihn nicht als Menschen und schon gar nicht als Ihresgleichen wahr. Mozart empfand es bitter und wurde darüber mutlos.

Wachsbüste des Kaisers Leopold II.



Den Auftrag zu *La clemenza di Tito* anlässlich der Feier der Krönung Kaiser Leopolds II. zum König von Böhmen soll Mozart nicht dem Hof, sondern den Prager Künstler- und Freimaurerfreunden zu danken gehabt haben. Hier regte sich also endlich der dem Künstler zugewandte Bürgersinn. Die schon erwähnte Äußerung der Kaiserin jedoch umreißt – verbürgt oder nur sinngemäß nachempfunden – das Verhältnis zwischen Mozart und seinen Fürsten. Wer über Mozarts Oper *La clemenza di Tito* gesagt hat (oder hätte sagen können), sie sei »una porcheria tedesca«, der versagte vor dem schöpferischen Künstler, den es in der Vorstellungswelt jener Zeit noch nicht gab.

9-110



[33]

SESTO

9-120



KAMERA A

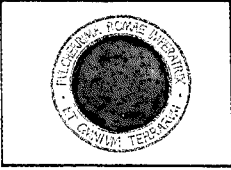
KAMERA E

Die Art, wie man Wohltaten erzeugt, ist oft mehr wert als die Handlung selbst. Man kann durch dieselbe den Preis jeder Gabe erhöhen, sowie von der andern Seite ihr alles Verdienst rauben. Wenig Menschen verstehen diese Kunst; es ist aber wichtig, sie zu studieren; auf edle Weise Gutes zu tun; die Delikatesse dessen zu schonen, dem wir es erzeugen; keine schwere Last von Verbindlichkeit aufzulegen; erwiesene Wohltaten weder auf feine, noch auf grobe Art vorzuwerfen; dem beschämenden Danke auszuweichen; nicht Dank zu erbetteln und dennoch dem dankbaren Herzen nicht die Gelegenheit zu rauben, sich seiner Pflicht zu entledigen. Der gibt doppelt, der gleich zu rechter Zeit, ungebeten und mit Freuden gibt. Gib gern! Es ist seliger Genuß, es ist Wohltat, geben, zur Freude andrer etwas beitragen zu dürfen. Gib also gern, aber verschwende nicht deine Wohltaten. Sei dienstfertig, bereitwillig; aber dränge niemand Deine Dienste auf. Kalkuliere nicht, ob es erkannt und belohnt werden wird. Brauche doppelte Schonung im Umgange mit denen, welchen Du Gutes erwiesen, aus Furcht, sie möchten argwöhnen, Du wolltest Dich für Deine Mühe bezahlt machen, sie Dein Übergewicht fühlen lassen, Dir größere Freiheit gegen sie erlauben, weil sie aus Dankbarkeit schweigen müssen.

aus: Adolph Freiherr von Knigge, *Über den Umgang mit Menschen*



Aenne Biermann: Panthéon, ca. 1930



VITELLIA WIRD WÄHREND REZITATIV EINGEBLENDET KAMERA B



VITELLIA ALS KÖNIGIN

Ich habe bei mancher Gelegenheit erinnert, daß man auf dieser Erde auch bei den edelsten und weisesten Handlungen weder auf Erfolg, noch auf Dankbarkeit rechnen dürfe. Diesen Grundsatz soll man, wie ich dafür halte, nie aus den Augen verlieren, wenn man nicht karg mit seinen Dienstleistungen, feindselig gegen seine Mitmenschen werden, noch gegen Vorsehung und Schicksal murren will. Bei dem allen aber müßte man jeder menschlichen Empfindung entsagt haben, wenn es uns nicht kränken sollte, daß Menschen, denen wir treulich, eifrig und uneigennützig gedient, die wir aus der Not gerettet, denen wir uns ganz gewidmet, uns ihnen vielleicht aufgeopfert haben, daß diese uns vernachlässigen, sobald sie unsrer nicht mehr bedürfen, oder gar verraten, verfolgen, mißhandeln, wenn sie dadurch zeitliche Vorteile oder die Gunst unsrer mächtigen Feinde gewinnen können. Doch wird der weise Menschenkenner und warme Freund des Guten sich dadurch nicht abschrecken lassen, großmütig zu handeln. [... So] erinnere ich nur nochmals, daß jede gute Handlung sich selbst belohnt, ja, daß der Edle eine neue Quelle von innerer Freude aus der Undankbarkeit der Menschen zu schöpfen versteht, nämlich die Freude, sich bewußt zu sein, gewiß uneigennützig, bloß aus Liebe zum Guten, Gutes zu tun, wenn er voraus weiß, daß er auf keine Erkenntlichkeit rechnen darf. Er bedauert die Verkehrtheit derer, die fähig sind, ihres Wohltäters zu vergessen, und läßt sich dadurch nicht abhalten, den Menschen zu dienen, die seiner Hilfe um so nötiger bedürfen, je schwächer sie sind, je weniger Glück sie in sich selbst, in ihren Herzen haben.

Klage also nicht über die Undankbarkeit, mit welcher man Dich lohnt! Wirf sie dem nicht vor, der sie Dir erzeigt. Fahre fort, ihn großmütig zu behandeln. Nimm ihn wieder auf, wenn er zu Dir zurückkehrt. Vielleicht geht er endlich in sich, fühlt den ganzen Wert, die Feinheit Deiner Behandlung und wird dadurch gebessert – wo nicht, so denke, daß jedes Laster sich selbst bestraft, und daß das eigene Herz des Bösewichts und die unausbleibliche Folge seiner Niederträchtigkeit Dich an ihm rächen werden.

»Ridotta à vera opera«

An. 5^a Dicembre. — visita prima lungo via S. Agostino
 La Clemenza di Tito opera che in due Atti, per l'incorona-
 zione di sua maestà l'imperatore Leopoldo II. — ridotta a
 una opera dall'ig.^{te} Marselli. Poeta di sua At. S. C. Elettori di
 Agraria. — Barbi. — Sig.^{te} Marchetti-fertigi. — Sp. Anticini.
 — Attori. Sig.^{te} Pedini. Sig.^{te} Carolina Perini / Dallomo / Sig.^{te}
Baglioni. Sig.^{te} Campi. — e Cori. — 24 Perri. —

Mozarts Eintrag zu La clemenza di Tito in sein Verzeichnüss aller meiner Werke als »opera seria in due atti [...] ridotta à vera opera dal Sig^{ra} Mazzolà« gibt der heutigen Mozart-Forschung besonderen Anlaß zur Interpretation dieses späten Meisterwerks. So wird in den folgenden drei Essays der Umgang des Komponisten mit der – zur Entstehungszeit bereits aus der Mode gekommenen – Gattung der Opera seria und deren Umarbeitung zusammen mit dem Librettisten aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet.

Wandlungen eines Porträts. Historische Bildwiedergaben Mozarts mit einem 1991 angefertigten polizeilichen Phantombild des Komponisten im Mittelpunkt.



10-010 GRÜNE
WAND

VITELLIA

10-020

2 VITELLIA
ZU ANNIO-PUBLICO

10-030

6 VITELLIA
ZU SESTO

10-040



7 VITELLIA

ALLES KAMERA B →

Hans Joachim Kreutzer. Das Vermächtnis des Bühnenkomponisten Mozart. Die neue musik- dramatische Form der Oper *La clemenza di Tito*

Nicht mit allen seiner Teile wirkt Mozarts Œuvre in gleicher Lebenskraft in unserer Gegenwart fort. Zwischen denjenigen Werken, die besonders eng in der historischen Lebenswirklichkeit des 18. Jahrhunderts oder, anders gesagt, der des vorrevolutionären Alteuropa verwurzelt sind, und der heutigen kulturellen Praxis liegt ein Kulturbruch, einer von vielen, mit denen unsere kulturellen Institutionen täglich zurechtkommen müssen. Davon sind u.a. gut zwei Drittel der mehr als zwanzig Bühnenwerke Mozarts betroffen, in erster Linie diejenigen, die aus der höfischen Welt heraus entstanden sind und die für diese Welt als ihre Gebrauchssituation auch geschaffen wurden. Dazu zählt nicht nur der *Idomeneo*, vielleicht dasjenige seiner Bühnenwerke, an dem Mozart selbst am meisten gehangen hat, sondern auch der *Titus*, dessen Partitur zu größeren Teilen sogar noch nach der der *Zauberflöte* entstanden ist, so daß man ihn unter gewissen Vorzeichen als eine Art Vermächtnis des Bühnenkomponisten Mozart ansehen könnte. Daß Aufführungen gerade dieser beiden Werke, die bevorzugte, ja herausragende Stellungen in Mozarts Œuvre einnehmen, auch heute noch Züge von Wiedergewinnungen oder Rettungen – wo nicht gar Entdeckungen – an sich tragen, sollte zu denken geben. Nicht der unwesentlichste Zug am kulturellen Kanon ist aber, daß dieser ohne beständige kritische Überprüfung gar keinen Bestand hat. Nur in fortlaufender Revision gewinnt er überhaupt eine Legitimationsbasis.

Mißverständnisse löst bereits die gebräuchliche Titelgebung aus. Die Oper Mozarts wird nicht einfach und alleine nach ihrer Hauptfigur Tito benannt. Ihr Titel wäre eher zu umschreiben mit »Die Herrscherweisheit, die kluge, ausgleichende Mäßigung des (Kaisers) Titus«. In diesem Kunstwerk ist primär politisches Handeln gestaltet. Sofern es in dieser Oper auch um den Charakter des Herrschers geht, ist dieser stets unter Berücksichtigung seiner Rolle im Gefüge des Staates, genauer gesagt eines Weltreiches, aufgefaßt. Bekanntermaßen sind die vorangehenden, die heute bei weitem berühmteren Opern Mozarts von ganz anderem Zuschnitt. Der *Figaro*, der *Don Giovanni*, und auch, obschon in geringerem Maße, *Così fan tutte* legen es nahe, die Gestaltung individueller Charaktere und deren



VITELLIA
ZU SESTO



VITELLIA
ZU ANNIOT PUBLIO



VITELLIA

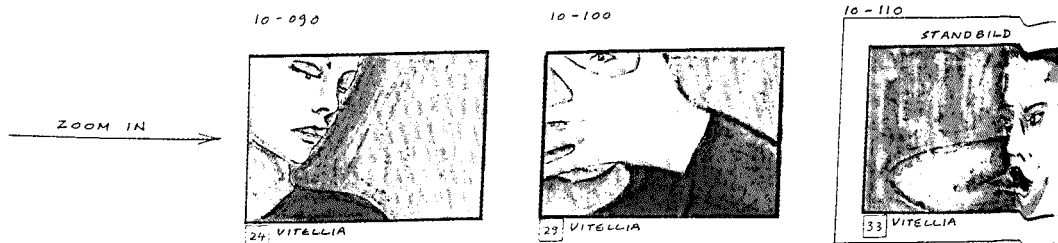


VITELLIA

Konflikte, damit aber Konfliktsituationen privater Natur, als bestimmend für Mozarts opernästhetische Prinzipien anzusehen.

Ob man eine solche Auffassung aber verabsolutieren darf, könnte gerade *La clemenza di Tito* in Frage stellen. Der Hinweis ist nicht unangebracht, daß bei der Da Ponte-Trias eine außerordentliche Disproportion zwischen dem kompositorischen, ja schon orchestralen Aufwand und der Bedeutungslosigkeit der tatsächlichen gesellschaftlichen Rollen der Figuren besteht. Daß *La clemenza di Tito* ganz anders geartet ist als die vorangehenden Opern Mozarts, hat man immer gesehen. Dazu hat man sich die Erklärung zurechtgelegt, es handle sich hier um einen Rückfall Mozarts – möglicherweise aus Schwäche, aus Ermüdung – in ein älteres, bereits abgelebtes Gattungsmuster, das der Opera seria. Diese Annahme ist doppelt falsch. Weder ist Mozarts *Titus* seiner Form nach eine Seria-Oper – sie ist vielmehr eine weitgehend neuartige Erfindung –, noch war diese Spielart der Opernformen damals bereits abgestorben.

Nach allem, was man über Mozart und sein Zusammenwirken mit seinen Librettisten weiß, muß man annehmen, daß auch das Libretto zum *Titus* unter entscheidender Beteiligung von seiner Seite erarbeitet worden ist. Fest steht vor allem, daß er mit dem Resultat höchst zufrieden war. Er hat sein Urteil nicht nur selber dokumentiert, sondern sogar in der auszeichnendsten Weise. In dem eigenhändigen Werkverzeichnis, das Mozart seit 1784, einsetzend mit dem zweiten seiner drei Klavierkonzerte in Es-Dur, der heutigen Nummer 449 des Köchel-Verzeichnisses, geführt hat, bedachte er die Arbeit seines Librettisten Caterino Mazzola mit dem Lob »ridotta à vera opera«, d. h. dieser habe den alten, vielvertonten Text, übrigens eines der am höchsten eingeschätzten Werke des berühmtesten Bühnendramatikers des 18. Jahrhunderts, Pietro Metastasio, »zu einer wahren Oper umgearbeitet«. So liest man es auf der Rückseite des 28., des vorletzten von Mozart beschriebenen Blattes in seinem autographen Werkkatalog. Ein in seiner Art vollkommen einmaliger Eintrag, niemals hat Mozart in diesem Werkverzeichnis eigene Arbeit oder die eines anderen überhaupt je kommentiert. Man hat diese Wendung also ernstzunehmen, und zwar als Zeugnis auch einer Selbstbeurteilung Mozarts. Das wirft nun allerdings die Frage auf, was denn Mozart 1791 als eine anzustrebende, vorbildgebende musikdramatische Form angesehen haben könnte, eine neben anderen, wie sich versteht, denn *Zauberflöte*, *Titus* und *Così*, um nur die



die letzten Bühnenwerke Mozarts anzuführen, lassen sich nicht auf einen Nenner bringen.

Wenn die kommune Einschätzung von Mozarts *Titus* als ein Rückfall in ein vergangenes Zeitalter der Geschichte der Oper zuträfe, enthielte sie ein überaus negatives Urteil über Mozarts künstlerischen Entwicklungsgang im ganzen. Eine logische Voraussetzung eines solchen Urteils bestünde notwendig darin, daß die Opera seria überhaupt und Mozarts *Titus* im besonderen rasch in Vergessenheit geraten, im Dunkel der Geschichte versunken seien. Für das ausgehende 18. und das frühe 19. Jahrhundert gilt das keinesfalls. Ein kleines, noch viel weitergehendes Indiz: Im März 1867 (!) sendet Moritz von Schwind neun Bilder auf Gedichte Eduard Mörikes an den Dichter. Darunter befindet sich eine Zeichnung auf Mörikes Mozart-Gedicht »Ach nur einmal noch im Leben!«, die ein Notenblatt zu ihrem Mittelpunkt hat, eine Gesangsstimme plus Klaviersatz. Diese Zeichnung zeigt den Anfang der A-Dur-Arie Sestos, Nr. 19, das Rondo »Deh per questo istante solo«, wie damals üblich in deutscher Übersetzung: »Ach, nur einmal noch im Leben«, also identisch mit dem Gedichttitel Mörikes. Über welch souveräne Kenntnis des Werks müssen der Maler wie der Dichter verfügt haben, um die Bedeutung gerade dieses Stückes einschätzen zu können! Es ist die eigentliche Krise, der Höhepunkt in dem psychischen Drama, das zwischen den beiden wichtigsten Gestalten abläuft. Der Kaiser hat den Freund Sesto, der ihn verraten hat, verurteilt, und dieser streckt, Abschied nehmend, wie zum letzten Mal, für den Augenblick vergeblich, die Hand in Richtung auf den Freund aus.

Die erste Voraussetzung für das Leben der Kunst liegt nicht in der Kritik oder in der Theorie, sondern im praktischen Gebrauch. Der Gebrauch allerdings spricht eine deutliche Sprache, nämlich in Gestalt der Bearbeitungen des *Titus*. Der Umgang des Publikums spiegelt sich zum einen in den vielen Einrichtungen, auch einzelner Nummern, für Bläserensembles, für sogenannte Harmoniemusik, zum anderen aber in den Klavierauszügen. Während erstere überwiegend für öffentliche Konzertaufführungen bestimmt waren, kam für die Klavierauszüge nur privater Gebrauch in Betracht. Ein sprechender Vergleich, der die Wertschätzung für *Titus* beweist: Bis 1815 kamen acht vollständige, voneinander unabhängige Klavierauszüge im Druck heraus, lediglich für den *Don Giovanni* wurde einer mehr angefertigt. Im Zusammenhang mit den Fragen von Wirkung und Nachwirkung sei vermerkt, daß die ursprüngliche Textgestalt, das Libretto Pietro Metastasio's, schon mehr als vierzig Kompo-

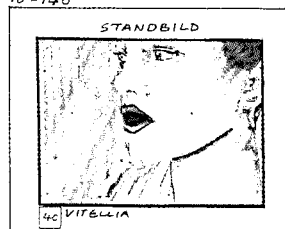
10-120



10-130



10-140



ZOOM OUT →

sitionen zugrundegelegt hatte, bis in Mozarts Händen 1791 dann eine neue, andere Version entstand. Dies ist eine entscheidende geschichtliche Schnittstelle, denn von diesem Punkt an setzen die Neubearbeitungen überhaupt ein, es sind nach Mozart noch sieben geschaffen worden. In Wien ist Mozarts *Titus* zum erstenmal 1804 szenisch herausgekommen, ein Vorgang, der hier und zu diesem Zeitpunkt als ein Brückenglied zum Klassizismus des frühen 19. Jahrhunderts zu verstehen ist, ein im übrigen noch wenig erforschtes Feld.

Die Opernästhetik und die Musiktheorie überhaupt besaßen ihr Übergewicht in Norddeutschland und namentlich in Berlin. Das schuf ungünstige Voraussetzungen für die alten, besonders in



Wandmalerei in Pompeji

146 VITELLIA
ZU ANNIO PUBLIO149 VITELLIA
ZU SESTO150 VITELLIA
ZU SESTO152 VITELLIA
ZU SESTO

Italien gepflegten höfisch-heroischen Opernformen. Bemerkenswert verständnislos äußerte sich denn auch Carl Friedrich Zelter, der 1819 aus Wien an Goethe schrieb: »Solch ein Titus soll denn auch noch geboren werden, der in alle Mädchen verliebt ist, die ihn alle todtschlagen wollen«; inhaltlich ist das sogar falsch, es träfe allenfalls auf Vitellia zu.

Goethe selbst aber stand dem Zeitalter Mozarts in jeder Hinsicht viel näher, vor allem lebte er als Theatermann in und aus einer höfisch bestimmten Lebenswelt. Er hat ganz unbefangenen *Titus* für die Eröffnungsvorstellung des neu errichteten Theaters in Bad Lauchstädt am 26. Juni 1802 angesetzt. Bespielt wurde dieses Theater nur sommers, vom Ensemble des Weimarer Hoftheaters, so daß damals in dem kleinen Badeort eine frühe Vorform von Festspielidee aufkam. Von nah und fern, selbst aus Leipzig, strömte das Publikum herbei, Schelling, Hegel, Friedrich August Wolf aus Halle waren zugegen, Hallenser Studenten übrigens in großer Zahl – nunmehr eines Kunstwerks wegen, nicht mehr zu einer Krönungsfeierlichkeit. Damit deutet sich ein Kulturvergleich an: Der von jüngerer, und zwar von bürgerlicher Musikkultur geprägte Zelter weist, zweifellos etwas grob, auf Verständnisschwierigkeiten hin, denen ein höfisches Kunstwerk aus der habsburgisch-gegenreformatorischen Welt, einem Vielvölkergebilde, im 19. Jahrhundert im Zeitalter von Bürgertum und Nationalstaat, zunehmend begegnen mußte. Die Probleme, die ein solches Nachleben, über gänzlich verschiedene Kulturräume hinweg, aufwarf, muß man sich heute ausdrücklich bewußt machen. Franz Xaver Niemetschek, Mozarts erster Biograph, hatte 1798 den *Titus* noch »die vollendetste Arbeit Mozarts« genannt. Doch Niemetschek schrieb noch aus sicherer Kenntnis böhmischen Musiklebens und Prager Verhältnisse.

Der Stoff des *Titus* reicht zurück bis an die Wurzeln der römisch geprägten abendländischen Kultur, und zwar unter den Aspekten eines ganz bestimmten Geschichtsbildes. Die Oper über das Thema der unvergleichlichen Milde des römischen Kaisers Titus besaß in Prag eine alte Tradition. Hier war 1734 die erste Vertonung des Librettos von Pietro Metastasio, durch Antonio Caldara, erklingen. Im gleichen Jahr 1734 waren aber auch, und zwar ebenfalls in Prag, Montesquieus *Considérations sur les causes de grandeur des Romains et de leur décadence* erschienen. Den Herren des höheren Adels und den übrigen Repräsentanten der Böhmisches Stände, die den Stoff 1791 erneut wählten, mußte dieser gleichsam der natürliche scheinen, nicht einfach deshalb, weil er schon oft und von hervorragenden Komponisten bearbeitet worden war.

10-190

10-200

10-210

ZOOM IN →



53 VITELLIA



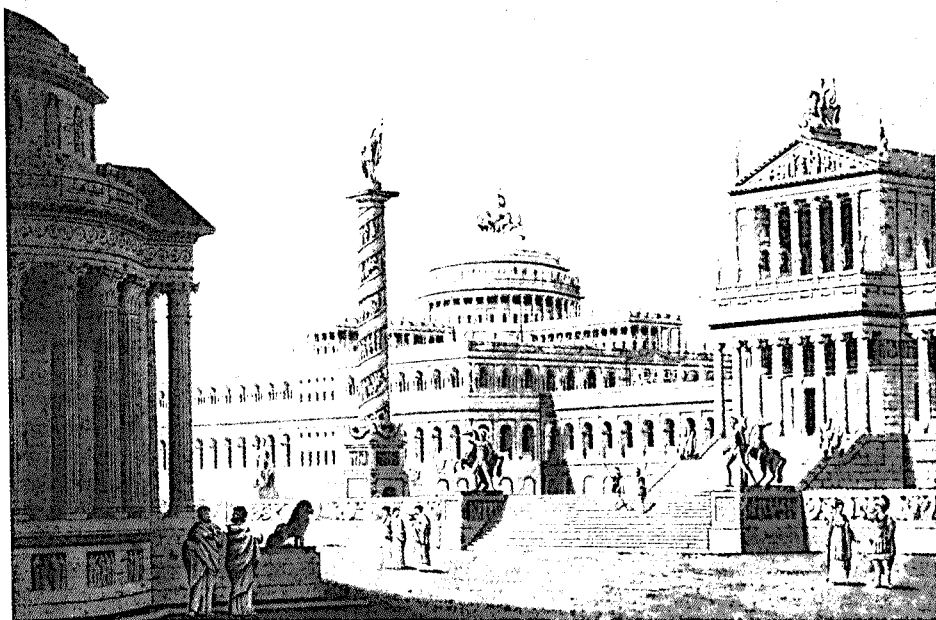
58 VITELLIA



62 VITELLIA

Das Herrscherbild in diesem Opernstoff und somit auch in Mozarts *La clemenza di Tito* ist ein exemplarischer Fall in einem Geschichtsverständnis, nach dem die ersten beiden Jahrhunderte unserer Zeitrechnung, namentlich aber die Regierungszeit des Titus Flavius Vespasianus, als die glücklichste Epoche der Menschheitsgeschichte galt. Dieses Herrscherbild stimmte nun aber vollkommen mit dem Bild überein, das Leopold von sich selbst im Großherzogtum Toscana in langer Regierungszeit geschaffen hatte: ein »Hirtenkönig«, sehr im Gegensatz zu Joseph II. In der gleichen politisch-historischen Tradition schrieb dann jedoch vor allem Edward Gibbon seine *History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, die 1776 bis 1788 erschien. Man bewegte sich also 1791 in Prag mit dieser Krönungsoper in einem gemeineuropäisch akzeptierten Verständnisrahmen. Sie war ein dem Anlaß vollkommen gemäßer Fürstenspiegel. Darüber hinaus konnte sie gleichermaßen als eine historisch-politische Fassung der Humanitätsidee verstanden werden, wie sie ungefähr zur gleichen Zeit in Goethes *Iphigenie* Gestalt gewonnen hat. Es gibt übrigens mancherlei Anzeichen dafür, daß Mozart sich nach Josephs II. Tod, mit welchem Grad an innerer Überzeugung auch immer, auf die neue Zeit der »Leopoldinischen Gegenreform« bewußt einstellte.

C. Friedrich Beuther: Bühnenbild zu Mozarts *La clemenza di Tito*: Capitol, Weimar, 1815



10-220



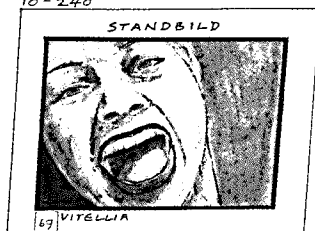
65 VITELLIA

10-230



67 VITELLIA

10-240



69 VITELLIA

10-250

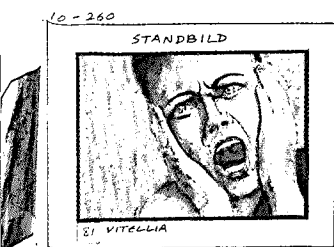


73 VITELLIA

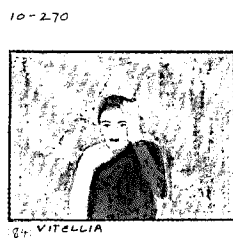
Jener früh verstorbene römische Kaiser Titus lebt im Gedächtnis der Menschen als eine Lichtgestalt fort. Daß er zu einer Art Genius der Humanität stilisiert wurde, ist nicht geradezu gegen die geschichtliche Wahrheit, obschon nicht auszuschließen ist, daß einige seiner als außergewöhnlich empfundenen Züge mit einer, möglicherweise psychischen Erkrankung, mit einem Zerfall der Persönlichkeit, einhergehen. Doch gerade für die sprichwörtlichen *Clementia Austriaca* ließ ihn seine Menschenfreundlichkeit als Vorbild erscheinen.

Der Kaiser Tito in Mozarts Oper, verlassen, verraten vom Freunde, mit dem Verlust der Herrschaft, ja mit dem Tode bedroht, rächt sich an keinem, verzeiht allen. Er ist eine Sinnbildfigur unerschütterlicher, menschliches Maß übersteigender Größe. Die Einsamkeit, in der Tito am Schluß zurückbleibt, wird durch das Huldigungsensemble mit Chor kaum gemildert. Die Person tritt hinter den Wertbegriff der politischen Ethik, den sie verkörpert, zurück. Der Tito der Oper repräsentiert höchste Wertvorstellungen, und es ist nur natürlich und entspricht dem Anlaß, wenn diese in außerordentlicher Steigerung erscheinen. Ein Individuum von menschlichem Normalmaß brächte nicht die Voraussetzungen für einen solchen Verweisungs-zusammenhang mit, und eine weitgehende menschlich-psychologische Wahrscheinlichkeit könnte vor solchem Hintergrund auch Herabminderung bedeuten.

Mozarts Oper soll zunächst nicht gefallen haben. Die Berichte lassen auf unterschiedliches Echo bei der eigentlichen Uraufführung am Krönungstag selbst, bei der ja fast nur Repräsentanten des Hofes und der Landstände sowie vornehme Fremdwesen waren, und dann bei den anschließenden Vorstellungen schließen, zu denen ein im weitesten Sinne bürgerliches Publikum erschien. Also schließlich doch ein Erfolg für das Kunstwerk jenseits des höfischen Festes? War vielleicht der eigentliche Adressat nicht eben begeistert? Dreimal wird in dieser Oper dem Kaiser eine Frau, der er den Thron anbietet, vorgezogen. Zu Beginn entsagt Tito einer nicht selbst auftretenden Geliebten, die als schöne, ja faszinierende Jüdin Berenice bezeichnet wird. Diese Gestalt ist. Dann stellt sich von der Schwester des Freundes Sesto heraus, daß sie sich bereits gebunden hat, und als Tito schließlich Vitellia wählt, hatte diese ihm, vorausgesetzt, daß er seine eigenen politischen Ziele zu verfolgen, zuvor den Rat abgewandt; Rom steht in Flammen, der Aufstand der Freischwörer muß gewaltsam niedergeschlagen werden. Daß Kaiserin Maria Ludovica diese Oper nun aber eine »deutsche Schweinerei« (»porcheria tedesca«) genannt habe, ist



ZOOM OUT →

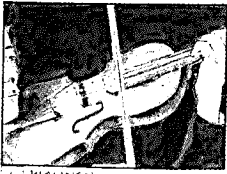


nicht belegt. Die einzige Quelle für dieses Gerücht ist literarisch wie menschlich trübe.

Immer wieder ist freilich von einem musikalischen Fehlschlag die Rede. Ursachen dafür sucht man seit jeher bei Mozarts mit dem Auftragsdatum vorgegebenem Arbeitstempo; die immer wieder genannten achtzehn Tage dürften allerdings ein Bestandteil der blühenden frühen Mozart-Legendarik sein. Das Argument greift sicher nicht, denn Mozart hat an der Oper schon gearbeitet, bevor er den Auftrag erhielt. Wie lange schon, ist umstritten; eine Verbindung zwischen Mozart und Mazzolà bestand bereits seit 1789. Die eigentliche Niederschrift nahm gegen zwei Monate in Anspruch, doch besagt das bei Mozart nichts über die Dauer des Kompositionsprozesses; Mozart hat beides, Komponieren und Schreiben, stets auseinandergehalten. Speziell kritisiert werden die nicht besonders ausdrucksstarken, deshalb relativ lang wirkenden Rezitative. Dazu hat sich schon ganz früh, wie von selber, die Erklärung gesellt, daß wohl andere sie komponiert haben müßten, Mozarts Schüler Franz Xaver Süßmayr vielleicht – doch von seiner Hand stammen die Rezitative in der Originalpartitur nicht, somit fallen sie auch aus der Zeitberechnung für die Niederschrift heraus. Zudem müßte man gerechterweise einräumen, daß die mit Sicherheit von Mozart selbst komponierten orchesterbegleiteten Rezitative gleichfalls nicht interessant, nicht besonders dramatisch sind. So bliebe zu erwägen, ob all dies nicht auf der Linie einer neuen Einfachheit, ja Abgeklärtheit liegen könnte, von der Mozarts Spätwerk gekennzeichnet ist.

Doch vor allem: Eine echte Opera seria, die als solche tatsächlich einem anderen Zeitalter zugerechnet werden könnte, ist *La clemenza di Tito* gar nicht. Der Dresdner Hofdichter Caterino Mazzolà hat das Libretto Metastasios nicht einfach abgeändert, er hat es von Grund auf neu gestaltet. Daß er Metastasios Rezitative, somit die Partien, die nach dem Formgesetz der Seria die dramatische Handlung enthielten, stark kürzte, entschied noch nicht über die dramatische Bauform. Anders liegt die Sache schon beim Arienbestand. Von Metastasios fünfundzwanzig Arien behielt Mazzolà nur sieben bei, vier eigene fügte er hinzu. Die dramatische Bauform änderte ihre Natur aber grundlegend durch die Einführung von acht großen Ensembles: drei Duetten, drei Terzetten, je einem Quintett und einem Sextett an den beiden Aktschlüssen, das sind komplexe und vor allem primär musikalische Formen. Damit war das elementare Strukturprinzip der Opera seria außer Kraft gesetzt: die einschichtige Gestaltung eines Charakters aus einem einzigen

11-010



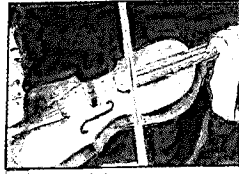
1 VIOLINEN

11-020



1 RAUH

11-030



3 VIOLINEN

11-040



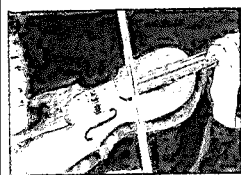
3 RAUH

Prinzip heraus. In dieser Umgestaltung ist die Aufgabenteilung zwischen Rezitativ und Arie, die für die Opera seria typisch ist, aufgegeben. Bei der Seria liegt die eigentliche, die voranschreitende Handlung des musikalischen Dramas in den Rezitativen, an bestimmten Stellen aber tritt der Affekt, und dieses ist stets nur ein einzelner, in einer Arie hervor.

Die musikalischen Ensembles wandeln die ursprüngliche Geradlinigkeit der Handlung in ein zeitliches Zugleich um, ein Miteinander ganz verschiedenartiger Charaktere. Gerade dieses szenische Gestaltungsprinzip ist in voll ausgebildeter Form die große Errungenschaft der vorangehenden Buffa-Opern Mozarts. Jedoch, eine sehr wesentliche Differenz zwischen ihnen und *La clemenza di Tito* darf man nicht übergehen: Mazzolà und Mozart lassen die Personen in den Ensembles nicht untereinander agieren und reagieren. Insofern gehören Buffa und die neue »vera opera« keineswegs dem selben Formtypus an, auch wenn Mazzolà die Form im großen nach dem Prinzip der Opera buffa gestaltet hat, nämlich Zweiaktigkeit bei Handlungsgleichgewicht, Handlungsunentschiedenheit in der Mitte. Der entscheidende Entwicklungssprung, den dieses Libretto in der Geschichte der musikdramatischen Bauformen markiert, liegt darin, daß die dramatische Handlung aus dem reinen Bühnendialog wegverlegt ist; sie wird nunmehr in Formen gestaltet, die genuin musikalischer Natur sind.

Die Figurenkonstellation des *Titus* entspricht in wesentlichen Punkten der Dramenpoetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Tito hat einen annähernd gleichgewichtigen Gegenspieler, nämlich einen interessanten, einen zerrissenen Charakter: Sesto, den Freund. Scheinbar ist dieser ein bloßer Spielball in der Hand der Vitellia, eines barocken Machtweibes par excellence. Doch die das Tragische streifende Gestaltung der Figur in Mozarts Oper beruht auf wesentlichen Ideen der Empfindsamkeit. Freundschaft ist seit der Jahrhundertmitte, insbesondere seit dem Auftreten des im ganzen deutschen Sprachraum gleichermaßen verehrten Klopstock, eine Fundamentalvorstellung, an die sich höchste ethische Werte binden, auch gesellschaftliche, politische. Anders als heute ist Freundschaft nicht etwa eine bloße, nicht weiter ableitbare, gemütsmäßige Zuneigung. Die Freundestreue zu brechen oder zu halten, darauf beruht wesentlich die Handlung dieser Oper. Ganz von ferne erinnert dies an ein Problem in einer Tiefenschicht des Tristan-Mythos, der auch die Frage einer archaischen Gesellschaft ent-

11-050

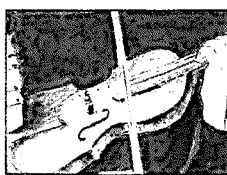


1. VIOLINEN

11-060

5. KAMERA KREISEN
ÜBER VIOLINEN

11-070



7. VIOLINEN

11-080



9. RAUCH

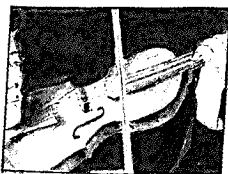
hält: Welche Bindung steht höher, die an den Mann oder die an die Frau? Im Tristan-Mythos bleibt dies ungelöst, er ist von Natur tragisch. Die *Titus*-Handlung wertet gleichsam staatserhaltend: In solchen Fällen ist die Frau nahezu immer die Verliererin.

Mozart selbst, in der Einschätzung eigener wie fremder Leistung unbestechlich, in seinen Äußerungen häufig auch überscharf kritisch, war Mazzolà für seine Arbeit außerordentlich dankbar. Deshalb die auszeichnende Wendung »ridotta à vera opera«. In übersetzender Wiedergabe mußte der Satz im eigenhändigen Werkverzeichnis gelesen werden: »La clemenza di Tito, Opera seria in zwei Akten. Für die Krönung seiner Majestät des Kaisers [!] Leopold II. [usw., ergänze: nunmehr aber] umgestaltet zu einer wahren Oper«; damit ist Opera seria als Begriff gleichsam gelöscht. Natürlich könnte man Mozart nicht auf musikwissenschaftliche Terminologie von heute festlegen. Wenn es darum ginge, einen geschichtlich belegten Begriff anzuwenden, so böte sich der auf dem Titelblatt des Textbuches an, denn dafür dürfte ein Autor verantwortlich sein, der sich über das Libretto Gedanken gemacht hat: »Dramma serio«.

Zu folgenden beiden Dingen muß man immer die Bereitschaft haben, erstens bloß das zu tun, was zum Nutzen der Menschen die Stimme der königlichen und gesetzgeberischen Kunst eingibt, zweitens sich umzustellen, falls also jemand da ist, der einen berichtigt und von einer bloßen Meinung wegwendet. Die Wegwendung muß immer von einem einleuchtenden Schluß aus, daß etwas gerecht oder gemeinnützig ist, erfolgen, und die Motive dürfen nur derartige sein, nicht weil etwas angenehm oder ruhmvoll erschien.

Marc Aurel

11-090



11 VIOLINEN

11-100



11 RAUCH

11-110

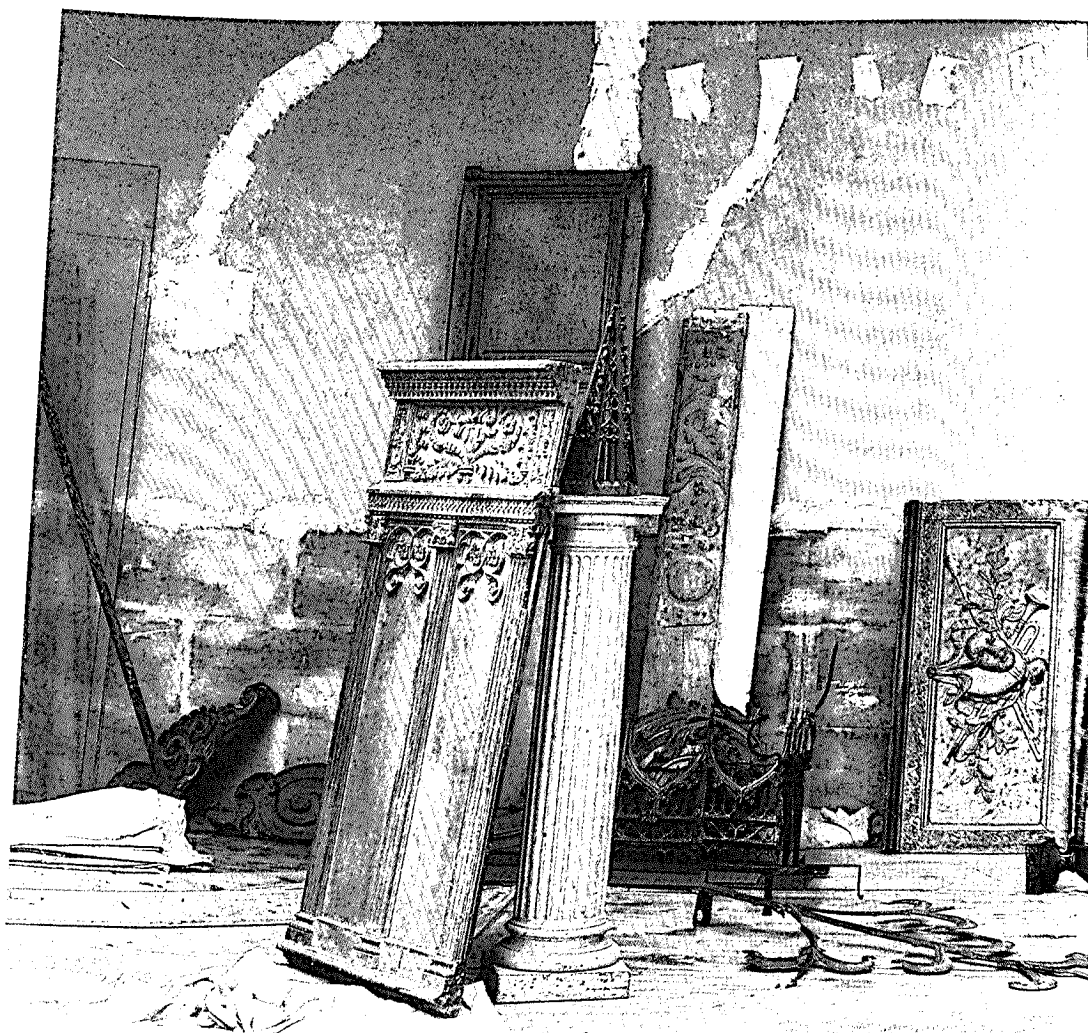


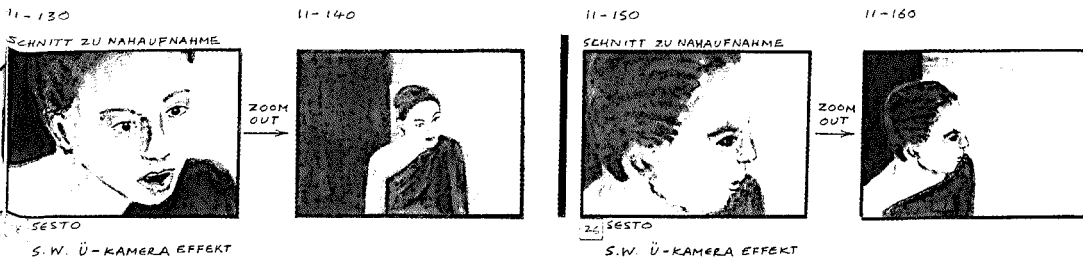
13 VERSCHWÖRER
S.W.

11-120

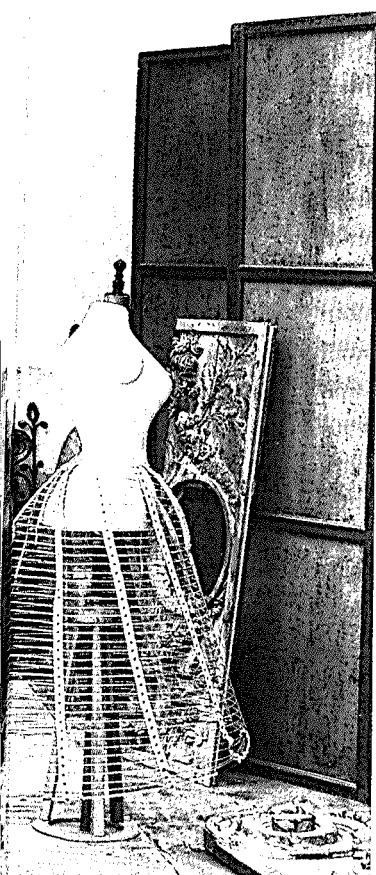


15 SESTO BRSCHE
PROSCENIUM
S.W. Ü-KAM





David Seidner: Stilleben, 1986



Rom. Ein Privathaus als Kerker für Mahagonibäume.
 Unter dem Plafond, als schwebende Insel, ein staubiger Lüster.
 Jalousien – Schuppen? Gräten? – sie streuen
 abends das Licht. Die Räume werden düster.
 Nackter Fuß auf rotem Marmor – der Körper
 kleidet sich ein: er macht einen Schritt, einen Fortschritt.
 Schriest du nun: »Stirb!« – ich stürbe sogleich, wie der Römer
 und seine Stadt es taten (das Glück noch vor sich).
 Was die Welt zusammenhält, sind Blößen und Falten.
 Letztere bergen mehr Liebe als alle Gesichter.
 Das schützt auch den Operntenor vor dem Altern,
 daß er rechtzeitig abgeht in die Kulissen.
 Blick in die Nacht. Der blaue Augenstern badet
 seinen Kristall in Tränen, bis er funkelt.
 Und überm Kopf der Mond – eine leere Piazza;
 Brunnen – keine; die steinerne Scheibe im Dunkel.

aus: Joseph Brodsky, *Römische Elegien*

11-170

11-180

11-190

11-200



31 SESTO

S.W. Ü-KAMERA EFFEKT

ZOOM
OUT

34 FEUER ANZÜNDEN

HANDKAMERA
FARBE

39 SESTO

S.W. Ü-KAMERA EFFEKT

Uwe Schweikert. *La clemenza di Tito* – eine »echte« Oper? Oder: Wie sich Mozart den Opera seria-Typus anverwandelte

Als »vera opera«, eine »echte Oper«, hat Mozart die Prager Krönungsoper *La clemenza di Tito* in seinem eigenhändig geführten Werkverzeichnis charakterisiert. Man darf aus dieser Formulierung schließen: erstens, daß er mit der Bearbeitung des ihm von den Böhmisches Ständen aufgenötigten, fast sechzig Jahre alten Librettos Pietro Metastasios durch den sächsischen Hofdichter Caterino Mazzolà zufrieden war, und zweitens, daß Metastasios ursprüngliche Opera seria für ihn zu diesem Zeitpunkt seiner Laufbahn keine »echte« Oper mehr dargestellt hätte.

Implizit enthält der Hinweis auf die echte, die wahre Oper aber auch eine Aussage zur musikalischen Dramaturgie, die Mozart bei der Vertonung des Textbuchs verfolgt hat. Denn es ist undenkbar, daß er dem damals in Wien weilenden Mazzolà nicht seine Vorstellungen des Musiktheaters vermittelt haben sollte. Um so mehr, als für ihn ja – und das bestätigt gerade die enge Zusammenarbeit mit Lorenzo da Ponte bei der vorausgegangenen Trias von *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte* – »bey einer opera [...] schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter« zu sein hatte, wie es in dem bekannten Brief vom 13. Oktober 1781 an den Vater heißt. Wolfgang Willaschek hat in seinem Buch *Mozart-Theater* dargelegt, daß und wie in Mozarts musikalischem Theater »stets die Deutlichkeit und Durchschlagskraft einer Situation und die Glaubwürdigkeit eines Menschen die Fragen bestimmten, wie eine Figur, eine Szene, eine Szenenfolge und schließlich ganze Akte und die Oper insgesamt gestaltet wurden.«

An die symphonisch unterfütterte Theatralität der Buffa-Opern mit ihrer gestischen Beweglichkeit konnte Mozart hier allerdings nicht umstandslos anknüpfen, so wenig wie er es in dem unmittelbar vor dem *Titus* entstandenen Märchenmysterium *Die Zauberflöte* hatte tun können. *Titus* ist mit einer anderen musikalischen Tinte, der Ökonomie eines auf Reduktion angelegten Spätstils geschrieben, in einem weicheren, einfacheren, manchmal geradezu schwermütig erhabenen Ton, wie wir ihn immer wieder auch in der *Zauberflöte* finden. Und die obligaten Bläserpassagen der Sesto- und Vitellia-Arien erinnern, allein des Klangs wegen, an das im Oktober 1791 abgeschlossene Klarinettenkonzert A-Dur KV 622. »Spätherbst-Blumen-Einsam-

11-210

SCHNITT ZU NAHAUFNAHME

ZOOM
OUT

11-220

SESTO
S.W. Ü-KAMERA EFFEKT

11-230

SCHNITT

SESTO
S.W. Ü-KAMERA EFFEKT

11-240

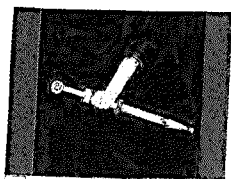
SCHNITT

SESTO
S.W. Ü-KAMERA EFFEKT

keit« meinte der *Titus*-Bewunderer Eduard Mörike in seinem 1845 entstandenen Gedicht »Ach nur einmal noch im Leben!« aus dem fragilen, durchscheinenden Klang dieser Musik herauszuhören. In vielen der außerordentlich kurzen, einfach gebauten Musiknummern überwiegt die zweiteilige Liedform. Nur an wenigen Stellen der Handlung greift Mozart zu Arien, die im großen Stil ausgeführt sind. Die Instrumentation ist sparsamer, kammermusikalischer, durchsichtiger, die melodischen Bewegungen der Stimmen – vor allem in der Musik der Sekundärer, aber nicht nur dort – sind auf den knappsten Umriß beschränkt, der Satz insgesamt für Auge und Ohr weniger kompliziert als im *Figaro* oder *Don Giovanni* mit ihren überbordenden Finali.

Die kompositorische Faktur im *Titus*, die künstlerischer Absicht und nicht etwa Eile oder gar Nachlässigkeit entsprang – für Mozarts bedachte, sorgfältige Ausarbeitung spricht auch die planvolle Tonartendisposition, die subkutane Zusammenhänge schafft –, hat gewiß zum respektvoll-gedämpften, nachsichtigen Umgang mit dieser Partitur beigetragen. Musikalische Meisterschaft wagt man dem *Titus* heutzutage jedenfalls nicht mehr abzusprechen, theatralische Stimmigkeit hingegen weiterhin. Die Zeitgenossen Mozarts stellten diese Oper dagegen gleichberechtigt neben *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte*. Frühe Mozartbiographen wie Friedrich Rochlitz, Franz Xaver Niemetschek und Georg Nikolaus Nissen haben einhellig das große, düstere Finale des ersten Aktes mit dem dramatischen ersten *Giovanni*-Finale verglichen, ja über dieses gestellt. Bei aller Aufwertung des revolutionären Klassizismus von Mozarts *Titus* muß man diesen Vergleich als schief bezeichnen. Da hat die Kaiserin, die spanische Bourbonenprinzessin Maria Ludovica, genauer hingehört. »Una porcheria tedesca« soll sie die Krönungsoper genannt haben, eine kolportierte Äußerung, die nicht besser, aber glaubwürdiger ist, seit man ihren Brief kennt, den sie über die Krönungsfeierlichkeiten in Französisch an ihre Schwiegertochter schrieb: »Am Abend im Theater war die Große Oper nicht besonders groß und die Musik sehr schlecht, so daß sie uns fast alle einschläferte.«

Mozart hat dem Kaiserpaar wie den Böhmisches Ständen die Krönungsoper, die sie von ihm erwarteten, nicht geliefert. Er hat bewußt die vertrauten Gattungsnormen der Opera seria beiseitegeschoben, keinen lehrhaften Fürstenspiegel komponiert, sondern – von der ersten synkopischen Wendung in der Ouvertüre an – ein Charakterdrama entworfen, das die von Mazzolà besorgte Humanisierung und Modernisierung von



46 SESTO HALT DAS SCHWERT
S.W. Ü-KAMERA EFFEKT

ANDANTE



48 SESTO VORBRUNNE MITTE
S.W. Ü-KAMERA EFFEKT



50 SESTO
S.W. Ü-KAMERA EFFEKT

Sujet und Szene auch in der Musik vollzog. Eine deutsche Schweinerei eben, wie die aus Florenz – Leopold II. regierte von 1765 bis 1790 als Großherzog der Toscana – an die italienischen Konventionen gewöhnte Kaiserin denn zwar ungeniert drastisch, aber aus ihrer Sicht nicht einmal grundlos kommentierte. Noch 1809, also fast zwanzig Jahre später, urteilte ein neapolitanischer Rezensent über *La clemenza di Tito*: »Der Stil Mozarts ist leidenschaftlich und erhaben; aber er ist nicht italienisch.«

Um Mozarts Strategie und das stilistische Verfahren, das er bei der Komposition des *Titus* einschlug, besser abwägen zu können, muß nochmals nach dem ästhetischen Profil der Da Ponte-Opern gefragt werden. Nicht zuletzt die musikalischen Errungenschaften der Buffa schufen die Voraussetzungen zu einer neuen Ernsthaftigkeit, sei es nun die deutsche Zauberflöte im Singspiel- oder der italienische *Titus* im Seria-Gewand. Mit ihrer quirligen szenischen Beweglichkeit hat Mozarts Musiksprache aber auch der Buffa neue dramatische

Beginn der *Titus*-Ouvertüre in d
Handschrift Mozarts



PRIMO TEMPO

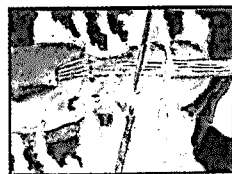


57 VIOLINEN U. FEUER ÜBERBLINDET



59 SESTO

S.W. U-KAMERA EFFEKT



61 VIOLINEN U. FEUER ÜBERBLINDET

Spielräume eröffnet, die den stereotypen Strickmustern selbst seiner vorzüglichsten italienischen Konkurrenten wie Paisiello, Salieri, Guglielmi oder Sarti verschlossen blieben. So gesehen ist es kein Zufall, daß nicht dem seine Zeitgenossen musikalisch überfordernden Mozart, sondern Cimarosas liebenswert harmloser *Heimlicher Ehe* der größte Opernerfolg während der kurzen Regierungszeit Kaiser Leopolds II. beschieden war.

Der Wiener Sonatenstil, erst von Haydn, dann von Mozart auf die Oper übertragen, eröffnete der musikdramatischen Form ganz neue Möglichkeiten der individualisierenden Charakterisierungskunst. In Mozarts Da Ponte-Opern läuft die Musik nicht mehr neben der Szene her, sondern wird selbst Trägerin von äußeren oder inneren Handlungsabläufen. Man denke an die beiden eröffnenden Duette in *Le nozze di Figaro* oder an die musikalische Begegnung von Don Giovanni und Zerlina in ihrem Duett »Là ci darem la mano«. Gesang und Instrumentalbegleitung sind hier unmittelbar theatraalisiert. Beide Male werden realistische, sichtbare Vorgänge – hier Hochzeitsvorbereitungen, dort eine Verführung – in Musik gesetzt. Anders gesagt: Die Musik wird zum Klangbild der Handlung, die sich auf der Szene oder im Innern der Personen vollzieht. Der Höreindruck ist sichtbar: Was man sieht, ist auch zu hören. Die Musik schafft aber ebenso Raum für die widersprüchlichen Empfindungen in seelischen Extremsituationen, wie in der »Dove sono«-Arie der Gräfin im *Figaro* oder in Fiordiligis Felsenarie in *Così fan tutte*. Damit werden die vormals starren Arien aus ihrem stereotypen dramaturgischen Schema gelöst, im Sinne einer autonomen Instrumentalmusik überformt und zu musikalisch-szenischen Handlungsträgern – ein Weg, auf dem vor allem Haydn in *Orlando paladino* (1782) und *Armida* (1784), seinen beiden letzten für Eszterháza komponierten Opern, Mozart vorausgegangen war.

Zweifelloos zielte Mozarts dramaturgische Absicht im *Titus* auf eine vergleichbare musikalische Verlebendigung der Handlung, auf ein emotionales Aufbrechen der allegorischen Rollencharaktere. Sie stellen in der metastasianischen *Seria* zwar – im wörtlichen Sinne – etwas vor, sind aber nicht zugleich widersprüchliche, gemischte Charaktere aus Fleisch und Blut. Aus diesem Grund ließ Mozart die Handlungsführung durch Mazolà straffen, das diskursive Raisonement der Rezitativverse zugunsten des emotionalen Ausdrucks zurückdrängen, die Anzahl der Arien drastisch reduzieren und an ihrer Stelle Ensembles einfügen, die ihm einen anderen Gestaltungsspiel-

11-310

SCHNITT



63. SESTO

FARBE

11-320

SCHNITT



64. SESTO

S.W. Ü-KAMERA EFFEKT

11-330

SCHNITT



65. SESTO

FARBE

11-340

SCHNITT



66. SESTO

S.W. Ü-KAMERA EFFEKT

raum als die ununterbrochene Aufeinanderfolge barocker Abgangsserien geben.

Bei den Sekundariern hatte Mozart verhältnismäßig leichtes Spiel. In den Arien Annios und Servilias, ja selbst in der durch rhythmische Gegenakzente in den Streichern fast schnöde wirkenden Solonummer Publios zeigt sich die neue Einfachheit am deutlichsten. Das ist – wie vergleichbare Tendenzen in der *Zauberflöte*, etwa die beiden liedhaften Sarastro-Arien unterstreichen – bewußtes Resultat einer verinnerlichten, man könnte auch sagen: verbürgerlichten Form von Theatralik. In diesem Sinne wäre Servilias Arie »S'altro che lacrime«, mit der sie Vitellias exaltierte Verzweiflung kritisiert, sogar die vollkommenste Musiknummer der Partitur – empfindsamer Herzenston einer ganz den privaten Intrigen wie der öffentlichen Rhetorik enthobenen Person und ihrer Gefühle.

Vitellia und Sesto sind schon bei Metastasio ungewöhnlich differenzierte Figuren. Bei Mazzolà und Mozart trägt ihr innerer Konflikt – Sesto steht zwischen Tito und Vitellia, für diese scheint jede Liebe eine kalte Zweckbeziehung – Handlung und Musik. Ihre Arien – je eine in beiden Akten – sind darum nicht zufällig die anspruchsvollsten, umfangreichsten Solonummern der Partitur und wurden seit jeher von der allgemeinen Kritik am Stück ausgenommen. Beide Arien Sestos sind Dialoge mit stummen Partnern, die erste mit Vitellia, die zweite mit Tito. In der »Parto«-Arie, aus der Nikolaus Harnoncourt eine »totale Hörigkeitserklärung« Sestos an Vitellia heraushören möchte, tritt der Singstimme eine Bassettklarinetten als konzertierendes Instrument zur Seite, das den Gesang umspielt und jene innere Stimme verkörpert, mit der Sesto als zwischen Begierden und Vernunft Hin- und Hergerissener in diesem die Oper entscheidenden Augenblick kämpft. Mozart verschmilzt hier den Arientypus der *Seria* mit der absoluten Instrumentalmusik zu einer Ausdrucksform, die bereits in die Romantik – etwa zu Webers *Freischütz* – hinüberweist. Seelenanalyse betreibt Mozart auch in Sestos zweiter Arie, dem an Tito gerichteten Rondo »Deh per questo istante solo«. Hier lotet die Musik mit einer teilweise wie bohrend wirkenden Chromatik ein Innen-Geschehen aus, das Sesto bis an den Rand des Todes führt.

Auch der Vitellia erspart Mozart die Abgründe des Menschseins nicht. Davon ist in ihrer ersten Arie, die gleich auf das eröffnende Duett folgt, allerdings noch nichts zu spüren. Bringt im Duett ihr erster Einsatz mit den hämmernden Begleitfiguren sofort Unruhe in die Musik, so findet Mozart in der melodi-

11-350



SESTO
FARBE

11-360



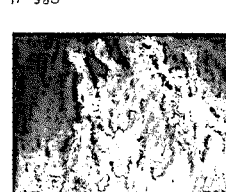
SESTO
S.W. Ü-KAMERA EFFEKT

11-370



SESTO
S.W. Ü-KAMERA EFFEKT

11-380



FEUER
FARBE

schen Pointierung, durch die er in der Arie das Verb »alletta« (»verleitet«) hervorhebt, den böse funkelnden Zug für die Skrupellosigkeit, mit der sie Sesto zum Betrug zu verleiten sucht. Die »infame Buffa-Heiterkeit« (Stefan Kunze) wirft einen tieferen Blick auf die verborgenen Motive, als jede vordergründige barocke Allegorisierung es vermocht hätte. Man stimmt Kunze zu, daß es Mozart nicht darum ging, Vitellias Charakter zu erfassen, sondern »einzig und allein das Verhalten in einer bestimmten Situation« – eine Folgerung, die auf die Musik im *Titus* insgesamt zutrifft.

Vitellias großes Rondo »Non più di fiori« – es ist die letzte Arie der Partitur – gilt zu Recht als das Schlüsselstück der Oper. Die Kaisertochter, die die Handlung mit ihrem Ehrgeiz auf den Thron in Gang brachte, steht nun vor den Trümmern ihrer Existenz. In der immer wieder von Einbrüchen durchschnittenen Musik, bei der die Stimme bis in die tiefste Lage hinuntersteigt, führt Mozart Vitellia durch Resignation und Raserei, um – so Norbert Miller – »in einer mächtigen letzten Steigerung die Wahrheit und den seelischen Zusammenbruch als Ziel zugleich zu erreichen.« Auch sie wird auf ihrem Gang in die Verliese des Schmerzes von einem instrumentalen Führer, dem solistischen Bassethorn, begleitet. Vitellia weiß keinen Ausweg aus den sie zerreißen den Emotionen, entsprechend findet die Musik keinen geregelten Schluß. Die Arie endet offen. Eine Orchesterüberleitung verbindet die Szene mit dem folgenden Chor, dergestalt die private Katastrophe ins öffentliche Ritual wendend.

Läßt sich vom Tonfall Sestos und Vitellias mühelos ein Bogen zurück zu Fiordiligi oder Donna Anna schlagen, so ist die Musik Titos von spröderem Geist. So wenig sich sein Wesen im Laufe der Oper wandelt, gar eine Entwicklung durchmacht, so wenig Abwechslung zeigt die melodische Fassung, die Mozart ihm verpaßt. Titos drei Arien ähneln einander auffallend in der schnöden Beiläufigkeit ihres neutralen, gleichsam privatisierenden Tonfalls. Die kurzfristig pulsierende Energie des unruhigen Klopfens in der zweiten verpufft ebenso folgenlos wie der drängendere Impetus in der dritten Arie. Tito handelt nicht, er reagiert nur. Die im Titel *La clemenza di Tito* apostrophierte Milde ist kein dramatisches Movens, sondern bestenfalls ein allegorisches Bild, schlimmstenfalls aber eine fixe Idee, die wie ein Alpdruck auf der Szene lastet. Und genauso nimmt Mozarts Musik diesen Kaiser wahr: als blasse Charaktermaske jener »verteufelten« Humanität, die Goethe selbst in seiner *Iphigenie auf Tauris* am Werk sah. Tito zum Zentrum einer »echten Oper« zu machen, konnte selbst einem Mozart nicht gelingen.

11-390

KAMERA FIXPUNKT

72 SESTO STEHT
PROSCENIUM LINKS

S.W. Ü-KAMERA EFFEKT

11-400



73 SESTO DREHT SICH

11-410

KAMERA FIXPUNKT



75 SESTO

S.W. Ü-KAMERA EFFEKT

11-420



75 SESTO DREHT SICH

Den entscheidenden Anlauf zum modernen Musiktheater unternahmen Mazzola und Mozart mit der Schlußgruppe des ersten Aktes, einer Steigerung, die sich über drei pausenlos aufeinanderfolgende Nummern erstreckt. Sie beginnt mit dem Terzett Vitellia/Annio/Publio, setzt sich mit dem Accompagnato-Monolog Sestos fort, um in das eigentliche Finale zu münden, das Mozart aber nicht mit diesem Begriff, sondern als Quintett mit Chor bezeichnet hat. In diesem Dreischritt erreicht die Handlung ihren Kulminationspunkt, der sich dann im nachhinein allerdings als Trugschluß herausstellt.

Vitellia hat soeben Sesto zum Mord an seinem kaiserlichen Freund aufgestachelt, als Publio ihr mitteilt, Tito habe nunmehr sie zu seiner Gemahlin erwählt. Damit sitzt sie in der Falle. Mozart hat ihre innere Zerrissenheit im Terzett in den fahrig nervösen Figuren der ersten Violine sowie in abgebrochenen, wie gestammelt wirkenden Gesangsphrasen gestaltet. Annio und Publio mißdeuten Vitellias Angst als Freudentaumel über die unerwartete Nachricht. Die hier als ein Aneinander-Vorbeisingen komponierte Verwirrung steigert sich noch im anschließenden Orchesterrezitativ, das Sestos Gewissensqualen über seinen Verrat enthüllt. Es führt unmittelbar hinüber in das Finalquintett, das wie in einem Protokoll die verstörten Reaktionen auf den Brand des Kapitols und den vermeintlichen Tod Titos festhält. Grundiert wird das erregte Stimmengewirr der Protagonisten von den erschütternden Schreckensschreien eines Fernchores. Schließlich mündet die Musik in ein in Es-Dur, der Zaubrerflöten- und Freimaurertonart, notiertes Andante, das sich mit seinen trauermarschartigen Klängen über die Szene senkt. Der Akt endet wie ein Requiem, im versteinerten Schmerz eines kraftlosen Dur: »Oh giorno di dolor!«

Mozart entwirft hier – auf gewiß großartig-erhabene, aber doch eher undramatische, an die Gemälde Jacques-Louis Davids erinnernde Weise – ein szenisches Tableau, das zwar die große Chorszene aus dem *Idomeneo* ins Gedächtnis ruft, sich aber deutlich von den umfangreichen Kettenfinali der Da Ponte-Opern abhebt. Denn anders als dort liefert das Libretto hier nicht die Möglichkeit, ein Handlungsfinale zu gestalten, in dem die Musik die Aktion auslöst und vorantreibt. Im *Titus* bleibt sie kontemplativ und illuminiert nur ein Geschehen, das hinter der Szene bereits stattgefunden hat. Eine dramatische Konfiguration, ein musikalisches Mit- und Gegeneinander der Figuren ereignet sich nicht. Als Wirkung ohne Ursache hat Wagner polemisch Meyerbeers szenische Spektakel bezeichnet. Ein

11-430



.. SESTO
S.W. Ü-KAMERA EFFEKT

11-440

KAMERA FIXPUNKT



.. SESTO DREHT SICH

11-450



31 SESTO
S.W. Ü-KAMERA EFFEKT

11-460



32 SESTO
S.W. Ü-KAMERA EFFEKT

wenig trifft dies auch hier zu, wo sich die Ursache als falsches Gerücht erweist und der angeblich Ermordete wenig später wieder die Szene betritt.

Diese Crux, dieser Pferdefuß der Seria, den Mazzolà zwar verschleiern, aber nicht eliminieren konnte, wiederholt sich erst recht am Schluß der Oper, im zweiten Finale, von Mozart als Sextett mit Chor bezeichnet. Den endgültigen Gnadenakt der nicht dramatisierbaren Milde erledigt Mozart im Recitativo accompagnato. Und auch die ausweglose Verstörung Vitellias, auf die er mit einer im existentiellen Ausdruck die Form schier



Wandmalerei in Pompeji

12-010

12-020

STANDBILD



3 SESTO HALT SCHWERT HOCH



14 RAUCH

zerbrechenden Arie reagiert, löst sich gleichsam in ein szenisches, ein theatralisches Nichts auf. Anders als die Nachtmeeresreise Paminas in der *Zauberflöte* führt Vitellias Todesprüfung auch zu keinem glücklichen Ende. Das lieto fine Metastasios, die Hochzeit Sestos mit Vitellia, haben Mazzolà und Mozart ersatzlos gestrichen. Ihre Oper schließt statt dessen mit einer aufgesetzt wirkenden Huldigung, einem von schablonenhafter Feierlichkeit erfüllten Chor, in dem die solistischen Passagen Titos bald alle anderen Stimmen übertönen. So endet die Oper als ein tief zwiespältiges, seine Protagonisten nicht weniger an den Rand der Katastrophe treibendes Werk wie *Così fan tutte*, und zugleich viel weniger weihevoll als *Die Zauberflöte*.

La clemenza di Tito war Mozarts letzte Karte, sein musiktheatralisches Testament. Der größte Teil der Partitur entstand, nachdem die *Zauberflöte* bereits so gut wie abgeschlossen vorlag. Immer wieder – und das beginnt schon mit der Ouvertüre – glaubt man, Anklänge an den spezifischen Tonfall dieses Werks zu hören. Das trifft vor allem für die in beiden Opern gleich statischen Chöre zu. Als *Zauberflöten*-Nachhall kann aber auch der von der Seria-Welt denkbar weit entfernte Liedton Annios gelten. Andererseits zitiert Mozart mit einer Figur wie der Königin der Nacht in der *Zauberflöte* wiederum die musikalische Sphäre der Seria. Die stärksten Berührungspunkte allerdings ergeben sich durch Sarastro und Tito, die beiden milden Herrscher, die kein Regiment des Schreckens, sondern eines der Liebe errichten wollen. Beider musikalische Darstellung ist wenig glaubhaft, so sehr sich ansonsten die synkretistische Farbigkeit des Märchens von der kargeren dunklen Einfarbigkeit der römischen Haupt- und Staatsaktion abhebt, was die bis heute andauernde Popularität der *Zauberflöte* begründet.

Wäre *La clemenza di Tito* am Ende dann doch keine »echte« Oper? Überall dort, wo es Mazzolà gelungen ist, das undramatische Libretto Metastasios in eine bewegte und bewegende Handlung umzuformen, war auch Mozart erfolgreich. Dank der harmonischen Durcharbeitung des Satzes, der selbständigen Verwendung des Orchesters und der Preisgabe des Virtuosen-sangs zugunsten des dramatischen Ausdrucks ist es ihm gelungen, glaubhafte Menschen mit ihren Konflikten und Widersprüchen in seiner Musik widerzuspiegeln. Vor Tito selbst, vor der allegorisierenden Idee der Humanität, versagte seine Kunst. Denn: »Alles Nichtmenschliche war ihm fremd.« (Ivan Nagel)



37 SERVILIA

38 SERVILIA CLOSE-UP

47 GEMEINSAMES STRICKEN
(STATISTEN)

43 PUBLIO

ALLES HANDKAMERA
KAMERAS B + C



Giampaolo Panini: Roma Antica, 1756/57

Imaginäre Gemäldegalerie mit Ansichten der antiken Monumente Roms und berühmter Kunstwerke des Altertums.



55 PUBLIO CLOSE-UP



57 GEMEINSAMES STRECKEN
(STATISTEN)



59 GEMEINSAMES STRECKEN



63 GEMEINSAMES STRECKEN

LA CLEMENZA DI TITO

Opera seria

Del. Sign. W. A. Mozart

Aggiustata per il Piano Forte

DEL SIGN. A. E. MÜLLER



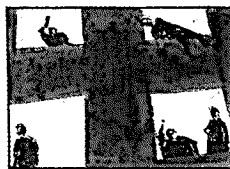
IN HAMBURGO PRESSO GÜNTHER E BÖHME



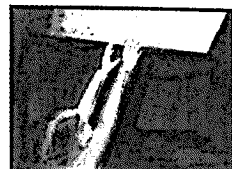
25 VITELLIA



66 VITELLIA CLOSE-UP



78 GEMEINSAMES STRECKEN



79 STRECKEN

Dietmar Holland. Mozarts geniale musikalische Experimente oder: Die Rückkehr zur Opera seria?

Im Sommer 1791 sah sich Mozart mit einem Opernauftrag konfrontiert, der im Grunde eine Zumutung war. Denn wie sollte er nach seinen Erfahrungen mit dem musikalischen Welttheater – in den drei mit Lorenzo da Ponte ausgearbeiteten Grenzüberschreitungen der Gattungstraditionen der Opera buffa und der Opera seria – noch eine Seria älteren Stils komponieren, dazu auf einen alten, bereits vielfach vertonten Text von Pietro Metastasio, den jeder kannte und der erstmals 1734 von Antonio Caldara vertont worden war? Als Opernlibretto, zumal in Mozarts inzwischen erreichter Sichtweise vom Drama, das durch die Musik konstituiert wird, kam Metastasios Text nicht mehr in Betracht, es sei denn, er würde umgearbeitet werden zu einer »vera opera«, was zunächst einmal heißt, daß aus der Schauspieldramaturgie Metastasios – Handlungsverlauf in den Secco-Rezitativen und Affektkulmination in den Arien – die musikalische Dramaturgie eines veritablen Librettos entstünde, die einzige für Mozart akzeptable Möglichkeit, die Situationen und die Charaktere der Hauptpersonen der Musik zugänglich zu machen. Die Bezeichnung »vera opera« in dem bekannten Eintrag Mozarts in sein eigenhändiges Werkverzeichnis besagt, nüchtern betrachtet, nichts mehr als das Verhältnis zur starren, konventionellen Dramaturgie der Opera seria Metastasios und enthält nicht unbedingt ein Qualitätsurteil. Die Umarbeitung des Textbuches, die der mit Da Ponte befreundete Librettist Caterino Mazzola – wohl in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten – vorgenommen hatte, war jedenfalls für Mozarts musikalische Bedürfnisse ausreichend genug, um komponiert werden zu können.

Mozarts Verständnis vom musikalischen Drama war gegen den Operntypus Metastasios gerichtet, der Ende des 18. Jahrhunderts bereits ohnehin als veraltet empfunden wurde. Mozarts Eintragung, die besagt, daß das Textbuch für eine »richtige Oper« eingerichtet wurde, impliziert aber nicht nur, daß das für die Musik geschah, sondern auch, daß sich Mozart möglicherweise selbst dafür rechtfertigen mußte (oder wollte), sich überhaupt noch einmal auf das ästhetische Risiko der Opera seria, wenn auch in verwandelter Form, eingelassen zu haben. Stefan Kunze hört aus der Eintragung sogar einen »Rest von Unsicherheit« heraus, die Beteuerung einer gelungenen Umarbeitung als selbstverständlich hingenommen werden konnte: »Ob aller-



dings die Textbearbeitung von Mazzolà, die sicherlich nach Mozarts Wünschen erfolgte, tatsächlich alle seine Reserven gegenüber der Seria ausräumte oder das Stück nur gerade eben als Drama akzeptabel machte, muß offen bleiben.«

Verfehlt wäre es indessen, Mozart zu unterstellen, er habe sich mit *La clemenza di Tito* einer reinen Auftragsarbeit entledigt, selbst wenn Geldgründe dabei eine Rolle gespielt haben sollten. Denn die musikalische Haltung spricht ganz für Mozarts großes Interesse an den Herausforderungen, die ihm eine reflektierte Rückkehr zur Opera seria unter der Bedingung »ridotta à vera opera« stellte: Er ließ sich auf das Risiko ein, im Spannungsfeld zwischen den Grenzen einer bestellten Festoper und den eigenen musikdramatischen Ansprüchen das Mit- und Gegeneinander der Personen musikalisch zu vergegenwärtigen. Dabei ermöglichte er eine bewegte Handlungsführung, die zugleich bewegend genug war, um ästhetisch befriedigend zu wirken – also ein in seinen Augen als Nicht-Drama eingestuftes Textbuch in ein wahres musikalisches Drama zu verwandeln. Die Beharrlichkeit des Metastasiani-schen Operntypus war indessen – die Titelfigur macht das besonders deutlich – die Grenze der Umarbeitung, denn Mozart hielt sich zwar nicht an das starre Schema, d. h. an den Reigen abgestufter Affekte in den zahlreichen Arien der Vorlage, wohl aber an den ästhetischen Grundsatz, daß in der Dramaturgie der Opera seria »stehende Bilder« und Figurenkonstellationen zu komponieren waren und keine dramatischen Entwicklungen. Daß Mazzolà die Arien Metastasios von fünf- undzwanzig auf sieben reduzierte (aber vier neue einfügte) und dafür etliche Ensembles (drei Duette, drei Terzette, je ein Quintett und Sextett mit Chor) aus der Textvorgabe gewann, zeigt die Tendenz an, die Handlung zu komprimieren und an ihren Knotenpunkten zu verdichten.

Es wäre jedoch voreilig, anzunehmen, daß die bewußte Einfügung von Ensemble-Stücken eine Annäherung an die Dramaturgie der Opera buffa bedeutet, die ja gerade in dem Mit- und Gegeneinander der Personen die Möglichkeit ergreift, die Handlung als Prozeß weiterzuführen. Im Rahmen der Opera seria bleibt hier nur ein dritter, ein neuer Weg, jenseits vom starr festgehaltenen Affekt des Seria-Arienprinzips und abseits von der dialogisierten Musik des Buffa-Ensembles Aktionsmomente aufzuspüren, die wenigstens ein imaginäres Fortschreiten der Handlung oder einen Wechsel innerhalb der vorgegebenen Situation (auch der Personenkonstellation) suggerieren und sich in der Musik spiegeln. Die Ensembles in *La clemenza di Tito* sind in sich bewegte Bilder, die durch die Musik vertüuscht



DIE VIDEOWAND VERSCHWINDET NACH OBEN TAKT 112

127 AUSBLENDEN

werden; Augenblicke der Betroffenheit, die eine Situation umschreiben oder divergierende Gefühlsäußerungen übereinanderschichten, ohne daß Konflikte ausgetragen oder Entscheidungen herbeigeführt würden. Es sind kritische Momente im Drama, die vom Librettisten Mazzolà aus den rezitativen Dialogen der Vorlage gewonnen oder – wie im Spezialfall des Terzetts Nr. 14 – durch das Zusammenziehen mehrerer Szenen hergestellt wurden, um durch Mozarts Musik akzentuiert zu werden.

Die Gegenüberstellung der Absichten, Interessen und Gefühle Vitellias einerseits, Sestos andererseits, die in der ersten Szene Metastasios ganz dem Recitativo secco überantwortet werden, sollten nun auch der Behandlung in musikalisch geschlossenen Nummern zugänglich gemacht werden. Deshalb unterbricht Mazzolà den langen Dialog der Vorlage und fügt an entscheidender Stelle ein Duett ein (Nr. 1), in dem die im Verlauf des Rezitativs hergestellte Harmonie zwar äußerlich bestätigt, durch die Musik jedoch wieder in Frage gestellt erscheint. Die Auseinandersetzung zwischen Vitellia – ihr Verlangen nach Rache – und Sesto – seine Neigung zu Vitellia und der Wunsch, sich ihren Plänen gegen Tito zu widersetzen – ist Gegenstand des Rezitativs: Das Nachgeben Sestos steht bereits vor dem Duett, so daß hier, ganz im Sinne der Seria-Dramaturgie, die neue Konstellation umschrieben wird. Eine Entwicklung – jedenfalls im Text des Duetts – entsteht dadurch nicht.

Mit seinen musikalischen Mitteln enthüllt aber Mozart, und zwar schrittweise, den Widerstreit der Gefühle: Auf den schroffen Affektwechsel der ersten beiden Strophen, der auch durch den unterschiedlichen Orchestersatz akzentuiert wird – beim Eintritt der Strophe Vitellias erscheinen punktierte Rhythmen –, folgt ein dialogischer Einschub, in dem die widerstreitenden Gefühle in Sesto auseinandergelegt werden. Er beteuert, von Vitellias Wut entflammt zu sein, hofft aber weiterhin, ihre Zuneigung zu erhalten (empfindsame musikalische Phrase Takt 30–33). Die offene Form dieses Andante-Teils des Duetts spiegelt also die divergierenden Temperamente und Interessen wider. Den Entschluß Sestos, sich Vitellias Willen zu beugen, komponierte Mozart in der charakteristischen Wendestelle des Orchesters (Takt 25) aus: Das Orchester fällt forte mit einem »blitzartig niedergehenden Gang der Violinen« (Kunze) in Triolen ein; damit fängt es den Moment des Gegenwärtigen, den musikalisch hergestellten Aktionsmoment ein, der Sestos Verhalten gewissermaßen in Großaufnahme rückt, obgleich sein Nachgeben gegenüber Vitellia nicht neu ist. Für Mozarts Musik muß das so wichtige Ereignis im Verlauf des Duetts hervorgehoben werden.

Der Plötzlichkeit dieser Wendestelle korrespondiert am Ende des Andante-Teils ein fragender Halbschluß und das beredte Schweigen einer Fermate, in das Sestos Hoffnung auf Vitellias Zuneigung als Lohn für seine Treue und für seine Bereitschaft, den Plan gegen Tito auszuführen, mündet. Wieder gelingt es Mozart musikalisch, die Innenspannung zur Geltung zu bringen, aus der heraus der Zwiesang des fest geformten Allegro-Teils herauswachsen kann. Tatsächlich wird – wenigstens zunächst – der Text der vierten Strophe gemeinsam vorgetragen. Mozart macht jedoch auch im weiteren Verlauf deutlich, daß es sich um eine widersprüchliche Einheit handelt: Während in der dritten, der dialogischen Strophe der Text auf



Wandmalerei in Pompeji



20 ANNIO



22 SESTO ANNIO



27 ANNIO SESTO



32 SESTO ANNIO

die Personen verteilt wurde, trennt Mozart im eigentlichen Duett-Teil den Zwiegesang nach dem ersten Durchgang auf: Er wechselt die musikalische Haltung (ab Takt 53) im Orchester – jetzt erklingt ein Ostinato-Motiv im Unisono – und führt die Singstimmen im Kanon, bis schließlich ein Stimmtausch der Singstimmen (Takt 64–68) erfolgt. Damit verdeutlicht er, daß der Text beider Singstimmen verschiedene gemeint ist. Bestätigt wird dieser Widerstreit der Gefühle in der Abschlußkadenz vor dem Orchesternachspiel, wenn Singstimmen und Orchester in rhythmisch komplementär geführten Viertelschlägen auseinanderreten. Die Enthüllung dieses Widerstreits der Gefühle wird also, trotz des gemeinsamen Textes, mit musikalischen Mitteln als Prozeß dargestellt, als Aufhebung des Vortrags a due, der tatsächlich den unterschiedlichen Sinn des Textes verschleiern würde (wie Helga Lühning meint), wenn er bis zum Schluß beibehalten würde.

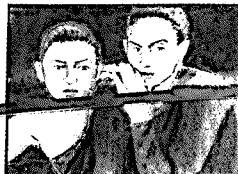
An kritischer Stelle des Handlungsverlaufs, die Metastasio ungenutzt läßt, weil er sie nur dem Rezitativ zuweist, fügt Maz-zolà das Terzett Nr. 10 ein: Vitellia, die soeben Sesto zur Ausführung des Attentats auf Tito angetrieben hat, erfährt, daß der Kaiser sie zur Gattin wählt. Diesen Moment des Widerstreits der Gefühle in Vitellia öffnet der Librettist der Musik. Als Grundlage wählt er Andeutungen im Text der Vorlage und formt aus ihnen einen Sprachverlauf, der kaum vollständige Sätze bringt und statt dessen, dem hektischen Augenblick entsprechend, Ausrufe Vitellias enthält, die ihren aufgewühlten Seelenzustand spiegeln. Um die Situation – einen festgehaltenen Moment ohne Entwicklung – in seiner Komplexität zu erfassen, fügt er eine Äußerung der hinzutretenden Annio und Publio kontrastierend in die Ausbrüche der Vitellia ein. Diese Äußerung beruht jedoch auf einem Mißverständnis der Situation: Annio und Publio glauben, den Ausbruch Vitellias als Freude interpretieren zu können, während er tatsächlich Verzweiflung entspringt. Mit dieser Überblendung divergierender Haltungen – Verwirrung aus der Sicht von Angst und Verzweiflung oder als Ausdruck von dessen Gegensatz verstanden – entsteht eine Konstellation, die es erlaubt, die Gegensätze auch musikalisch aufeinanderprallen zu lassen. Die musikalische Ausgestaltung eines festgehaltenen Augenblicks in einem durchgehenden Grundtempo (Allegro) entspricht zwar der Dramaturgie der Opera seria, da sich weder die Situation ändert noch ein Konflikt ausgetragen wird; doch macht sich Mozart gerade die Grundkonstellation eines Mißverständnisses (statt eines Einverständnisses) zunutze und leuchtet sie aus.



"Torna..."



"Torna..."



Während die Äußerung Annios und Publios stets a due, also wie von einer einzigen Person, vorgetragen wird und sich fast in Kadenzfloskeln erschöpft, macht Vitellia musikalisch eine Entwicklung durch. Sie führt von den verzweifelten Ausrufen der Hilflosigkeit über fast manisch festgehaltenen Tonrepetitionen in hoher Lage («Che angustia, che tormento!») und der Erstarrung in sotto voce vorgetragener Wiederholung einer Floskel (Takt 36–38: »lo gelo«) zu einer schier hysterischen Coda (ab Takt 73). In ihr gipfelt das Stichwort »orror« als äußerster Moment musikalischer Vergegenwärtigung in einem Aufschrei in höchster Höhe (Takt 81). Vitellias durchgehende Erregung spiegelt sich in dem rhythmisch ostinaten Hauptmotiv des Orchesters, das im Mittelteil sogar eine durchführungsartige Modulation durchläuft und auch das Nachspiel beherrscht. Die geschlossene, einheitliche Form wählte Mozart wohl, um die Ausweglosigkeit von Vitellias Seelenaufruhr in diesem kritischen Augenblick der Handlung so eindringlich wie möglich zu beleuchten (das Kreisen um die gegensätzlichen Stichworte »furor« und »io gelo«), und diese Form widerspricht nicht den Gesetzen der Opera seria, zumal hier der Text – abgesehen von den ersten beiden Ausrufen («Vengo!« – »Aspettate!«), die an die Mitspieler (und wohl auch ins Leere aus Verzweiflung) gerichtet sind – von allen Beteiligten a parte vorgetragen wird.

Die Technik des imaginären Dialogs beherrscht auch das letzte der drei Terzette, die Mazzolà in die Handlung eingefügt hat. Diesmal bündelt es als ein kontemplatives Ensemble (Nr. 18) drei innere Monologe, die nur einmal durch die Anreden des Tito an Sesto – als einzige sozusagen reale Worte – unterbrochen wird. Bezeichnenderweise antwortet Sesto darauf nicht, sondern reagiert mit Erstarrung und bleibt in seinem inneren Monolog befangen. Die Situation der beklommenen Begegnung des schuldbewußten Sesto mit seinem Kaiser (und mit Publio) eignet sich für ein Ensemble; um so auffälliger, daß Metastasio (in seiner sechsten Szene des dritten Aktes) auch in diesem Fall ein Recitativo secco vorgesehen hat. Durch Mozarts musikalische Behandlung wird die geradezu klassische Ensemble-Situation (mit charakteristischer fallender Pointe am fast offenen Schluß) überhaupt erst deutlich, nämlich die Zuspitzung auf den Augenblick der Besinnung und auf den äußeren dramatischen Stillstand, der erst recht der Musik den Freiraum zur Entfaltung überläßt. Es scheint ziemlich sicher, daß die Einfügung gerade dieses Ensembles auf Mozarts Anregung zurückgeht. Die Kulmination der Innenspannung hebt hier den festgehaltenen Augenblick von der Drama-



turgie des Arienprinzips in der Opera seria ab. Dort wird die statische Ausbreitung des Affekts als ein Szenenabschluß hergestellt, der inhaltlich nicht weiterführt, ja sogar mit der äußeren Handlung wie mit der inneren nur meist locker verbunden ist. Den Augenblick der Besinnung aus Betroffenheit als Musik gestalten zu können, indem er in ein Ensemble verwandelt wird – das verstand Mozart unter »vera opera«. Und daß alle Personen a parte reden, hat hier dramatisch Sinn, wenn man unter dramatisch in erster Linie innere Handlung versteht: Die Betroffenheit der Personen ist das Thema des Terzetts Nr. 18, das »sprechende Schweigen nimmt musikalische Gestalt an« (Kunze). Zwar löst der Anruf des Tito den Allegro-Teil aus, doch bleibt Sesto bis zum Ende des Ensembles stumm in sich verschlossen. Erst die nachfolgende Rezitativ-Szene löst ihm die Zunge.

Im Terzett Nr. 14 schließlich faßte Mazzolà zwei Arien-Szenen Metastasio (II, 15 und 16) äußerst geschickt zusammen, um die Situation des Abschieds für die musikalische Behandlung durch Mozart freizulegen. Diesen kritischen Augenblick der Handlung – Sestos Opferbereitschaft und Vitellias heftige Klage – konnte der Librettist als Ensemble konzipieren. Dadurch erhält Vitellia die Gelegenheit, auf Sestos Worte zu reagieren. (Bei Metastasio kann sie erst in ihrer Soloszene antworten.) Der langsame erste Teil des Terzetts exponiert den Kontrast zwischen den Strophen Sestos und Vitellias, vergleichbar den ersten beiden Strophen des Duettts Nr. 1; den dritten Abschnitt, eine dialogische Passage, beherrscht die Aufforderung Publios gegenüber Sesto. Was nun folgt, ist die größtmögliche innerhalb der Opera seria überhaupt denkbare Annäherung an die Technik des Ensembles der Opera buffa: Es entstehen Wechselreden zwischen den Personen, wechselnde Konstellationen und am Ende eine zweifache, kompressionsartige Verschachtelung der Einsätze, die an die Grenze der Seria-Dramaturgie führen. Sestos »Addio« und Publios »Vieni« stoßen aufeinander. Insgesamt beherrscht der Tonfall milder »Abklärung« (Kunze) das Terzett: Sestos Schmerz scheint überwunden, und Vitellias frühere Verzweiflung und Verwirrung ist weichen Tönen gewichen: »Das dolce«, mit dem die Bläser beginnen und das im Bläsermotiv des Allegretto-Teils wieder aufgenommen wird, ist die geheime Signatur« (Kunze). Die Feinheit und Transparenz der musikalischen Sprache, über die nur Mozart so verfügte, machte nicht zuletzt das (gewagte) Experiment, die starre Opera seria in die empfindsame, bewegte und bewegende »vera opera« zu überführen, möglich.

14-010

14-020

14-030

14-040



SESTO



SESTO



VITELLIA



SESTO

"Vieni!"

Vertonungen des *Titus*-Stoffes

Metastasios Libretto *La clemenza di Tito* ist vielfach vertont worden, allein bis zu Mozarts Oper von 1791 rund fünfzigmal. Die erste Vertonung des Textbuchs bildet die Komposition Antonio Caldaras, die **1734** in Wien zur Uraufführung kam. Folgende *Titus*-Opern nach Metastasios Libretto schlossen sich an:

1734: Leonardo Leo, Venedig; **1735:** Johann Adolf Hasse, Pesaro; **1736:** Pietro Vincenzo Ciochetti, Genua; Francesco Peli, München; **1737:** Francesco Maria Veracini, London; Giovanni Francesco Marchi, Mailand; Johann Adolf Hasse, Dresden; Antonio Palella, Neapel; **1738:** Giuseppe Arena, Turin; Giovanni Gallo, Mailand; Schiassi (?), Lissabon; **1746:** Georg Christoph Wagenseil, Wien; **1747:** Francesco Corselli, Francesco Corradini, Giovanni Battista Mele, Madrid; Joseph Anton Camerloher, München; Gennaro Manna, Messina; **1748:** Antonio Gaetano Pampini, Venedig; Carlo Alisio Pietro Grua, Mannheim; **1749:** Davide Perez, Neapel; Pescetti (?), Florenz; ca. **1750:** Giuseppe Antonio Caputi, Wien (?); Gennaro d'Alessandria (?); **1751:** Francesco Araia, St. Petersburg; **1752:** Christoph Willibald Gluck, Neapel; **1753:** Michelangelo Valentini, Bologna; Andrea Adolfati, Wien; Niccolò Jommelli, Stuttgart; **1755:** Antonio Mazzoni, Lissabon; Marco Zaredo (?), Palermo; **1757:** Vincenzo Legrenzio Ciampi, Venedig; Carlantonio Cristiani, Camerino; **1759:** Legrenzio Vincenzo Ciampi, Reggio; Giovanni Andrea Colizzi (?); Ignazio Palermo (?); **1760:** Gioacchino Cocchi, London; Baldassare Galuppi, Turin; Giuseppe Scarlatti, Venedig; **1766:** Ignazio Platania, Mailand; **1768:** Marcello Bernardini [da Capua], München; Andrea Bernasconi, München; **1769:** Johann Gottlieb Naumann, Dresden; Tomaso Traetta, Lodi; Pasquale Anfossi, Rom; **1770:** Johann Christian Bach, Breslau; **1771:** Giuseppe Sarti, Padua; **1774:** Joseph Mysliveczek, Venedig; Johann Peter Salomon, Rheinsberg; **1776:** Anton Bachschmidt, Eichstätt; **1779** (?): Luigi Guido Beltrami, Verona; **1780:** Ignaz Holzbauer, Mannheim; **1781:** Franziskus Horzizky, Rheinsberg; **1785:** David A. von Apell [Capelli], Kassel; Pietro Alessandro Guglielmi, Turin; **1791:** Wolfgang Amadeus Mozart, Prag (Libretto von Caterino Mazzola nach Metastasio); **1797:** Giuseppe Nicolini, Livorno; Bernardino Ottani, Turin; ca. **1800:** Luigi Guido Beltrami; **1802:** Antonio Del



Pietro Metastasio. Kalksteinbüste
Christian Vinazer

4614
VITELLIA

ALLEGRETTO

14-050

14-060

STANDSILB

14-070
STANDSILB

STANDSILB



34 PUBLIO SESTO VITELLIA



47 PUBLIO SESTO VITELLIA

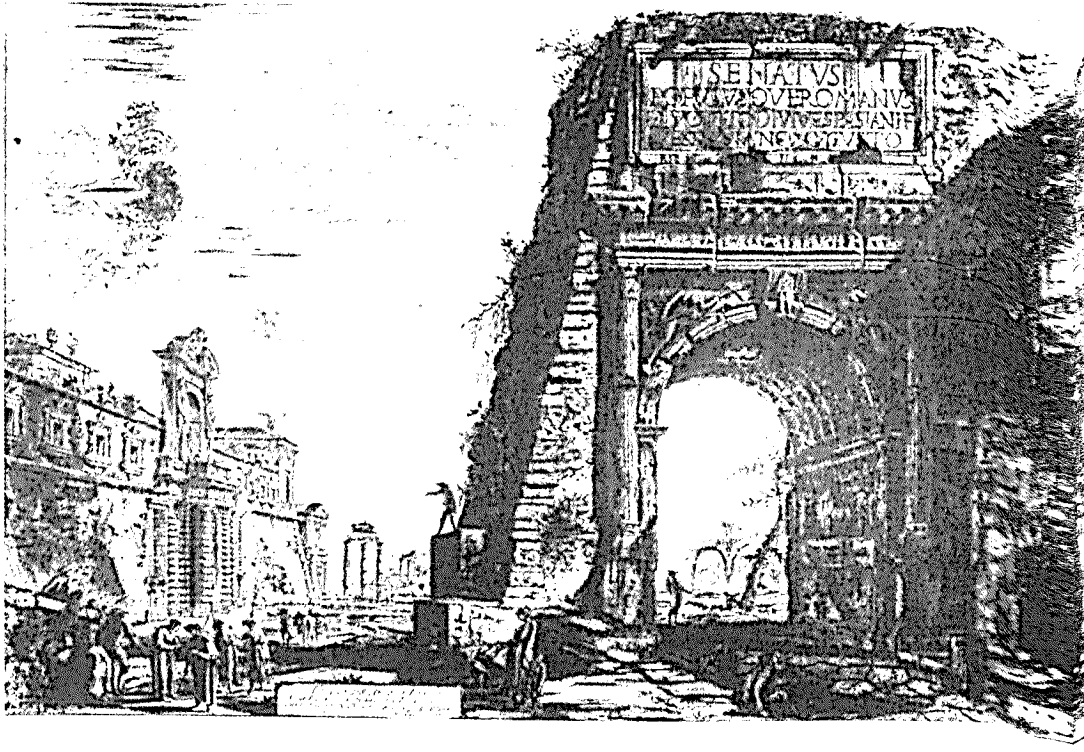


45 PUBLIO SESTO VITELLIA

Fante, Florenz; **1807:** Marco Portogallo, Livorno; **1812:** Franz Schubert (Vertonung des Chores »Serbate, o Dei custodi«; **1814 (?)**: Vincenzo Righini; **1816:** Heinrich Marschner [nicht aufgeführt]; ca. **1829:** F. Proresi; **1839:** Giuseppe Arena, Turin; **1841:** John Fane [Lord Burghersh, Earl of Westmorland], London

Weitere Komponisten vertonten den *Titus*-Stoff nach Textbüchern anderer Textdichter:

1645: Francesco Cavalli (?), *Titone* (Libretto von Giovanni Faustini), Venedig; **1666:** Antonio Cesti, *Il Tito* (Libretto von Nicolò Beregan), Venedig; **1678:** Carlo Pallavicino, *Vespasiano* (Libretto von Giulio Cesare Corradi), Venedig; **1681:** Johann Wolfgang Franck, *Vespasianus* (Libretto von Lucas von Bostel nach Giulio Cesare Corradi), Hamburg; **1689:** Bernardo Sabadini, *Il Vespasiano* (Libretto von Aurelio Aureli nach Giulio Cesare Corradi), Parma; **1714:** Antonio Caldara, *Tito e Berenice* (Libretto von Carlo Sigismondo Capece), Rom; **1724:** Attilio Ariosti, *Vespasiano* (Libretto von Nicola (?) Haym nach Adriano Morselli), London; **1734 (?)**: Georg Friedrich Händel, *Tito* (unvollendet, nach Racine); **1753:** Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, *Titon et l'Aurore* (Libretto von Abbé de La Marre mit Modifikationen von Voisenon und Lamotte), Paris; **1767:** Jean Joseph Rodolphe & Florian Johann Deller, *Titon et l'Aurore* (Libretto von (?) Lauchery), Kassel; **1776:** Raimondo Mei, *Tito e Berenice* (Librettist unbekannt), Pisa; **1780:** Pasquale Anfossi, *Tito nelle Gallie* (Libretto von Pietro Giovannini), Rom; **1786:** Ambrogio Minoja, *Tito nelle Gallie* (Libretto von Giulio Sabino nach Pietro Giovannini), Mailand; **1793:** Sebastiano Nasolini, *Tito e Berenice* (Libretto von Giuseppe Foppa), Venedig; **1812:** Antonio Del Fante, *Tito in Langres* (Libretto von Jacopo Ferretti), Rom



Giovanni Battista Piranesi: Der Titusbogen in Rom, links das Casino Farnese, 1748

Das Libretto

Wolfgang Amadeus Mozart

LA CLEMENZA DI TITO

Dramma serio per musica in zwei Akten, KV 621

Text nach Pietro Metastasio von Caterino Tommaso Mazzola

Deutsche Prosaübersetzung von Christoph Schwandt

Personen

Titus Vespasianus (Tito Vespasiano), Imperator von Rom		T
Vitellia, Tochter des Imperators Vitellius		Sop
Servilia, Schwester des Sextus, Geliebte des Annius		Sop
Sextus (Sesto), Freund des Titus, Geliebter der Vitellia		Sop
Annius (Annio), Freund des Sextus, Geliebter der Servilia		Sop
Publius (Publio), Präfekt der Prätorianer		E

Chor

Die Handlung spielt in Rom

Für die Münchner Inszenierung 1999 wurden einige Striche in den Rezitativen vorgenommen, dadurch entfallenden Textstellen werden in diesem Abdruck des Librettos nicht wiedergegeben.

ATTO PRIMO

Appartamenti di Vitellia.

Scena I
Vitellia e Sesto.

Vitellia:
Ma ch ? sempre l'istesso, Sesto, a dirmi verrai? So, che sedotto fu Lentulo da te; che i suoi seguaci son pronti gi ; che il Campidoglio acceso dar  moto a un tumulto. Io tutto questo gi  mille volte udii; la mia vendetta mai non veggo per . S'aspetta forse che Tito a Berenice in faccia mia offra d'amor insano l'usurpato mio soglio, e la sua mano? Parla, di, che s'attende?

Sesto:
Oh Dio!

Vitellia:
Sospiri!

Sesto:
Pensaci meglio, oh cara, pensaci meglio. Ah, non togliamo in Tito la sua delizia al mondo, il Padre a Roma, l'amico a noi.

Vitellia:
Dunque a vantarmi in faccia venisti il mio nemico? e pi  non pensi che questo Eroe clemente un soglio usurpa dal suo tolto al mio padre? che m'ingann , che mi sedusse, (e questo   il suo fallo maggior) quasi ad amarlo. E poi, perfido! e poi di nuovo al Tebro richiamar Berenice! una rivale avesse scelta almeno degna di me fra le belt  di Roma.

Sesto:
Ah, principessa, tu sei gelosa.

Vitellia:
Io!

Sesto:
Sì.

Vitellia:
Gelosa io sono, se non soffro un disprezzo.

Sesto:
Eppur...

ERSTER AKT

Vitellias Gem cher.

1. Szene
Vitellia und Sextus.

Vitellia:
Was ist denn? Kommst du, Sextus, um mir immer das gleiche zu sagen? Ich weiß, daß du Lentulus auf deine Seite ziehen konntest, und daß seine Leute schon bereitstehen; daß es einen Aufruhr geben wird, wenn das Kapitol brennt. Das habe ich alles schon tausendmal gehört; meine Rache sehe ich aber immer noch nicht. Wartet man vielleicht, bis ich zusehen muß, wie Titus, durch Liebe wahnsinnig geworden, Berenike den Thron anbietet, den er mir weggenommen hat, und seine Hand? Sprich, rede, worauf wartet man?

Sextus:
O Gott!

Vitellia:
Du seufzt?

Sextus:
Bedenke es gut, o Teure, bedenke es gut. Ach, wir wollen doch nicht mit Titus der Welt ihr Wohlgefallen, Rom seinen Vater entreißen, und uns den Freund.

Vitellia:
Also bist du hergekommen, um meinen Feind vor mir lobzupreisen? Und du denkst nicht mehr daran, daß dieser Held widerrechtlich einen Thron besetzt, den sein Vater dem meinen genommen hat? Er, der mich täuschte, der mich verführte, so daß ich (was das Schlimmste war) ihn beinahe liebte. Und dann rief der Schurke Berenike an den Tiber zurück! Hätte er wenigstens eine Rivalin, die meiner würdig ist, unter den Schönheiten Roms erwählt.

Sextus:
Ach, Fürstin, du bist eifersüchtig.

Vitellia:
Ich!

Sextus:
Ja.

Vitellia:
Ich bin eifersüchtig, bloß weil ich mich nicht erniedrigen lasse!

Sextus:
Trotzdem...

Vitellia:
Eppure non hai cor d'acquistarmi.

Sesto:
Io son...

Vitellia:
Tu sei sciolto d'ogni promessa. A me non manca più degno esecutor dell'odio mio.

Sesto:
Sentimi!

Vitellia:
Intesi assai.

Sesto:
Fermati!

Vitellia:
Addio.

Sesto:
Ah, Vitellia, ah mio Nume, non partir! dove vai?
perdonami, ti credo, io m'ingannai.

No. 1 Duetto

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

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

Sesto:
Già il tuo furor m'accende.

Vitellia:
Ebben, che più s'attende? –

Sesto:
Un dolce sguardo almeno
Sia premio alla mia fè!

Vitellia/Sesto:
Fan mille affetti insieme
battaglia in me spietata.
Un' alma lacerata
più della mia non v'è.

Vitellia:
Trotzdem hast du nicht den Mut, dich für mich einzusetzen.

Sextus:
Ich bin...

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

Sextus:
Höre mich an!

Vitellia:
Ich habe schon verstanden.

Sextus:
Halt ein!

Vitellia:
Lebe wohl.

Sextus:
Ach, Vitellia, ach meine Göttin, gehe nicht fort!
Wohin gehst du? Vergib mir, ich glaube dir, ich habe mich getäuscht.

Nr. 1 Duett

Sextus:
Gebiete, wie es dir beliebt;
leite meine Bahn.
Du bist mein Schicksal;
ich werde alles für dich tun.

Vitellia:
Bevor die Sonne sinkt,
soll der Schändliche ausgelöscht sein.
Du weißt, daß er ein Reich für sich beansprucht,
das der Himmel für mich bestimmt hat.

Sextus:
Schon entzündet mich dein Zorn.

Vitellia:
Also gut, worauf wartet man noch? –

Sextus:
Ein zärtlicher Blick sei wenigstens
der Lohn für meine Treue.

Vitellia/Sextus:
In mir liegen tausend Gefühle zugleich
in erbarmungslosem Widerstreit.
Eine Seele, die zerissener ist
als meine, gibt es nicht.

Scena II
Annio e detti.

Annio:
Amico, il passa affretta; Cesare a se ti chiama.

Vitellia:
Ah, non perdetevi questi brevi momenti. A Berenice
Tito gli usurpa.

Annio:
Ingiustamente oltraggi, Vitellia, il nostro Eroe: Tito
ha l'impero e del mondo, e di se. Già per suo cenno
Berenice parti.

Sesto:
Come?

Vitellia:
Che dici?

Annio:
Voi stupite a ragion. Roma ne piange, di mara-
viglia, e di piacere. Io stesso quasi nol credo: ed io
fui presente, o Vitellia, al grande addio.

Vitellia:
(Oh speranze!)

Sesto:
Oh virtù!

Vitellia:
(Eppur forse con me, quanto credei Tito ingrato
non è.) Sesto, sospendi d'eseguire i miei cenni; il
colpo ancora non è maturo.

Sesto:
E tu non vuoi ch'io vegga!... ch'io mi lagni, oh cru-
dele!...

Vitellia:
Or che vedesti? di che ti puoi lagnar?

Sesto:
Di nulla. (Oh Dio!) Chi provò mai tormento eguale
al mio.

No. 2 Aria

Vitellia:
Deh se piacer mi vuoi,
Lascia i sospetti tuoi:
Non mi stancar con questo
Molesto dubitar.

2. Szene
Annius und die Vorigen.

Annius:
Freund, beeile dich; der Kaiser ruft dich zu sich.

Vitellia:
Ach, vergeudet diese kurzen Augenblicke nicht.
Titus entzieht sie Berenike.

Annius:
Zu Unrecht greifst du ihn an, Vitellia, unseren Hel-
den: Titus beherrscht die Welt und auch sich
selbst. Berenike ist auf sein Geheiß schon abge-
reist.

Sextus:
Wie?

Vitellia:
Was sagst du?

Annius:
Ihr seid zu Recht erstaunt. Rom weint darüber aus
Verwunderung und aus Freude. Ich selbst glaube
es kaum. Und ich war zugegen, o Vitellia, beim
großen Lebewohl.

Vitellia:
(O Hoffnung!)

Sextus:
Wie tapfer!

Vitellia:
(Also ist Titus mir gegenüber doch nicht so un-
dankbar, wie ich dachte.) Sextus, warte noch da-
mit, meine Anweisungen auszuführen; es ist noch
nicht soweit, loszuschlagen.

Sextus:
Und du willst nicht, daß ich sehe!... daß ich klage,
o Grausame!...

Vitellia:
Was würdest du sehen, über das du klagen könn-
test?

Sextus:
Über nichts. (O Gott!) Wer erlitt je Qual gleich mei-
ner.

Nr. 2 Arie

Vitellia:
Wenn du mir also gefallen möchtest,
dann laß deinen Argwohn.
Belästige mich nicht mit deinem
ermüdenden Zweifeln.

Chi ciecamente crede,
Impegna a serbar fede;
Chi sempre inganni aspetta
Alletta ad ingannar.
(parte)

Scena III

Sesto ed Annio.

Annio:

Amico, ecco il momento di rendermi felice.
All'amor mio Servilia promettesti. Altro non manca che d'Augusto l'assenso. Ora da lui impetrarlo potresti.

Sesto:

Ogni tua brama, Annio, m'è legge. Impaziente anch'io questo nuovo legame, Annio, desio.

No. 3 Duettino

Sesto/Annio:

Deh prendi un dolce amplesso,
Amico mio fedel;
E ognor per me lo stesso
Ti serbi amico il ciel.
(partono)

Parte del Foro Romano magnificamente adornato d'archi, obelischii, e trofei; in faccia aspetto esteriore del Campidoglio, e magnifica strada, per cui vi si ascende.

Scena IV

Publio, senatori romani, e i legati delle province soggette, destinati a presentare al senato gli annui imposti tributi. Mentre Tito, preceduto da littori, seguito da pretoriani, e circondato da numeroso popolo, scende dal Campidoglio, cantarsi il seguente.

No. 4 Marcia

Nr. 5 Coro

Serbate, oh Dei custodi
Della romana sorte,
In Tito il giusto, il forte,
L'onor di nostra età.

(Nel fine del coro suddetto, Annio e Sesto da diverse parti.)

Wer blindlings glaubt,
hat Anspruch auf Vertrauen;
wer immer Täuschungen erwartet,
verleitet zum Täuschen.
(geht ab)

3. Szene

Sextus und Annius.

Annus:

Freund, jetzt ist der Augenblick da, mich glücklich zu machen. Du hast Servilia meiner Liebe versprochen. Es fehlt nichts außer dem Einverständnis des Kaisers. Jetzt könntest du es von ihm erbitten.

Sextus:

Alle deine Wünsche, Annus, sind mir Befehl. Auch ich ersehne diese neue Verbindung ungeduldig, Annus.

Nr. 3 Duettino

Sextus/Annus:

Nimm denn eine zärtliche Umarmung,
mein treuer Freund;
und allezeit bewahre mir der Himmel
dich als meinen Freund.
(gehen ab)

Teil des Forum Romanum, prächtig geschmückt mit Bögen, Obelisken, Siegeszeichen; gegenüber die Außenfront des Kapitols und eine prächtige Straße, die hinaufführt.

4. Szene

Publius, römische Senatoren und die Gesandten der unterworfenen Provinzen, die gekommen sind, um dem Senat die geforderten jährlichen Tribute zu übergeben. Während Titus, ihm voraus Liktores, in seinem Gefolge Leibgardisten, umgeben von zahlreichem Volk, vom Kapitol herabsteigt, wird das Folgende gesungen.

Nr. 4 Marsch

Nr. 5 Chor

Bewahret, oh Götter, die ihr
über das Schicksal Roms wacht,
in Titus, dem gerechten, dem starken,
die Ehre unseres Zeitalters.

(Gegen Ende dieses Chores kommen Annus und Sextus von verschiedenen Seiten.)

Publio (*a Tito*):

Te della patria il Padre, oggi appella il senato: e mai più giusto non fu ne' suoi decreti, o invito Augusto.

Annio:

Nè padre sol, ma sei suo Nume tutelar. Più che mortale giacchè altrui ti dimostri, a' voti altrui comincia ad avvezzarti. Eccelso tempio ti destina il senato; e là si vuole, che fra divini onori anche il Nume di Tito il Tebro adori.

Publio:

Quei tesori, che vedi, delle serve province annui tributi, all'opra consacriam. Tito non sdegni questi del nostro amor pubblici segni.

Tito:

Romani, unico oggetto è de' voti di Tito il vostro amore; ma il vostro amor non passi tanto i confini suoi, che debbano arrossirne e Tito, e voi. Quegli offerti tesori non ricuso però. Cambiarne solo l'uso pretendo. Uditte: oltre l'usato terribile il Vesevo ardenti fiumi dalle fauci eruttò; scosse le rupi; riempì di ruine i campi intorno e le città vicine. Le desolate genti fuggendo van; ma la miseria opprime quei che al foco avvanzar. Serva quell'oro di tanti afflitti a riparar lo scempio. Questo, o Romani, è fabbricarmi il tempio.

Annio:

Oh vero eroe!

Publio:

Quanto di te minori tutti i premi son mai tutte le lodi!

Tito:

Basta, basta, oh miei fidi. Sesto a me s'avvicini; Annio non parta. Ogn'altro s'allontani.

(Si ritirano tutti fuori dell'atrio, e vi rimangono Tito, Sesto ed Annio.)

(No. 4 Marcia)

Annio:

(Adesso, oh Sesto, parla per me.)

Sesto:

Come, Signor, potesti la tua bella regina...

Tito:

Ah, Sesto amico, che terribil momento! Io non credei... basta; ho vinto; parti. Tolgasi adesso a Roma ogni sospetto di vederla mia sposa. Una sua

Publius (*zu Titus*)

Den Vater des Vaterlandes nennt dich heute der Senat: und nie war einer seiner Entschlüsse richtiger, o unbesiegter Augustus.

Annius:

Nicht allein sein Vater bist du, sondern sein schützender Gott. Der Senat bestimmt dir einen prachtvollen Tempel; und dort soll der Tiber neben den göttlichen Ehrungen auch Titus als Gottheit anbeten.

Publius:

Die Schätze, die du siehst, die jährlichen Tribute der untergebenen Provinzen, weihen wir dem Werk. Möge Titus diese öffentlichen Zeichen unserer Liebe nicht zurückweisen.

Titus:

Römer, einzig eurer Liebe fühlt sich Titus verpflichtet; aber eure Liebe soll nicht so weit gehen, daß Titus darob erröten muß und auch ihr selbst. Doch weise ich die angebotenen Schätze nicht zurück. Ich fordere aber, sie für etwas anderes zu verwenden. Hört: Schrecklicher denn je hat der Vesuv glühende Flüsse aus seinem Schlund ergossen; er erschütterte die Felsen und bedeckte um sich herum Felder und die nahen Städte mit Trümmern. Die verzweifelten Menschen machten sich auf die Flucht; aber die dem Feuer entkamen, leiden Not. Das Gold soll dazu dienen, den so arg Betroffenen die schweren Schäden zu beheben. Damit, o Römer, baut ihr mir einen Tempel.

Annius:

O wahrer Held!

Publius:

Wie gering sind doch Lob und Preis vor deiner Größe!

Titus:

Genug, genug, meine Getreuen. Sextus komme her zu mir; Annius soll nicht fortgehen. Alle anderen mögen sich entfernen.

(Alle ziehen sich aus dem Hof zurück, es bleiben Titus, Sextus und Annius.)

(Nr. 4 Marsch – Wiederholung)

Annius:

(Jetzt, o Sextus, sprich für mich.)

Sextus:

Wie, Herr, konntest du deine schöne Königin...

Titus:

Ah, Freund Sextus, welch schrecklicher Augenblick! Ich glaubte nicht... genug. Ich habe gesiegt. Sie ist gegangen. Rom soll von jedem Verdacht be-

figlia vuol veder sul mio soglio, a appagarla convien. Giacchè l'amore scelse invano i miei lacci, io vo', che almeno l'amicizia li scelga. Al tuo s'unisca, Sesto, il cesareo sangue. Oggi mia sposa sarà la tua germana.

Sesto:
Servilia!

Tito:
Appunto.

Annio:
(Oh me infelice!)

Sesto:
(Oh Dei! Annio è perduto.)

Tito:
Udisti? che dici? non rispondi?

Sesto:
E chi potrebbe risponderti, Signor? M'opprime a segno la tua bontà. Che non ho cor... vorrei...

Annio:
(Sesto è in pena per me.)

Tito:
Spiegate. Io tutto farò per tuo vantaggio.

Sesto:
(Ah si serva l'amico.)

Annio:
(Annio, coraggio.)

Sesto:
Tito...

Annio:
Augusto, conosco di Sesto il cor. Fin dalla cuna insieme tenoro amor ne strinse. Ei di se stesso modesto estimator, teme, che sembri sproporzionato il dono; e non s'avvede ch'ogni distanza eguaglia d'un Cesare il favor. Ma tu consiglio da lui prender non dei. Come potresti sposa elegger più degna dell'imperio, e di te? Virtù, bellezza, tutto è in Servilia. Io le conobbi in volto ch'era nata a regnar. De' miei presagi l'adempimento è questo.

Sesto:
(Annio parla così? Sogno, o son desto!)

freit sein, sie als meine Braut zu sehen, denn es will eine seiner Töchter auf meinem Thron sehen, und man muß dies zugestehen. Wenn schon die Liebe mir keine festen Bande bescherte, will ich sie wenigstens durch die Freundschaft gewinnen. Mit dem deinen, Sextus, vereine sich das kaiserliche Blut. Deine Schwester wird heute meine Frau.

Sextus:
Servilia!

Titus:
Genau!

Annus:
(O ich Unglücklicher!)

Sextus:
(O Götter! Annus ist verloren.)

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

Sextus:
Wer könnte dir auch antworten, Herr? Ich bin von deiner Güte überwältigt, so daß ich mich nicht traue... ich möchte...

Annus:
(Sextus ist um mich in Sorge.)

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

Sextus:
(Ah, man muß dem Freund helfen.)

Annus:
(Annus, Mut.)

Sextus:
Titus...

Annus:
Augustus, ich kenne das Herz des Sextus. Von Kindesbeinen an verbindet uns zärtliche Liebe. Er ist so selbstlos und fürchtet, daß dein Geschenk unangemessen wirkt; und er merkt nicht, daß ein Gunsterweis des Kaisers ohnehin über jeden Vergleich erhaben ist. Du darfst aber von ihm keinen Rat annehmen. Wie könntest du eine Braut erwählen, die der Kaiserkrone und deiner würdiger wäre? Tugend, Schönheit, alles hat Servilia. Ich finde, daß es ihr im Gesicht geschrieben steht, daß sie zum Regieren geboren ist. Dies ist die Erfüllung meiner Ahnungen.

Sextus:
(So spricht Annus? Träume ich, oder wache ich?)

Tito:

Ebben, recane a lei, Annio, tu la novella. E tu mi siegui, amato Sesto; e queste tue dubbiezze deponi. Avrai tal parte tu ancor nel soglio, e tanto t'innalzerò, che resterà ben poco dello spazio infinito, che frapperò gli Dei fra Sesto, e Tito.

Sesto:

Questo è troppo, oh Signor. Modera almeno, se ingrati non ci vuoi, modera, Augusto, i benefici tuoi.

Tito:

Ma ch'è? (se mi negate che benefico io sia che mi lasciate?)

No. 6 Aria

Tito:

Del più sublime soglio
L'unico frutto è questo:
Tutto è tormento il resto,
E tutto è servitù.

Che avrei, se ancor perdessi
Le sole ore felici,
Ch' ho nel giovar gli oppressi,
Nel sollevare gli amici;
Nel dispensar tesori
Al merto, e alla virtù?
(parte con Sesto)

Scena V

Annio, poi Servilia.

Annio:

Non ci pentiam. D'un generoso amante era questo il dover. Mio cor, deponi le tenerezze antiche: è tua sovrana chi fu l'idolo tuo. Cambiar conviene in rispetto l'amore. Eccola. Oh Dei! mai non parve sì bella agli occhi miei.

Servilia:

Mio ben...

Annio:

Taci, Servilia. Ora è delitto il chiamarmi così.

Servilia:

Perché?

Annio:

Ti scelse Cesare (che martir!) per sua consorte. A te, (morir mi sento) a te m'impose di recarne l'avviso (oh pena!) ed io... io fui... (parlar non posso) Augusta, addio!

Titus:

Nun gut, überbringe ihr, Annius, die Neuigkeit. Und du folgst mir, geliebter Sextus; und laß von deinen Bedenken ab. Du wirst einen solchen Anteil am Thron haben, und ich werde dich so erheben, daß nur noch recht wenig von dem unermeßlichen Abstand bleiben wird, den die Götter zwischen Sextus und Titus setzten.

Sextus:

Dies ist zuviel, o Herr. Wenn du nicht willst, daß wir undankbar sind, Augustus, halte deine Wohltaten in Schranken.

Titus:

Doch was? (Wenn ihr mir verweigert, Gutes zu tun, was laßt ihr mir denn?)

Nr. 6 Arie

Titus:

Des erhabensten Thrones
einzige Frucht ist dies:
alles andere ist Quälerei
und alles Knechtschaft.

Was hätte ich, wenn ich auch noch
die wenigen glücklichen Stunden verlöre,
die ich habe, in denen ich Bedrängten beistehe
und Freunden helfe
und für Verdienst und Tugend
Belohnungen gewähre?
(geht mit Sextus ab)

5. Szene

Annus, dann Servilia.

Annus:

Wir wollen es nicht bereuen. Dies war die Pflicht eines großmütigen Liebenden. Mein Herz, lasse ab von den alten Zärtlichkeiten: deine Gebieterin ist nun, die deine Angebetete war. Es gilt, Liebe in Ehrerbietung zu wandeln. Da ist sie. O Götter! Niemals habe ich sie so schön gesehen.

Servilia:

Mein Lieber...

Annus:

Schweig, Servilia. Von nun an ist es Frevel, mich so zu nennen.

Servilia:

Warum?

Annus:

Der Kaiser (welche Qual) erwählte dich zu seiner Gemahlin. Dir (ich bin dem Tode nahe) diese Botschaft zu überbringen, trug er mir auf (o Pein), und ich... ich war... (ich kann nicht sprechen) Augusta, lebe wohl!

Servilia:
Come! fermati. Io sposa di Cesare? E perchè?

Annio:
Perchè non trova beltà, virtù, che sia più degna
d'un impero, anima... oh stelle! che dirò? lascia,
Augusta, deh lasciami partir.

Servilia:
Così confusa abbandonarmi vuoi? Spiegati; dim-
mi, come fu? Per qual via?...

Annio:
Mi perdo, s'io non parto, anima mia.

No. 7 Duetto

Annio:
Ah perdona al primo affetto
Questo accento sconsigliato:
Colpa fu del labbro usato
A così chiamarti ognor.

Servilia:
Ah tu fosti il primo oggetto,
Che finor fedel' amai;
E tu l'ultimo sarai
Ch'abbia nido in questo cor.

Annio:
Cari accenti del mio bene.

Servilia:
Oh mia dolce, cara speme.

Servilia/Annio:
Più che ascolto i sensi tuoi,
In me cresce più l'ardor.
Quando un'alma è all'altra unita,
Qual piacer un cor risente!
Ah si tronchi dalla vita
Tutto quel che non è amor.
(partono)

*Ritiro delizioso nel soggiorno imperiale sul colle
Palatino.*

Scena VI

Scena VII
Tito, Servilia

Tito:
Servilia! Augusta!

Servilia:
Wie! Bleibe da! Ich Braut des Kaisers? Und war-
um?

Annius:
Weil er keine Schönheit, Tugend findet, die der
Krone würdiger wäre, Seele... o Sterne! Was soll
ich sagen? Laß, Augusta, so laß mich gehen!

Servilia:
In solcher Verwirrung willst du mich zurücklassen?
Erkläre dich; sage mir, wie kam es? Auf welche
Weise...?

Annius:
Ich ertrage es nicht, wenn ich nicht gehe, meine
Seele.

Nr. 7 Duett

Annius:
Ach, vergib die unbedachten Worte
aus dem Gefühl des Augenblicks:
Es war Schuld meiner Lippen, die gewohnt waren,
dich stets so zu nennen.

Servilia:
Ach, du warst der erste,
den ich je in Treue liebte;
und du wirst auch der letzte sein,
der in diesem Herzen nistet.

Annius:
Teure Worte meiner Geliebten!

Servilia:
O meine süße teure Hoffnung!

Servilia/Annius:
Je mehr ich höre, was du fühlst,
desto mehr wächst in mir das Brennen.
Wenn sich eine Seele mit der anderen eint,
dann verspürt man Wonne im Herzen!
Ah, wenn nur alles das aus dem Leben getilgt wäre,
was nicht Liebe ist!
(gehen ab)

*Hübsches Zimmer in der kaiserlichen Residenz auf
dem Palatin.*

6. Szene
(entfällt in der Münchner Inszenierung 1999)

7. Szene
Titus, Servilia.

Titus:
Servilia! Augusta!

Servilia:

Ah Signor, sì gran nome non darmi ancora. Odimi prima. Io deggio palesarti un arcan. Che del cesareo alloro me fra tante più degne, generoso Monarca, inviti a parte, è dono tal, che desteria tumulto nel più stupido cor... ma...

Tito:

Parla...

Servilia:

Il core, Signor, non è più mio. Già da gran tempo Annio me lo rapì. So, che oppormi è delitto d'un Cesare al voler; ma tutto almeno sia noto al mio sovrano; poi, se mi vuol sua sposa, ecco la mano.

Tito:

Grazie, o Numi del ciel. Pur si ritrova chi s'avventuri a dispiacer col vero. Sgombra ogni tema. Io voglio stringer nodo sì degno, e n'abbia poi cittadini la patria eguali a voi.

Servilia:

Oh Tito! oh Augusto! oh vera delizia de' mortali! Io non saprei come il grato mio cor...

Tito:

Se grata appieno essermi vuoi, Servilia, agli altri inspira il tuo candor. Di publicar procura, che grato a me si rende, più del falso che piace, il ver che offende.

No. 8 Aria

Tito:

Ah, se fosse intorno al trono
Ogni cor così sincero,
Non tormento un vasto impero,
Ma saria felicità.

Non dovrebbero i regnanti
Tollerar sì grave affanno,
Per distinguer dall'inganno
l'insidiata verità.
(parte)

Scena VIII

Servilia, poi Vitellia.

Servilia:

Felice me!

Servilia:

Ach Herr, nenne mich noch nicht bei solch großem Namen. Höre mich erst an. Ich muß dir ein Geheimnis offenbaren. Daß du mich unter so vielen ungleich Würdigeren erkoren hast, großmütiger Herrscher, des kaiserlichen Lorbeers teilhaftig zu werden, ist ein Geschenk, das große Verwirrung in meinem einfältigen Herzen entfacht... aber...

Titus:

Sprich...

Servilia:

Dieses Herz, Herr, ist nicht mehr meines. Schon vor langer Zeit hat es Annius mir geraubt. Ich weiß, daß es ein Frevel ist, sich dem Willen eines Kaisers zu widersetzen; aber mein Gebieter soll doch alles wissen; wenn er mich dann noch als seine Frau will, hier die Hand.

Titus:

Dank, ihr Götter im Himmel! So gibt es doch noch jemand, der es riskiert, mit Wahrheit zu mißfallen. Sei ohne Furcht. Ich will ein würdiges Band zwischen euch knüpfen; möge das Vaterland doch Bürger haben, die euch gleichen!

Servilia:

O Titus! O Augustus! O wahre Wonne der Sterblichen! Ich wüßte nicht, wie mein dankbares Herz...

Titus:

Wenn du mir vollends dankbar sein willst, Servilia, so lasse deine Lauterkeit auch andere beflügeln. Sorge dafür, daß bekannt wird, daß mir die Wahrheit, die verletzt, willkommener ist als gefällige Falschheit.

Nr. 8 Arie

Titus:

Ach, wäre doch jedes Herz
an meinem Hofe so aufrichtig;
das weite Reich zu regieren wäre dann nicht Qual,
sondern Glück.

Die Herrschenden müßten dann nicht
so schweres Leid ertragen,
um die bedrohte Wahrheit
von Täuschung zu unterscheiden.
(geht ab)

8. Szene

Servilia, dann Vitellia.

Servilia:

Ich Glückliche!

Vitellia:

Posso alla mia sovrana offrir del mio rispetto i primi omaggi? posso adorar quel volto, per cui d'amor ferito, ha perduto il riposo il cor di Tito?

Servilia:

Non esser meco irata; forse la regia destra è a te serbata. (*parte*)

Scena IX

Vitellia, e poi Sesto.

Vitellia:

Ancora mi schernisce? Questo soffrir degg'io vergognoso disprezzo? Ah, con qual fasto qui mi lascia costei! barbaro Tito, ti pareva dunque poco Berenice antepormi? Io dunque sono l'ultima de' viventi. Ah, trema ingrato, trema d'avermi offesa. Oggi il tuo sangue...

Sesto:

Mia vita.

Vitellia:

Ebben, che rechi? il Campidoglio è acceso? è incenerito? Lentulo dove sta? Tito è punito?

Sesto:

Nulla intrapresi ancor.

Vitellia:

Nulla! e si franco mi torni innanzi? E con qual merito ardisci di chiamarmi tua vita?

Sesto:

È tuo comando il sospendere il colpo.

Vitellia:

E non udisti i miei novelli oltraggi? un altro cenno aspetti ancor? Ma ch'io ti creda amante, dimmi, come pretendi, se così poco i miei pensieri intendi?

Sesto:

Se una ragion potesse almen giustificarmi?

Vitellia:

Una ragione! mille n'avrai, qualunque sia l'affetto, da cui prenda il tuo cor regola, e moto. È la gloria il tuo voto? Io ti propongo la patria a liberar. Sei d'un illustre ambizion capace? eccoti aperta una strada all'impero. Renderti fortunato può la mia mano? Corri, mi vendica, e son tua.

Vitellia:

Darf ich meiner Herrscherin meine ersten Ehrerbietungen erweisen? Darf ich dieses ersten Ehrwundern, durch das das Herz Titus', in Liebe entbrannt, seine Ruhe verloren hat?

Servilia:

Zürne mir nicht; vielleicht ist die königliche Rechte für dich bestimmt. (*geht ab*)

9. Szene

Vitellia, dann Sextus.

Vitellia:

Verspottet sie mich immer noch? Muß ich diese beschämende Verachtung ertragen? Ach, mit welcher Herablassung sie dahingeht! Gemeiner Titus, es reichte dir also nicht, mir Berenike vorzuziehen? Ich bin also die allerletzte! Ah, zittere, Undankbarer, zittere, daß du mich beleidigt hast. Dein Blut wird heute...

Sextus:

Mein Leben!

Vitellia:

Also, was gibt es? Brennt das Capitol? Liegt es in Asche? Wo ist Lentulus? Ist Titus bestraft?

Sextus:

Ich habe noch nichts unternommen.

Vitellia:

Nichts! Und du trittst so einfach vor mich hin? Und mit welchem Recht wagst du es, mich dein Leben zu nennen?

Sextus:

Auf deinen Befehl wurde der Anschlag aufgeschoben.

Vitellia:

Und du hast nicht von meinen neuen Erniedrigungen gehört? Wartest du noch auf ein weiteres Zeichen? Aber sag mir, wie soll ich dir denn glauben, daß du mich liebst, wenn du so wenig begreift, was in mir vorgeht?

Sextus:

Wenn nur ein Grund mich wenigstens rechtfertigen könnte.

Vitellia:

Ein Grund! Tausende hättest du, wie auch immer das Gefühl sei, das deinem Herzen Richtschnur und Antrieb ist. Steht dir der Sinn nach Ruhm? Ich schlage dir vor, das Vaterland zu retten. Reicht dein Ehrgeiz zu Höchstem? Der Weg zum Thron ist offen für dich. Macht dich meine Hand glücklich? Eile, räche mich, und ich bin dein.

Sesto:

Quante vie d'assalirmi! Basta, basta non più, già m'inspirasti, Vitellia, il tuo furore. Arder vedrai fra poco il Campidoglio, e quest'acciaro nel sen di Tito ... (Ah, sommi Dei! qual gelo mi ricerca la vena...)

Vitellia:

Ed or che pensi?

Sesto:

Ah Vitellia!

Vitellia:

Il previdi, tu pentito già sei.

Sesto:

Non son pentito, ma ...

Vitellia:

Non stancarmi più. Conosco, ingrato, che amor non hai per me. Folle, ch'io fui! già ti credea; già mi piacevi, e quasi cominciavo ad amarti. Agli occhi miei involati per sempre, e scordati di me.

Sesto:

Fermati; io cedo, io già volo a servirti.

Vitellia:

Eh, non ti credo; m'ingannerai di nuovo. In mezzo all'opra, ricorderai...

Sesto:

No; mi punisca amore, se penso ad ingannarti.

Vitellia:

Dunque corri; che fai? Perchè non parti?

Nr. 9 Aria

Sesto:

Parto, ma tu ben mio,
Meco ritorna in pace;
Sarò qual più ti piace,
Quel che vorrai farò.

Guardami, e tutto oblio,
E a vendicarti io volo;
A questo sguardo solo
Da me si penserà.
Ah qual poter, oh Dei!
Donaste alla beltà.
(parte)

Sextus:

Auf wie vielen Wegen sie über mich herfällt! Genug, genug, nicht weiter; deine Wut, Vitellia, hat mich schon angesteckt. In kurzer Frist wirst du das Capitol brennen sehen und diesen Stahl in Titus' Brust... (Ach, höchste Götter! Wie mir das Blut erstart...)

Vitellia:

Und was denkst du jetzt?

Sextus:

Ach, Vitellia!

Vitellia:

Ich habe es geahnt, du bereust es schon.

Sextus:

Ich bereue es nicht, doch...

Vitellia:

Langweile mich nicht weiter! Ich weiß, Undankbarer, daß du keine Liebe für mich empfindest. Ich war verrückt. Schon hatte ich dir geglaubt; schon gefielst du mir, und beinahe fing ich an, dich zu lieben. Geh mir für immer aus den Augen und vergiß mich.

Sextus:

Halt ein; ich füge mich, ich beeile mich schon, dir zu Diensten zu sein.

Vitellia:

Ha, ich glaube dir nicht; du täuschst mich aufs neue. Wenn du dann am Werk bist, wirst du dich erinnern...

Sextus:

Nein; die Liebe soll mich strafen, wenn ich daran denken sollte, dich zu täuschen.

Vitellia:

Also los; was tust du? Warum gehst du nicht?

Nr. 9 Arie

Sextus:

Ich gehe; aber du, meine Geliebte,
schließe wieder Frieden mit mir.
Ich werde dir gänzlich zu gefallen suchen,
was du willst, das werde ich tun.

Sieh mich an, und ich vergesse alles,
und ich eile, dich zu rächen;
dieser Blick allein
wird in meinen Sinnen sein.
Ach, welche Macht, o Götter,
habt ihr der Schönheit verliehen!
(geht ab)

Scena X
Vitellia, poi Publio ed Annio.

Vitellia:

Vedrai, Tito, vedrai, che alfin sì vile questo volto non è. Basta a sedurti gli amici almen, se ad invaghirti è poco. Ti pentirai...

Publio:

Tu qui, Vitellia? Ah corri, va Tito alle tue stanze.

Annio:

Vitellia, il passo affretta, Cesare di te cerca.

Vitellia:

Cesare!

Publio:

Ancor nol sai? sua consorte t'ellesse.

Annio:

Tu sei la nostra Augusta; e il primo omaggio già da noi ti si rende.

Publio:

Ah, principessa, andiam: Cesare attende.

No. 10 Terzetto

Vitellia:

Vengo... aspettate... Sesto!...
Ahimè!... Sesto!... è partito?...
Oh sdegno mio funesto!
Oh insano mio furor!

Che angustia, che tormento!
Io gelo, oh Dio! d'orror.

Annio/Publio:

Oh come un gran contento,
Come confonde un cor.
(partono)

Campidoglio, come prima.

Scena XI

Sesto solo, indi Annio poi Servilia, Publio, Vitellia da diverse parti.

No. 11 Recitativo accompagnato

Sesto:

Oh Dei, che smania è questa, che tumulto ho nel cor! Palpito, agghiaccio, m'incammino, m'arresto; ogn'aura, ogn'ombra mi fa tremare. Io non credea, che fosse sì difficile impresa esser malvagio.

10. Szene

Vitellia, dann Publius und Annius.

Vitellia:

Du wirst sehen, Titus, du wirst sehen, daß dieser Charakter nicht so schwach ist. Wenigstens vermag er deine Freunde zu verleiten, wenn er schon nicht deine Liebe erwecken kann. Du wirst es bereuen.

Publius:

Du hier, Vitellia? Ach, eile, Titus kommt in deine Gemächer.

Annius:

Vitellia, nur schnell den Schritt, der Kaiser sucht dich.

Vitellia:

Der Kaiser!

Publius:

Du weißt es noch nicht? Er hat dich zu seiner Gemahlin erwählt.

Annius:

Du bist unsere Kaiserin; und die erste Huldigung werde dir von uns zuteil.

Publius:

Ach, Fürstin, laß uns gehen: Der Kaiser wartet.

Nr. 10 Terzett

Vitellia:

Ich komme... wartet... Sextus!...
O weh!... Sextus!... ist er fortgegangen?...
O mein unheilvoller Zorn!
O meine wahnsinnige Wut!

Welche Angst, welche Qual!
Ich erstarre, o Gott, vor Entsetzen.

Annus/Publius:

Oh, wie großes Glück
ein Herz verwirren kann!
(alle gehen ab)

Das Kapitol wie zuvor.

11. Szene

Sextus allein, dann Annus, später Servilia, Publius, Vitellia von verschiedenen Seiten.

Nr. 11 Begleitetes Rezitativ

Sextus:

O Götter, was für eine Erregung ist das, welchen Aufruhr habe ich im Herzen! Ich zittere, erstarre, will gehen und verharre; jeder Luftzug, jeder Schatten macht mich beben. Ich dachte nicht, daß

Ma compirla convien. Almen si vada con valor a perir. Valore! E come può averne un traditor? Se-
sto infelice! tu traditor! Che orribil nome! Eppure
t'affretti a meritarlo. E chi tradisci? il più grande, il
più giusto, il più clemente Principe della terra, a
cui tu devi quanto puoi, quanto sei. Bella mercede
gli rendi in vero. Ei t'innalzò per farti il carnefice
suo. M'inghiotta il suolo prima ch'io tal divenga.
Ah, non ho core, Vitellia, a secondar gli sdegni
tuoi. Morrei prima del colpo in faccia a lui. *(Si
desta nel Campidoglio un incendio che a poco a
poco va crescendo.)* S'impedisca... ma come, arde
già il Campidoglio. Un gran tumulto io sento d'ar-
mi, e d'armati: ah! tardo è il pentimento.

No. 12 Quintetto con coro

Sesto:

Deh, conservate, oh Dei,
A Roma il suo splendor,
Oh almeno i giorni miei
Coi suoi troncate ancor.

Annio:

Amico, dove vai?

Sesto:

Io vado... Io saprai
Oh Dio, per mio rossor.
(ascende frettoloso nel Campidoglio.)

Scena XII

Annio:

Io Sesto non intendo...
Ma qui Servilia viene.

Servilia:

Ah che tumulto orrendo!

Annio:

Fuggi di qua mio bene.

Servilia:

Si teme che l'incendio
Non sia dal caso nato,
Ma con peggior disegno
Ad arte suscitato.

Coro *(in distanza)*

Ah!...

Publio:

V'è in Roma una congiura,
Per Tito ahimè pavento;
Di questo tradimento
Chi mai sarà l'autor.

es so schwierig wäre, niederträchtig zu sein. Doch
jetzt muß durchgehalten werden. Wenigstens will
ich mit Tapferkeit zugrundegehen. Tapferkeit! Wie
kann ein Verräter sie haben? Unglücklicher Sextus!
Du ein Verräter! Welch schrecklicher Name! Und
doch schickst du dich an, ihn zu verdienen. Und
wen verrätst du? Den größten, den gerechtesten,
den gnädigsten Fürsten auf Erden, dem du ver-
dankst, was du kannst und was du bist. Du vergiltst
es ihm wahrlich schön. Er hat dich erhoben, um
dich zu seinem Henker zu machen. Die Erde soll
mich verschlingen, bevor es dazu kommt. Ach, ich
habe nicht den Mut, Vitellia, deinem Zorn zu ent-
sprechen. Ich würde vor dem Anschlag vor seinem
Angesicht sterben. *(Auf dem Kapitol entzündet sich
ein Brand, der nach und nach größer wird.)* Man
muß es verhindern... doch wie, schon brennt das
Kapitol. Ich höre einen großen Lärm von Waffen
und Soldaten: ach, zu spät ist die Reue.

Nr. 12 Quintett mit Chor

Sextus:

Ach, erhaltet, o Götter,
Rom seinen Glanz,
oh, macht wenigstens meinen Tagen
mit den seinen ein Ende.

Annius:

Freund, wohin gehst du?

Sextus:

Ich gehe... du wirst es erfahren,
o Gott, durch meine Schamröte.
(geht hastig zum Kapitol hinauf.)

12. Szene

Annius:

Ich verstehe Sextus nicht...
doch da kommt Servilia.

Servilia:

Ach, welch schrecklicher Lärm!

Annius:

Fliehe von hier, meine Geliebte.

Servilia:

Man befürchtet, daß es
nicht durch Zufall zu dem Brand kam,
sondern daß er in böser Absicht
vorsätzlich gelegt wurde.

Chor *(aus der Entfernung):*

Ach!...

Publius:

Es gibt eine Verschwörung in Rom,
ich fürchte, o weh, für Titus.
Wer mag der Urheber
dieses Verrats sein?

Coro:
Ah!...

Servilia/Annio/Publio:
Le grida ahimè ch'io sento
Mi fan gelar d'orror.

(Vitellia entra.)

Scena XIII

Vitellia:
Chi per pietade oh Dio!
M'addita dov' è Sesto?
(In odio a me son' io
Ed ho di me terror.)

Servilia/Annio/Publio:
Di questo tradimento
Chi mai sarà l'autor.

Coro:
Ah!... ah!...

Vitellia/Servilia/Annio/Publio:
Le grida ahimè ch'io sento
Mi fan gelar d'orror.

(Sesto scende dal Campidoglio.)

Scena XIV

Sesto:
(Ah dove mai m'ascondo?
Apriti, oh terra, inghiottimi,
E nel tuo sen profondo
Rinserra un traditor.)

Vitellia:
Sesto!

Sesto:
Da me che vuoi?

Vitellia:
Quai sguardi vibri intorno?

Sesto:
Mi fa terror il giorno.

Vitellia:
Tito?...

Sesto:
La nobil alma
versò dal sen trafitto.

Servilia/Annio/Publio:
Qual destra rea macchiarsi
Potè d'un tal delitto?

Chor:
Ach!...

Servilia/Annius/Publius:
O weh, die Schreie, die ich höre,
machen mich vor Entsetzen erstarren.

(Vitellia tritt auf.)

13. Szene

Vitellia:
Wer – hab Erbarmen, o Gott –
zeigt mir, wo Sextus ist?
(Ich hasse mich selbst
und fürchte mich vor mir.)

Servilia/Annius/Publius:
Wer mag der Urheber
dieses Verrats sein?

Chor:
Ach!... Ach!...

Vitellia/Servilia/Annius/Publius:
O weh, die Schreie, die ich höre,
machen mich vor Entsetzen erstarren.

(Sextus kommt vom Kapitol herunter.)

14. Szene

Sextus:
(Ach, wo verstecke ich mich nur?
Öffne dich, o Erde, verschlinge mich,
und schließe in deinem tiefen Inneren
einen Verräter ein.)

Vitellia:
Sextus!

Sextus:
Was willst du von mir?

Vitellia:
Was für Blicke wirfst du um dich?

Sextus:
Der Tag versetzt mich in Schrecken.

Vitellia:
Titus?...

Sextus:
Die edle Seele
wich aus der durchstoßenen Brust.

Servilia/Annius/Publius:
Wessen verruchte Hand vermochte sich
mit einem solchen Verbrechen zu beflecken?

Sesto:
Fu l'uom più scellerato,
L'orror della natura,
Fu...

Vitellia:
Taci forsennato,
deh non ti palesar.

Vitellia/Servilia/Sesto/Annio/Publio:
Ah dunque l'astro è spento,
Di pace apportator.

Tutti e Coro:
Oh nero tradimento,
Oh giorno di dolor!

ATTO SECONDO

Ritiro delizioso nel soggiorno imperiale sul colle Palatino.

Scena I
Annio e Sesto.

Annio:
Sesto, come tu credi, Augusto non peri. Calma il tuo duolo; in questo punto ei torna illeso dal tumulto.

Sesto:
Eh! tu m'inganni. Io stesso lo mirai cader trafitto da scellerato acciaio.

Annio:
No, travedesti. Tra il fumo, e tra il tumulto altri Tito ti parve.

Sesto:
Oh Dei pietosi! oh, caro prence! oh, dolce amico!
Ah, lascia che a questo sen... ma non m'inganni?...
ni?...

Annio:
Io merto sì poca fê? Dunque tu stesso a lui corri, e 'l vedrai.

Sesto:
Ch'io mi presenti a Tito dopo averlo tradito?

Annio:
Tu lo tradisti?

Sesto:
Io del tumulto, io sono il primo autor.

Sextus:
Es war der allergrößte Frevler,
der Schrecken der Schöpfung,
es war...

Vitellia:
Schweige, du bist von Sinnen,
so offenbare dich doch nicht.

Vitellia/Servilia/Sextus/Annius/Publius:
Ach, nun ist also der Stern erloschen,
der Friedensbote war.

Alle und Chor:
O grauenvoller Verrat,
o Tag des Schmerzes!

ZWEITER AKT

Schöner Ruhesaal in der kaiserlichen Wohnung auf dem Palatinischen Hügel.

1. Szene
Annius und Sextus.

Annius:
Sextus, der Kaiser kam nicht zu Tode, wie du glaubst. Beruhige deinen Kummer; in diesem Augenblick kehrt er unversehrt aus dem Aufruhr zurück.

Sextus:
Ach was! Du machst mir etwas vor. Ich selbst sah zu, wie er, von dem verbrecherischen Stahl getroffen, fiel.

Annius:
Nein, du täuschtest dich. In dem Rauch und in dem Handgemenge hast du einen anderen für Titus gehalten.

Sextus:
O gütige Götter! O teurer Fürst! O süßer Freund!
Ach, laß, daß an dieser Brust... doch täuschst du mich nicht?...

Annius:
Verdiene ich so wenig Vertrauen? Laufe doch selbst zu ihm, du wirst ihn sehen.

Sextus:
Ich soll mich Titus zeigen, nachdem ich ihn verraten habe?

Annius:
Du hast ihn verraten?

Sextus:
Ich, ja, ich bin des Aufstandes erster Anstifter.

Annio:
Come! perchè?

Sesto:
Non posso dirti di più.

Annio:
Sesto è infidele!

Sesto:
Amico, m'ha perduto un istante. Addio! M'involò alla patria per sempre. Ricordati di me.

Annio:
Fermati; oh Dei! pensiamo... incolpan molti di questo incendio il caso; e la congiura non è certa finora...

Sesto:
Ebben, che vuoi?

Annio:
Che tu non parta ancora.

No. 13 Aria

Annio:
Torna di Tito a lato:
Torna, e l'error passato
Con replicate emenda
Prove di fedeltà.

L'acerbo tuo dolore
È segno manifesto,
Che di virtù nel core
L'immagine ti sta.
(parte)

Scena II

Sesto, poi Vitellia.

Sesto:
Partir deggio, o restar? Io non ho mente per distinguere consigli.

Vitellia:
Sesto, fuggi, conserva la tua vita, e 'l mio onor. Tu sei perduto, se alcun ti scopre, e se scoperto sei, pubblico è il mio segreto.

Sesto:
In questo seno sepolto resterà. Nessuno il seppellirà. Tacendolo morrò.

Annus:
Wie! Warum?

Sextus:
Mehr kann ich dir nicht sagen.

Annus:
Sextus ist treuebrüchig!

Sextus:
Freund, ein Augenblick hat mich vernichtet. Lebe wohl! Für immer verlasse ich die Heimat. Denke an mich.

Annus:
Halt ein! O Götter! Laß uns bedenken... viele geben dem Zufall Schuld an dem Feuer; und die Verschwörung ist bis jetzt nicht erwiesen...

Sextus:
Nun gut, was willst du?

Annus:
Daß du noch nicht fortgehst.

Nr. 13 Arie

Annus:
Kehr zurück an Titus' Seite,
komm und mach den Fehltritt aus der
Vergangenheit wieder gut, indem du ihm
aufs neue Treue beweist.

Dein bitterer Schmerz
ist ein sichtbares Zeichen dafür,
daß das Abbild der Tugend
in deinem Herzen ist.
(geht ab)

2. Szene

Sextus, dann Vitellia.

Sextus:
Soll ich fortgehen oder bleiben? Ich bin nicht in der Lage, mich zu entscheiden.

Vitellia:
Sextus, fliehe, rette dein Leben und meine Ehre. Du bist verloren, wenn dich jemand entdeckt, und wenn du entdeckt bist, wird mein Geheimnis bekannt.

Sextus:
Es wird in dieser Brust verborgen bleiben. Keiner soll es erfahren. Selbst im Tode werde ich es nicht preisgeben.

Vitellia:

Mi fiderei, se minor tenerezza per Tito in te vedessi. Il suo rigore non temo già, la sua clemenza io temo; questa ti vincerà.

Scena III

Publio con guardie e detti.

Publio:

Sesto!

Sesto:

Che chiedi?

Publio:

La tua spada.

Sesto:

E perchè?

Publio:

Colui, che cinto delle spoglie regali agli occhi tuoi, cadde trafitto al suolo, ed ingannato dall'apparenza tu credesti Tito, era Lentulo; il colpo la vita a lui non tolse; il resto intendi. Vieni.

Vitellia:

(Oh colpo fatale!)

Sesto (*da la spada*):

Al fin, tiranna ...

Publio:

Sesto, partir conviene. È già raccolto per udirti il senato; e non poss'io differir di condurti.

Sesto:

Ingrata, addio!

Scena IV

No. 14 Terzetto

Sesto:

Se al volto mai ti senti
Lieve aura che s'aggiri,
Gli estremi miei sospiri
Quell'alito sarà.

Vitellia:

(Per me vien tratto a morte:
Ah dove mai m'ascondo! –
Fra poco noto al mondo
Il fallo mio sarà.)

Vitellia:

Ich würde dir trauen, wenn ich nicht so viel Zuneigung für Titus in dir sähe. Ich fürchte nicht so sehr seine Härte, ich fürchte seine Milde; gerade sie wird dich bezwingen.

3. Szene

Publius mit Wachen und die Vorigen.

Publius:

Sextus!

Sextus:

Was wünschst du?

Publius:

Deinen Degen.

Sextus:

Und weshalb?

Publius:

Derjenige, der in Königskleidern vor deinen Augen getroffen zu Boden stürzte, war Lentulus, den du, durch sein Aussehen getäuscht, für Titus hieltest. Der Anschlag nahm ihm nicht das Leben; den Rest verstehst du. Komm!

Vitellia:

(O schicksalhafter Schlag!)

Sextus (*übergibt den Degen*):

Endlich, Tyrannin...

Publius:

Sextus, nun heißt es gehen. Der Senat ist schon versammelt, dich zu verhören; und ich kann nicht säumen, dich abzuführen.

Sextus:

Undankbare, lebe wohl!

4. Szene

Nr. 14 Terzett

Sextus:

Wenn du je ein sanftes Wehen verspürst,
das dein Gesicht umspielt,
wird dies der Hauch
meiner letzten Seufzer sein.

Vitellia:

(Meinetwegen wird er zum Tode geführt:
Ach, wo verberge ich mich nur!
Bald wird der Welt
meine Untat bekannt sein.)

Publio:
Vieni...

Sesto:
(a Publio) Ti seguo...
(a Vitellia) addio.

Vitellia:
(a Sesto) Senti... mi perdo... oh Dio!
(a Publio) Che crudeltà!

Sesto (a Vitellia, in atto di partire):
Rammenta chi t'adora
In questo stato ancora.
Mercede al mio dolore
Sia almen la tua pietà.

Vitellia:
(Mi laceran il core
Rimorso, orror, spavento!
Quel che nell'alma io sento
Di duol morir mi fa.)

Publio:
(L'acerbo amaro pianto,
Che da' suoi lumi piove,
L'anima mi commove,
Ma vana è la pietà!
(Publio e Sesto partono con le guardie, e Vitellia dalla parte apposta.)

Gran sala destinata alle pubbliche udienze. Trono, sedia e tavolino.

Scena V
Tito, Publio, patrizi, pretoriani e popolo.

No. 15 Coro

Coro:
Ah grazie si rendano
Al sommo fattor,
Che in Tito del trono
Salvò lo splendor.

Tito:
Ah no, sventurato
Non sono cotanto,
Se in Roma il mio fato
Si trova compianto,
Se voti per Tito
Si formano ancor.

Coro:
Ah grazie si rendano
Al sommo fattor,
Che in Tito del trono
Salvò lo splendor.

Publius:
Komm...

Sextus:
(zu Publius) Ich folge dir...
(zu Vitellia) Lebe wohl.

Vitellia:
(zu Sextus) Höre... ich bin verloren... o Gott!
(zu Publius) Welche Grausamkeit!

Sextus (im Fortgehen zu Vitellia):
Denke daran, wer dich auch jetzt
in dieser Lage noch liebt.
Dein Erbarmen soll wenigstens Lohn
meines Schmerzes sein.

Vitellia:
(Reue, Schrecken, Grauen
zerreißen mir das Herz.
Was meine Seele fühlt,
läßt mich vor Schmerz vergehen.)

Publius:
(Die herben bitteren Tränen,
die aus seinen Augen rinnen,
bewegen mir das Herz,
doch Erbarmen ist vergeblich.)
(Publius und Sextus gehen mit den Wachen ab, Vitellia nach der gegenüberliegenden Seite.)

Großer Audienzsaal. Thron, Stuhl und kleiner Tisch.

5. Szene
Titus, Publius, Patrizier, Leibwachen und Volk.

Nr. 15 Chor

Chor:
Ach, man muß
dem höchsten Schöpfer danken,
daß er in Titus den Glanz
des Thrones rettete.

Titus:
Ach nein, so unglücklich
bin ich doch nicht,
wenn mein Geschick
in Rom Mitleid erfährt,
wenn sich noch Stimmen
für Titus erheben.

Chor:
Ach, man muß
dem höchsten Schöpfer danken,
daß er in Titus den Glanz
des Thrones rettete.

Publio, Tito.

Publio:

Già de' pubblici giuochi, Signor, l'ora trascorre. Il dì solenne, sai che non soffre il trascurargli. Ciascun sospira dopo il noto periglio di rivederti salvo. Alla tua Roma non differir sì bel contento.

Tito:

Andremo, Publio, fra poco. Io non avrei riposo, se di Sesto il destino pria non sapessi. Avrà il Senato omai le sue discolpe udite; avrà scoperto, vedrai, ch'egli è innocente; e non dovrebbe tardar molto l'avviso – pur dal senato ancora non torna alcun. Che mai sarà? Va; chiedi che si fa, che si attende? Io tutto voglio saper pria di partir.

Publio:

Vado; ma temo di non tornar nunzio felice.

Tito:

E puoi creder Sesto infedele? Io dal mio core il suo misuro; e un impossibil parmi ch'egli m'abbia tradito.

Publio:

Ma, Signor, non han tutti il cor di Tito.

No. 16 Aria

Publio:

Tardi s'avvede
D'un tradimento
Chi mai di fede
Mancar non sa.

Un cor verace
Pieno d'onore
Non è portento
Se ogn' altro core
Crede incapace
D'infedeltà.
(parte)

Scena VI

Tito, poi Annio.

Tito:

No, così scellerato il mio Sesto non credo. Io l'ho veduto non sol fido ed amico, ma tenero per me. Tanto cambiarsi un' alma non potrebbe. Annio, che rechi? L'innocenza di Sesto? Consolami!

Publius, Titus.

Publius:

Schon ist es Zeit, Herr, für die öffentlichen Spiele. Der feierliche Tag läßt es nicht zu, wie du weißt, daß man sie versäumt. Ein jeder sehnt sich, dich nach der bekannten Bedrohung heil wiederzusehen. Du darfst deinem Rom diese große Genugthuung nicht vorenthalten.

Titus:

Wir werden gehen, bald, Publius. Ich hätte keine Ruhe, wenn ich nicht zuvor Sextus' Schicksal wüßte. Der Senat wird nun wohl seine Rechtfertigungen gehört haben; du wirst sehen, man wird festgestellt haben, daß er schuldlos ist; und die Kunde wird nicht lange auf sich warten lassen – doch kommt noch keiner vom Senat zurück. Was mag wohl sein? Geh, frage, was ist, worauf man wartet. Ich will alles wissen, bevor ich weggehe.

Publius:

Ich gehe; doch fürchte ich, nicht mit glücklicher Botschaft zurückzukommen.

Titus:

Und du kannst glauben, daß Sextus treuebrüchig ist? Ich messe sein Herz an dem meinen; es scheint mir ausgeschlossen, daß er mich verraten haben sollte.

Publius:

Doch haben, Herr, nicht alle das Herz des Titus.

Nr. 16 Arie

Publius:

Spät erst erkennt
derjenige einen Verrat,
der selbst nie in seiner
Treue wankte.

Es ist kein Wunder,
daß ein aufrichtiges
und ehrenvolles Herz
auch keinen anderen
der Untreue
für fähig hält.
(geht ab)

6. Szene

Titus, dann Annius.

Titus:

Nein, für so schändlich halte ich meinen Sextus nicht. Ich habe ihn nicht nur als Vertrauten und Freund angesehen, sondern auch als jemanden, der mir zärtlich gewogen ist. So sehr kann eine Seele sich nicht wandeln. Annius, was bringst du? Die Unschuld von Sextus? Beruhige mich!

Annio:
Signor! pietà per lui ad implorar io vengo.

Scena VII
Detti, Publio con foglio.

Publio:
Cesare, nol diss'io. Sesto è l'autore della trama crudel.

Tito:
Publio, ed è vero?

Publio:
Purtroppo; ei di sua bocca tutto affermò. Co' complici il senato alle fiere il condanna. Ecco il decreto terribile, ma giusto; (*da il foglio a Tito*) nè vi manca, o Signor, che il nome augusto.

Tito (*si getta a sedere*):
Onnipossenti Dei!

Annio (*inginocchiandosi*):
Ah, pietoso Monarca...

Tito:
Annio, per ora lasciami in pace.

Publio:
Alla gran pompa unite sai che le genti omai...

Tito:
Lo so, partite!

Annio:
Deh, perdona, s'io parlo in favor d'un insano. Della mia cara sposa egli è germano.

No. 17 Aria

Annio:
Tu fosti tradito:
Ei degno è di morte,
Ma il core di Tito
Pur lascia sperar.

Deh prendi consiglio,
Signor, dal tuo core:
Il nostro dolore
Ti degna mirar.
(*Publio ed Annio partono*)

Scena VIII
Tito solo a sedere.

Annius:
Herr! Ich komme, um Gnade für ihn zu erleben.

7. Szene
Die Vorigen, Publius mit einem Schriftstück.

Publius
Majestät, habe ich es nicht gesagt: Sextus ist der
Anstifter der schrecklichen Mächenschaft.

Titus:
Publius, und das ist wahr?

Publius:
Leider; und er hat alles mit eigenen Worten bestätigt. Der Senat verurteilt ihn mit seinen Komplizen, den wilden Tieren vorgeworfen zu werden. Hier ist das grausame, aber gerechte Urteil; (*gibt Titus das Blatt*) es fehlt nichts, o Herr, als der kaiserliche Namenszug.

Titus (*setzt sich*):
Allmächtige Götter!

Annius (*niederkniend*):
Ach, gnädiger Herrscher...

Titus:
Annius, laß mich jetzt in Frieden.

Publius:
Du weißt, daß die Leute nun zum großen Festakt zusammengekommen sind...

Titus:
Ich weiß, geht!

Annius:
O verzeih, daß ich zum Vorteil eines Unseligen spreche. Er ist der Bruder meiner lieben Braut.

Nr. 17 Arie

Annius:
Du wurdest verraten:
Er hat den Tod verdient;
aber das Herz des Titus
läßt doch hoffen.

So frage doch, Herr,
dein Herz um Rat:
Laß dich herab
und erkenne unseren Schmerz.
(*Publius und Annius gehen ab*)

8. Szene
Titus allein, sitzend.

Recitativo accompagnato

Tito:

Che orror! che tradimento! Che nera infedeltà! Fingersi amico! essermi sempre al fianco: ogni momento esiger dal mio core qualche prova d'amore; e starmi intanto preparando la morte! Ed io sospendo ancor la pena? e la sentenza ancora non segno? –

(prende la penna per sottoscrivere e poi s'arresta)

Ah sì, lo scellerato mora! mora... ma senza udirlo mando Sesto a morir? Sì: già l'intese abbastanza il senato. E s'egli avesse qualche arcano a svelarmi? *(depone la penna, intanto esce una guardia)*

(Olà) s'ascolti, e poi vada al supplicio. (A me si guidi Sesto.)

(la guardia parte)

È pur di chi regna infelice il destino! A noi si nega ciò che a' più bassi è dato. In mezzo al bosco quel villanel mendico, a cui circonda ruvida lana il rozzo fianco, a cui è mal fido riparo dall'ingiurie del ciel tugurio informe, placido i sonni dorme, passa tranquillo i dì. Molto non brama: sa chi l'odia, e chi l'ama: unito o solo torna sicuro alla foresta, al monte; e vede il core ciascheduno in fronte. Noi fra tante ricchezze sempre incerti viviam: che in faccia a noi la speranza, o il timore sulla fronte d'ognun trasforma il core. Chi dall'infido amico – *(chiamando verso il fondo)* olà! – chi mai questo temer dovea?

Scena IX

Publio e Tito.

Tito:

Ma, Publio, ancora Sesto non viene?

Publio:

Ad eseguire il cenno già volaro i custodi.

Tito:

Io non comprendo un sì lungo tardar.

Publio:

Pochi momenti sono scorsi, o Signor.

Tito:

Vanne tu stesso; affrettalo.

Publio:

Ubbidisco ... i tuoi littori veggonsi camparir. Sesto dovrebbe non molto esser lontano. Eccoli.

Begleitetes Rezitativ

Titus:

Wie schrecklich! Was für ein Verrat! Welch grauenhafte Untreue! Sich als Freund zu geben! Immer an meiner Seite sein, stets von meinem Herzen irgendeinen Beweis der Liebe fordern; und dabei meinen Tod zu planen! Und ich schiebe die Bestrafung noch auf? Und ich unterschreibe das Urteil noch nicht? –

(nimmt die Feder zum Unterschreiben und hält dann inne)

Doch ja, der Schändliche soll sterben! Soll sterben... aber ich lasse Sextus sterben, ohne ihn anzuhören? Ja, der Senat hat schon genug erfahren. Und wenn er mir irgendein Geheimnis zu enthüllen hätte?

(legt die Feder hin, unterdessen kommt eine Wache)

(Heda!) man höre ihn an, und dann soll er zur Hinführung gehen. (Man führe Sextus zu mir!)

(die Wache geht ab)

Das Geschick dessen, der regiert, ist doch glücklich. Uns verweigert man, was den Niedrigsten gegeben ist. Der bettelarme Bauer inmitten des Waldes, der seine knöchigen Hüften mit grober Wolle bedeckt, ihm ist eine armselige Hütte leidlicher Schutz vor den Unbilden des Himmels; friedlich schläft er, und ruhig vergehen seine Tage. Er verlangt nicht viel; er weiß, wer ihn haßt und wer ihn liebt. Allein oder mit anderen kehrt er sicher in den Wald, in die Berge zurück, und er erkennt das Herz eines jeden an dessen Stirn. Wir mit soviel Reichtum leben doch in der Unsicherheit, daß vor unseren Augen die Hoffnung oder die Angst den Charakter eines jeden verändern. Wer hat dies je von dem treulosen Freund – *(ruft nach hinten:)* Heda! – befürchten müssen?

9. Szene

Publius und Titus.

Titus:

Aber Publius, Sextus kommt noch nicht?

Publius:

Die Wachen eilten schon, deinen Befehl auszuführen.

Titus:

Ich verstehe nicht, warum es so lange dauert.

Publius:

Es sind erst wenige Augenblicke vergangen, o Herr.

Titus:

Geh du selbst hin; es eilt.

Publius:

Zu Befehl... deine Liktoren sieht man schon nahen. Sextus dürfte nicht mehr weit sein. Da ist er.

Tito:

Ingrato! all' udir che s'appressa, già mi parla a suo
prò l'affetto antico. Ma no; trovi il suo prence, e
non l'amico.

Scena X

*Tito, Publio, Sesto e custodi. Sesto entrato appena,
si ferma.*

No. 18 Terzetto

Sesto:

(Quello di Tito è il volto!
Ah dove oh stelle! è andata
La sua dolcezza usata!
Or ei mi fa tremar!)

Tito:

(Eterni Dei! di Sesto
Dunque il sembiante è questo!
Oh come può un delitto
Un volto trasformar!)

Publio:

(Mille diversi affetti
In Tito guerra fanno.
S'ei prova un tale affanno,
Lo seguita ad amar.)

Tito:

Avvicinati!

Sesto:

(Oh voce
Che piombami sul core.)

Tito:

Non odi? –

Sesto:

(Di sudore
Mi sento oh Dio bagnar!)

Tito/Publio:

(Palpita il traditore,
Nè gli occhi ardisce alzar.)

Sesto:

(Oh Dio! non può chi more
Non può di più penar.)

Tito:

(Eppur mi fa pietà.) Publio, custodi, lasciatemi con
lui.
(*Publio e le guardie partono.*)

Sesto:

(No, di quel volto non ho costanza a sostener l'im-
pero.)

Titus:

Undankbarer! Wenn ich höre, daß er kommt,
spricht für ihn in mir schon wieder das alte Gefühl.
Doch nein; er soll seinem Fürsten begegnen, nicht
dem Freund.

10. Szene

*Titus, Publius, Sextus und Wachen. Kaum eingetreten,
hält Sextus inne.*

Nr. 18 Terzett

Sextus:

(Dies ist das Antlitz des Titus?
Ach wo, o Himmel, ist seine gewohnte
Zärtlichkeit geblieben?
Jetzt macht er mich erbeben!)

Titus:

(Ewige Götter! Dies ist also
das Gesicht des Sextus!
Oh, wie ein Verbrechen
ein Antlitz entstellen kann!)

Publius:

(Tausend verschiedene Gefühle
ringen in Titus miteinander.
Wenn er solches Leid empfindet,
wird er ihn weiterhin lieben.)

Titus:

Komm näher!

Sextus:

(O Stimme,
die mich ins Herz trifft.)

Titus:

Hörst du nicht?

Sextus:

(O Gott, ich fühle
mich von Schweiß gebadet!)

Titus/Publius:

(Der Verräter zittert
und wagt nicht, die Augen zu erheben.)

Sextus:

(O Gott! Wer stirbt,
kann nicht schlimmer leiden.)

Titus:

(Und doch macht er mich erbarmen.) Publius,
Wachen, laßt mich mit ihm allein.
(*Publius und die Wachen gehen ab.*)

Sextus:

(Nein, ich habe nicht die Kraft, die Macht dieser
Blicke zu ertragen.)

Tito (*depone l'aria maestosa*):

Ah Sesto, dunque è vero? Dunque vuoi la mia morte? In che t'offese il tuo Prence, il tuo Padre, il tuo Benefattor? Se Tito Augusto hai potuto obliar, di Tito amico come non ti sovvenne? Il premio è questo della tenera cura, ch'ebbi sempre di te? Di chi fidarmi in avvenir potrò, se giunse, oh Dei! anche Sesto a tradirmi? E lo potesti? E' l'cor te lo sofferse?

Sesto (*s'inginocchia*):

Ah, Tito, ah, mio clementissimo Prence, non più, non più; se tu veder potessi questo misero cor; spergiuoro, ingrato, pur ti farei pietà. Tutte ho sugli occhi, tutte le colpe mie; tutti rammento i benefici tuoi; soffrir non posso, nè l'idea di me stesso, nè la presenza tua.

Tito:

Odimi, oh Sesto; siam soli; il tuo sovrano non è presente. Apri il tuo core a Tito; confidati all'amico. Io ti prometto, che Augusto nol saprà. Del tuo delitto di la prima cagion. Cerchiamo insieme una via di scusarti. Io ne sarei forse di te più lieto.

Sesto:

Ah, la mia colpa non ha difesa.

Tito:

In contraccambio almeno d'amicizia lo chiedo. Io non celai alla tua fede i più gelosi arcani; merito ben che Sesto mi fidi un suo segreto.

Sesto:

(Ecco una nuova specie di pena! o dispiacere a Tito, o Vitellia accusar.)

Tito (*incomincia a turbarsi*):

Dubiti ancora? Ma, Sesto, mi ferisci nel più vivo del cor. Vedi, che troppo tu l'amicizia oltraggi con questo diffidar. Pensaci; appaga (*con impazienza*) il mio giusto desio.

Sesto (*con disperazione*):

(Ma qual astro splendeva al nascer mio!)

Tito:

E taci? E non rispondi? Ah, giacchè puoi tanto abusar di mia pietà.

Sesto:

Signore... sappi dunque... (che fo?)

Tito:

Siegui.

Titus (*nicht mehr in majestätischem Tonfall*):

Ach, Sextus, es ist also wahr? Du willst also meinen Tod? Was hat dein Fürst dir getan, dein Vater, dein Wohltäter? Wenn du den Kaiser Titus vergessen konntest, wie konntest du dich des Freundes Titus nicht erinnern? Ist dies der Lohn für die zärtliche Fürsorge, die ich dir stets zuteil werden ließ? Wem soll ich mich in Zukunft anvertrauen, o Götter, wenn es dazu kam, daß auch Sextus mich verriet? Und du hast es vermocht? Und dein Herz ließ es zu?

Sextus (*kniet nieder*):

Ach, Titus, ach, mein gnädigster Fürst, nicht weiter, nicht weiter; wenn du dies unglückselige Herz sehen könntest: meineidig, undankbar, du würdest dich doch seiner erbarmen. Ich habe alles vor Augen, meine ganze Schuld; alle deine Wohltaten sind mir bewußt. Ich kann weder den Gedanken an mich selbst ertragen noch deine Gegenwart.

Titus:

Höre mich an, o Sextus; wir sind allein, dein Gebieter ist nicht hier. Eröffne Titus dein Herz; vertraue dich dem Freund an. Ich verspreche dir, daß es der Kaiser nicht erfahren wird. Nenne den Hauptgrund deines Verbrechens. Wir suchen zusammen einen Weg, dich zu rechtfertigen. Ich wäre darüber vielleicht froher als du.

Sextus:

Ach, für meine Schuld gibt es keine Verteidigung.

Titus:

Ich verlange dies wenigstens als Freundschaftsdienst. Ich habe im Vertrauen zu dir auch die strengsten Geheimnisse nicht für mich behalten; ich verdiene dann wohl, daß Sextus mir eines seiner Geheimnisse anvertraut.

Sextus:

(Das ist eine neue Art der Peinigung! Entweder Titus Kummer bereiten oder Vitellia anklagen.)

Titus (*mit beginnender Erregung*):

Du zweifelst noch? Aber Sextus, du triffst mich voll ins Herz. Schau, wie du die Freundschaft mit deinem Mißtrauen allzusehr verschmähst. Bedenke; (*ungeduldig*) entspreche meinem berechtigten Wunsch!

Sextus (*verzweifelt*):

(Unter welchem Unstern bin ich doch geboren!)

Titus:

Und du schweigst? Und du antwortest nicht? Ach, daß du mein Mitgefühl so mißbrauchen kannst!

Sextus:

Herr... du sollst also wissen... (was tue ich?)

Titus:

Fahre fort!

Sesto:
(Ma quando finirò di penar?)

Tito:
Parla una volta: che mi volevi dir?

Sesto:
Ch'io son l'oggetto dell' ira degli Dei; che la mia sorte non ho più forza a tollerar; ch'io stesso traditor mi confesso, empio mi chiamo; ch'io merito la morte, e ch'io la bramo.

Tito:
Sconoscente! e l'avrai. *(alle guardie, che saranno uscite)* Custodi, il reo toglietemi d'innanzi.

Sesto:
Il bacio estremo su quella invitta man.

Tito *(senza guardarlo)*:
Parti; non è più tempo, or tuo giudice sono.

Sesto:
Ah, sia questo, Signor, l'ultimo dono.

No. 19 Rondo

Sesto:
Deh per questo istante solo
Ti ricorda il primo amor.
Che morir mi fa di duolo
Il tuo sdegno il tuo rigor.
Di pietade indegno è vero,
Sol spirar io deggio orror.
Pur saresti men severo,
Se vedessi questo cor.
Disperato vado a morte;
Ma il morir non mi spaventa.
Il pensiero mi tormenta
Che fui teco un traditor!
(Tanto affanno soffre un core,
Nè si more di dolor!)
(parte)

Scena XI
Tito solo.

Tito:
Ove s'intese mai più contumace infedeltà? Deggio alla mia negletta disprezzata clemenza una vendetta. Vendetta!... il cor di Tito tal sensi produce?... Eh viva... invano parlan dunque le leggi? Io, lor custode l'eseguisco così? Di Sesto amico non sa Tito scordarsi?... Ogn'altro affetto d'amicizia, e pietà taccia per ora. *(siede)* Sesto è reo; Sesto mora. *(sottoscrive)* Ma dunque faccio sì gran forza al mio cor. Né almen sicuro sarò ch'altri l'approvi?

Sextus:
(Wann wird mein Leiden ein Ende haben?)

Titus:
So sprich doch: Was wolltest du mir sagen?

Sextus:
Daß ich ein Opfer des Zornes der Götter bin; daß ich nicht mehr die Kraft habe, mein Schicksal ertragen; daß ich mich selbst als Verräter bekenne mich einen Frevler nenne; daß ich den Tod verdiene, und daß ich ihn verlange.

Titus:
Undankbarer! Und du wirst ihn finden. *(zu den Gardisten, die draußen waren)* Wachen, aus meinen Augen mit dem Angeklagten!

Sextus:
Einen letzten Kuß auf diese unbesiegte Hand!

Titus *(ohne ihn anzusehen)*:
Fort; es ist keine Zeit mehr, nun bin ich dein Richter.

Sextus:
Ach, dies sei, Herr, die letzte Gabe!

Nr. 19 Rondo

Sextus:
Oh, erinnere dich doch nur für diesen Augenblick an die anfängliche Liebe.
Ich sterbe vor Schmerz durch deine Verachtung und deine Strenge.
Es ist wahr, daß ich des Erbarmens unwürdig bin und nur Grauen einflößen muß.
Doch wärest du weniger streng, wenn du dies Herz sehen könntest.
Verzweifelt gehe ich dem Tode entgegen; doch ich fürchte mich nicht vor dem Tod.
Mich quält der Gedanke daran, daß ich dich verraten habe.
(Soviel Leid erträgt ein Herz, und doch stirbt es nicht vor Schmerz.)
(geht ab)

11. Szene
Titus allein.

Titus:
Wo sah man je mehr Trotz und Treulosigkeit? Mir gebührt Rache für meine verschmähte, verachtete Milde!... Rache... Titus' Herz ist zu solchen Gedanken fähig?... Er lebe... Die Gesetze sprechen als vergebens? Ich, ihr Hüter, führe sie derart aus! Kann Titus den Freund Sextus nicht vergessen? Jedes weitere freundschaftliche Gefühl, jedes Mitleid muß jetzt schweigen. *(setzt sich)* Sextus ist schuldig; Sextus soll sterben. *(er unterschreibt)* Io

Ah, non si lasci il solito cammin... (*lacera il foglio*)
Viva l'amico! benché infedele. E se accusarmi il mondo vuol pur di qualche errore, m'accusi di pietà (*getta il foglio lacerato*) non di rigore.

Scena XII
Tito e Publio.

Tito:
Publio.

Publio:
Cesare.

Tito:
Andiamo al popolo, che attende.

Publio:
E Sesto?

Tito:
E Sesto, venga, all'arena ancor.

Publio:
Dunque il suo fato?...

Tito:
Sì, Publio, è già deciso.

Publio:
(Oh sventurato!)

No. 20 Aria

Tito:
Se all'impero, amici Dei,
Necessario è un cor severo;
O togliete a me l'impero,
O a me date un altro cor.

Se la fè de' regni miei
Coll'amor non assicuro:
D'una fede non mi curo,
Che sia frutto del timor.
(parte)

Scena XIII

Scena XIV
Vitellia, e poi Annio e Servilia da diverse parti.

Vitellia:
Non giova lusingarsi; Sesto già mi scoperse. Ah secondato avessi gl'impulsi del mio cor. Per tempo

tue also meinem Herzen doch einen so großen Zwang an. Und ich kann nicht einmal sicher sein, daß andere es gutheißen. Ach, man soll den gewohnten Pfad nicht verlassen... (*zerreißt das Blatt*) Der Freund soll leben! wenn er auch treulos ist. Und wenn die Welt mich irgendeines Fehlers anklagen will, dann klage sie mich des Mitleids an (*wirft das zerrissene Papier weg*) und nicht der Strenge.

12. Szene
Titus und Publius.

Titus:
Publius –

Punlius:
Majestät?

Titus:
Gehen wir zum Volk, es wartet.

Publius:
Und Sextus?

Titus:
Und Sextus soll auch in die Arena kommen.

Publius:
Also ist sein Schicksal...

Titus:
Ja, Publius, es ist schon entschieden.

Publius:
(Oh, der Unglückliche!)

Nr. 20 Arie

Titus:
Wenn zum Herrschen, göttliche Freunde,
ein strenges Herz nötig ist,
dann nehmt mir entweder die Herrschaft
oder gebt mir ein anderes Herz.

Wenn ich mich der Treue meines Reiches
nicht durch Liebe versichere:
Eine Treue gilt mir nichts,
die aus der Furcht erwächst.
(geht ab)

13. Szene
(entfällt in der Münchner Inszenierung 1999)

14. Szene
Vitellia, dann Annius und Servilia von verschiedenen Seiten

Vitellia:
Ich darf mir nichts vormachen; Sextus hat mich schon verraten. Ach, wäre ich der Stimme meines

a Tito dovea svelarmi, e confessar l'errore. Sempre in bocca d'un reo che la detesta, scema d'orror la colpa. Or questo ancora tardi saria. Seppi il delitto Augusto, e non da me. Questa ragione istessa fa più grave ...

Servilia:
Ah, Vitellia!

Annio:
Ah, principessa!

Servilia:
Il misero germano...

Annio:
Il caro amico...

Servilia:
È condotto a morir.

Annio:
Fra poco in faccia di Roma spettatrice, delle fiere sarà pasto infelice.

Vitellia:
Ma che posso per lui?

Servilia:
Tutto, a'tuoi prieghi Tito lo donerà.

Annio:
Non può negarlo alla novella Augusta.

Vitellia:
Annio, non sono Augusta ancor.

Annio:
Pria che tramonti il sole Tito sarà tuo sposo. Or, me presente, per le pompe festive il cenno ei diede.

Vitellia:
(Dunque Sesto ha taciuto! oh amore! oh fede!) Annio, Servilia, andiam. (Ma dove corro così senza pensar?) Partite amici, vi seguirò.

Annio:
Ma se d'un tardo aiuto Sesto fidar si dee, Sesto è perduto.
(parte)

Servilia:
Andiam. Quell'infelice t'amò più di se stesso; avea fra labbri sempre il tuo nome. Impallidia qualora si parlava di te. Tu piangi!

Herzens gefolgt! Beizeiten hätte ich mich Titus offenbaren und mich bekennen müssen. Reue aus dem Mund eines Angeklagten mindert den Schrecken der Schuld. Aber jetzt wird es auch zu spät sein. Der Kaiser wird von dem Verbrecher wissen, und nicht durch mich. Gerade das macht es noch schwerwiegender...

Servilia:
Ach, Vitellia!

Annius:
Ach, Fürstin!

Servilia:
Der unglückliche Bruder...

Annius:
Der teure Freund...

Servilia:
... wird in den Tod geschickt.

Annius:
Bald wird Rom zuschauen, wie der Unglückliche von den wilden Tieren gefressen wird.

Vitellia:
Aber was kann ich für ihn tun?

Servilia:
Alles; auf deine Fürsprache hin wird Titus ihn begnadigen.

Annius:
Das kann er der neuen Kaiserin nicht verweigern.

Vitellia:
Annius, noch bin ich nicht Kaiserin.

Annius:
Noch bevor die Sonne untergeht, wird Titus dein Gatte sein. Gerade hat er in meiner Gegenwart die Anweisung für die Festlichkeiten gegeben.

Vitellia:
(Also hat Sextus geschwiegen! O Liebe! O Treue!) Annius, Servilia, wir wollen gehen. (Aber wohin gehe ich, so ohne nachzudenken?) Geht, Freunde, ich werde euch folgen.

Annius:
Aber wenn Sextus' Leben von so später Hilfe abhängt, ist er verloren.
(geht ab)

Servilia:
Laß uns gehen. Der Unglückliche liebt dich mehr als sich selbst; er hatte immer deinen Namen auf den Lippen. Er erleichte, wenn man von dir sprach. Du weinst?

Vitellia:
Ah parti!

Servilia:
Ma tu perchè restar? Vitellia, ah parmi...

Vitellia:
Oh Dei! Parti, verrò; non tormentarmi.

No. 21 Aria

Servilia:
S'altro che lacrime
Per lui non tenti,
Tutto il tuo piangere
Non gioverà.

A questa inutile
Pietà che senti,
Oh quanto è simile
La crudeltà.
(parte)

Scena XV
Vitellia sola.

No. 22 Recitativo accompagnato

Vitellia:
Ecco il punto, oh Vitellia, d'esaminar la tua costanza: avrai valor che basti a rimirar esangue il tuo Sesto fedel? Sesto, che t'ama più della vita sua? Che per tua colpa divenne reo? Che t'ubbidì crudele? Che ingiusta t'adorò? Che in faccia a morte sì gran fede ti serba, e tu frattanto non ignota a te stessa, andrai tranquilla al talamo d'Augusto? Ah, mi vedrei sempre Sesto d'intorno; e l'aure, e i sassi temerei che loquaci mi scoprissero a Tito. A' piedi suoi vadasi il tutto a palesar. Si scemi il delitto di Sesto, se scusar non si può, col fallo mio. D'impero e d'imenei, speranze, addio.

No. 23 Rondo

Vitellia:
Non più di fiori
Vaghe catene
Discenda Imene
Ad intrecciar.

Stretta fra barbare
Aspre ritorte
Veggio la morte
Ver me avanzar.

Vitellia:
Ach, gehe!

Servilia:
Aber warum verweilst du? Vitellia, ach, mir scheint...

Vitellia:
O Götter! Geh, ich werde kommen; quäle mich nicht!

Nr. 21 Arie

Servilia:
Wenn du nichts anderes für ihn
unternimmst, als zu weinen,
werden alle deine Tränen
nicht helfen.

Dies nutzlose Mitleid,
das du fühlst,
oh, wie gleicht es
der Grausamkeit.
(geht ab)

15. Szene
Vitellia allein.

Nr. 22 Begleitetes Rezitativ

Vitellia:
Jetzt ist es soweit, o Vitellia, deine Standhaftigkeit zu beweisen: Wirst du die Kraft haben, zuzusehen, wie dein treuer Sextus verblutet? Sextus, der dich mehr liebt als sein Leben? Der durch deine Schuld zum Verbrecher wurde? Der dir, Grausame, gehorchte? Der dich, Ungerechte, anbetete? Der dir im Angesicht des Todes so große Treue bewahrte – und du weißt dies alles und gehst indessen ruhig in das Brautgemach des Kaisers? Ach, ich werde Sextus immer um mich sehen; ich werde Angst haben, daß der Wind, die Steine zu sprechen beginnen und mich Titus verraten. Ich muß zu seinen Füßen alles offenbaren. Sextus' Untat muß, wenn man sie nicht entschuldigen kann, durch meine Verfehlung gemindert werden. Lebe wohl, Hoffnung auf Krone und Hochzeit!

Nr. 23 Rondo

Vitellia:
So steige nicht herab,
Gott Hymen,
um anmutige Blütenkränze
zu winden.

Gebunden mit groben
rauen Zweigen
sehe ich den Tod
mir nahen.

Infelice! qual orrore!
Ah di me che si dirà?
Chi vedesse il mio dolore,
Pur avria di me pietà.

Luogo magnifico, che introduce a vasto anfiteatro, da cui per diversi archi scopresi la parte interna. Si vedranno già nell'arena i complici della congiura condannati alle fiere.

Scena XVI

Nel tempo che si canta il coro, preceduto da' littori, circondato da' senatori, e patrizi romani, e seguito da' pretoriani esce Tito, e dopo Annio e Servilia da diverse parti.

No. 24 Coro

Coro:

Che del ciel, che degli Dei
Tu il pensier, l'amor tu sei,
Grand' Eroe, nel giro angusto
Si mostrò di questo dì.
Ma, cagion di maraviglia
Non è già, felice Augusto,
Che gli Dei chi lor somiglia,
Custodiscano così.

Tito, Annio, Servilia.

Tito:

Pria che principio a' lieti spettacoli si dia, custodi,
innanzi conducetemi il reo. (Più di perdono speme
non ha: quanto aspettato meno, più caro essergli
dee.)

Annio:

Pietà Signore.

Servilia:

Signore pietà!

Tito:

Se a chiederla venite per Sesto, è tardi. È il suo
destin deciso.

Annio:

È sì tranquillo in viso lo condanni a morir?

Servilia:

Di Tito il core come il dolce perdè costume antico?

Tito:

Si si appressa; tacete.

Servilia:

Oh Sesto!

Unglückselige! Welcher Schrecken!
Ach, was wird man von mir sagen?
Wer meinen Schmerz sähe,
hätte doch Erbarmen mit mir.

Prachtvoller Platz vor einem großen Amphitheater, dessen Inneres durch einige Bögen zu sehen ist. In der Arena erkennt man schon die Beteiligten der Verschwörung, die verurteilt sind, den wilden Tieren vorgeworfen zu werden.

16. Szene

Während der Chor gesungen wird, tritt Titus aus, ihm voraus Likatoren, um ihn herum Senatoren und römische Patrizier, in seinem Gefolge Leibgardisten und schließlich Annius und Servilia von verschiedenen Seiten.

Nr. 24 Chor

Chor:

Daß du des Himmels und der Götter
Gedanke und Liebe bist,
großer Held, dies hat sich
in dieses Tages kurzem Lauf erwiesen.
Doch ist es kein Grund zum Erstaunen,
glücklicher Kaiser,
daß die Götter den, der ihnen gleicht,
solchermaßen beschützen.

Titus, Annius, Servilia.

Titus:

Bevor man die fröhlichen Spiele beginnen läßt
Wachen, führt mir den Schuldigen vor. (Er hat keine
Hoffnung mehr auf Vergebung: je unerwarteter
desto teurer muß sie ihm sein.)

Annius:

Erbarmen, Herr!

Servilia:

Herr, Erbarmen!

Titus:

Wenn ihr sie für Sextus zu erlangen kommt, ist es
zu spät. Sein Schicksal ist besiegelt.

Annius:

Und mit so ruhigem Gesicht verurteilst du ihn zum
Tode?

Servilia:

Wie hat Titus' Herz seine gewohnte Sanftheit ver-
loren?

Titus:

Er kommt; seid still.

Servilia:

O Sextus!

Annio:
Oh amico!

Annius:
O Freund!

Scena XVII

Tito, Publio e Sesto fra littori, poi Vitellia e detti.

17. Szene

Titus, Publius und Sextus zwischen Liktores, dann Vitellia und die Vorigen.

Tito:

Sesto, de' tuoi delitti tu sai la serie, e sai qual pena ti si dee. Roma sconvolta, l'offesa Maestà, le leggi offese, l'amicizia tradita, il mondo, il cielo voglion la morte tua. De' tradimenti sai pur ch'io son l'unico oggetto; or senti.

Titus:

Sextus, du kennst die Reihe deiner Verbrechen und weißt, welche Strafe darauf steht. Rom aufgewiegelt, Majestätsbeleidigung, gegen Gesetze verstoßen, die Freundschaft verraten: die Welt, der Himmel wollen deinen Tod. Du weißt auch, daß ich das alleinige Opfer deines Verrats bin; so höre!

Vitellia:

Eccoti, eccelso Augusto, eccoti al piè la più confusa... (*s'inginocchia*)

Vitellia:

Hier, erhabener Augustus, sieh zu deinen Füßen die verwirrteste... (*kniet*)

Tito:

Ah sorgi, che fai? che brami?

Titus:

Ach, steh auf, was tust du? Was willst du?

Vitellia:

Io ti conduco innanzi l'autor dell'empia trama.

Vitellia:

Ich führe den Urheber der schändlichen MACHENSCHAFT vor dich.

Tito:

Ov' è? Chi mai preparò tante insidie al viver mio?

Titus:

Wo ist er? Wer nur ersann so viele Anschläge auf mein Leben?

Vitellia:

Nol crederai.

Vitellia:

Du wirst es nicht glauben.

Tito:

Perchè?

Titus:

Warum?

Vitellia:

Perchè son io.

Vitellia:

Weil ich es bin.

Tito:

Tu ancora?

Titus:

Auch du?

Servilia/Sesto:

Oh stelle!

Servilia/Sextus:

O Himmel!

Annio/Publio:

Oh Numi!

Annius/Publius:

O Götter!

Tito:

E quanti mai, quanti siete a tradirmi?

Titus:

Und wie viele eigentlich, wie viele seid ihr, mich zu verraten?

Vitellia:

Io la più rea son di ciascuno! Io meditai la trama; il più fedele amico io ti sedussi; io del suo cieco amore a tuo danno abusai.

Vitellia:

Ich bin die schuldigste von allen! Ich habe alles ausgedacht; ich habe dir den treuesten Freund abspenstig gemacht; ich habe seine blinde Liebe zu deinem Schaden mißbraucht.

Tito:

Ma del tuo sdegno chi fu cagion?

Titus:

Aber was war der Grund für deinen Haß?

Vitellia:

La tua bontà. Credei che questa fosse amor. La destra e 'l trono da se sperava in dono, e poi negletta restai più volte, e procurai vendetta.

No. 25 Recitativo accompagnato

Tito:

Ma che giorno è mai questo? Al punto stesso che assolvo un reo, ne scopro un altro? E quando troverò, giusti Numi, un' anima fedel? Congiuran gli astri cred' io, per obbligarli a mio dispetto a diventare crudel. No: non avranno questo trionfo. A sostenere la gara, già m'impegnò la mia virtù. Vediamo, se più costante sia l'altrui perfidia, o la clemenza mia: Olà: Sesto si sciolga: abbian di nuovo Lentulo, e suoi seguaci e vita, e libertà: sia noto a Roma, ch'io son lo stesso, e ch'io tutto so, tutti assolvo, e tutto oblio.

No. 26 Sestetto con Coro

Sesto:

Tu, è ver, m'assolvi, Augusto;
Ma non m'assolve il core,
Che piangerà l'errore,
Finchè memoria avrà.

Tito:

Il vero pentimento,
Di cui tu sei capace,
Val più d'una verace
Costante fedeltà.

Vitellia/Servilia/Annio:

Oh generoso! oh grande!
E chi mai giunse a tanto?
Mi trae dagli occhi il pianto
L'eccelsa sua bontà.

Tutti (senza Tito):

Eterni Dei, vegliate
Sui sacri giorni suoi,
A Roma in lui serbate
La sua felicità.

Tito:

Troncate, eterni Dei,
Troncate i giorni miei,
Quel di che il ben di Roma
Mia cura non sarà.

Vitellia:

Deine Güte. Ich hatte sie für Liebe gehalten. Deiner Hand und den Thron erhoffte ich mir dadurch, und dann wurde ich mehrmals zurückgewiesen und sann auf Rache.

Nr. 25 Begleitetes Rezitativ

Titus:

Was ist das nur für ein Tag? Ich spreche einen Schuldigen frei und stelle dabei einen anderen. Und wann, gerechte Götter, werde ich eine getreue Seele finden? Ich glaube, die Gestirne haben sich gegen mich verschworen, um mich zu zwingen, gegen meinen Willen grausam zu sein. Nein, diesen Triumph werden sie nicht haben. Um diesen Wettstreit auszufechten, habe ich meine Tugenden eingesetzt. Wir wollen sehen, ob die Bosheit der anderen ausdauernder ist oder meine Milde. Heda! man soll Sextus freilassen! Auf's neue sollen Lentulus und seine Leute Leben und Freiheit haben! Rom soll wissen, daß ich noch der gleiche bin und daß ich alles weiß, allen vergebe und alles vergesse.

Nr. 26 Sextett und Chor

Sextus:

Ist es wahr, du vergibst mir, Augustus;
doch vergibt mir nicht mein Herz,
das die Missetat beweinen wird,
solange es sich erinnern kann.

Titus:

Die wahre Reue,
derer du fähig bist,
ist mehr wert als aufrichtige
und dauerhafte Treue.

Vitellia/Servilia/Annius:

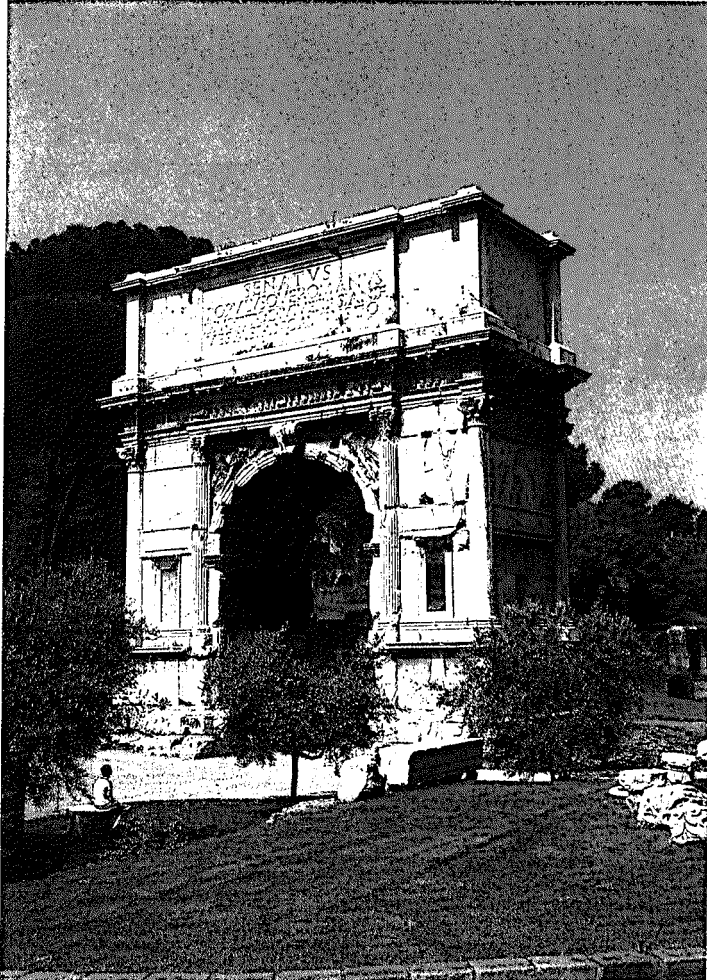
O Großmütiger! O Großer!
Wer vermag es, ihm gleichzutun?
Seine erhabene Güte
treibt mir die Tränen in die Augen.

Alle (außer Titus):

Ewige Götter, wacht über
seine heiligen Tage!
Erhaltet in ihm
das Glück Roms!

Titus:

Macht meinem Leben, ewige Götter,
an dem Tag ein Ende,
wenn meine Sorge
nicht mehr dem Wohle Roms dient.



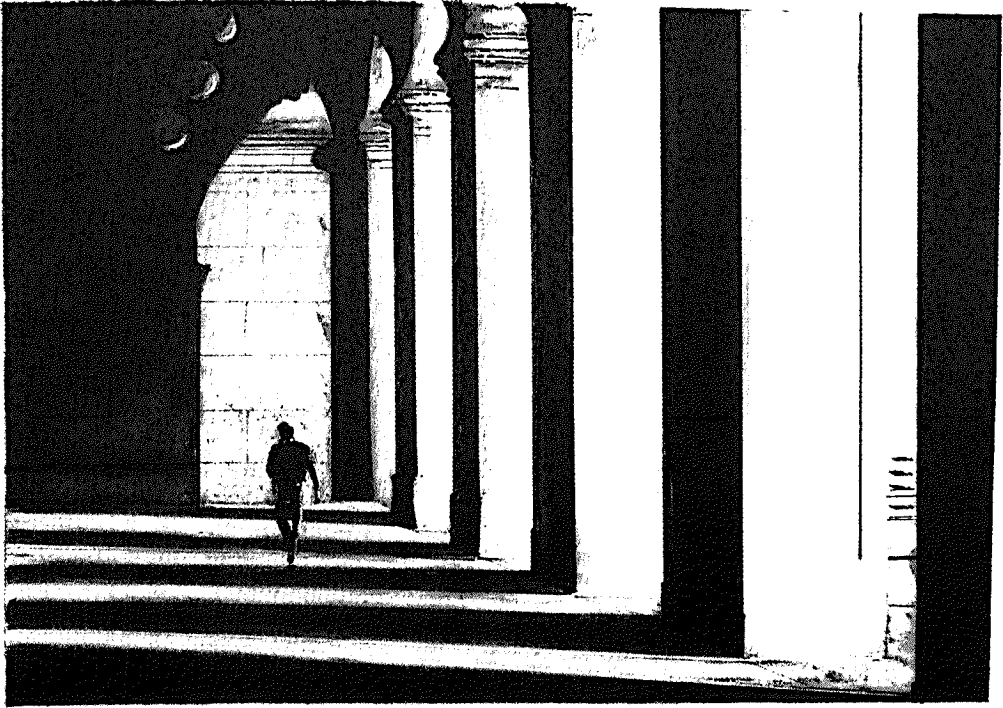
Der Titusbogen in Rom, errichtet im Jahre 81 n.Chr., heutiger Zustand

Freundschaft und Verrat

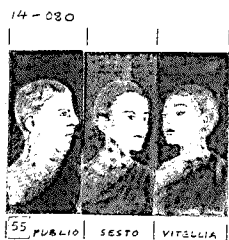
Jorge Luis Borges. Der Plot

Damit an seinem Grauen nichts fehle, entdeckt Caesar, von den ungeduldigen Dolchen seiner Freunde an den Fuß einer Statue gedrängt, unter den Gesichtern und den Klingen das von Marcus Junius Brutus, seinem Schützling, vielleicht seinem Sohn, und er wehrt sich nicht länger und ruft aus: »Auch du, mein Sohn!« Shakespeare und Quevedo nehmen diesen pathetischen Schrei auf.

Das Schicksal liebt die Wiederholungen, die Varianten, die Symmetrien; neunzehn Jahrhunderte später wird im Süden der Provinz Buenos Aires ein Gaucho von anderen Gauchos überfallen, und stürzend erkennt er eines seiner Patenkinder, und er sagt mit sanftem Vorwurf und zögerndem Staunen (diese Wörter muß man hören, nicht lesen): »*Pero, che!*« Sie töten ihn, und er weiß nicht, daß er stirbt, damit eine Szene sich wiederhole.



Robert Longo: aus *Magellan*, 1997



"Vinci!"

Claudia Roth. Normalität und Wahnsinn. Anmerkungen zu der Figur des Sesto in Mozarts *La clemenza di Tito*

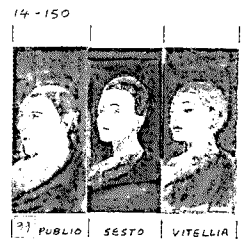
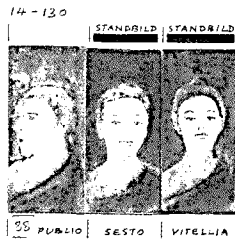
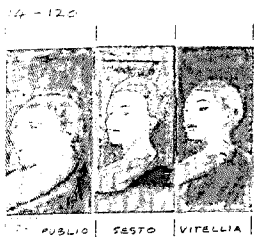
Mozarts Oper *La clemenza di Tito* wurde als Krönungsoper beim Komponisten in Auftrag gegeben. Aber es wurde alles andere als ein Huldigungsstück, es ist vielmehr ein apokalyptisches Endzeitdrama: Unvereinbare Gegensätze und Interessen prallen aufeinander, was letztendlich zu einer Katastrophe führt, auch wenn diese äußerlich ummantelt bleibt. Denn unter einer scheinbar geordneten und moralisch sauberen Tatsachen-Oberfläche brodeln das Chaos, das sich schließlich entlädt. Verwirrung und Beklommenheit beherrschen nunmehr die Szene. Die Akteure sind wie gelähmt, jedoch zum Teil geläutert. Was bleibt, erschöpft sich in vager Ahnung. Es gibt kein Happy-End. Statt dessen herrschen Skepsis, Angst, zerstörte Illusionen.

Worum geht es? Um Schwarzmalerei oder Demagogie? Um Wahn oder Wirklichkeit?

Auf den ersten Blick scheint es sich bei *La clemenza di Tito* um eine eher konventionelle Oper über Macht und Liebe, Eifersucht und Tod zu handeln. Was die Handlung betrifft, so wird an Effekten nicht gespart: Es gibt versuchten Mord, Verrat und Feuer – um nur einige zu nennen. Die Rollen der Akteure scheinen klar umrissen: ein Täter, ein Opfer, eine gedemütigte Frau, ein hoher Beamter, ein Liebespaar. Die Handlung wirkt im großen und ganzen überschaubar. Gerät die Ordnung durch den Mordversuch vorübergehend aus dem Lot, so lässt sie sich doch zügig wiederherstellen: durch die Milde des Kaisers, der verzeiht, wofür er Huldigung erfährt. Manches Glück im Unglück also. Und dennoch – es bleibt ein Unbehagen: nicht zu greifen, aber auch nicht zu leugnen.

Was ist passiert im Kaiserreich der Milde, wo jeder immer damit rechnen darf, daß alles, was er an Negativem tut, verziehen wird? Wie kommt es ausgerechnet hier zu dem Mordversuch, und dann noch durch Sesto, einen Favoriten des Kaisers?

Betrachtet man in dem Zusammenhang Sestos Beziehung zu Vitellia, so möchte man auf eine Tat aus niederen Beweggründen schließen: Ein Mann liebt eine Frau. Er würde alles tun, um sie ganz für sich zu gewinnen; selbst Mord an einem anderen



"Vier!"

"Vier!"

Menschen wäre kein Tabu mehr. Diese Erklärung scheint jedoch zu einfach, erkennt man Sestos Situation. Da ist Vitellia, seine Geliebte, die ihn gehörig unter Druck setzt und ihm Bedingungen stellt: Er müsse Tito töten; dann habe er es sich verdient, von ihr geliebt zu werden. Aber was ist das für eine Liebe, die man sich so erkaufen muß? Und: Was ist das für ein Mensch, der – aller Vernunft zum Trotz – sich solch einer Forderung stellt?

Dieser Mensch ist Sesto. Wer ist er, was ist er? Wie denkt und fühlt er, woran glaubt er?

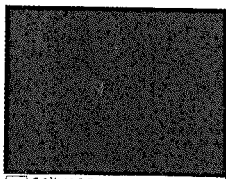
Sicher läßt sich eines sagen: Sesto leidet in hohem Maß an seinem mangelnden Selbstwertgefühl. Er glaubt unentwegt, er müsse sich Vitellias Liebe erst einmal verdienen. Doch welch trügerische Hoffnung angesichts der Tatsache, daß Vitellia ihn im Grunde nur benutzt: Sie will sich rächen für die Schmach, die Tito ihr ihrer Meinung nach angetan hat.

Sesto ist an Vitellia gebunden durch seine Angst, sie zu verlieren. Droht sie ihm doch ständig, sich einen anderen Liebhaber suchen zu wollen, sollte er die Tat verweigern. Tragisch daran ist, wie wenig Sesto merkt, daß es im Grunde gar nichts gibt, was er verlieren könnte. Andererseits peitscht ihn Vitellias Leidenschaft, die ihm entgegenschlägt, auf, erfüllt ihn mit Energie. Für ihn ist sie die Herrin, die über ihn bestimmt. Sein Schicksal scheint in ihrer Hand zu liegen.

Vitellia ihrerseits ist hin- und hergerissen. Sie ist es gewohnt, daß jeder ihr gehorcht. Daneben verlangt sie Mut und Überzeugungskraft von ihrem Gegenüber. Wer selbst ein Zweifler ist, so ähnlich mag ihre Überlegung gehen, dem könne man auch nicht trauen. Wie aber soll Sesto nicht zweifeln, da sie ihm vorschreibt, was er tun soll? Vitellia ist sich dessen nicht bewußt. Sie erkennt die Folgen erst, als Sesto in Gefahr ist, ihm der Tod droht, und sie begreift, daß sie mitschuldig ist.

Tito, Vitellia, Sesto – ein Dreieck, das anmutet wie eine Ödipus-Geschichte: ein Kind und seine Mutter, die es zu erobern gilt, wobei der Vater – der Rivale – erst ausgeschaltet werden muß. Doch trifft dies – bei genauem Hinsehen – nur in begrenztem Maße zu. Denn es handelt sich hier vielmehr – die Rede ist von Tito und Sesto – um eine narzißtische Konstellation. Von daher stört Vitellia. Sie paßt nicht ins System – wenngleich sie ihre Rolle hat.

15-010



1 SCHWARZ

15-020



32 ARMENSPEISUNG

15-030



34 TITO UND GEHILFEN

15-040



36 CLOSE-UP TITO

CORO - N° 15

Was aber hat es auf sich mit dieser Konstellation?

Narzißmus bezeichnet – ganz allgemein – die Selbstliebe eines Menschen. Nimmt dieses Gefühl überhand, ist sich der Mensch selbst genug. So gibt es in einer Narzißmus-Beziehung keine selbstlose Liebe. Der andere wird gebraucht und benutzt zur Bestätigung des eigenen Selbst und zur Pflege des eigenen Image. Und dafür wird er geliebt. Er muß sich die Liebe »verdienen«.

Welches Image pflegt nun Tito?

Man sieht in ihm einen Kaiser, der alles und jedem verzeiht und dafür Huldigung erfährt; ein Muster, das sich – zumindest für Tito – vermutlich immer bewährt. Statt andere selbstlos zu lieben, pflegt Tito lieber die Freundschaft. Dabei vermeidet er Konflikte. Er schimpft nicht, straft nicht, tötet nicht. Und allen tut er Gutes. Jedoch – welche Qualität hat diese Freundschaft, die, auf Titos Macht beruhend, kein eigenes Profil erlaubt, nicht Widerspruch, nicht Streit, weder bei Tito noch bei seinem Freund?

Genau hier liegt Sestos Problem: daß er niemals Widerstand spürt, dafür nur Milde und Güte. Tito erträgt keine andere Meinung. Wird er dennoch mit einer solchen konfrontiert, legt er sich die Dinge zurecht, so daß sie für ihn wieder stimmen. Ein Beleg dafür mag der folgende kurze Dialog sein:

Publio: Aber es gibt jemanden, der sich untersteht, auch deinen Namen zu schmähen.

Tito: Na und? Wenn er es aus Leichtsinn tut, kümmert es mich nicht; wenn aus Dummheit, dann tut er mir leid; hat er recht, bin ich ihm dankbar! Und wenn ihn Bosheit treibt, vergebe ich ihm.

Gegen Titos Milde ist nichts Negatives vorzubringen. Doch bei dieser Form von praktiziertem Ethos bleibt jedes Gefühl auf der Strecke. Infolgedessen kann man Tito nicht beleidigen, nicht verspotten, nicht seine Autorität untergraben. Denn für jegliches Verhalten hält er eine Erklärung bereit. Andere in seiner Nähe nimmt er auf diese Weise nicht ernst. Geht es ihm doch einzig darum, sich vor Angriffen zu schützen. Was zurückbleibt, ist höchstens ein Groll – doch meistens bei den anderen.

15-050



40 TITO NAHAUFNAHME

15-060



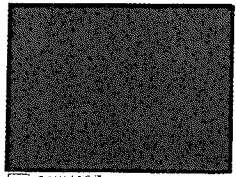
52 TITO UND GEHILFEN

15-070



54 ARMENSPEISUNG

15-080



56 SCHWARZ

Und so ist es nicht nur Sesto, der mit Tito sein Problem hat. Titos Verhalten bezieht sich auf jeden, der in seine Nähe kommt, auch auf Vitellia und Annio. Während Vitellia – ihrem Wesen gemäß – mit Wut und Zorn reagiert, tritt Annio ihm leise und schonend entgegen. Servilia hingegen ist die einzige, die sicher erscheint. Sie vertritt ihren Standpunkt, wofür sie – wie sollte es anders sein – Titos gnädigen Zuspruch erhält. Dennoch – verschüchtert sind alle; den freien Umgang miteinander gibt es nicht.

Noch einmal zurück zum apokalyptischen Endzeitdrama. Wie kommt es zu dieser Bezeichnung, die doch in völligem Widerspruch steht zu einer Krönungsoper?

Mozarts Oper *La clemenza di Tito* handelt vom Ende des Absolutismus. Im Grunde haben wir es hier mit einer Revolution zu tun. Äußere Ereignisse spiegeln dabei Prozesse des menschlichen Inneren wider – man denke an das brennende Kapitol am Ende des ersten Aktes. So brechen nach langer Zeit verloren geglaubte Gefühle plötzlich und unerwartet hervor; die Handlung eskaliert. Dennoch – am Ende sonnt sich der Kaiser in einem Schwall von Huldigung: Für ihn scheint alles in Ordnung, denn er hat allen verziehen. So geht zumindest für ihn alles weiter wie bisher. Für alle anderen trifft dies dagegen so nicht zu. Sie stehen wie unter einem Schock. Das alte Zeitalter geht zu Ende, das neue ist noch nicht in Sicht. Somit herrscht Endzeitstimmung mit Verunsicherung und Desillusion. Jede der Personen spürt die Diskrepanz.

Vorherrschend ist nun aber auch die Angst vor Selbstentfremdung: Wenn das Gefühl stets unterdrückt wird, bleibt das auf Dauer nicht ohne Nachwirkung. Diese Erkenntnis läßt das Finale der Oper in einem anderen Licht erscheinen.

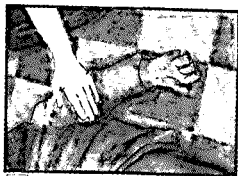
Madame Müller als Sesto, Breslau,
1805



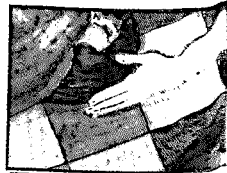
Madame Müller als Sesto in Breslau 1805



1 PUBLIO

3 TIFO UND KRANKENSCHWESTERN
STREICHELN DIE OPFER...

5 STREICHELN...



7 STREICHELN...

Eigenliebe ist Liebe zu sich selbst und zu allen Dingen um seinen willen; sie macht die Menschen zu Selbstanbetern und würde sie zu Tyrannen über andere machen, wenn das Schicksal ihnen die Mittel dazu gäbe. Sie verweilt niemals außer sich und streift fremde Gegenstände nur wie die Bienen die Blumen, um das ihr Eigene zu gewinnen. Nichts ist so stürmisch wie ihre Wünsche, nichts so verborgen wie ihre Absichten, und nichts so verschlagen wie ihre Handlungsweise. Ihre Geschmeidigkeit läßt sich nicht darstellen, ihre Wandlungen übertreffen die der Metamorphosen, ihre Verfeinerungen die der Chemie. Man kann weder die Tiefen ihrer Abgründe ermes- sen noch die Finsternisse durchdringen. Dort unten lebt sie, den schärfsten Augen verborgen, und bewegt sich auf tausend heimlichen Gängen. Dort ist sie oft unsichtbar sich selber, dort empfängt, nährt und bildet sie, ohne es zu wissen, unzählige Regungen von Liebe und Haß, und so ungeheuerliche, daß sie sie nicht erkennt, oder sich nicht entschließen kann, sie einzu- gestehen, wenn sie sie ans Tageslicht heraufgelassen hat. Aus der Nacht, die sie bedeckt, entstehen Meinungen über sich selbst, in denen sie befangen ist, dort entspringen auch ihre Irrtümer, ihre Unwissenheit, Plumpheit und Albernheiten über sich selber; dorthin kommt es, daß sie ihre Gefühle für tot hält, wenn sie nur schlafen, und sich einbildet, keine Lust mehr zu haben, zu laufen, wenn sie nur rastet, und glaubt, von allen Lüsten frei zu sein, wenn sie sie nur gestillt hat. Aber diese dichte Finsternis, die sie ihrem Auge verbirgt, hindert sie nicht, alles außer ihr Liegende vollkommen wahrzunehmen; hierin ist sie ähnlich unsern Augen, die alles entdecken und blind nur für sich selbst sind. In ihren größeren Interessen und wichtigsten Angelegenheiten, in denen der Sturm ihrer Wünsche ihre ganze Aufmerksamkeit aufruft, fühlt, hört, errahnt, argwöhnt, durchdringt und errät sie alles, so daß man versucht sein möchte, zu glauben, jede ihrer Leidenschaften besäße ihre besondere Magie. Nichts ist so innig und stark wie ihre Zuneigungen, die sie angesichts drohendsten Unglücks umsonst zu unterdrücken versucht. Trotzdem gelingt ihr bisweilen in kurzer Zeit und mühelos, was sie im Laufe mehrerer Jahre mit Anspannung aller ihrer Kräfte nicht zuwege brachte, woraus man schließen kann, daß ihre Begierden eher durch sich selber als durch die Schönheit oder den Wert der Gegenstände ent- zündet werden, daß ihr Geschmack der Preis ist, der sie erhöht, die Schminke, die sie verschönert, daß sie nur hinter sich selbst herläuft, wenn sie die Dinge verfolgt, die ihr zusagen. Sie vereint alle Gegensätze: sie ist gebieterisch und fügsam, aufrichtig und falsch, barmherzig und grausam, zaghaft und

aus: La Rochefoucauld,
Unterdrückte Maximen

Remusberg, 27. Februar 1738

[...] Nur zu sehr ist Irren unser Teil!
Ein Nichts verblüfft uns oft,
Und vom Narren bis zum Weisen,
Wenn er sein eigen Werk ermißt,
Wird von der Eigenliebe er verführt. [...]

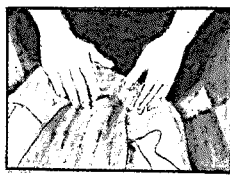
Friedrich II. an Voltaire



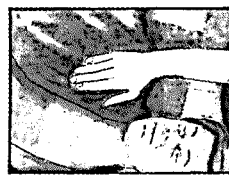
PUBLIO



11 STREICHELN



13 STREICHELN



15 STREICHELN

verwegen: sie hat, gemäß der Verschiedenheit der Temperamente, verschiedene Neigungen, die sie in ewigem Wechsel bald dem Ruhm, bald dem Reichtum und bald dem Genuß in die Arme werfen. Sie wechselt ihre Neigungen je nach dem Wechsel unseres Alters, unseres Geschickes und unserer Erfahrungen, aber es ist ihr gleichgültig, deren mehrere oder nur eine zu haben, weil sie sich in mehrere teilen oder in eine zusammenziehen kann, wenn es sein muß, wie es ihr gefällt. Sie ist unbeständig, und außer den Wandlungen, die von außen kommen, stammen eine Menge aus ihr selbst und aus ihrem eigenen Innern. Sie ist unbeständig aus Unbeständigkeit, aus Leichtsinne, aus Liebe, aus Neuerungssucht, aus Müdigkeit und aus Überdruß. Sie ist launisch, und bisweilen arbeitet sie sich mit höchstem Eifer und unglaublicher Mühe um Dinge ab, die ihr keinen Vorteil bringen, auf die sie aber aus ist, weil sie sie will. Sie ist wunderlich und oft steckt sie ihren ganzen Fleiß in die leersten Unternehmungen, an den abgeschmacktesten findet sie ihr höchstes Vergnügen und in den verächtlichsten bewahrt sie ihren Stolz. Sie ist in allen Lebensumständen und Lebenslagen; sie lebt überall und von allem und sie lebt von nichts und findet sich in die Dinge und findet sich mit deren Mangel ab, sie gleitet sogar in die Partei der Leute hinüber, die ihr den Krieg erklärt haben, sie schleicht sich in ihre Absichten hinein, und, was wunderbar ist, sie haßt mit ihnen sich selber, zettelt Verschwörungen an zu ihrem Untergang und arbeitet an ihrem Sturz. Sie ist im Grunde nur darauf aus, zu sein, und wenn sie sein kann, will sie gern auch ihr eigener Feind sein. Es darf einen also nicht wundern, wenn sie sich mitunter mit der äußersten Strenge verbündet, und sich kühn zu ihrer eigenen Vernichtung mit ihr zusammenschließt, weil sie sich stets, wenn sie sich hier zerstört hat, dort einnistet. Ihre scheinbaren Ruhepausen sind nur Unterbrechungen oder Veränderungen ihres Willens, und selbst wenn sie besiegt ist, und man glaubt von ihr befreit zu sein, findet man sie glücklich, über ihre eigene Niederlage triumphierend, wieder. Das ist das Bild der Eigenliebe, deren ganzes Leben nur eine einzige große Unruhe ist. Das Meer ist ihr Gleichnis, die ungestüme Aufeinanderfolge ihrer Bewegungen findet einen getreuen Ausdruck in Ebbe und Flut der ewigen Wogen.

16-090



17 PUBLIO

16-100



19 PUBLIO

16-110

21 TITO NIMMT SEINEN UMHANG AB ...
KAMERA A

16-120



25 BEDECKT DAH IT EIN GPP

Reiner Kunze

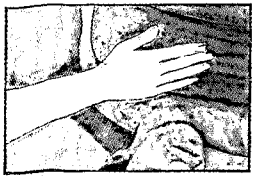
Die liebe

Die liebe
ist eine wilde rose in uns
Sie schlägt ihre wurzeln
in den augen,
wenn sie dem blick des geliebten begegnen
Sie schlägt ihre wurzeln
in den wangen,
wenn sie den hauch des geliebten spüren
Sie schlägt ihre wurzeln
in der haut des armen,
wenn ihn die hand des geliebten berührt
Sie schlägt ihre wurzeln,
wächst wuchert
und eines abends
oder eines morgens
fühlen wir nur:
sie verlangt
raum in uns

Die liebe
ist eine wilde rose in uns,
unerforschbar vom verstand
und ihm nicht untertan
Aber der verstand
ist ein messer in uns

Der verstand
ist ein messer in uns,
zu schneiden der rose
durch hundert zweige
einen himmel

16-130



STREICHELN ...

16-140



29 STREICHELN ...

16-150



31 STREICHELN ...

16-160



33 PUBLIO

Wohin ziehest du mich, du sanft hinschwimmendes Auge?
 Ach du ziehest mich hin auf ein gefährliches Meer!
 Wild sind die Wellen der Liebe; die Stürme der Eifersucht brausen
 schrecklich; es wälzet das Herz Wogen auf Wogen hinan.
 Und doch muß ich! Sie ziehen mich hin, die fließenden Schimmer:
 Gute Götter, ich soll Strudel und Klippe noch sehn.

Meleagros, übersetzt von Herder

Wandmalerei in Pompeji





35] STREICHELN...



37] STREICHELN...



39] STREICHELN...



41] PUBLIO

aus: Robert Walser,
Fritz Kochers Aufsätze

Welch eine kostbare Blume ist die Freundschaft. Ohne sie kann selbst ein starker Mann nicht lange leben. Das Herz muß ein verwandtes vertrautes Herz haben, so ein Waldplätzchen, wo sich's ruhen und liegen und plaudern läßt. Man kann seinen Freund nie genug schätzen, wenn er ein wahrer Freund ist, und nicht schnell genug fliehen, wenn er uns als Freund betrügt. O es gibt falsche Freunde, deren Streben einzig darin besteht, zu verwunden, zu verletzen, zu zerstören! Es gibt Menschen, die nur deshalb so eifrig bemüht sind, unsere Freunde zu scheitern, um uns desto sorgloser und tiefer kränken und schaden zu können. Ich kenne keinen solchen Freund, aber ich kenne sie aus Büchern, deren Sprache gewiß wahr ist, da sie herzlich und verständlich geschrieben sind. Ich habe einen Freund, ich will ihn nicht nennen. Es genügt, daß ich ihn so sicher den meinigen, ganz den meinigen weiß. Wo gibt es ein Glück, eine Ruhe, ein Genießen, das diesem vergleichbar wäre? Ich kenne keines und keine. Nämlich keine solche Ruhe. Mein Freund denkt gewiß in dieser Stunde an mich, so gewiß, als ich seiner gedenke und erwähne. In seinem Aufsatz spiele ich ebensogut die Hauptrolle, wie er, der Gute, hier in meinem. O solcher Verkehr, solches Bündnis, solches Einverständnis, solches Fassen! Ich fasse es nicht, aber ich lasse es um so ruhiger um mich herum geschehen, als es gut ist und lieb. Wie lieb und gut, kann meine ungeübte Feder nicht ausdrücken. Das sollte ein Schriftsteller von Beruf schreiben, der nähme das anders in die Hand. Es gibt verschiedene Arten von Freundschaften, wie es verschiedene Arten von Treulosigkeiten gibt. Man soll nicht eines für das andere nehmen. Man soll nachdenken. Die einen wollen uns betrügen und hintergehen, aber sie können nicht, andere wünschen uns ewig treu zu sein und müssen uns verraten, halb wissentlich, halb ohne ihren Willen. Wieder andere verraten uns, um uns zu zeigen, daß wir uns getäuscht haben, wenn wir sie unsere Freunde wähten. Ich liebe solche Feinde. Sie lehren uns etwas und sie hinterlassen uns keinen weiteren Kummer als die Enttäuschung. Das ist allerdings ein großer Kummer! Wer möchte nicht einen Freund besitzen, den er zugleich lieben und schätzen kann! Beides, lieben und schätzen, sind für die wahre Freundschaft unentbehrliche Empfindungen. Man liebt ein Spielzeug, man braucht es nicht zu schätzen. Ja, man liebt Dinge, die man verachtet. Den Freund kann man nicht lieben und zugleich geringschätzen. Das geht nicht, wenigstens nicht nach meinen Empfindungen. Gegenseitige Achtung ist die Erde, in der eine so zarte Pflanze nur wachsen kann. Ich will lieber gehaßt als verachtet sein, lieber nicht geliebt, als so geliebt sein, wie man ist, wenn man zugleich mißachtet wird. Nichts kränkt einen edlen Menschen mehr als

16-210



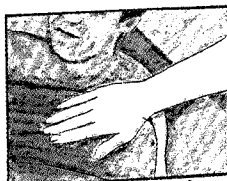
42 STREICHELN (CLOSE-UP)

16-220



44 PUBLIO

16-230



48 STREICHELN (CLOSE UP)

16-240



51 TITO

Mißachtung. Ein edler Mensch hat nur edle Menschen zu Freunden, und edle Freunde sagen es einem, wenn sie uns nicht mehr zu schätzen vermögen. Wahre Freundschaft ist demnach eine Schule der schönen und feinen Gesinnung. Und sich in dergleichen üben, ist ein Vergnügen, das über zehn, ja hundert andere Vergnügungen hinausragt. O ich bin voll des Bewußtseins der Süßigkeit edler Freundschaft. Noch eins: spaßhafte und lächerliche Menschen haben Mühe, sich Freunde zu erwerben. Man traut ihnen nicht, und wenn sie Spötter sind, sind sie auch kein Vertrauen wert.

aus: Urs Jaeggi, *Versuch über den Verrat*

Verrat – vielleicht ein zu drastisches Wort – bleibt eine der intensivsten Erfahrungen. Verrat als Selbstverrat. Wir ahnen und wissen das früh. Der Freund, dem man, aufrichtig, ewige Freundschaft und Treue geschworen hat und dem man ein Geheimnis, das liebste Messer, die schönste Briefmarke oder sonst etwas geschenkt hat und von ihm beschenkt wurde. Und den wir aus Neugier mit andern betrügen. Bis es zum Bruch kommt. Endgültig und ohne Chance, je wieder das alte Verhältnis herzustellen. Kindisch? Später wiederholt sich Treulosigkeit immer wieder. Wir haben, entgegen dem Schein, ein helles Bewußtsein davon, wann wir jemanden oder eine Sache verraten.

Dem Verräter werden dabei die Augen nicht ausgekratzt, wir lebten sonst unter Blinden.

Auch wenn der politische Verrat ein beliebter Stoff für Kolportageliteratur ist: das Terrain des Verrats ist nicht die Märchenwelt der Agenten. Das Phänomen ist alltäglich, gewöhnlich, aber nicht so gewöhnlich, daß wir, uns ertappend, leicht darüber weghüpfen. Das schlechte Gewissen, die Verstimtheit, auch aggressives Zurückweisen von Vorwürfen als Symptome: Ratlosigkeit. Hilflosigkeit. Jeder, der nicht einfach handelt, wie es gerade kommt, und jeder, der nicht einfach redet, wie es ihm gerade paßt, verrät sich. Immer wieder.

17-010



1 ANNIO AM TISCH ...
HAND KAMERA

17-020



2 ... STEHT
HANDKAMERA

17-030



4 ANNIO
HANDKAMERA

ARIA - N°17

17-040



12 TITO ANNIO
HANDKAMERA

Hans Blumenberg. Wenn die Sorge objektiv ist, muß das Glück subjektiv sein

Es ist unser Glück, daß wir nicht wissen, was Glück ist. Wüßten wir es, könnten wir sicher sein, daß keiner es erreicht, weil alle dasselbe haben wollten. Schon der Mord Kains an Abel war von dem Verdacht motiviert, der Bruder wisse vom Glück durch die Opfergünst des Gottes und wolle es nicht teilen.

Weil wir nicht wissen, was Glück ist, versucht es jeder auf seine Weise, daran zu kommen. Das hat die Menschheit zur Gattung der stupendesten Vielfalt ihrer Glücksversuche mit allen Nebenerzeugnissen derselben vorangedrängt. Immer erst hinterher hat einer gesagt, er sei glücklich oder dieses niemals gewesen. Keiner konnte sich jemals überzeugen, was daran Wahres war. Und genützt hätte ihm nicht einmal das Wahre, denn die Bedingungen, unter denen es vielleicht wahr gewesen ist, waren nur die jenes Augenblicks, jener Stunde, jener Tage in Aranjuez, die immer zu Ende sind, wenn das Stück zu spielen beginnt.

Daß wir nicht wissen, was das Glück ist, enthält außer der Gnädigkeit des Geschicks, uns leben zu lassen, noch die Versuchung, auf härtere Weise mit dem Problem umzugehen: mit dem Glücksverbot und mit dem Glücksdekret.

Das Glücksverbot rechtfertigt sich mit der rationalen Befürchtung, das Unverbotene würde als Gewonnenes seinen Gewinner ausscheren lassen aus dem Verband namens Gesellschaft, der das größte Glück der größten Zahl zu besorgen zumindest vorgibt – und vorgeben muß, um sich selbst zu erhalten. Keiner darf vorzeitig glücklich werden, damit alle es werden können und nicht der Glückliche oder auch nur Glücklicher-scheinende die anderen vergessen läßt, was ihnen zu erwerben noch bevorsteht und sie zur Arbeit am Allgemeinen antreibt. Über die Wirksamkeit von Glücksverböten wissen wir nichts, weil sie selbst es sind, die jeden, der sie übertreten hätte, daran hindern, es zu sagen. Wieviel heimliche Glücke es gibt, entzieht sich jeder Ermittlichkeit.

Das Glücksdekret nimmt den absolutistischen Schein der reinen Menschenfreundlichkeit an. Es suggeriert, daß wenigstens einige wissen, was das Glück ist, aber durch »Rationierung« jenen Kollaps verhindern wollen, der aus dem Wissen aller um

17-050



KAMERA C

17-060

16 TITO
ANNIO
HANDKAMERA

17-070



17

17-080



19

HANDKAMERA

dasselbe folgen müßte. Die Kollapsverhinderung ist die implikative, rhetorisch verschwiegene Voraussetzung von Staatsplanwirtschaften. Die Wissenden erproben schon einmal, stellvertretend für alle anderen, was aus ihrem Wissen folgt: sie leben in Exklaven der Allgemeinheit und verhängen die Fenster ihrer Limousinen, damit niemand sehen kann, ob sie etwa schon glücklich sind. Sie teilen mit schöner Allmählichkeit der Gewöhnung ans Glück allen ein wenig von dem zu, was sie erprobt haben. Das Stehen von Menschenschlangen dort, wo die Zuteilungen erfolgen, läßt auf den Erfolg der Prozedur schließen – aber auch auf die tödlichen Anstürme und Rivalitäten, die aufkommen müßten, wenn die vorgeblichen Glückswisser die Portionen ihrer Zuteilungen im Maße ihrer Kenntniss von den Bedürfnissen nach Glücklichmachendem erhöhen würden.

So bleiben alle glücklich, mit Maßen, weil sie nicht wissen, was das Glück ist, oder es anderen überlassen können, aus deren Wissen die weisen Folgerungen der Menschenfreundschaft zu ziehen.

»Ich Unglücklicher, daß mir dies widerfuhr.« Nicht doch, sondern »ich Glücklicher, daß ich, wo mir dies begegnet ist, unbekümmert bleibe, weder, wenn es gegenwärtig ist, niedergeschmettert, noch, wenn es herankommt, voll Furcht.« Denn begegnen konnte solches einem jeden, unbekümmert aber wäre nicht ein jeder darüber geblieben. Warum ist nun jenes eher ein Unglück als dieses ein Glück? Nennst du überhaupt Unglück des Menschen, was nicht ein Ungeschick der Natur des Menschen ist? Scheint dir aber ein Ungeschick der Natur des Menschen zu sein, was nicht gegen den Willen seiner Natur ist? Welches ist nun der Wille? Du kennst ihn; es hindert dich doch nun dieses Begegnis nicht, gerecht zu sein, großmütig, besonnen, verständig, unvoreilig, wahrhaftig, zurückhaltend, frei und so weiter die Tugenden zu haben, mit deren Zusammentreffen die Natur des Menschen, was ihr eigen ist, besitzt? Also denk bei allem, was dich in Kummer versetzt, daran, folgenden Leitsatz anzuwenden: nicht nur ist das kein Unglück, sondern es tapfer zu tragen ist ein Glück.

Marc Aurel

Strafe und Gnade

Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß viele Verbote nur dazu da sind, die Macht derer zu stützen, die ihre Übertretung ahnden und vergeben können. Die *Gnade* ist ein sehr hoher und konzentrierter Akt der Macht, denn sie setzt die Verurteilung voraus; ohne daß eine solche vorausgegangen ist, kann kein Gnadenakt stattfinden. In der Gnade liegt auch eine *Erwählung*. Es ist nicht Sitte, mehr als eine bestimmte, beschränkte Zahl von Verurteilten zu begnadigen. Der Straffende wird sich wohl hüten, zu mild zu sein, und selbst wenn er sich den Anschein gibt, als ob ihm die Härte der Vollstreckung gegen die innerste Natur geht, wird er einen Zwang dazu in der heiligen Notwendigkeit des Strafens selber sehen und damit alles begründen. Aber er wird auch immer den Weg zur Gnade offenlassen, sei es, daß er sich selber in ausgewählten Fällen dazu entschließt, sei es, daß er einer höheren Instanz, die damit betraut ist, Gnade empfiehlt.

In ihrer höchsten Steigerung erscheint die Macht dort, wo die Begnadigung im letzten möglichen Augenblick erfolgt. Wenn der Tod, den man verhängt hat, eben vollstreckt werden soll, unter dem Galgen oder vor der Salve derer, die zum Erschießen detachiert sind, erscheint die Begnadigung wie ein neues Leben. Es ist die Grenze der Macht; daß sie keine Toten wirklich wieder zum Leben zurückholen kann; aber im lange hingehaltenen Akt der Gnade kommt sich der Machthaber oft so vor, als hätte er diese Grenze überschritten.

aus: Elias Canetti, *Masse und Macht*

Dieter Borchmeyer. Der lange melancholische Schatten der Humanität oder: Wie Politik in Mozarts *La clemenza di Tito* humanisiert wird

La clemenza di Tito gehörte zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch zu den meistgerühmten Opern Mozarts in Europa. Franz Xaver Niemetschek hatte sie in seiner Biographie von 1798 gar als »die vollendetste Arbeit Mozarts« bezeichnet. Im Laufe des neuen Jahrhunderts verschwand sie jedoch als Produkt eines vermeintlich überständigen – nicht zuletzt durch Mozarts *Figaro* und *Don Giovanni* überholten – Operntypus, gewissermaßen als musikdramatisches Ancien régime, bis zu fast völliger Vergessenheit von der Bühne. Erst durch Jean-Pierre Ponnelles ingeniose Inszenierungen – darunter die letzte Münchner Neuinszenierung des Werks im Jahre 1971 – wurden wieder Augen und Ohren der Musikwelt für Mozarts letzte Oper geöffnet.

Für die lange Mißachtung des *Tito* sind nicht nur musikalische und theaterästhetische, sondern auch gehaltliche Faktoren maßgebend. Es ist nicht zuletzt das Bild der Politik und des Herrschers, für das dem bürgerlichen Publikum des späteren 19. und des 20. Jahrhunderts mehr und mehr das Verständnis abging. Was aber auf den ersten Blick paradox erscheint: Das höfische Publikum der Uraufführung stand Mozarts letzter Oper ablehnend oder indifferent gegenüber, während das bürgerliche Publikum um 1800 sie noch feierte.

La clemenza di Tito gelangte anlässlich der Krönung Leopolds II. zum König von Böhmen am 6. September 1791 im Gräfllich Nostitzschen Nationaltheater zu Prag zur Uraufführung – gut zwei Jahre nach dem Sturm auf die Bastille. Von der Weltwende der Französischen Revolution scheint sie freilich ganz unberührt zu sein. Wird da nicht noch einmal eine zum Anachronismus gewordene höfische Operngattung zelebriert, als wäre nichts geschehen, als wäre die Institution des absoluten Monarchen noch immer unversehrt? Gewiß, es gibt Verschwörer im *Tito*, die dem Herrscher nach dem Leben trachten, aber konnte der Zuschauer des Jahres 1791 allen Ernstes auf die Idee kommen, in den Mordplänen einer Vitellia und eines Sesto irgendeine Anspielung auf die Französische Revolution zu sehen? Derartige Verschwörungen gab es in Kaiser- oder Königshäusern doch von jeher. Die Verschwörer im *Tito* stammen überdies aus den höchsten Kreisen – die Anstifterin des Komplotts, Vitellia, ist ja die Tochter eines gestürzten Kaisers, die nach dem ihrem Hause entrissenen Thron zurückstrebt –, und das Volk ist an den mörderischen Intrigen nicht beteiligt, sondern auf Äußerungen reduziert, die nur von seiner Herrschertreue zeugen.

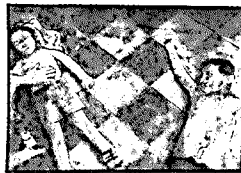
Trotzdem scheint dem in Prag versammelten Hof Mozarts Oper durchaus mißfallen zu haben – auch wenn die Äußerung der Kaiserin Maria Ludovica, jene sei eine deutsche Schweinerei (»una porcheria tedesca«), ein erst seit 1871 nachweisbares



27 ANNIO KNIET...
HANDKAMERA



29 ANNIO TITO
HANDKAMERA



33



34 ANNIO TITO
HANDKAMERA

Gerücht ist. Als aber nach den Krönungsfeierlichkeiten die Prager Bevölkerung ins Theater gelassen wurde, reagierte diese wesentlich positiver als der abgereiste Hof auf die – nicht für sie bestimmte – Festoper. Für eine Opera seria barocken Zuschnitts hätte sich das bürgerliche Publikum des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts nicht derart erwärmen können. Was es an Mozarts *Tito* bewunderte, war die Verbindung von antik-klassizistischer Form und aufgeklärt-empfindsamer Humanität, war die Nähe zu den Opern Glucks und zu Goethes *Iphigenie*.

Das höfisch-konservative Publikum hingegen tat sich mit *Tito* schwer, weil er die eingespielten Gattungserwartungen der Opera seria verletzte, weil der Geist des bürgerlich-empfindsamen Humanismus diese Oper so entschieden prägte. Das ästhetische Mißbehagen des Uraufführungspublikums hängt mittelbar gewiß auch mit dem Gewitter der Revolution zusammen, dessen Donnerergrollen weit über die französischen Grenzen schallte. Das Attentat auf den römischen Kaiser als solches wird das höfische Publikum freilich kaum beunruhigt haben. Schließlich waren ja die Böhmisches Stände mit dem Prager Theaterdirektor Domenico Guardasoni ausdrücklich übereingekommen, noch einmal das vielvertonte *Tito*-Libretto des 1782 verstorbenen Wiener Hofdichters Pietro Metastasio (in freilich veränderter textlicher Gestalt) in Musik setzen zu lassen.

Kein Zweifel: Mozarts neue Oper sollte am Beispiel jenes römischen Kaisers, der schon von der antiken Geschichtsschreibung als Wonne des Menschengeschlechts (»deliciae generis humani«) gepriesen wurde, die Tugenden des neuen Herrschers preisen. Der römische Kaiser als das antike Ebenbild des modernen Aufklärers auf dem Thron. Legte Leopold II. doch wie sein verstorbener Bruder Joseph II. Wert darauf, ein *Principe filosofo* zu sein. Als Großherzog von Toscana hatte er umfassende Wirtschafts- und Verwaltungsreformen im Sinne der Aufklärung durchgeführt und sogar anfänglich ein gewisses Wohlwollen gegenüber der Französischen Revolution gezeigt. Damit war es freilich vorbei, als er seine Schwester Marie Antoinette bedroht sah. Als Kaiser hob er die Reformen Josephs II. teilweise wieder auf. Die aufklärerischen Prinzipien waren durch die Revolution, deren Apologeten sich immer wieder auf Joseph II. beriefen, weitgehend in Mißkredit geraten.

Gleichwohl erschien 1793, kurz nach dem frühen Tod Leopolds II., ein Buch, in dem Joseph Sartori Leben und Charakter des nach nur zweijähriger Regierungszeit verewigten habsbur-



37 ANNIO
HANDKAMERA



38



39 ANNIO
HANDKAMERA

gischen mit dem des römischen Ideal-Kaisers eingehend verglichen, ja Leopold II. als »deutschen Titus« bezeichnete. Das bürgerliche Publikum der Zeit um 1800 verbuchte als Gewinn, was das höfische als bedenklich empfinden mochte. Es sah im *Tito* noch einmal sein Ideal des guten Herrschers verwirklicht – in Kontrast sowohl zum Despotismus des Ancien régime als auch zum *terreur* der Französischen Revolution.

Mozarts *Tito* ist in wesentlichen dramaturgischen und inhaltlichen Punkten nicht mehr derjenige des Metastasio. Die Geschichte vom Triumph kaiserlicher Güte über finstere Verschwörung war, so zeigt die dichte Vertonungsserie von Metastasios Libretto seit der ersten Komposition von Antonio Caldara im Jahre 1734, allgemein bekannt und konnte das höfische Publikum im Grunde nicht mehr beunruhigen. Weniger das Mordkomplott gegen den Kaiser als vielmehr dessen Verhalten den Verschwörern gegenüber in Mozarts Oper war verstörend. Der sächsische Hofdichter Caterino Mazzolà hatte nämlich das metastasianische Textbuch nach Mozarts Weisung nicht nur stark gerafft und dramaturgisch neu strukturiert, sondern dabei auch tendenziell nicht unwesentlich verändert.

Diese Veränderung betrifft vor allem den Charakter des Tito. Seine Herrschermaximen – und mit ihnen überhaupt die ganze Ideologie dieser Oper – entsprachen nicht mehr dem Horizont des höfischen Publikums. Man erwartete eine Opera seria nach eingespieltem metastasianischem Muster – und was wurde geboten? Eine Metamorphose des berühmten Librettos im Geiste der modischen Empfindsamkeit! Die von ihr beflügelte Humanisierung des Sujets, insbesondere der Gestalt des Kaisers – dessen *clemenza* bei Metastasio, anders als bei Mazzolà und Mozart, durchaus von der Staatsklugheit dirigiert ist –, mußte den kaiserlichen Hof zum Zeitpunkt der Prager Krönungsfeierlichkeiten weltfremd anmuten. Man vergegenwärtige sich: Kaum drei Monate zuvor hatten Ludwig XVI. und Marie Antoinette – die Schwester des neuen Kaisers – ihren unglücklichen Fluchtversuch nach Varennes unternommen. Sie wurden entdeckt und gefangenengenommen.

In einem solchen Moment, der das Prager Inthronisationsfest überschattete, schien es in der Tat eine Zumutung, auf der Bühne einen Kaiser zu verherrlichen, der einem Mordkomplott nichts anderes als Milde und Versöhnungsbereitschaft entgegensetzt. Die Zeitgeschichte führte allen vor Augen, daß eine solche Haltung nur den Ruin eines Herrschers zur Folge haben kann. Man war sich an Europas Fürstenhöfen darüber einig,



41

HANDKAMERA



46

TITO ANNIO

HANDKAMERA



48



50

TITO ANNIO

HANDKAMERA

daß Ludwig XVI. die jüngste französische Verschwörung durch seine humane Schwäche begünstigt, wenn nicht ausgelöst hatte. Und nun wurde – während das französische Königspaar als Folge seiner Milde gefangen saß – dem nahverwandten Kaiserhaus eine Oper zugemutet, in der eben diese verhängnisvolle Milde als höchste Staatstugend verherrlicht ist.

Mazzolà und Mozart haben das *Tito*-Libretto des Metastasio entschieden entpolitisiert und die Idee der Fürstenmilde empfindsam durchtränkt. Die *clementia* des Herrschers ist nämlich ein Urproblem der politischen Theorie. Nur durch sie sei die Sicherheit des Herrschenden gewährleistet, denn die Liebe der Bürger bilde die einzige uneinnehmbare Festung, heißt es in Senecas Mahnschrift für Nero *De clementia*: »Unum est inextinguibile munimentum amor civium.« Das von Seneca breit ausgestaltete Exemplum dafür ist die Verzeihung, die Augustus dem Cinna für seinen geplanten Anschlag gewährte. Diese Episode hat Corneille zu seinem Drama *Cinna ou la clémence d'Auguste* (1641) angeregt, das seinerseits auch unmittelbar auf Metastasios *Tito*-Libretto gewirkt hat. Hier wie dort gründet die Milde des Herrschers nicht – je nach Wertung – in einer humanen Schwäche oder im Mitleid (von diesem Affekt, der die Klarheit des Verstandes trübt, will der Stoiker Seneca die Milde strikt getrennt wissen), sondern in hochgenauem politisch-juristischem Kalkül. Zwischen Strenge und Milde wird nach Maßgabe des gemeinen Wohls abgewogen, und wenn Corneilles Augustus oder Metastasios Tito sich im vorliegenden Fall für die Milde entscheiden, so deshalb, weil deren politische Vorzüge hier eindeutig die der Strenge überwiegen.

So zufrieden Mozart mit Mazzolàs Bearbeitung war, dieser hat Metastasios Dichtung sentimentalisiert und die *clementia* des Kaisers in Mißkredit gebracht, da sie ohne das rationale Maß gebraucht ist, das ihr seit Seneca vorgeschrieben wurde: »Denn es ist ebenso Roheit, allen zu verzeihen, wie keinem. Maß müssen wir halten« (*De clementia*). Eine Milde, wie sie Mazzolà/Mozarts Tito an den Tag legt, kann vom Standpunkt der Staatsklugheit aus nur Schwäche sein, die in einer von den Regeln machiavellistischer Politik beherrschten Welt notwendig zum Untergang führt. »Ein Fürst darf es sich nicht anfechten lassen, grausam gescholten zu werden, wenn er seine Untertanen einig und treu erhalten will. Denn einige wenige abschreckende Strafen sind viel milder als übertriebene Langmut, welche die Mißstände so weit einreißen läßt, bis Mord und Raub daraus entstehen«, heißt es im 17. Kapitel von Machiavellis *Il Principe*, das »Von der Grausamkeit und Milde«



53

HANDKAMERA



55

ANNIO

TITO

HANDKAMERA



57

HANDKAMERA

überschrieben ist. Das Scheitern des allzu milden Königs Ludwig XVI. bot die Bestätigung für diese Einsicht Machiavellis. Sein Schicksal war – wie die erdichtete Geschichte des Fürsten Azor in Wielands Staatsroman *Der goldene Spiegel* – ein »denkwürdiges Beyspiel, daß ein Fürst, mit allen Eigenschaften eines lebenswürdigen Privatmannes [...], durch den bloßen Mangel fürstlicher Eigenschaften soviel Böses stiften kann, als der gräulichste Tyrann«.

Ein »liebenswürdiger Privatmann« gehörte nun einmal nicht auf einen Fürstenthron! Aber war nicht auch Tito ein derart für den Staat gefährlich liebenswürdiger Privatmann, ein redlicher Freund und guter »Vater« seines Volks? Vater, »Padre della patria« wird er in Mozarts Oper immer wieder genannt. Das ist an sich ein herkömmlicher Herrschertitel ohne emotionale Bedeutung. Die Berufung auf die väterliche Gewalt, die *patria potestas* römischer Provenienz diente im absolutistischen Zeitalter sogar der Steigerung der Macht des Fürsten. Doch in der bürgerlichen Literatur des späteren 18. Jahrhunderts wird die väterliche Gewalt nun mehr und mehr emotionalisiert, der *pater familias* verwandelt sich in den zärtlichen Vater. Maz-zolà/Mozarts Tito ist dafür ein Musterbeispiel. Seine Weltherrschaft beruht auf seiner Selbstherrschaft, bemerkt Annio gegenüber Vitellia: »Tito ha l'impero e del mondo, e di se« (»Titus beherrscht die Welt und auch sich selbst«). Im Namen dieser Selbstherrschaft verzichtet er auch auf die Hinrichtung des Attentäters Sesto, da er sich nicht vom Affekt der Rache hinreißen lassen oder durch äußere Notwendigkeit zwingen lassen will, grausam zu sein.

Die Nähe von *La clemenza di Tito* zur *Entführung aus dem Serail* ist hier unverkennbar. Auch in Selim Bassa triumphiert die verzeihende Güte über das Rachebedürfnis, das in der Haßorgie Osmins (»Verbrennen sollte man die Hunde«) noch einmal rasend aufflammt. Dieser Orgie stellt das Quartett Konstanze, Belmonte, Blonde, Pedrillo die Tugenden der Empfindsamkeit entgegen, deren Krone die vergebende Großmut ist, wie sie sich in Selim Bassa bewegend manifestiert:

»Nichts ist so häßlich als die Rache;
Hingegen menschlich, gütig sein
Und ohne Eigennutz verzeihn,
Ist nur der großen Seelen Sache!«

Die unmittelbare szenische Konfrontation der empfindsamen Großmut mit ihrem antipodischen Affekt, nämlich der Raserei



HANDKAMERA

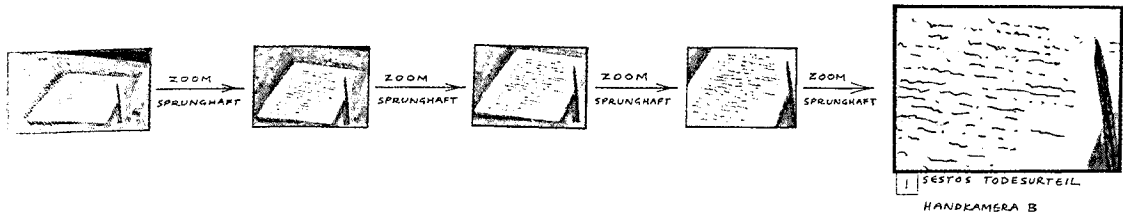
ANNIO GEHT
HANDKAMERATITO AM TISCH
HANDKAMERA

der Rache, ist ein typisches Motiv im Drama des 18. Jahrhunderts. Bezeichnend für dessen emotionalen Paternalismus ist die Tatsache, daß die empfindsame Kardinaltugend der Großmut in der Regel von Vaterfiguren (Familien- wie Landes-Vätern) exerziert wird, während ihr Gegensatz erstaunlich häufig von einer rasenden Frau verkörpert ist; denken wir nur an Sarastro («In diesen heil'gen Hallen/kennt man die Rache nicht») und die Königin der Nacht («Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen») und eben an Tito und Vitellia.

Eng verbunden mit Großmut und Milde ist in der empfindsamen Literatur die unbedingte Wahrheitsliebe – im Kontrast mit den Normen der großen Welt. Zu den Grundregeln politischen und höfischen Verhaltens gehört ja – niemand hat das deutlicher eingeschärft als Machiavelli – die Verstellung, die *dissimulatio*. Sie wurde begreiflicherweise zum großen Skandalon für die Aufklärer. Kant hat sie in seinem Traktat *Zum ewigen Frieden* (1795) rigoros verurteilt. »Ehrlichkeit« sei die »unumgängliche Bedingung« einer Politik im Geiste des Friedens. Der politische Appell: »Seid klug wie die Schlangen« müsse mit der Einschränkung verbunden werden: »und ohne Falsch wie die Tauben«. Auch in seinem Traktat *Über ein vermeintes Recht, aus Menschenliebe zu lügen* (1797) hat Kant der Lüge jegliche moralische Existenzberechtigung abgestritten.

Der Wahrheitsappell zieht sich in Opposition gegen die höfische *dissimulatio* leitmotivisch durch die dramatische Literatur der Aufklärungsepoche. »Mein Kind, was werden wir nun sprechen?« fragt Papageno ängstlich Pamina, als der Auftritt Sarastros ihre Flucht verhindert. Paminas Antwort: »Die Wahrheit! Die Wahrheit, / wär sie auch Verbrechen.« In keinem Drama des 18. Jahrhunderts aber ist das Wahrheitsproblem tiefgründiger behandelt als in Goethes *Iphigenie*, wo die Wahrhaftigkeit der Titelheldin als weibliches Heldentum die männlichen Ruhmestaten verblassen läßt. »Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm« – das Paar der Triebkräfte, Löwe und Fuchs in der Fabel, das Machiavellis *Il Principe* zufolge alle Politik beherrscht – »wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele / beschämt [...]«, heißt es am Ende des Dramas.

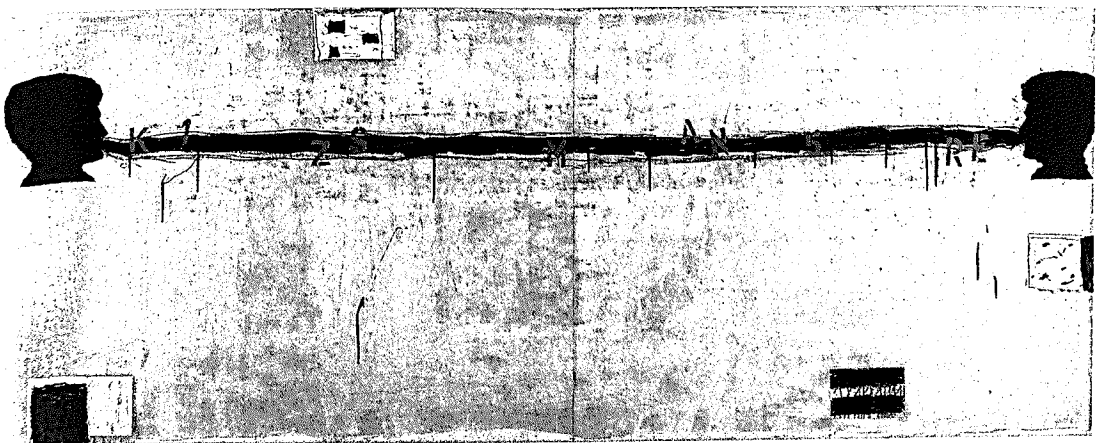
Auch Tito will von der höfisch-politischen Verstellung nichts mehr wissen. Wie er seine Absichten stets offenerzig verkündet (und so der gegen ihn gerichteten Intrige das Spiel erleichtert), so honoriert er die Aufrichtigkeit seiner Untertanen, auch wenn sie gegen seine eigenen Interessen verstoßen. Die her-



kömmlichen höfischen Verhaltensregeln werden so geradezu auf den Kopf gestellt – ist doch, mit Schillers Traktat *Über Anmut und Würde* zu reden, an den Höfen und in den Kabinetten der Politiker »der ganze Mensch wie ein versiegelter Brief«. Als Servilia, die Tito zu seiner Kaiserin machen will, dem Imperator ihre Liebe zu Annio gesteht, ist er glücklich, daß es in seinem Umkreis noch jemanden gibt, der es wagt, »mit der Wahrheit zu mißfallen«. Und er bittet Servilia: »Di publicar procura, che grato a me si rende, più del falso che piace, il ver che offende« (»Sorge dafür, daß bekannt wird, daß mir die Wahrheit, die verletzt, willkommener ist als gefällige Falschheit«).

Humane Milde ist freilich nur um einen hohen Preis zu üben. Von ihren glücklichen Wirkungen ist derjenige oft ausgeschlossen, der sie eigentlich spendet. Goethes Thoas, dessen Selbstüberwindung das glückliche Ende der Goetheschen *Iphigenie* zu danken ist, bleibt verlassen auf der barbarischen Insel zurück, des einzigen Glücks – der Gegenwart Iphigenies – beraubt. Nichts anderes widerfährt Selim Bassa am Ende der *Entführung*. Diesen Preis der Humanität, den Verzicht auf persönliches Glück, muß auch Tito zahlen. Das Glück der anderen bedeutet den Verzicht auf das eigene. Das ist der Wermutstropfen, der in den Becher der Freude fällt, ob es sich um die Schlußszenen der *Iphigenie*, der *Entführung* oder des *Tito* handelt. Die Humanität wirft einen langen melancholischen Schatten.

Victor Kraus: O.T. 1998/119 (aus der Serie: autistic dialogues)



17A-020

SCHNITT



2 TITO

HANDKAMERA C

17A-030

SCHNITT



3 TITO

HANDKAMERA B

17A-040

SCHNITT



4 TITO

HANDKAMERA C

17A-050

SCHNITT



5 TITO

HANDKAMERA B

Je milder die Strafen werden, desto weniger notwendig sind Begnadigung und Verzeihung. Glückliche die Nation, in der sich beide als schädlich erwiesen! Die Gnade also, jene Tugend, die manchmal für einen Herrscher die Ergänzung aller Regentpflichten gebildet hat, sollte bei einer vollkommenen Gesetzgebung, bei der die Strafen milde, sowie das Gerichtsverfahren geregelt und rasch ist, ausgeschlossen sein. Diese Wahrheit wird demjenigen hart erscheinen, der unter einem ungeordneten Strafsystem lebt, wo Verzeihung und Gnade ebenso notwendig wie die Gesetze widersinnig und die Verurteilungen grausam sind. Die Gnade ist das schönste Vorrecht des Thrones, sie ist die wünschenswerteste Eigenschaft der Souveränität, sie ist aber auch der stumme Ausdruck der Mißbilligung, den die wohlthätigen Spender des öffentlichen Wohles gegenüber einem Gesetzbuch an den Tag legen, das bei allen seinen Unvollkommenheiten das Vorurteil von Jahrhunderten, die bändereiche und ehrfurchteinflößende Ausstattung mit einer Unzahl von Erklärern, das ernste Gepränge endloser Förmlichkeiten und die Anhänglichkeit der aufdringlichsten und harmlosesten Halbgelehrten auf seiner Seite hat.

Man bedenke aber, daß die Milde eine Tugend des Gesetzgebers und nicht des Vollstreckers der Gesetze ist, daß sie aus dem Gesetzbuche und nicht aus den einzelnen Erkenntnissen hervorstrahlen soll, und daß, wenn man den Menschen zeigt, daß Verbrechen verziehen werden können oder die Strafe nicht deren notwendige Folge ist, dies die Hoffnung auf Strafflosigkeit nähren heißt und den Glauben erweckt, als seien, da eine Verzeihung möglich ist, Verurteilungen ohne darauffolgende Begnadigung eher ein Übergriff der Gewalt denn ein Ausfluß der Gerechtigkeit. Was soll man aber dazu sagen, wenn der Fürst Begnadigungen verfügt, d. h. die öffentliche Sicherheit einem einzelnen aufopfert, und wenn ein Privatakt unüberlegter Wohltätigkeit eine allgemeine Strafflosigkeitserklärung darstellt. Unerbittlich müssen daher die Gesetze, unerbittlich ihre Vollstrecker in den einzelnen Fällen sein; dagegen sei der Gesetzgeber milde, nachsichtig und menschlich.

aus: Cesare Beccaria, *Über Verbrechen und Strafen*

Des
Herrn Marquis von Beccaria
unsterbliches Werk
von

Verbrechen und Strafen.

Neueste Ausgabe
von
neuem verbessert und vermehrt
nebst
dem Commentar des Voltaire
Widerlegungen
und
andern interessanten Werken
verschiedener Verfasser.
Erster Band.

*In rebus gustuorum difficultas non expellenda,
ut qui simul et ferat et metat; sed preparatio opus est,
ut per gradus matureant. BACO Serm. Fidel. XLV.*

Neu aus dem Italienischen übersezt.

Breslau, 1788.

bey Johann Friedrich Korn, dem Veletern
im Vordien auf dem großen Ring nächst dem
Königl. Ober- und Red. Amt.

Titelblatt und Frontispiz (rechts) der
deutschen Ausgabe von Beccarias
Über Verbrechen und Strafen, Breslau
1788

17A-060

SCHNITT



6 TITO

HANDKAMERA C

17A-070

SCHNITT



7 TITO

HANDKAMERA B

17A-080

SCHNITT



9 TITO

HANDKAMERA C

17A-090

SCHNITT



10 TITO

HANDKAMERA B



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 Schwertes, 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.« (Muyart de Vouglans, 1780) [...] 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 hatte 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 überwälten 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. [...] Man muß die Marter in ihrer 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.

aus: Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*

17A-100

SCHNITT



11 TITO

HANDKAMERA C

17A-110

SCHNITT



11 TITO

HANDKAMERA B

17A-120

SCHNITT



12 TITO

HANDKAMERA C

17A-130

SCHNITT



14 TITOS HAND

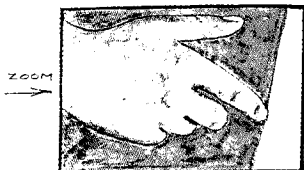
HANDKAMERA B

Zudem hasse ich keinen Menschen, und ich scheue derart davor zurück, jemandem weh zu tun, daß ich es nicht einmal im Dienste des Rechts über mich bringe; und als es meines Amtes war, Verbrecher abzuurteilen, habe ich eher die Gerechtigkeit zu kurz kommen lassen. *Ich wünschte, es würden nicht mehr Verbrechen begangen, als ich zu bestrafen den Mut habe.* Einmal, heißt es, machte man Aristoteles den Vorwurf, er habe sich eines schlechten Menschen zu sehr erbarmt. »Des Menschen«, antwortete er, »habe ich mich in der Tat erbarmt, nicht aber seiner Schlechtigkeit.«

Das Entsetzen über eine Untat erhitzt die Urteile gewöhnlich bis zum Ruf nach Rache – ebendies aber kühlt das meine ab: Die Bestürzung über den ersten Mord löst in mir die Furcht vor einem zweiten aus, dem Mord am Mörder, und gerade meine Abscheu vor der ersten Grausamkeit bewirkt, daß ich jede Wiederholung verabscheue. Auf mich, der ich nur ein kleiner Spielkartenkönig bin, mag demnach zutreffen, was man über Charillos, den König von Sparta, gesagt hat: »Er kann unmöglich gut sein, denn er ist nicht böse gegenüber den Bösen.« Oder auch so (denn Plutarch gibt diese Worte wie tausend andre Dinge in zwei unterschiedlichen, ja entgegengesetzten Versionen wieder): »Er muß bestimmt gut sein, denn er ist es sogar gegenüber den Bösen.«

Wie ich mich nur ungern selbst für rechtmäßige Akte verwende, wenn sie Menschen betreffen, denen sie Ungemach bereiten, so mache ich mir andererseits, die Wahrheit zu sagen, zuwenig Gewissen daraus, mich selbst für unrechtmäßige zu verwenden, wenn sie von den betroffenen Menschen begrüßt werden (und solche gibt es von mehr als einer Art).

Michel de Montaigne



15 TITOS HAND
HANDKAMERA B



17 TITO NIMMT STIFT...
HANDKAMERA B



18 ... LÄGT IHN HIN...
HANDKAMERA B



20 NIMMT IHN WIEDER...
HANDKAMERA B

Die Gnade ist ein besonderer Vorzug der Monarchen. In der Republik, deren Prinzip die Tugend ist, ist sie nicht so nötig. In der Despotie, wo die Furcht regiert, wird sie weniger angewandt, weil man die Großen im Staat nur durch beispielhafte Strenge zügeln kann. In den Monarchien, wo man sich von der Ehre leiten läßt, die häufig etwas verlangt, was das Gesetz verbietet, ist sie weit nötiger. Hier steht die Ungnade der Strafe gleich, und auch die Förmlichkeiten des Gerichtsverfahrens werden als Strafe empfunden, denn hier wirkt die Schande von allen Seiten und bildet besondere Strafen aus.

Die Großen sind hier häufig durch die Ungnade, den oft nur eingebildeten Verlust ihres Glücks, ihres Ansehens, ihrer Lebensgewohnheiten und Freuden so schwer gestraft, daß Strenge gegen sie überflüssig ist. Sie könnte nur dazu dienen, den Herzen der Untertanen die Liebe zum Fürsten zu rauben und die Hochachtung, die sie vor den hohen Ämtern haben sollen.

So wie die Unsicherheit der Stellung der Großen der despotischen Regierung, so entspricht ihre Sicherheit der monarchischen Regierung.

Die Monarchen haben durch die Gnade so großen Gewinn, sie bringt ihnen so viel Liebe ein und verschafft ihnen soviel Ruhm, daß es für sie fast immer ein Glück bedeutet, Gelegenheit zu ihrer Ausübung zu haben, und daran fehlt es in unseren Ländern fast nie.

Man wird ihnen vielleicht einen Teil ihrer Macht, fast niemals aber die ganze Macht streitig machen; und müssen sie auch manchmal um ihre Krone kämpfen, so doch nicht um ihr Leben.

Aber, wird man einwenden, wann soll man strafen und wann verzeihen? Dies ist mehr eine Sache des Gefühls als bestimmter Vorschriften. Wenn die Gnade Gefahren birgt, so liegen sie offen zutage. Man kann die Gnade leicht von der Schwäche unterscheiden, die den Fürst zur Verachtung führt, ja ohnmächtig zur Bestrafung macht.

Der Kaiser Mauritius beschloß, nie das Blut seiner Untertanen zu vergießen. Anastasius bestrafte die Verbrechen nicht. Isaak Angelus schwor, unter seiner Regierung niemanden töten zu lassen. Die griechischen Kaiser hatten vergessen, daß sie nicht umsonst ein Schwert trugen.

aus: Montesquieu, *Vom Geist der Gesetze*



22... LEGT IHN HIN...

HANDKAMERA B



24 TITO

KAMERA A



25 TITO RUFT ZUM WACHPOSTEN

KAMERA A



26 TITO ALLEIN

KAMERA A

Kurt Sontheimer. Macht und Tugend. Über das Politische in Mozarts Oper *La clemenza di Tito*

Es ist von besonderem Reiz, den politischen Gehalt des Librettos von Mozarts Oper *La clemenza di Tito* herauszuarbeiten. Allein die Tatsache, daß es sich bei deren wichtigster Figur, dem Imperator Titus (im italienischsprachigen Libretto Tito), um den höchsten politischen Repräsentanten des Römischen Reiches, eben um dessen Herrscher handelt, gibt diesem Stoff einen politischen Hintergrund, den zu erhellen sich lohnt. Er ist für das sich entwickelnde Drama in dieser Oper ganz unverzichtbar, denn im Kern der realen Geschichte geht es schließlich um den Versuch, den allseits verehrten, gütigen Kaiser aus rachsüchtigen und machtgierigen Motiven beseitigen zu lassen, und, als dieser Versuch scheitert, um den Akt großmütigen Verzeihens und der Vergebung gegenüber denen, die schuldhaft in diese böse Affäre verwickelt waren.

Die Gestalt des Politischen in der Oper *La clemenza di Tito*

Die Oper Mozarts lebt von der Wirkung und dem Aufeinanderprallen starker wie sanfter Leidenschaften: der Liebe und ihrem Umschlagen in Enttäuschung und Rache; der Treue und Freundschaft und ihrer Verkehrung in Verrat; und nicht zuletzt der Großmut, der Milde (*clemenza*) des Herrschers, die in der Oper auf die Probe gestellt und am Ende verherrlicht und gepriesen werden. Weil es um zutiefst Menschliches geht, um starke Leidenschaften und daraus entspringende Konflikte, in die hochgestellte Menschen verwickelt werden, hat dieser Stoff trotz seiner für uns zeitlich weit entfernten historischen Einbettung in die römische Kaiserzeit das Zeug in sich, noch den Menschen unserer Zeit anzusprechen, erst recht mit Hilfe der Musik, die der große Mozart zu diesem Libretto gemacht hat.

Obwohl ein Drama menschlicher Leidenschaften vorherrscht, finden sich in diesem Text zahlreiche politische Anspielungen, wie überhaupt das Verständnis von Politik, das wir in diesem Operntext vorfinden, dazu einlädt, in den größeren Rahmen des politischen Denkens der westlichen Zivilisation eingeordnet und in seinem besonderen Charakter beurteilt zu werden.

Das Libretto führt uns Kaiser Tito als eine großartige Gestalt vor, als eine »Freude für die Welt, einen Vater für Rom«, einen Herrscher, wie es ihn großzügiger und milder noch nie gegeben hätte. Seine ihm ergebenen Freunde sagen bewundernd



Kaiser Titus. Kolossalkopf aus Pompeii



17 TITO



31 TITO



35 TITO



43 TITO

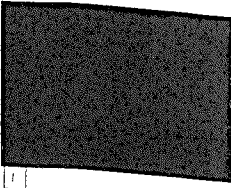
STANBILD TACT 17A

von Tito, er beherrsche nicht nur die Welt, sondern auch sich selbst. In der Tat ist dieser Kaiser geradezu ein Ausbund von Tugendhaftigkeit. Dies sieht Vitellia, die eigentliche Anstifterin der Verschwörung gegen ihn, natürlich anders. Sie kann nicht verwinden, daß ihr Vater durch die Machenschaften von Titos Vater Vespasian den Kaiserthron verloren hat. Noch tiefer aber schmerzt es sie, daß der noch unverheiratete Tito nicht sie zur Frau nehmen will, wodurch er ihre Machtgelüste befriedigen würde. Statt dessen liebäugelt er zunächst mit einer Ausländerin, einer Barbarin, bis er erkennt, daß er seinen Römern die Erfüllung dieser Liebe nicht zumuten kann, sondern nur durch die Heirat mit einer Römerin die Erwartungen des Volkes zu befriedigen vermag.

Hier zeigt sich, daß der so tugendhafte Tito in gewissen Fällen durchaus bereit ist, dem Herrschaftsinteresse, der sogenannten Staatsräson, den Vorzug zu geben gegenüber der höchsten Leidenschaft, der Liebe. Doch als er sich entschließt, die Römerin Servilia durch seine Heirat zur höchsten Frau im Staate zu erheben, erkennt er Servilias Liebe zu Annio als einen triftigen Grund an, sein verführerisches Angebot an sie zurückzuziehen. Liebe geht vor Macht. Auch Sesto, der Bruder der Servilia, soll durch diese Heirat an der Macht partizipieren dürfen. Als Sesto dem Kaiser nahelegt, er möge doch seine Politik der Wohltaten aus politischen Gründen etwas mäßigen, bringt dieser in einer großen Arie leidenschaftlich zum Ausdruck, daß er als Herrscher allein im Wohltätig-und-milde-sein sein wahres Glück finde. »Was hätte ich, wenn ich auch noch die wenigen glücklichen Stunden verlöre, die ich habe, in denen ich Bedrängten beistehe und Freunden helfe und für Verdienst und Tugend Belohnungen gewähre.« Alles andere – gemeint ist die Routine des Regierens – sei letztendlich nur Qual. Mit anderen Worten: Nur indem er durch sein Regieren auch Glück schenken und der Tugend den Vorrang geben könne vor der legalen Machtausübung, könne er sein herrschaftliches Amt mit Sinn und Zufriedenheit erfüllen. Wahrlich ein großartiger Herrscher!

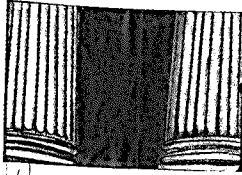
Diese hehre Gesinnung wird freilich auf eine äußerste Probe gestellt durch das von der rachsüchtigen Vitellia angezettelte und von ihrem Geliebten Sesto in seiner durch die Liebe verblendeten Unterwürfigkeit durchgeführte Attentat auf den Kaiser, bei dem dieser nur durch Zufall mit seinem Leben davonkommt. Tito muß zu seinem großen Leidwesen erfahren, daß ausgerechnet Sesto, den er für seinen treuesten Freund hielt, ihm nach dem Leben getrachtet hat. Es ist darum für den Kaiser, zumal nach dem Spruch des Senats und der Erwartung

18-010



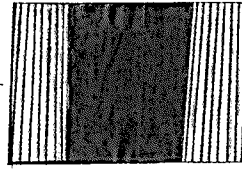
1

18-020



1

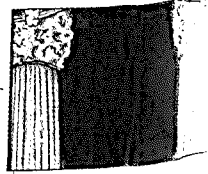
18-030



2

TERZETTO. N.º

18-040



3

des römischen Volkes, unausweichlich, Sesto und seine Helfershelfer mit dem Tode zu bestrafen. Doch wider Erwarten wird Sesto nicht dem von ihm selbst erfluchten Tod als Verräter zugeführt, sondern er findet dank der außerordentlichen Milde, der *clemenza* des Tito zusammen mit Vitellia, die ihre Schuld an der Anzettelung dieser Verschwörung letztendlich bekennt, Gnade vor seinem höchsten Richter. Er wird großzügig wieder aufgenommen in den Kreis der Freunde. Sein Verrat und seine Untreue werden ihm von Tito verziehen.

Mit rechtsstaatlichen Mitteln könnte solches nicht zugehen. Der milde Tito setzt sich in der Tat hinweg über »das erschütterte Rom, die beleidigte Majestät, die verletzten Gesetze«. Tito weiß, was er als Herrscher zu tun hat: Gerechtigkeit zu üben und die Verräter den wilden Tieren vorzuwerfen; aber er stellt hier seine Tugend höher als das Recht und die Räson des Staates. Er galt bislang als ein wohlthätiger, milder, das Glück seiner Untertanen erstrebender Herrscher, und er will dies trotz der außerordentlichen Herausforderung durch den Verrat seines Freundes Sesto auch in Zukunft bleiben: »Rom soll wissen, daß ich noch der gleiche bin, und daß ich alles weiß, allen verzehe und alles vergesse.«

Hier wird ein Herrscher gezeigt und gepriesen, der sich dank seiner Allmacht über das Recht hinwegsetzen kann, dies jedoch damit zu rechtfertigen vermag, daß er einer höheren Idee als der des Rechts, nämlich der Idee der Tugend und menschlichen Vollkommenheit verpflichtet ist. Daß die Oper die Milde des Tito und die Anfechtungen, denen sie in diesem Falle ausgesetzt ist, so groß herausstellt, kann man ihr nicht zum Vorwurf machen, ist es doch gerade die Absicht des Stückes zu zeigen, daß Herrschaft nicht streng, grausam, unerbittlich sein muß, sondern, im Gegenteil, wohlthätig sein kann, erfüllt von der Liebe zu den Freunden und zu den Untertanen, kurz: tugendhaft im höchsten Sinne dieses Wortes.

Es ist darum sinnvoll, einen wenigstens cursorischen Blick in die politische Theorie zu werfen und daran zu erinnern, wie sie das Problem der Herrschaft, der Macht, der guten Regierung von ihren Anfängen in der griechischen klassischen Theorie bis heute gesehen hat, um abschließend ein Urteil darüber zu gewinnen, ob die Gestalt des Tito nur eine märchenhafte Opernfigur ist oder tatsächlich eine Möglichkeit des Politischen

15-050



SESTO (ABGEWANDT)
KAMERA E

18-060

ROTE
WAND

16 TITO (ABGEWANDT)
KAMERA C

18-070



23 PUBLIO (ABGEWANDT)
KAMERA C

18-080



30 SESTO Nahaufnahme
(ABGEWANDT)
KAMERA E

aufzeigt, die auch für unsere so völlig andere Zeit und Welt von Bedeutung sein kann.

Politik zwischen Macht und Tugend

Macht ist die zentrale Kategorie des Politischen. Für den Begriff der Macht hat der Soziologe Max Weber eine berühmt gewordene Definition vorgeschlagen: »Macht bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel, worauf diese Chance beruht.« Es geht also bei der Macht um eine soziale Beziehung, um ein Verhältnis zwischen Menschen. Ein Mensch hat Macht über andere, wenn es ihm möglich ist, das Handeln der anderen nach seinem Willen zu bestimmen. Wer Macht hat, kann etwas bewirken, und deshalb spielt bei der Beurteilung von Machtbeziehungen und Machtausübung stets die Frage eine Rolle, wofür, zu welchen Zwecken und Zielen die Macht benutzt wird. Es ist dies die immer wieder zu stellende Frage nach dem rechten Gebrauch der Macht. Sie hat von Anfang an das Nachdenken über Politik im Abendland beschäftigt. Der griechische Philosoph Platon war es, der der Macht ein verbindliches Ziel vorgegeben hat: die Gerechtigkeit. Nur wenn die Macht der Gerechtigkeit als ihrem höchsten Wert dient, kann sie ethisch gerechtfertigt werden. Die Macht muß sich daran messen lassen, ob ihr Gebrauch durch die Herrschenden der Gerechtigkeit dient. Gerechtigkeit ist nicht allein der Maßstab, an dem das Tun und Lassen der Mächtigen gemessen werden soll, sondern sie dient auch als Leitidee für die durch das System des positiven Rechts zusammengehaltene politische Ordnung. Insofern stehen Recht und Macht in einem unauflöselichen Zusammenhang. Ein Rechtssystem, hinter dem keine Macht steht, bleibt wirkungslos, und eine Macht, die sich nicht in rechtlichen Formen verfestigen kann, vermag keine Dauer zu gewinnen und keine stabile Herrschaft zu begründen.

Nun ist aber, wie wir aus der Menschheitsgeschichte zur Genüge wissen, das Streben nach Macht und Herrschaft dem Menschen eingeboren; die Menschheitsgeschichte ist eine Geschichte von Machtkämpfen. Der am Beginn der Neuzeit stehende englische Philosoph Thomas Hobbes hat im 16. Jahrhundert das Bild geprägt, daß der Mensch dem anderen Menschen wie ein Wolf sei (*Homo homini lupus*) und daß es ange-

18-090

18-100

18-110

ALLEGRO

45 SESTO NAHAUFNAHME
(ABGEWANDT)

KAMERA E

ZOOM



90 SESTO

KAMERA E



96 AUSBLENDEN

sichts dieser gewaltsamen Natur des Menschen zwingend geboten sei, diesem lebensgefährlichen Zustand ein Ende zu bereiten, indem die Menschen sich durch einen Vertrag darauf verständigen, sich unter die Herrschaft einer allmächtigen Regierung zu begeben, die ihnen ein friedliches Zusammenleben ermöglichen und sichern soll. Aber diejenigen, die Macht suchen und Macht haben, sind trotz aller rechtlichen Vorkehrungen, die man eronnen hat, um die Macht an das Recht und das Recht an die Idee der Gerechtigkeit zu binden, immer wieder in der Versuchung, ihre Macht zu festigen und auszudehnen, ja sogar sich durch die Macht und ihre Faszination korrumpieren zu lassen. Darum hat in der Geschichte – und speziell in der Geschichte des politischen Denkens – die Frage nach der moralischen Qualität der Machtausübenden immer eine wesentliche Rolle gespielt. Es geht dabei nicht nur um die formale Bindung der Macht an das Recht, sondern um die ethische Qualität, die menschliche Angemessenheit der Machtausübung. Es geht um die Tugenden, ohne die eine gerechte Herrschaftsausübung nicht möglich ist. Mozarts Oper *La clemenza di Tito* ist ein Beitrag zu diesem großen Thema, denn ihre Absicht ist es, die Tugendhaftigkeit eines Herrschers gerade dadurch zu verherrlichen, daß sie höchsten Anfechtungen ausgesetzt wird und sich dennoch behauptet. *La clemenza di Tito* ist das Hohelied politischer und menschlicher Tugend.

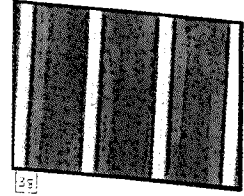
Das politische Denken der Antike, das bis tief ins Mittelalter hinein in Europa bestimmend war, verband das Ethische selbstverständlich mit dem Politischen. Es war normativ, denn es wollte der Machtausübung menschliche Ziele setzen. Bei Platon stand, wie erwähnt, die Gerechtigkeit im Mittelpunkt seines politischen Denkens, bei Aristoteles die Orientierung an der Idee des guten Lebens für die Menschen. Den antiken Klassikern ging es nicht in erster Linie um eine Beschreibung des politischen Lebens, wie es sich in der Wirklichkeit abspielt, sondern um eine Darstellung der Politik und der Machtausübung, wie sie sein sollten und nach ihrer Auffassung auch sein könnten. Sie gaben einen Maßstab vor, gerade weil ihnen bewußt war, daß das politische Leben nicht so friedlich und ehrbar war, wie es sein sollte. Erst der Florentiner Diplomat Niccolò Machiavelli brach im 16. Jahrhundert entschlossen mit dieser klassischen Tradition. Sein berühmtes Buch *Il Principe (Der Fürst)* beginnt mit der Erklärung, daß es dem Autor nicht wie in der bisherigen politischen Theorie darum gehe, zu



ALLES HANDKAMERA
KAMERA C
KAMERA B



ALLEGRO



beschreiben, wie etwas sein sollte, sondern darzustellen, wie etwas in Wirklichkeit ist. Weil es ihm um die Analyse der Wirklichkeit des Politischen ging, gilt Machiavelli als ein Gründervater der modernen politischen Wissenschaft, die sich die reale Erforschung des Politischen in all seinen Erscheinungsformen zum Ziel gesetzt hat.

Das Provozierende an der politischen Theorie Machiavellis war, daß er nicht mehr die Gerechtigkeit oder das allgemeine Wohl zum Ziel und Maßstab seines politischen Urteils machte, sondern die Macht und ihre Erhaltung. Machiavelli wurde so zum ersten Theoretiker des Machtstaates, zum Begründer der Idee der Staatsräson, das heißt: der Orientierung des politischen Handelns an den Interessen des Staates, der Erhaltung und Stärkung seiner Macht – in seinen eigenen Worten: »Man muß Verständnis dafür haben, daß ein Herrscher [...] nicht alles beachten kann, wodurch die Menschen in einen guten Ruf kommen, sondern oft gezwungen ist, gegen Treue, Barmherzigkeit, Menschlichkeit und Religion zu verstoßen, eben um die Herrschaft zu behaupten. Darum muß er die Seelenstärke haben, sich nach den Winden des Glücks und dem Wechsel der Verhältnisse zu richten, und [...] vom Guten so lange nicht abzugehen, wie es möglich ist, aber im Notfall auch verstehen, Böses zu tun.«

Die Theorien Machiavellis haben in der politischen Diskussion Europas in den nachfolgenden Jahrhunderten viel Widerspruch gefunden – so zum Beispiel selbst von Friedrich II. von Preußen in seinem *Anti-Machiavell* –, aber sie haben historisch weitergewirkt, weil sie der Ausrichtung des politischen Handelns an der Macht, wie es dann im heraufziehenden Zeitalter des Nationalismus zur Regel wurde, eine kluge Rechtfertigung lieferten. Der Zweifel an der Richtigkeit dieses Verständnisses von Politik hat sich jedoch bis heute nicht unterdrücken lassen.

Zur gleichen Zeit wie Machiavelli hat der Humanist Erasmus von Rotterdam die klassische Theorie der Politik in einem modernen Gewande vertreten. Für ihn konnte nicht Macht der Maßstab für das Politische sein, sondern das allgemeine Wohl des Staates und seiner Bürger, und dementsprechend richtete er an den Herrscher den Auftrag, für seine Untertanen ein Vorbild zu sein: »Ein mildes und liebenswürdiges Wesen, ein ruhiges und besonnenes Gemüt zeichnen ihn aus; Klugheit,

Potsdam, 18. August 1770

Ich breche nach Schlesien auf und werde mit dem Kaiser [Joseph II.] zusammentreffen, der mich in sein mährisches Feldlager eingeladen hat, und zwar nicht, um uns wie vorzeiten zu schlagen, sondern auf daß wir als gute Nachbarn leben. Dieser Fürst ist lebenswert und wahrhaft verdienstvoll. Er schätzt Ihre Werke und liest darin, sooft er kann; er ist nicht im geringsten abergläubisch. Er ist somit der Kaiser, wie wir ihn in Deutschland seit langem nicht hatten. Weder er noch ich mögen Ignoranten und Barbaren; doch ist das kein Grund, sie auszurotten; falls man sie vernichten mußte, so wären die Türken nicht die einzigen. Wie viele Nationen sind aus Mangel an Aufklärung dem Stumpfsein verfallen und bäurisch geworden! Aber leben und leben lassen. [...]

Friedrich II. an Voltaire



HANDKAMERA B



HANDKAMERA C



Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Vorsorge und Eifer für das Allgemeinwohl sind seine hervorstechenden Tugenden.« Mit anderen Worten: Ein guter Herrscher muß ein guter Mensch sein, ja nach Möglichkeit ein besserer als die Masse seiner Untertanen. Erasmus betonte: »Es gibt keinen kürzeren und wirksameren Weg, um das sittliche Verhalten des Volkes zu korrigieren, als die untadelige Lebensführung des Fürsten. Nichts ahmt das Volk williger nach, als was es seinen Herrscher tun sieht.«

Dies ist in der Tat ein völlig anderes Bild des Herrschers als das, welches Machiavelli entwirft. Machiavelli sieht im Herrscher in erster Linie einen Techniker der Macht, der mit den Realitäten rechnet und sich keine Illusionen macht über das moralische Verhalten der Menschen. Das Thema des möglichen Konfliktes zwischen Machtausübung und moralischer Verantwortung ist nicht nur in der Geschichte, sondern auch in der politischen Theorie lebendig geblieben. Dies ist der Grund, warum wir auch heute einen Zugang finden können zu dem Drama des Imperators Tito, der darum ringt, sein erworbenes Image als eines wohlthätigen und milden Herrschers im Römischen Reich zu bewahren.

Die Aktualität des Tito

Als Mozart gegen Ende des 18. Jahrhunderts dieses Libretto vertonte, konnte man noch nicht ahnen, daß das 20. Jahrhundert einen neuen Regierungstyp hervorbringen würde: den der totalitären Herrschaft, in dem sich die Macht in den Dienst einer menschenverachtenden Ideologie stellen und so die schlimmsten Verbrechen gegen die von dieser inhumanen Ideologie definierten Feinde rechtfertigen würde. Unser Jahrhundert war, wie der englische Historiker Eric J. Hobsbawm es nannte, ein Zeitalter der Extreme, das unter anderem gekennzeichnet war durch ein rücksichtsloses, alle potentiellen Gegner unterdrückendes Machtstreben, bei dem es moralische Rücksichten, geschweige denn Tugenden nicht mehr gab. Es liegt im Wesen des totalitären Staates, daß er mit seinen umfassenden modernen Machtmitteln alle politischen Freiheiten und damit das Recht auf Kritik, Opposition und Widerstand beseitigt und diejenigen, die es wagen, sich den Herrschenden zu widersetzen, gnadenlos verfolgt. Die Männer und Frauen des deutschen Widerstandes gegen Hitler haben, vielfach um den Preis ihres Lebens, daran erinnert, daß politische Herrschaft den Ideen des Friedens, der Gerechtigkeit und der Wohlfahrt der Menschen verpflichtet sein muß, wenn sie human bleiben will. Die Verbindung von totaler Macht mit einer politi-

19-80

19-90

19-100



HANDKAMERA B



HANDKAMERA C

STANDBILD TAKT 2



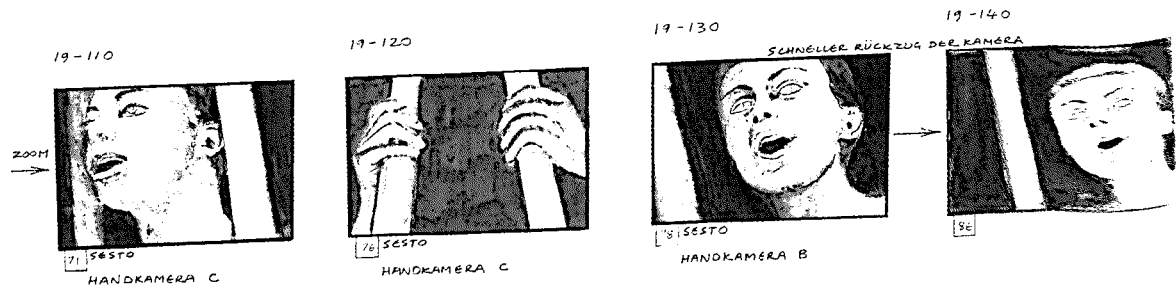
S.W. Ü-KAMERA

STANDBILD TAKT 3

schen Ideologie hat die bisher inhumanste, böseste Regierungsform hervorgebracht, welche die Menschheitsgeschichte kennt.

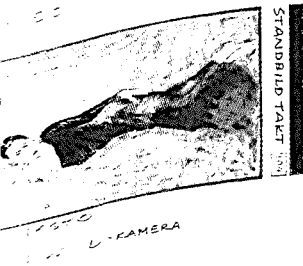
Nach der verdienten Niederlage des nationalsozialistischen Systems im Zweiten Weltkrieg konnte die Bundesrepublik Deutschland ein politisches System kontrollierter und gebändigter Macht aufbauen, das sich bis heute als außerordentlich stabil und erfolgreich erwies, während die unter sowjetischer Herrschaft stehende DDR noch bis 1989 im Bannkreis des kommunistischen Totalitarismus verblieb. Nun gilt wieder für ganz Deutschland die Ausrichtung der Politik auf die Respektierung der Menschenrechte, auf friedliches Einvernehmen mit den Nachbarn und auf die größtmögliche Wohlfahrt der Bürger. Der nationale Machtstaatsgedanke hat seine Bedeutung für die Politik weitgehend verloren. Die Politik ist den Grundsätzen der liberalen demokratischen Verfassung verpflichtet, in deren Zentrum die Freiheit und Wohlfahrt des Bürgers im Rahmen einer rechtlichen Ordnung steht. Aber auch in einer solchen Ordnung spielen Machtfragen, der Kampf um Vorteile und Interessen eine wichtige Rolle. Insofern ist das Problem des richtigen, vernünftigen, menschengemäßen Gebrauchs der Macht keineswegs überholt. Auch im modernen demokratischen Rechtsstaat müssen die politisch Verantwortlichen sich mit den Geboten und Anforderungen einer demokratischen politischen Ethik auseinandersetzen.

Mit den heutigen Problemen politischer Verantwortung im demokratischen Rechtsstaat scheint die Geschichte des Tito, wie sie in Mozarts Oper erzählt wird, kaum etwas zu tun zu haben. Aber was diese Oper uns vermitteln will, hat auch heute noch seine Berechtigung. Sie will zeigen, daß Liebe, Freundschaft, Vertrauen, kurz: menschliche Tugend höher stehen als rechtliche Normen und die vermeintliche Staatsräson. »Wenn zum Herrschen«, so bittet Tito in der Oper die Götter, »ein strenges Herz nötig ist, dann nehmt mir entweder die Herrschaft oder gebt mir ein anderes Herz«. Das klingt unpolitisch, aber er will sagen, daß zum Regieren nicht allein Legalität und Vernunft, so unentbehrlich sie sein mögen, nötig sind, sondern etwas, das höher ist als alle Vernunft, nämlich ein gütiges Herz. Die Erklärung des Tito: »Rom soll wissen, daß ich noch der gleiche bin, und daß ich alles weiß, allen vergebe und alles vergesse« taugt sicherlich nicht als universelle politische Maxime; aber sie weist darauf hin, daß es jenseits aller vernünftigen und verantwortlichen Politik noch etwas Höheres gibt, von dem sie inspiriert sein sollte, nämlich die Liebe zum



Menschen. Eine Politik, die von dieser Liebe genährt und getragen wird, reicht weiter als das nur Vernünftige und Angemessene. Eine Politik, die human sein und human wirken will, braucht solchen Antrieb, solchen Drang zur Tugendhaftigkeit stets von neuem, auch in unseren Tagen und in unseren Verhältnissen.





PIÙ ALLEGRO



Niccolò Machiavelli,
Der Fürst

Jeder Herrscher [sollte] danach trachten [...], im Ruf der Milde und nicht in dem der Grausamkeit zu stehen. Doch muß er darauf achten, daß er von der Milde keinen schlechten Gebrauch macht. [...]

Ein Herrscher darf sich also um den Vorwurf der Grausamkeit nicht kümmern, wenn er dadurch seine Untertanen in Einigkeit und Ergebenheit halten kann. Statuiert er nämlich einige wenige abschreckende Beispiele, so ist er barmherziger als diejenigen, die infolge allzu großer Milde Unordnung einreißen lassen, aus der Mord und Plünderung entstehen. [...]

Doch darf ein Herrscher nicht leichtgläubig und beeinflussbar sein; er darf sich auch nicht vor vermeintlichen Gefahren fürchten. Vielmehr soll er maßvoll, klug und menschenfreundlich handeln, damit ihn allzu großes Vertrauen nicht unvorsichtig und allzu großes Mißtrauen nicht unerträglich machen.

Daran schließt sich eine Streitfrage: ist es besser, geliebt als gefürchtet zu werden oder umgekehrt? Die Antwort lautet, daß man sowohl das eine als das andere sein sollte. Da es aber schwer ist, beides zu vereinigen, ist es viel sicherer, gefürchtet als geliebt zu sein, wenn man schon auf eines von beiden verzichten muß. Denn von den Menschen kann man im allgemeinen sagen, daß sie undankbar, wankelmütig, verlogen, heuchlerisch, ängstlich und raffgierig sind. Solange du ihnen Vorteile verschaffst, sind sie dir ergeben und bieten dir Blut, Habe, Leben und Söhne an, aber nur, [...] wenn die Not ferne ist. [...] Auch haben die Menschen weniger Scheu, gegen einen beliebten Herrscher vorzugehen als gegen einen gefürchteten; denn Liebe wird nur durch das Band der Dankbarkeit erhalten, das die Menschen infolge ihrer Schlechtigkeit bei jeder Gelegenheit aus Eigennutz zerreißen. Furcht dagegen beruht auf der Angst vor Strafe, die den Menschen nie verläßt.

Trotzdem soll ein Herrscher nur insoweit gefürchtet sein, daß er, falls er schon keine Liebe erwirbt, doch nicht verhaßt ist; denn es kann sehr wohl vorkommen, daß man gefürchtet und doch nicht verhaßt ist. Einem Herrscher wird dies stets gelingen, wenn er sich nicht an der Habe und den Frauen seiner Mitbürger und Untertanen vergreift. Und wird er auch in die Notwendigkeit versetzt, jemandem das Leben zu nehmen, so mag er es tun, wenn er eine hinreichende Rechtfertigung und einen ersichtlichen Grund hierfür hat.

Wer im ganzen recht handeln will, ist gezwungen, im einzelnen unrecht zu handeln, und wer erreichen will, im großen Gerechtigkeit zu üben, muß im kleinen Ungerechtigkeiten begehen. Hier: Das menschliche Rechtswesen ist dem Muster der Medizin nachgebildet, der alles Nützliche auch als Rechtes und nicht ehrenrührig gilt. Und ich erinnere mich an die Behauptung der Stoiker, selbst die Natur verstoße gegen meisten ihrer Werke gegen die Gerechtigkeit; und an die der Kyrenäer, es gebe nichts an und für sich Gerechtes, sondern die Gerechtigkeit werde erst von Sitten und Gesetzen reformiert; und an die der Theodotianer, ein Kaiser sei sogar berechtigt, Diebstahl, Kirchenraub und jede Art Unrecht zu begehen, falls er dies ihm nützlich finde.

Michel de Montaigne

19-180



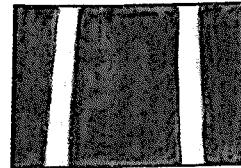
[116] SESTO NAHAUFNAHME

KAMERA C

19-190



19-200



[119]

19-210



[120] SESTO

S.W. Ü-KAMERA

Tyrannen zählen ein Menschenleben nicht. Ihr Glück hat sie ja so hoch hinaufgetragen, nun fühlen sie das Leid da unten, das ihnen unbekannt bleibt, nicht mehr mit. [...]

aus: Friedrich II., *Antimach*
vell

Gute Fürsten fühlen diese unbegrenzte Macht über Leben und Tod auf ihrer Seele als die schwerste Last ihrer Krone. Sie wissen, sie sind selber Menschen, gleich denen, über die sie richten sollen; sie wissen, alles läßt sich wieder gutmachen hienieden, Unbill, Ungerechtigkeit, Kränkung, nur ein übereiltes Todesurteil ist ein Unglück, das nicht ungeschehen zu machen ist. Sie entschließen sich zu solcher Härte nur zur Vermeidung von noch unerfreulicheren, schonungsloseren Maßnahmen, die ihnen nicht erspart bleiben, sofern sie nicht gegebenen Falles fest zufassen [...]. Also nur, wenn dringendste Not es gebietet, darf ein Fürst das Leben eines Untertanen antasten, und er muß sich darum mit peinlichster Besonnenheit und ängstlichster Gewissenhaftigkeit fragen, ob eine solche auch vorliege.

Fragen von solcher ernsten Gewichtigkeit behandelt Machiavell als Geringfügigkeiten; ein Menschenleben gilt ihm nichts, der Nutzen, die einzige Gottheit, die er verehrt, alles. Er gibt der Grausamkeit den Vorzug vor der Gnade und rät jedem Neuling auf der Höhe der Macht, sich weniger als jeder andere Mensch daraus zu machen, als grausam verschrien zu sein. [...] Ich frage: ist irgendein persönlicher Vorteil in der Welt denkbar, der den Tod Unschuldiger rechtfertigte, Unschuldiger, die nicht so wollen, wie ein Usurpator will? Und welchen Reiz kann eine blutbefleckte Krone haben? Solche Erwägungen werden vielleicht einen Menschen wie Machiavell kalt lassen, doch ich bin überzeugt, nicht die ganze Welt ist so verderbt wie er. [...]

Ich gebe zu, keine Ordnung im Heerlager ohne Strenge; wie will man sonst liederliches Gesindel, Wüstlinge, Verbrecher, Feiglinge, Abenteurer, ungeschlachte und seelenlose Kerle zur Pflichterfüllung anhalten, wenn nicht die Furcht vor Strafen sie in Schranken hält? Was ich hier von Machiavell verlange, ist allein vernünftige Einschränkung. [...]

[...] daß es undankbare und daß es heuchlerische Menschen gibt, leugne ich nicht, ebensowenig, daß zu Zeiten mit der Furcht sich sehr viel erreichen läßt. Doch das möchte ich betonen, daß ein König, dessen ganze Staatskunst nur darauf hinausläuft, daß man ihn fürchte, ein Herr über Sklaven sein wird; großer Leistungen darf er sich von seinen Untertanen nicht versehen, denn was in Furcht und Zagen geschieht, das sah

19-220

19-230

19-240

19-250

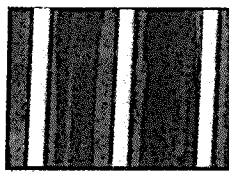


SESTO
HANDKAMERA B

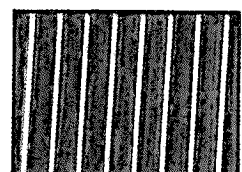
ZOOM



13- SESTO



137



140

noch immer danach aus. Ein Fürst hingegen, dem es gegeben ward, Liebe zu erwerben, wird wirklich Herr über die Herzen sein, denn seine Untertanen finden sich nur wohlgeborgen unter seiner Herrschaft, und wie reich ist da die Geschichte an Beispielen großartiger, herrlicher Taten, Taten der Liebe und der treuen Anhänglichkeit. [...]

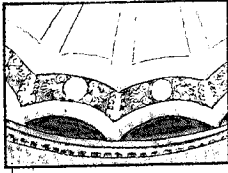
Ich schließe also damit, daß ein grausamer Herrscher viel eher mit Verrat rechnen muß denn ein milder. Grausamkeit ist unerträglich, und bald wird der Mensch es müde, immer in Angst zu leben; Güte aber ist allezeit liebenswert, und des Liebens wird niemand müde. Zum Heile der Welt wär's darum wünschenswert, die Fürsten wären gut; allzu nachsichtig brauchten sie darum nicht zu sein, damit die Güte stets eine Tugend an ihnen sei und nie eine Schwäche.

[September 1736]

Monseigneur, man müßte fühllos sein, um von dem Brief, mit dem Ew. Kgl. Hoheit mich zu ehren geruhen, nicht inniglichst gerührt zu sein. Er schmeichelte meiner Eigenliebe nur zu sehr; aber die Liebe zum Menschengeschlecht, die seit je in meinem Herzen lebt und die, wie ich zu behaupten wage, meinen Charakter prägt, schenkte mir eine tausendfach reinere Freude, als ich erkannte, daß es auf der Welt einen Prinzen gibt, der als Mensch denkt, einen Fürsten-Philosophen, der die Menschen beglücken wird.

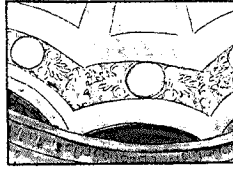
Gestatten Sie mir anzumerken, daß es auf der Erde keinen gibt, der ein heiteres Dasein nicht eben jener Sorgfalt verdankt, mit der Sie durch heilsame Philosophie eine Seele pflegen, die zum Befehlen geboren wurde. Es stimmt, nur die wahrhaft guten Könige waren es, die, ganz wie Sie, damit begannen, daß sie sich bildeten, die Menschen zu ergründen suchten, das Wahre liebten, Verfolgung und Aberglauben verabscheuten. Es gibt keinen so gesonnenen Fürsten, der seine Staaten nicht ins Goldene Zeitalter zurückzuführen vermöchte. Warum streben so wenige Könige dies an? Sie ahnen es, Monseigneur, fast

20-010

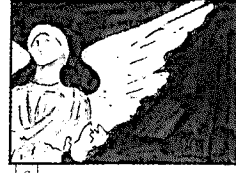


1

20-020



20-030



8

ARIA. N°20

20-040



9

ALLES HANDKAMERA B UND C

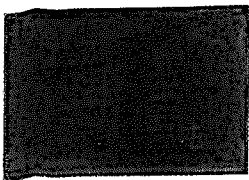
alle sinnen mehr auf das königliche Gepränge als auf Menschlichkeit; bei Ihnen verhält es sich exakt umgekehrt. Seien Sie gewiß, falls Staatsgeschäfte und die Börsartigkeit der Menschen einen so göttlichen Charakter nicht eines Tages verändern, werden Sie von Ihren Völkern angebetet und von der ganzen Welt gepriesen werden. Philosophen, die dieses Titels würdig sind, werden in Ihre Staaten eilen; und so wie berühmte Künstler in das Land strömen, in dem ihr Können in den höchsten Ehren steht, werden sich jene Menschen, die denken, um Ihren Thron versammeln. [...]

Voltaire an Friedrich II.

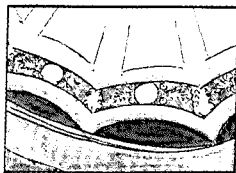
[...] Es wäre zu wünschen, daß jeder Kommerz ein Handel mit Wahrheiten wäre; aber wie viele Menschen können sie vernehmen? Unseliger Dünkel, eine gefährvolle Vorstellung von Unfehlbarkeit, eine finstere Gewohnheit, alles vor sich die Knie beugen zu sehen, stehen dem entgegen. Diese Leute könnten nur das Echo ihrer eigenen Gedanken ertragen, und sie treiben die Tyrannei so weit, Gedanken und Meinungen so regieren zu wollen, wie die Russen eine knechtische Herde von Sklaven regieren. Tugend allein ist würdig, die Wahrheit zu hören. Weil die Welt den Irrtum liebt und getäuscht sein will, muß man sie ihrem schlimmen Schicksal überlassen; und meiner Ansicht nach ist es die schmeichelhafteste Ehrung, die man jemandem erweisen kann, wenn man ihm furchtlos seine innersten Gedanken kund tut [...]

Friedrich II. an Voltaire

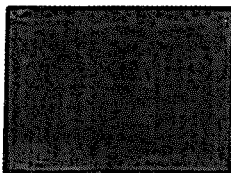
20-050



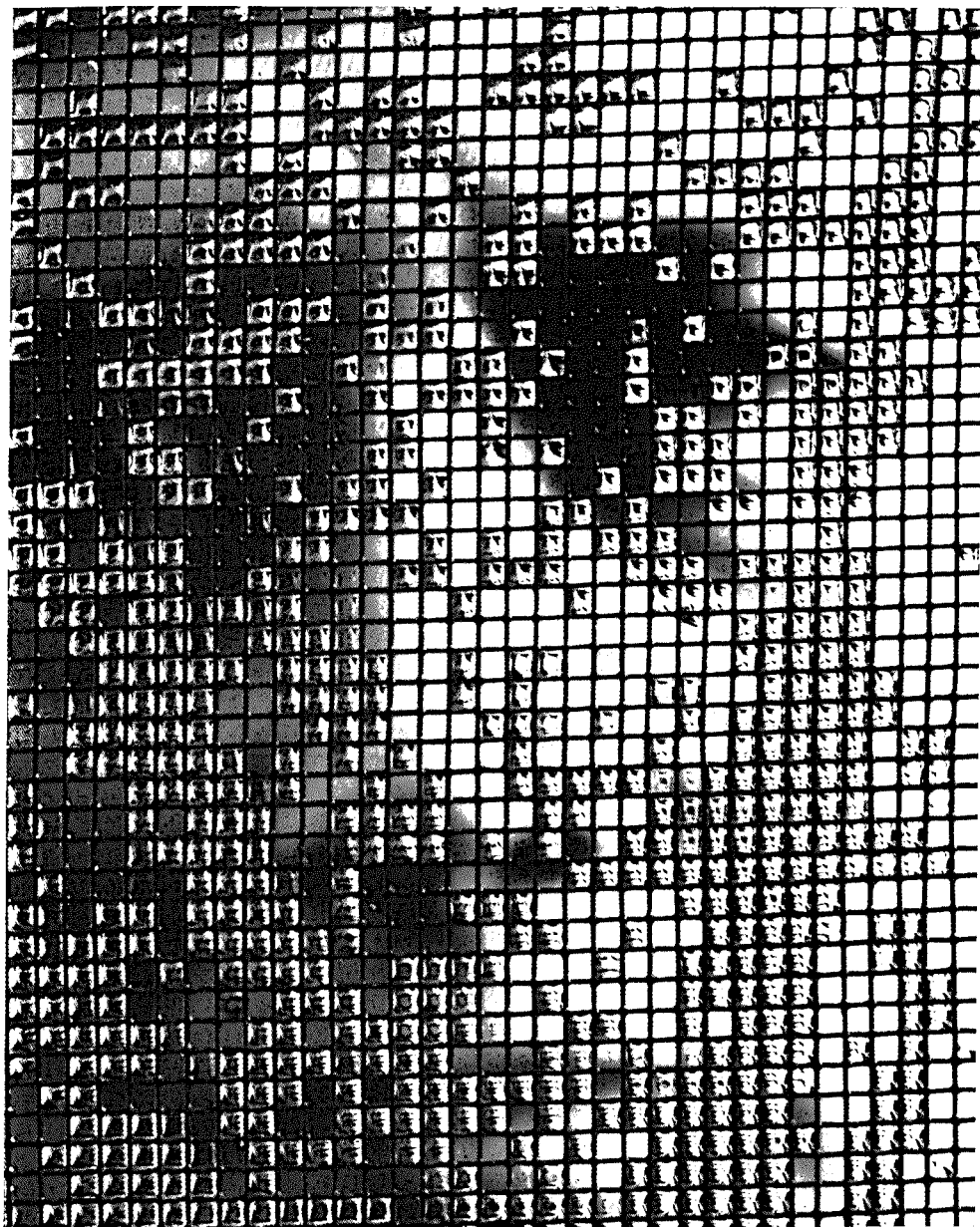
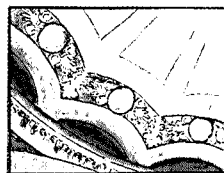
20-060

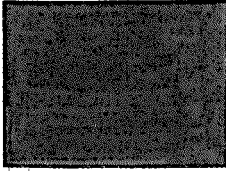


20-070

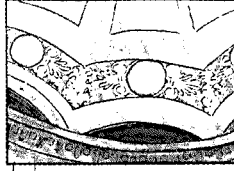


20-080

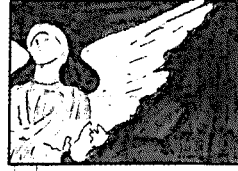




18



19



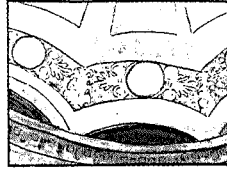
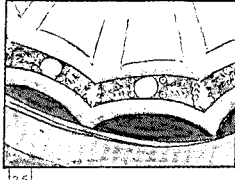
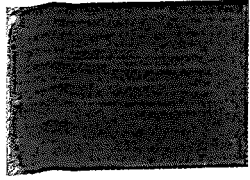
20



23

Nichts kennt man besser als die Anfänge Roms, nichts schlechter als diejenigen Karthagos. Was nach Dido an afrikanischen Fürsten über Karthago herrschte, und wie diese ihre Macht verloren, weiß man nicht. Die gewaltige Vergrößerung der römischen Republik wäre ein Glück für die Menschheit gewesen, wenn es nicht die ungerechte Unterscheidung zwischen römischen Bürgern und besiegten Völkern gegeben, wenn man den Provinzgouverneuren weniger Macht verliehen und wenn man die geheiligten Gesetze, die ihrer Willkür vorbeugen sollten, eingehalten hätte. Diese Gesetze brachte man mit Hilfe eben der Schätze zum Schweigen, die man durch ihre Mißachtung zusammengerafft hatte. Caesar beendete die römische Republik und führte die Willkürherrschaft ein. Europa schmachtete lange unter einem militärischen und gewalttätigen Regime: die römische Milde wurde in grausame Unterdrückung verwandelt. Eine Unzahl unbekannter Völker des Nordens ergoß sich unterdessen wie ein Strom über die römischen Provinzen, und da sie es ebenso leicht fanden, Eroberungen zu machen, wie sich als Seeräuber zu betätigen, zerstückelten sie das Reich und gründeten Königsherrschaften. Die Völker aber waren freiheitlich gesinnt und schränkten die Macht ihrer Könige derart ein, daß diese eigentlich nur Häuptlinge oder Generäle waren. Waren ihre Staaten auch auf Gewalt gegründet, so litten ihre Bewohner doch nicht unter dem Joch der Eroberer. Als die Völker Asiens, die Türken und Tataren, ihre Eroberungen machten, die dem Willen eines einzelnen unterworfen wurden, da dachten sie nur daran, ihren Herrschern neue Untertanen zu verschaffen und seine Herrschaft mit Waffengewalt zu sichern. Die Völker des Nordens dagegen, die in ihrer Heimat frei gewesen waren, gaben ihren Anführern, nachdem sie die römischen Provinzen unterworfen hatten, keine unbeschränkte Herrschaftsgewalt. Einige von ihnen, so die Vandalen in Afrika und die Goten in Spanien, setzten sogar ihre Könige ab, als sie mit ihnen nicht mehr zufrieden waren. Die Macht der anderen war auf die verschiedenste Weise eingeschränkt: eine große Zahl von Feudalherren teilte sie mit ihnen, Kriege wurden nicht ohne ihre Zustimmung geführt, die Beute wurde unter den Anführern und den Kriegern aufgeteilt, Gesetze wurden in Volksversammlungen beschlossen. Das war die Grundlage all der Staaten, die aus den Trümmern des römischen Reiches entstanden.

aus: Charles de Montesquieu
Perserbriefe (131. Brief)

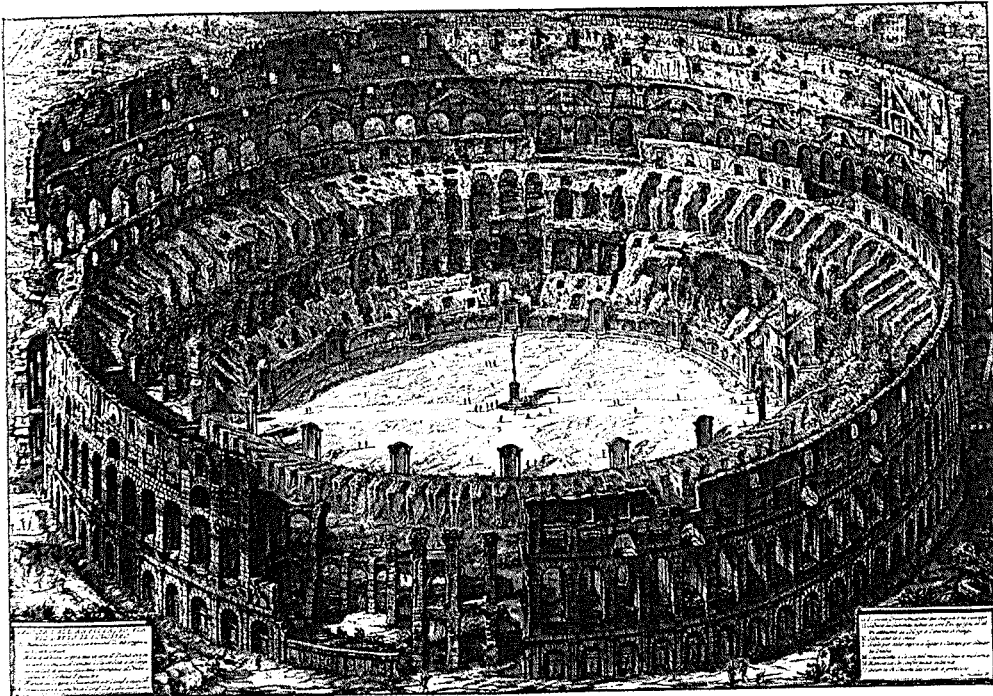


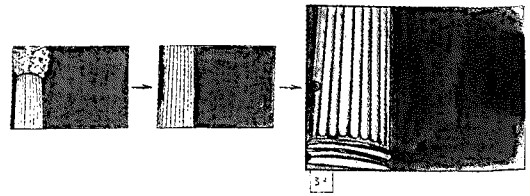
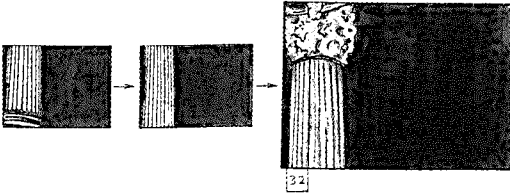
aus: Wilhelm Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, 1787

Gestern früh bin ich an dem Kolosseum herumgeklettert. Es liegt auf dem herrlichsten Platze, den man sich denken kann; gerade in der Mitte des alten Roms, in dem Tale zwischen den drei Hügeln Palatino, Celio und Esquilino; und war der bequemste Freudenort für alle Einwohner. Es ist rührend und schrecklich zugleich, wie einige Zwergenkel der heroischen Urväter und die Barbaren an den erhabnen, in schöner Form erbauten Massen genagt und zerstört haben und sie doch nicht zugrund richten konnten. [...]

Ach, wie alle die Herrlichkeit so verwüstet liegt! Und doch sind die Überbleibsel der Verwüstung nur klein gegen das, was stand: vom Circus Flaminius, Agonalis, Florealis, Vaticanus, von denen des Sallust und Nero ist keine Spur mehr zu finden. Und was waren die Gebäude selbst in ihrer Vollkommenheit gegen das ungeheure Leben darin! Die Phantasie des Menschen mit ihrer Götterkraft scheut sich zurück, wenn sie sich eine Vorstellung machen soll, wie nach dem Siege des Metel-

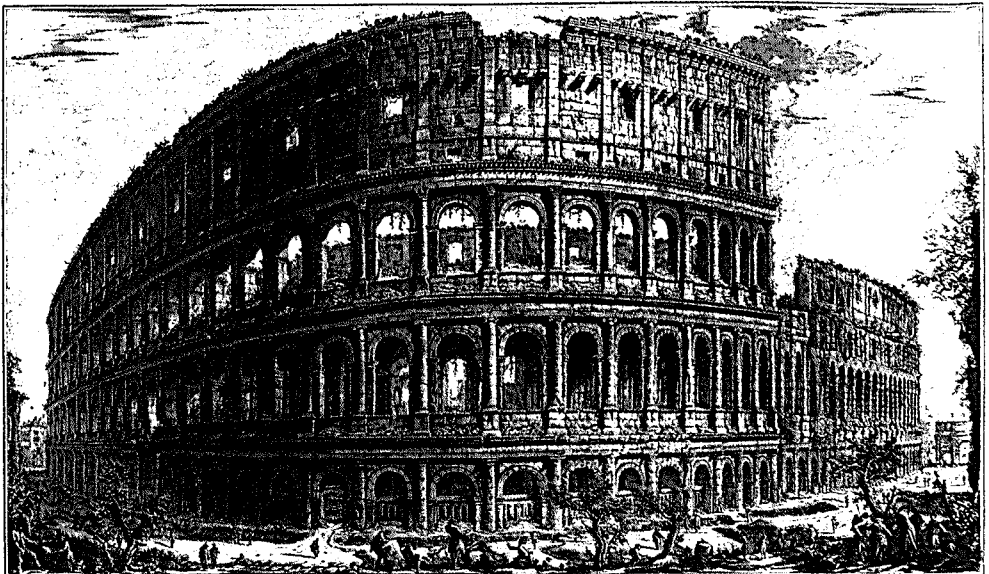
Abb. S. 155-157: Giovanni Battista Piranesi: Ansichten des Kolosseums in Rom, 1761-1778



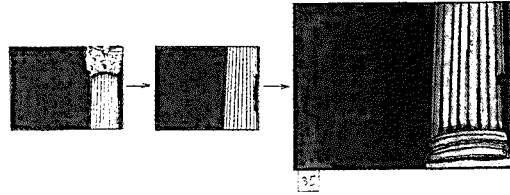
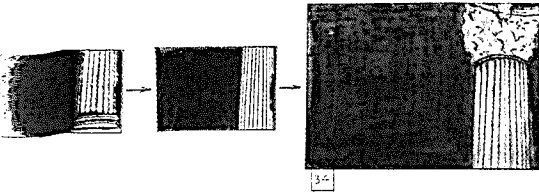


lus in Sizilien über Karthago hundertundzweiundvierzig Elefanten auf einmal kämpften und erlegt wurden, und von hundert Löwen unter dem Sylla es bis auf sechshundert unter dem Pompejus kam. Unter den Kaisern vollends folgte hierin eine Ausschweifung auf die andre. Trajan gab nach dem Dacischen Kriege und dem Tode des Decebalus hundertunddreiundzwanzig Tage lang dergleichen Schauspiele, wo zuweilen bis auf zehntausend zahme und wilde Tiere und unzählbare Gladiatoren kämpften; und Commodus brachte nach dem Lampridius hundert Elefanten mit eigner Hand um.[...]

Es ist wohl wahr, der Mensch bezieht alles auf sich selbst, und also auch die Werke der Kunst; sein Gefühl ist wie sein Charakter. Ein Miltiades, Themistokles, ein Sylla und Cäsar können bei Gegenständen Vergnügen empfinden, die bei einem Schwachen Abscheu erregen und ihn martern, weil er nicht die große starke Selbstständigkeit [sic] hat, die Leiden andrer außer sich



Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo



zu fühlen, ihre Natur und Eigenschaften wie jene mit ihren Kräften zu ergründen und zu erkennen, die Sphäre seines Geistes dabei zu erweitern und zugleich über alles dies emporzurasen, ohne sich als Teil damit zu vermischen und selbst zu leiden. Griechen und Römer vergnügte vieles, wovor wir fromme moralische Seelen Abscheu haben. Der letztern Fechter waren meist zum Tode verdammte Sklaven; und die Tragödien der erstern zeigten ihnen, wie Menschen untergehen, die nicht vollkommen genug sind, und wie Held und Heldin bei Ausübung hoher Tugenden leiden soll oder sich weise mit ganzem Bewußtsein unter das Gesetz der Notwendigkeit, den ungefähren Zusammenstoß der Begebenheiten beugt. Dies ergreift männliche Seelen, und ein solch ausgewähltes Leben, von trivialen Lumpereien fern, dringt in nichtsdestoweniger rein und scharf fühlende Herzen; es ging nach dem großen paradoxen, unsrer empfindelnden Welt unbegreiflichen Grundsatz der Stoiker: der Weise erbarmt sich, hat aber kein Mitleiden.

