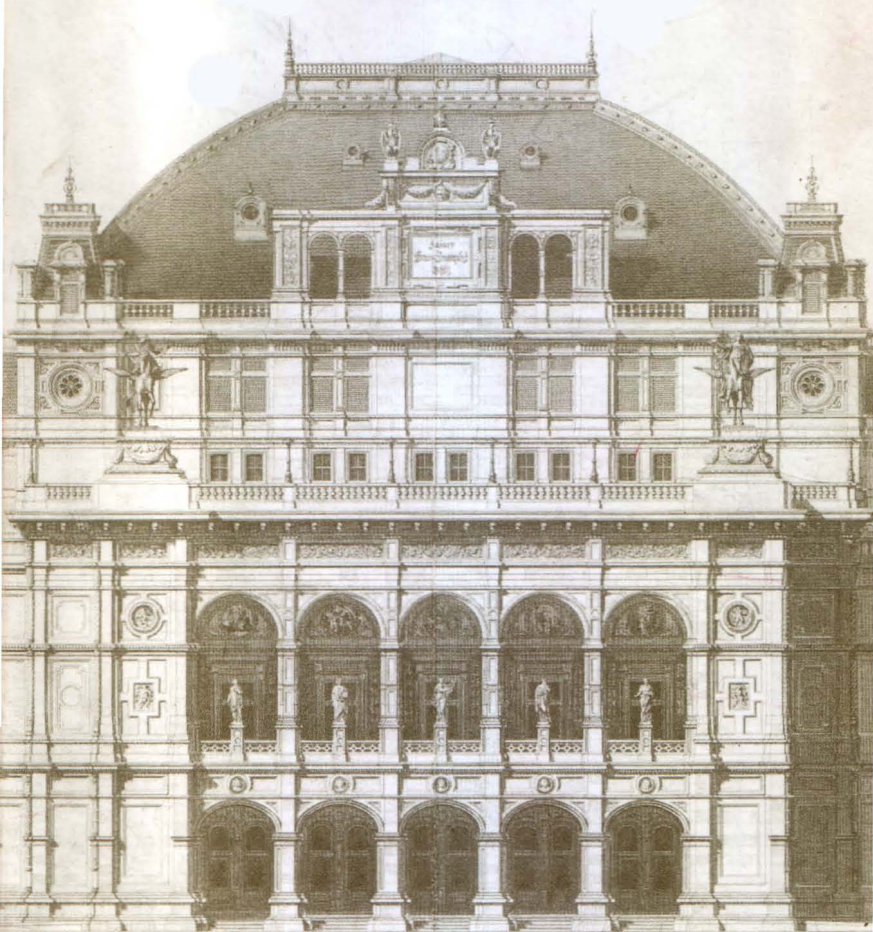
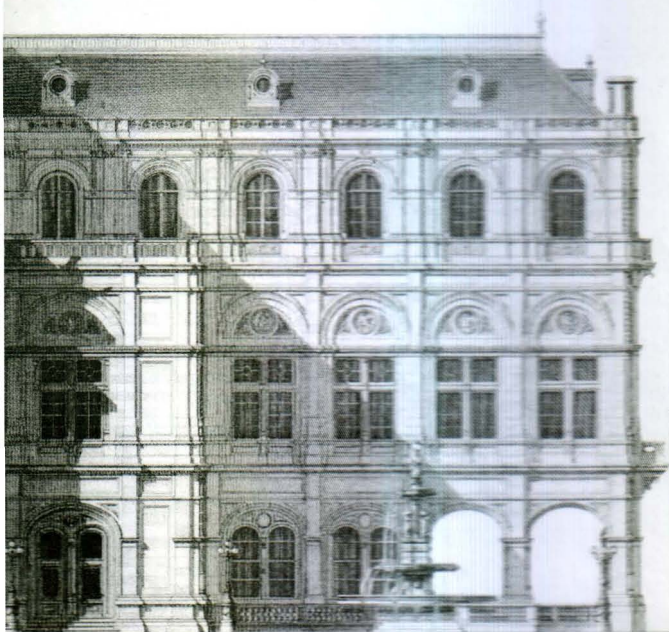


STAATSOPER

WOLFGANG AMADEUS MOZART
LA CLEMENZA DI TITO







W. A. Mozart, Ölgemälde von Joseph Lange (um 1789)

Mittwoch, 13. März 1991

2. Aufführung in dieser Inszenierung

Staatoper

In italienischer Sprache

La clemenza di Tito

Dramma serio per musica
in zwei Akten

Text nach
von

Pietro Metastasio
Caterino Mazzola

Musik von

Wolfgang A. Mozart

Musikalische Leitung

Sylvain Cambreling

Inszenierung

Claus Helmut Drese

Bühnenbild

Hans Schavernoch

Kostüme

Lore Haas

Choreinstudierung

Harald Goertz

Tito Vespasiano,

römischer Kaiser

Zachos Terzakis

Vitellia, Tochter des
gestürzten Kaisers Vitellius

Roberta Alexander

Servilia, Schwester
des Sesto

Eva Batori

Sesto, Freund des Tito,
Geliebter der Vitellia

Ann Murray

Annio, Freund des Sesto,
Geliebter der Servilia

Gabriele Sima

Publio, Präfekt

László Polgár

Berenice,

jüdische Königstochter,
Geliebte des Tito

Gabriela Poihs

Lentulo, Anführer der
Verschwörung gegen Tito

Franz Wilhelm

Senatoren, Verschwörer, Volk

Musikalische Studienleitung	Ronald Schneider
Abendspielleiter	Georg Rootering
Regieassistentz	Josef Zehetgruber
Dramaturgische Assistenz	Pia Janke
Bühnenbildmitarbeit	Harald B. Thor
Sprachberatung	Marta Lantieri
Einstudierung der	
Kampfszenen	Thomas Novohradsky
Souffleur	Michael Suppan
Technische Einrichtung	Robert Stangl
Beleuchtung	Peter Petschnig
Leitung der	
Dekorationswerkstätten	Pantelis Dessyllas
Leitung der	
Kostümwerkstätten	Alice Maria Schlesinger
Maske	Willi Riede
Dekorations- und Kostümherstellung	Werkstätten der Bundestheater

Pause **nach dem ersten Akt**

Beginn **19 Uhr**
Ende **21.45 Uhr**

Programminformation	Telefon
der Bundestheater	514 44/29 59 oder 29 60
Tonbanddienst der Post	Telefon 15 18
ORF-Teletext	Seite 235
Preis des Programms	S 28,-

SONETTO

Sogni e favole io fingo; e pure in carte
mentre favole e sogni orno e disegno,
in lor, folle ch'io son, prendo tal parte,
che del mal che inventai piango e mi sdegno.

Ma forse, allor che non m'inganna l'arte,
più saggio io sono? E l'agitato ingegno
forse allor più tranquillo? O forse parte
da più salda cagion l'amor, lo sdegno?

Ah che non sol quelle, ch'io canto o scrivo
favole son; ma quanto temo e spero,
tutto e menzogna, e delirando io vivo!

Sogno della mia vita è il corso intero.
Deh tu, Signor, quando a destarmi arrivo,
fa ch'io trovi riposato in sen del Vero.

SONETT

Träume und Fabeln in Papier zu kleiden
ist mein Geschäft und ich laß mich vom Scheine
der von mir Narren selbst erfundenen Leiden
so täuschen, daß ich Mitleidstränen weine.

Könnst ich die Wahrheit besser unterscheiden,
wenn mich die Kunst nicht in die Irre lenkte?
Besänftigte mein Geist sich? Oder meiden
nicht Lieb und Haß den Zwang, der sie beengte?

Ach, nicht nur was ich dichte und ersinne
ist Trug und Täuschung, um uns zu verleiten.
Alles ist Lüge. Wahn trübt uns die Sinne.

Das Leben ist ein Traum, durch den wir schreiten.
Wenn ich erwachend einst zu sehn beginne,
wird Gott, der Herr, zur Wahrheit mich geleiten.

(Übersetzung Richard Bletschacher)



Titus, lavierte Federzeichnung, Tizian zugeschrieben

SUETON

TITUS FLAVIUS VESPASIANUS

Titus, der seinen Beinamen (Vespasianus) nach seinem Vater führte, war die Liebe und Freude des menschlichen Geschlechts: so überreich ausgestattet war er, sei es durch die Natur oder durch Kunst oder an Glück, zur Gewinnung der allgemeinen Zuneigung, und zwar, was das schwierigste ist, auf dem Thron, während er als Privatmann und selbst noch, als sein Vater bereits

Kaiser war, nicht nur dem öffentlichen Tadel unterlag, sondern sogar förmlich gehaßt wurde . . .

Schon an dem Knaben traten die glänzenden Körper- und Geistesgaben hervor, die sich dann im Laufe der Zeit mit den fortschreitenden Altersstufen immer mehr und mehr entwickelten: seine überaus schöne äußere Erscheinung, in welcher sich Würde und Anmut harmonisch verbunden zeigten; ein ausgezeichnet kräftiger Körper, obwohl sein Wuchs nicht hoch und sein Unterleib etwas stark war; ein wunderbares Gedächtnis, Geschick zu fast allen Künsten des Krieges wie des Friedens. In Führung der Waffen und des Rosses übertraf ihn keiner. Sowohl in der lateinischen wie in der griechischen Sprache war er ein fertiger Redner und Dichter, mit einer Leichtigkeit, die sogar bis zum Improvisieren ging. Ja, selbst in der Ausübung der Musik war er kein Fremdling, wie er denn anmutig und geschickt sang und das Psalterium spielte . . .

Als Kriegstribun diente er sowohl in Germanien als auch in Britannien und erwarb sich überall den Ruf eines ebenso tätigen wie uneigennützigen Mannes, wie dies die Menge der ihm in beiden Provinzen gesetzten Statuen, Bildnisse und Inschriften erweist. Aus dem Feld heimgekehrt, versuchte er sich als Sachwalter auf dem Forum, und zwar mehr in Sachen, wo Ehre zu gewinnen war, als daß er eine fortwährende Tätigkeit gesucht hätte. In dieselbe Zeit fällt auch seine Verheiratung mit der Arrecina Tertulla, deren Vater zwar nur römischer Ritter, aber früher Präfekt der kaiserlichen Leibwache gewesen war. Als sie starb, heiratete er die Marcia Furnilla aus glänzender Familie, von der er sich aber, nachdem sie ihm eine Tochter geboren, wieder trennte. Nachdem er hierauf die Quästur bekleidet hatte, erhielt er das Kommando einer Legion, in welcher Stellung er Tarichaeae und Gamala, zwei wohlbefestigte Städte Iudaeas, unterwarf . . .

Sein Vater ließ ihn in Iudaea zurück, um dessen Unterwerfung zu vollenden, wo er zuletzt bei der Belagerung von Jerusalem zwölf Feinde mit ebensovielen Pfeilschüssen tötete. Er eroberte die Stadt am Geburtstag seiner Tochter, und der Jubel und die Begeisterung seiner Soldaten für ihn war so groß, daß sie ihn bei seiner Beglückwünschung als „Imperator“ begrüßten . . .

Seitdem war und blieb er der Teilnehmer, ja die Stütze der Regierung seines Vaters. Er triumphierte mit diesem und bekleidete die Zensur mit ihm zugleich, wie er auch sein Kollege in der tribunizischen Gewalt und in sieben Konsulaten war. Er übernahm fast alle Regierungsgeschäfte, diktierte sogar Briefe in seines Vaters Namen, verfaßte die Edikte, verlas statt des Quästors die kaiserlichen Ansprachen im Senat und übernahm endlich auch das Oberkommando über die Garde, das bis dahin immer nur ein römischer Ritter innegehabt hatte, verfuhr aber in dieser Stellung sehr tyrannisch und gewalttätig. Dadurch machte er sich überaus verhaßt, so daß man wohl sagen kann,

daß nicht leicht ein Fürst mit so üblem Ruf und unter solcher allgemeiner Abneigung den Thron bestiegen hat.

Außer seiner Grausamkeit hatte man ihn auch im Verdacht der Schwelgerei, weil er die Trinkgelage mit seinen liederlichen Genossen bis tief in die Nacht ausdehnte, und ebenso im Verdacht der Wollust, wegen des Schwarms von Lüstlingen und Verschnittenen um ihn her und wegen der heftigen Liebesleidenschaft für die Königin Berenice, der er, wie man allgemein sagte, sogar die Ehe versprochen hatte. Auch im Verdacht der Habsucht hatte man ihn, weil es bekannt war, daß er mit den richterlichen Entscheidungen seines Vaters einen Handel trieb und Bestechungen annahm. Mit einem Wort, man hielt ihn für einen zweiten Nero und nannte ihn offen auch so. Ihm aber kam dieser Ruf zustatten und verwandelte sich in die größte Bewunderung, da man an ihm als Kaiser nicht nur keines dieser Laster, sondern im Gegenteil die herrlichsten Eigenschaften fand . . .

Die Berenice sandte er unmittelbar nach seiner Thronbesteigung aus Rom fort, so schmerzlich es ihn und sie auch ankam ... Keinem Bürger entzog er das geringste; fremdes Eigentum hielt er heilig, wie kaum sonst jemand; ja, selbst die erlaubten und gewöhnlichen Geschenke nahm er nicht an. Und dennoch stand er keinem seiner Vorgänger an Freigebigkeit nach.

Von Natur überaus wohlwollend, war er der erste Kaiser, der die vor ihm erteilten Gnaden samt und sonders durch ein einziges Edikt bestätigte, ohne sich darum bitten zu lassen . . . Bei allen an ihn gerichteten Bittgesuchen hielt er aufs strengste an dem Grundsatz fest, niemand ohne Hoffnung zu entlassen. Und wenn ihm seine Vertrauten erklärten, er verspreche mehr, als er leisten könne, gab er zur Antwort, es dürfe keiner, der mit dem Kaiser gesprochen, traurig hinweggehen. Ja, als ihm einmal bei Tafel einfiel, daß er an dem ganzen Tag niemand etwas Gutes getan habe, tat er jenen denkwürdigen und mit Recht gepriesenen Ausruf: „Freunde, ich habe einen Tag verloren!“ Vornehmlich das Volk in seiner Gesamtheit behandelte er bei allen Gelegenheiten mit Leutseligkeit; er gewährte ihm alles, um was es bat, und forderte es ausdrücklich auf, alle seine Wünsche auszusprechen . . .

Mehrere große Unglücksfälle ereigneten sich unter seiner Regierung; so der Ausbruch des Vesuvs in Campanien, ein Brand zu Rom, der drei Tage und drei Nächte anhielt, desgleichen eine Pest von solcher Furchtbarkeit, wie sie vielleicht sonst nie vorgekommen war. Bei diesen vielen großen Unglücksfällen bewies er nicht nur die Sorgsamkeit des Fürsten, sondern auch die in ihrer Art einzige Liebe eines Vaters. Hier sprach er durch Edikte Trost zu, dort brachte er, soweit seine Kräfte reichten, Hilfe. Er setzte eine aus den gewesenen Konsuln durchs Los erwählte Kommission ein, die sich mit der Wiederherstellung des in Campanien angerichteten Schadens beschäftigen mußte. Das Vermögen der beim Ausbruch des Vesuvs Umgekommenen,



Titus, Stich von Marc Anton Raimondi

von denen keine Erben vorhanden waren, wies er zur Wiederherstellung der von jenem Unglück heimgesuchten Städte an. Nach dem Brand in Rom erklärte er, daß der Schaden, welchen der Staat an öffentlichen Gebäuden erlitten, ihm allein zur Last falle, und verordnete, allen Schmuck der kaiserlichen Lustschlösser für die Wiederherstellung der öffentlichen Monumente und Tempel zu verwenden, und setzte zur Beschleunigung der entsprechenden Arbeiten eine Aufsichtskommission aus römischen Rittern ein. Um den Gesundheitszustand der Bevölkerung zu verbessern und die Kraft der Krankheiten zu brechen, ließ er kein Mittel der Religion und Arzneiwissenschaft unversucht, indem er alle Arten von Sühnopfern und Heilmitteln anwandte . . .

Das Oberpontifikat nahm er seiner ausdrücklichen Erklärung zufolge nur darum an, um seine Hände rein von Blut erhalten zu können; und er hielt Wort. Denn von der Zeit an wurde niemand auf seinen Befehl oder auch nur mit seiner Einwilligung getötet. Und obwohl ihm mehrmals die Ursache zu solcher Strafe nicht fehlte, so versicherte er doch jedesmal hoch und teuer, er wolle lieber sterben als andere verderben. Zwei Männer von patrizischer Familie waren überführt worden, nach dem Thron gestrebt zu haben. Titus begnügte sich damit, sie zu ermahnen, von ihrem



Aulus Vitellius, Stich von Marc Anton Raimondi

Vorhaben abzustehen, weil, wie er sagte, der Thron vom Schicksal verliehen werde; wünschten sie sonst etwas, so werde er es ihnen bewilligen. Und so schickte er denn auch auf der Stelle an die Mutter des einen, welche sich von Rom weit entfernt befand, seine Kuriere ab, um der bekümmerten Frau zu melden, daß ihr Sohn nichts zu fürchten habe. Ja, er zog beide nicht nur zu seiner eigenen Tafel, sondern ließ ihnen auch am folgenden Tag bei dem Gladiatorenspiel ihre Plätze mit Fleiß in seiner nächsten Umgebung anweisen.

Mitten in so einer trefflichen Regierung raffte ein vorzeitiger Tod ihn dahin, mehr zum Unglück der Menschen als zu seinem . . . Er schied vom Leben in demselben Landhaus, in dem sein Vater gestorben war, am dreizehnten September, zwei Jahre, zwei Monate und zwanzig Tage, nachdem er seinem Vater in der Regierung gefolgt war, im einundvierzigsten Lebensjahr. Als die Kunde sich verbreitete, war es nicht anders, als ob die öffentliche Trauer aller ein Privattrauerfall jedes einzelnen sei.

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

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

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

(Dio Cassius)



Einnahme von Jerusalem, Ölgemälde von Nicolas Poussin, um 1630

Titus soll nach Beiziehung eines Kriegsrates zuerst überlegt haben, ob er einen so kostbaren Tempel zerstören solle. Einigen nämlich schien es, daß ein geweihtes, alle Menschenwerke überragende Gebäude nicht zerstört werden dürfe, da seine Erhaltung ein Zeugnis maßvoller römischer Art, seine Vernichtung einen dauernden Schandfleck der Rohheit darstelle. Hingegen meinten andere und Titus selbst, daß vor allem der Tempel zu zerstören sei, damit die Religion der Juden und Christen um so vollständiger beseitigt werde. Denn diese Religionen hätten trotz ihrer Gegensätzlichkeit dieselben Urheber; die Christen seien aus den Juden hervorgegangen. Wenn man die Wurzel beseitige, werde der Stamm leicht umkommen.

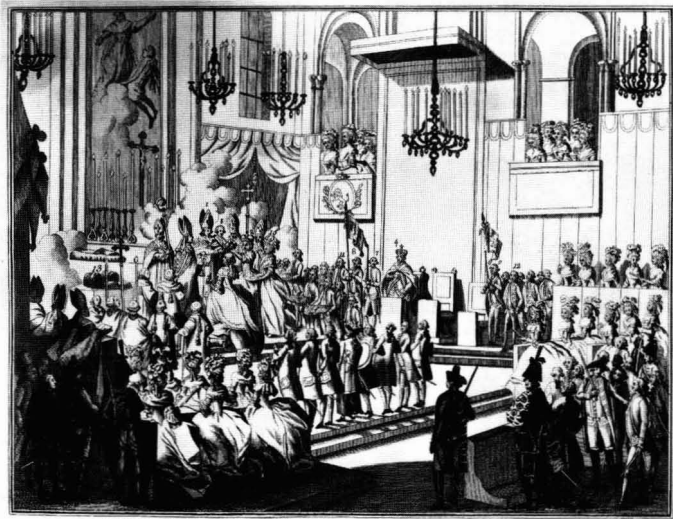
3,600.000 Juden sind, wie Cornelius und Sueton berichten, in diesem Krieg gefallen.

(Tacitus: Historien)

LUDWIGS ENTHAUPHTUNG UND LEOPOLDS KRÖNUNG

Zum historischen Kontext

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, das Zeitalter Mozarts, war von einer inneren Dynamik gekennzeichnet, welche auf das gleichzeitige Vorhandensein von zumindest zwei Tendenzen zurückzuführen ist. Auf der einen Seite war das 18. Jahrhundert von jenen politischen, wirtschaftlichen, sozialen und folglich auch kulturell-intellektuellen Vorstellungen geprägt, die für das, was man unter „Ancien Régime“ zu bezeichnen pflegt, bestimmend gewesen sind. Die ständische Gliederung der Gesellschaft in wirtschaftlich, sozial und politisch Bevorzugte (Klerus, Adel, städtisches Bürgertum) und von solchen Vorrechten weitgehend Ausgeschlossene (Bauern, Untergebene), die mehr oder weniger straffe absolutistische Regierungsform und alte politische Einheiten (zum Beispiel das Heilige Römische Reich Deutscher Nation) sind nur einige jener charakteristischen Merkmale, die die Lebensweise und das Bewußtsein der Menschen der damaligen Zeit nachhaltigst beeinflussten. Auch die intellektuelle Lebenswelt eines Künstlers blieb von diesem sozialen und politischen Kontext nicht unberührt. So war Mozart zum Teil von seinen Auftraggebern, hohen geistlichen Würdenträgern, Fürsten und Adeligen, abhängig, was auch seine musikalische Produktion mitbestimmte. „La clemenza di Tito“ war bekanntlich ein von den böhmischen Ständen in Auftrag gegebenes Werk. Auf der anderen Seite machte sich im 18. Jahrhundert mit der Aufklärung zunehmend eine dem „Ancien Régime“ gegenläufige Tendenz bemerkbar. Ihre Repräsentanten entstammten überwiegend einer neuen sozialen Schicht, dem aufgeklärten Bürgertum. Die Aufklärer beriefen sich nicht mehr auf die traditionelle Ordnung, sondern auf die Vernunft und versuchten mit Vernunftargumenten die Forderung nach wirtschaftlicher und politischer Freiheit und sozialer Gleichheit aller zu begründen. In Frankreich fanden diese Forderungen der Aufklärung bekanntlich seit 1789 in der Revolution eine radikale Ausformung und führten dann zur Absetzung, Gefangennahme und endlich zur Enthauptung König Ludwigs XVI., während in anderen Staaten, zum Beispiel auch in der Habsburgermonarchie Kaiser Josephs II. (1780–1790) oder in der Toscana unter dessen Bruder Leopold, dem späteren Kaiser Leopold II. (1790–1792), versucht wurde, Inhalte der Aufklärung durch von der Regierung verordnete Reformen zu verwirklichen („aufgeklärter Absolutismus“), um dadurch die gegensätzlichen Tendenzen der Zeit auszugleichen. Auch ein Künstler und Intellektueller wie Mozart konnte sich in



S. M. IMPERATRICIS IN BOHEMIA REGINAM SOLEMNIS CORONATIO.

1. Præpositus Archiepiscopus 2. et Regni Summus Rector 3. Archiepiscopus magnus Præfatus S. M. capiti Coronam imponunt 4. S. M. Imperator 5. Præfatus maximus Cancellarius cum Scepto 6. Præfatus magnus Juxta cum Regni Gubernatore 7. Præfatus maximus Marschallus cum Lato 8. et 9. Duo Archidiaconi Venerabiles ac Rotæ Præfatus 10. et 11. Duo Vice Præfatus 12. Præfatus maximus Cancellarius cum Lato 13. Præfatus aureus ac argentatus cum Lato 14. Præfatus a Carolo Imperatore datus 15. Præfatus maximus Cancellarius cum Lato 16. S. M. Imperator

Krönung der Kaiserin Maria Ludovica zur Königin von Böhmen, unsignierter Kupferstich

seinem Leben und Schaffen der Dynamik eines solchen Prozesses, den gegensätzlichen Tendenzen seiner Zeit nicht entziehen. Seine „Flucht“ aus der beengenden Umklammerung durch den geistlichen Fürsten Colloredo (Salzburg) in eine ersehnte, von der aufgeklärten Herrschaft Josephs II. symbolisierten Freiheit in Wien (1781) ist das äußere Indiz einer solchen inneren Spannung, von der auch sein künstlerisch-musikalisches Schaffen nicht unbeeinflusst bleiben sollte. „Le nozze di Figaro“ (1786) ist ein Beispiel dafür, daß überkommene soziale Beschränkungen gleichsam offiziell, mit Wissen von „oben“, angeprangert werden konnten, und der Aufruf „Viva la libertà“ entspricht nicht nur dem allgemeinen Freiheitsjargon der Aufklärung, sondern konnte, vom Libertin Don Giovanni auf der Bühne vorgetragen, als Ausdruck von konkreten sozialen und politischen Wünschen eines aufgeklärten Bürgertums der Habsburgermonarchie verstanden werden. Nicht zuletzt ist auch die Verherrlichung des gerechten, gütigen, aufgeklärten Fürsten in „La clemenza di Tito“ zu einer Zeit, als die Französische Revolution bereits ihrem Höhepunkt zustrebte, ein gutes Beispiel dafür, wie Mozart mit anscheinend widersprüchlichen Inhalten umzugehen wußte. Am 14. September 1791, eine Woche nach Leopolds Krönung in Prag, mußte in Paris König Ludwig XVI. den Eid auf die bürgerliche Verfassung ablegen.



Verhaftung Ludwigs XVI. und Marie Antoinettes in Varennes, Zeichnung von J. F. J. Swebach-Desfontaines

Die innere Dynamik, von der das Schaffen Mozarts geprägt war, wurde aber noch durch weitere, ebenfalls widersprüchliche Inhalte seiner Umwelt bereichert. Die habsburgische Staatenunion mit ihrem Zentrum und geistigen Topos Wien war mehr als andere Staaten Europas von einer ethnischen, sprachlichen und kulturellen Vielfalt bestimmt. Diese Vielfalt, diese Pluralität, spiegelte sich sowohl in der Monarchie selbst als auch in jenen gesamteuropäischen Einflüssen, die von außen hinzukamen, sie trug zu einer ganz spezifischen, für diese Region typischen kulturellen Konstellation bei. Der in Wien lebende Schriftsteller Johann Pezzl charakterisierte in seinem aufgeklärten Stadtführer „Skizze von Wien“ (1786) die kaiserliche Metropole als einen Ort, an welchem eine Vielzahl von Sprachen gesprochen werde, wodurch sich Wien „unter allen anderen Plätzen Europas auszeichne“. Diese ethnische, sprachliche und vor allem kulturelle Pluralität beinhaltete freilich nicht nur auseinanderstrebende, trennende Tendenzen, sie führte vielmehr ebenso zu wechselseitigen Berührungen und Beeinflussungen, die sich auch im künstlerischen Schaffen stimulierend auswirken konnten. In der Tat argumentiert Mozarts Musik nicht nur mit den musikalischen Vokabeln eines äußeren, gesamteuropäischen musikalischen Kontextes, sie beinhaltet auch eine Fülle von „popularen“, folkloristischen Elementen aus der musikalisch-kulturellen Vielfalt der Habsburgermonarchie – übrigens ein Charakteristikum, das die Werke der Wiener Klassik insgesamt auszeichnet.

Die soeben skizzierten Einsichten in die sozial-politischen und kulturell-intellektuellen Zusammenhänge der Lebenswelt Mozarts vermögen auch für eine historische Interpretation von „La clemenza di Tito“ nützlich zu sein.

Erstens wäre zu bedenken, daß „La clemenza“ ein Auftragswerk war anläßlich der Krönung Kaiser Leopolds II. zum König von Böhmen (1791). Das von Caterino Mazzolà revidierte Libretto beruhte auf der Textfassung einer 1734 von Pietro Metastasio gedichteten opera seria. Der Römer Metastasio war, 1729 aus dem damals „österreichischen“ Neapel kommend, bis zu seinem Lebensende (1782) als kaiserlicher Hofdichter in Wien tätig gewesen, eine Tatsache, die den italienischen Einfluß in der Habsburgermonarchie im Zusammenhang der hier wirksamen Pluralität unterstreicht. Während aber bei Metastasio die angesprochene Bezugsperson des Stückes Kaiser Karl VI. war, ist es bei Mazzolà/Mozart dessen Enkel Leopold, der nach fünfundzwanzigjähriger Herrschaft in der Toscana (1765–1790) seinem Bruder Joseph II. als Kaiser folgte. Leopold galt europaweit als aufgeklärter Monarch. Die Erwartungen, welche daher die Öffentlichkeit dem neuen Monarchen entgegenbrachte, waren entsprechend groß. Wie die Antike überhaupt zum Vorbild der sozial-politischen Zielvorstellungen des 18. Jahrhunderts geworden war – man denke nur an die versuchte Gleichsetzung des modernen Republikanismus mit jenem der Antike –, so galt ja gerade die Gestalt des Titus als explizites Vorbild für einen aufgeklärten Herrscher.

Zweitens richteten sich im Augenblick der Thronbesteigung Leopolds die Erwartungen mancher Teile der Bevölkerung auch auf eine mäßigende, ausgleichende Wirkung durch den neuen Herrscher. Das rasante Tempo, mit dem in der wichtigsten Phase der österreichischen Aufklärung (Josephinismus) Reformen durchgeführt wurden, hatte nicht nur positive Reaktionen ausgelöst. Denn gleichzeitig auftretende Schwierigkeiten, in welche die Inkompatibilität radikaler Reformmaßnahmen mit den traditionellen Strukturen des Staates die Monarchie gebracht hatten, veranlaßte bereits Joseph II. ab der zweiten Hälfte der achtziger Jahre zu bedächtigerem Handeln. Mäßigung schien nun, nach dem Ableben Josephs, umso mehr eine Forderung des Augenblicks zu sein, als von den neuen Freiheiten und ihren Idealen nicht nur „fortschrittliche“ Reformer Gebrauch zu machen wußten, vielmehr auch die Vertreter der alten Stände sich auf ihre angestammten Freiheiten zu berufen begannen. Vor allem die Unabhängigkeitsbestrebungen der Österreichischen Niederlande (Niederländische Revolution) – des heutigen Belgien – und separatistische Allüren der Ungarn erweckten bei vielen den Eindruck einer beginnenden Auflösung der Monarchie. Leopold war also aufgefordert, solchen Schwierigkeiten nach dem

Vorbild des Imperators Titus im alten Rom Herr zu werden (was ihm im Laufe seiner kurzen Regierung vorübergehend auch gelingen sollte) und zugleich Milde (*clemenza*) und Toleranz (*tolleranza*) walten zu lassen. „La clemenza di Tito“ konnte also sowohl von seinen Autoren (Mazzolà/Mozart) als auch von seinen Rezipienten (Publikum, Teile des Adels und des Bürgertums) als demonstrativ politisches Programm aufgefaßt werden, das dem neuen Herrscher in der Verfremdung eines Musiktheaters vor Augen geführt werden sollte. Während sich freilich „konservative“ Repräsentanten des Adels von Leopold eher ein Ende der Reformen der Aufklärung und damit die Wiederherstellung der Ordnung versprachen, erwartete ein „fortschrittliches“, aufgeklärtes Bürgertum deren konsequente Fortführung. Beiden versuchte Leopold auf seine Weise entgegenzukommen und erntete wegen dieser Ambivalenz seiner Politik von manchen seiner Beurteiler zuweilen auch herbe Kritik.

Drittens mußte wohl auch Leopold selbst der Aufführung von „La clemenza di Tito“ mit gemischten Gefühlen beigewohnt haben. Nicht nur wegen gewisser Parallelen zwischen den Ereignissen, die die Herrschaft des Titus und seine eigene begleiteten, vielmehr auch wegen mancher politischer Implikationen und persönlicher Vergleiche zwischen ihm und dem römischen Imperator. Nicht nur drohten seine engsten Berater, je nachdem, auf welcher Seite sie standen, zu Verrätern seiner Politik zu werden und seine Herrschaft zu gefährden – ein perfektes Spitzelwesen, dessen sich Leopold bediente, ist ein Indiz für die Notwendigkeit, sich selbst zu schützen –, vielmehr konnte ihm die Instabilität seiner eigenen Herrschaft gerade dadurch zur Gewißheit werden, als Angehörige seiner engsten Familie in die großen politischen Umwälzungen involviert waren. Seine Schwester Marie Antoinette wurde zunehmend zur Zielscheibe von Haß und Ächtung durch die französischen Revolutionäre (ihre österreichische Abstammung war zu einem Synonym für alles Fortschrittshemmende geworden, man nannte sie daher einfach verächtlich „l’Autrichienne“), ihr Gemahl Ludwig XVI., ein Mitglied des französischen Königshauses Bourbon, welchem auch die Frau Leopolds, Maria Ludovica von Bourbon-Spanien, entstammte, verlor zunehmend an Macht und Einfluß, sein Schicksal drohte auch für andere Herrscher zum Exempel zu werden, sollte es ihnen nicht gelingen, den offenkundigen Widerspruch zwischen Altem und Neuem, zwischen Beharrung und Fortschritt aufzulösen und die beiden Prinzipien miteinander in Einklang zu bringen. Das im „Titus“ besungene Ideal eines aufgeklärten Herrschers, der in einer Person Rason und Humanität zu verwirklichen vermag, der einem herrschaftsgefährdenden Widerstand nicht mit strafender Gerechtigkeit, sondern mit Güte (*clemenza*) begegnet, war also die brennend aktuelle Thematik der damaligen Gegenwart. Diese Thematik erklärt sich



Hinrichtung Ludwigs XVI., Ölgemälde von Pierre Antoine Demachy

auch aus dem allgemeinen Diskurs des 18. Jahrhunderts und vermag etwas von jener Dynamik zu verdeutlichen, die das Zeitalter Mozarts bewegte.

Sie weist freilich, zeitunabhängig, ebenso auf wesentliche Fragen von Politik und Herrschaft, die gerade angesichts von Ereignissen des ausgehenden 20. Jahrhunderts an Aktualität keineswegs eingebüßt haben: „Alles verschwört sich, um wider Willen mich zu zwingen, doch ein Tyrann zu sein“, stellt Titus in der letzten Szene von „La clemenza di Tito“ fest. Dieser Versuchung gelte es zu widerstreben. Sie führte in einem Falle zum Schafott, im anderen in reaktionäre Verhärtung. Der dritte Weg, der der väterlichen clemenza, blieb Illusion.

ZEITTADEL

FRANKREICH

ÖSTERREICH

1789

- 14. 7. Sturm auf die Bastille, Beginn der Französischen Revolution.
- 12. 8. D'Artois, der Bruder Louis' XVI, bittet Joseph II. um militärische Intervention.
- 24. 10. Die Bevölkerung der österreichischen Niederlande revoltiert gegen Joseph II.

1790

- 20. 2. Tod Josephs II. Leopold II. wird Kaiser.
- 9. 10. Leopold wird in Frankfurt zum Kaiser gekrönt.

1791

- 20.–22. 6. Fluchtversuch von Louis XVI und Marie Antoinette. Sie werden in Varennes erkannt und verhaftet.
- 28. 6. Der Herzog von Orléans verzichtet auf sein Recht als Regent.
- 6. 7. In einem Rundschreiben fordert Leopold II. die europäischen Herrscher auf, die Freiheit und Ehre des französischen Königs wiederherzustellen und der Revolution ein Ende zu bereiten.
- 16. 7. Die Jakobiner beantragen die Absetzung von Louis XVI.
- 17. 7. Auf dem Marsfeld findet eine Massendemonstration gegen die Unschuldserklärung des Königs statt. Lafayette läßt in die Menge schießen.
- 20. 8. Leopold an Marie Antoinette: „Die neue Verfassung, die Frankreich nun erhält, wird nicht als legal akzeptiert werden, wenn der König sie nicht mit seinem freien Willen sanktioniert.“
- 27. 8. In Pillnitz beschließen Leopold II., Friedrich Wilhelm von Preußen und Friedrich August von Sachsen militärisch gegen Frankreich vorzugehen.
- 3. 9. Die von der Nationalversammlung verabschiedete Verfassung, die eine konstitutionelle Monarchie mit eingeschränkten Rechten vorsieht, tritt in Kraft.
- 6. 9. Leopold wird in Prag zum böhmischen König gekrönt. Uraufführung von „La clemenza di Tito“.
- 14. 9. Louis XVI leistet den Eid auf die neue Verfassung.

1792

- 1. 3. Tod Leopolds II. Franz (Franz II.) wird Kaiser.
- 20. 4. Kriegserklärung an Österreich.
- 10. 8. Sturm auf die Tuilerien. Louis XVI wird abgesetzt.
- 22. 9. Ausrufung der Republik.

1793

- 21. 1. Hinrichtung von Louis XVI.

P. J.

LEOPOLDS „PERESTROIKA“

Die Tragödie des aufgeklärten Absolutismus

Zuerst der heuer allseits fällige Mozart-Bezug (abgesehen vom „Titus“ natürlich): Wie um Mozarts Tod rankten sich auch um den Leopolds Gerüchte, er sei kein natürlicher gewesen. Auch bei ihm seien Giftmischer mit im Spiel gewesen, revolutionsfeindliche oder -freundliche, je nachdem, ob man den nur knapp zwei Jahre regierenden (12. März 1790 bis 1. März 1792) Bruder des Reformkaisers Joseph II. als verkappten Revolutionär oder verkappten Reaktionär ansieht.

Über diese haarige Frage gelangen wir immerhin zu einem Zeitbezug: das ausgehende 18. Jahrhundert war wie das ausgehende 20. Jahrhundert eines der Auf- und Umbrüche, sowohl geistiger als auch materieller Natur. Und es ist eine überraschende, spannende Entdeckung, daß sogar die bestimmenden Persönlichkeiten beider Zeitenwenden einander ähnelten. Zumindest bei zweien ist die Übereinstimmung so frappierend, daß man – bewußt salopp formulierend – sagen könnte: Leopold II. war der Gorbatschow seiner Zeit.

Diese Vulgär-Analogie gilt es nun freilich zu rechtfertigen. Am wenigsten wird man mit der Behauptung anecken, Leopold II. sei ein markanter Vertreter des aufgeklärten Absolutismus gewesen. Diesen kennzeichnet einerseits die schöne Anwandlung, für alle das Beste zu wollen, und andererseits die tiefe – welthistorische – Tragik, daß es für solche edle Regungen, auch oder schon gar wenn sie frei von persönlichem Machtstreben sind, in der politischen Realität meistens ein bitteres Erwachen gibt. Wahrscheinlich deshalb, weil die Faustregel des aufgeklärten Absolutismus „Alles für das Volk, nichts durch das Volk“ (Joseph II. zugeschrieben) ein zu gründlicher Widerspruch in sich selbst ist. Ein fremdbestimmtes Leben wird offensichtlich auch dann als bedrückend empfunden, wenn es ein glückliches ist.

Der aufgeklärte absolutistische Herrscher hat die Quadratur des Kreises im Auge, nämlich eine Revolution auf höhere Anordnung, also eine „ordentliche Revolution“, bei der niemand die Contenance verliert – mit einem Wort: die umstürzlerische Subordination oder den untertänigen Aufruhr. Bei alledem ist Denken zwar nicht ausdrücklich verboten, aber nur unter Anleitung gestattet, weil ungeschütztes und ungestümes Denken speziell für das gemeine, ungeübte Volk dauerhafte Schäden mit sich bringen kann.

Die Idee der Gängelung zum Besseren hin ist hoch achtbar, jedenfalls gut gemeint (was nicht immer gleichbedeutend mit gut sein muß) und hat in einigen Fällen sogar zum Erfolg geführt.



Leopold II., Ölgemälde von Heinrich Friedrich Füger, nach 1790

Gerade Leopold II. hat das bewiesen. 25 Jahre lang regierte er als „Pietro Leopoldo“ unter seiner Mutter Maria Theresia und unter dem älteren Bruder Joseph das österreichische Großherzogtum Toscana und machte aus ihm ein wirtschaftlich und politisch fortschrittliches Musterland seiner Zeit. Er war gegen die „ungerechten“ Zölle, „weil die Menschen und Nationen einander brüderliche Liebe schulden“, und deshalb nicht durch Zollschranken getrennt werden sollen, und er führte den freien Getreideanbau und -handel ein, obwohl er sich damit die Großgrundbesitzer zu Feinden machte. Durch weitere liberale Maßnahmen wie Aufhebung der Generalpacht, Verminderung der Steuern und deren Einhebung direkt durch die staatliche Verwaltung und die Errichtung einer landwirtschaftlichen Akademie gelang es ihm, die Toscana zu einer allseits bewunderten wirtschaftlichen Blüte zu führen.

„Das wahre, wirkliche Glück . . . findet man nur dann, wenn man von keiner anderen Leidenschaft beseelt ist als jener, in allen Dingen seine Pflicht zu erfüllen und hat bei allen Handlungen als Ziel nur die Erfüllung der Pflichten seines Standes.“ Mit solchen Grundsätzen, festgeschrieben in einem Brief aus Florenz an die brüderliche Majestät in Wien, ging man damals an vielen europäischen Fürstenhöfen an die Regierungsgeschäfte, freilich mit mehr oder weniger Erfolg. Und auch mit mehr oder weniger Ehrlichkeit.

In Frankreich, wo Leopolds Schwester Marie Antoinette mit Ludwig XVI. auf dem Throne saß, trieb die geheuchelte oder ungekonnnte obrigkeitliche Obsorge für das Volk dieses auf die Barrikaden. Womit die Schöngeister unter den Herrschern bisher ihre Gedankenexperimente betrieben hatten, nämlich die fortschrittliche Veränderung der Welt, das drohte mit Beginn der Französischen Revolution 1789 gleich zum Weltbrand zu werden. Und die große Dramatikerin Geschichte wollte es so, daß Leopold gerade zu diesem Zeitpunkt seinen Auftritt auf der Weltbühne hatte. Ein halbes Jahr nach dem Sturm auf die Bastille in Paris starb in Wien Joseph II., und Leopold wurde aus der idyllischen Toscana zum Nachfolger auf den kaiserlich-königlichen Thron berufen. Damit begann im großen Maßstab die Probe aufs provinzielle Exempel.

Ob Leopold diese Probe bestanden hat, diese Frage hat sein früher Tod unentschieden gelassen. Für den aufgeklärten Absolutismus insgesamt aber dauerte die Probe zwar noch mehr als 100 Jahre, führte aber weltweit in den Konkurs. Die Völker wollten sich letzten Endes von niemandem – auch nicht von gütigen Vaterfiguren – beglücken lassen, sie wollten selbständig ihr Glück oder Unglück wählen.

Doch Ironie der Geschichte: indem wir eine vergangene, versunkene Welt beschreiben, beschreiben wir unsere heutige! Die Vordenker der Aufklärung riefen im 18. Jahrhundert mit ganz ähnlichen Argumenten und in der gleichen Gesinnung die

Herrschaft der Vernunft aus wie die Vordenker der 68er-Bewegung. Damals wie heute gab und gibt es Politiker, die bereit sind, Verantwortung für eine solche Herrschaft der Vernunft zu übernehmen. Und damals wie heute gingen und gehen diese aufgeklärten Politiker im Selbstverwirklichungswillen der Nationen unter.

Bei Gorbatschow stellt sich dieses Scheitern besonders exemplarisch, aber auch besonders tragisch dar: Das Beste für sein Imperium wollend, führt er dieses mit Hilfe von Glasnost und Perestroika in den Untergang. Diese beiden Schlüsselworte für die sowjetische Variante der verordneten Volkserhebung werden immer mehr zu Signalen für die Schwächen des russischen Weltreiches. Für Gorbatschow gilt, was schon den feudalistischen Regenten zur historischen Lektion wurde: der Gedanke an die Freiheit mutiert – auch wenn man ihn nur im Reagenzglas gleichsam zu Beobachtungszwecken hält – zum Bazillus, der im 18. Jahrhundert die „französische Krankheit“ verursachte und im 20. die „litauische“. Das Spiel mit der Freiheit ist ein Spiel mit dem Feuer.

Da nützt es wenig, daß damals Leopold wie heute Gorbatschow so eine Art Machiavelli der guten Sache spielte. Beide sind bei weitem nicht als weltfremde Träumer einzustufen. Speziell Leopold war die Kabale nicht fremd. Sein Meisterstück: Er zettelte eine Verschwörung gegen den ungarischen Adel an, um vorrevolutionäre Zustände diagnostizieren zu können, denen man „vernünftigerweise“ nur dadurch entgegentreten konnte, daß man gewissen berechtigten Forderungen nachgab. In Wahrheit waren diese Forderungen aber Ausfluß der eigenen Reformvorhaben Leopolds in Ungarn. Er schuf künstlich (auch durch höchstpersönliche Abfassung revolutionärer Flugschriften) ein politisches Klima, in dem seine „Perestroika“ gedeihen konnte. Darf man ungestraft so zynisch sein? Auch wenn man nichts für sich und alles nur für das Allgemeinwohl tut? Darauf gibt es wahrscheinlich nur eine zynische Antwort: Wenn es zum Erfolg führt, dann ja. Bei Leopold hat es zum Verderb der Verschwörer geführt – und außerdem den Boden für die Reaktion bereitet, die unter seinem Sohn Franz mit polizeistaatlicher Gewalt für mehr als ein halbes Jahrhundert die Oberhand erlangte. Auch im Gefolge von Gorbatschows Perestroika erhebt der Polizei-(KGB-) und Militärstaat wieder mit Macht sein Haupt.

Geschichte ist nicht die Privatangelegenheit von Einzelkämpfern, Geschichte ist der Ausfluß des Zeitgeistes. Und dieser wird von vielen gespeist, vor allem natürlich von den Eliten. Es kommt ganz selten vor, daß die geistigen Eliten mit den Herrschern konform gehen. Der klassische und der moderne aufgeklärte Absolutismus gehören zu diesen Ausnahmefällen: Sie üben eine große Faszination auf die Intellektuellen aus.

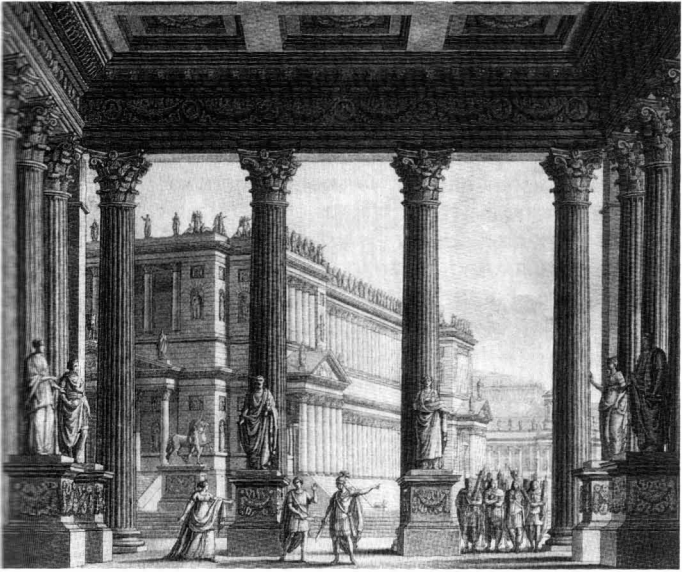
Zu Leopolds Zeiten waren viele jener führenden Köpfe, die man heute Dissidenten nennen würde, in Freimaurerlogen zusammen-

geschlossen. Diese Vereinigungen waren nicht nur auf die innere Veredelung ihrer Mitglieder ausgerichtet, sondern auch auf die Verbesserung der herrschenden Verhältnisse. Die prinzipielle Übereinstimmung in diesem Bestreben mit vielen reformfreudigen Regenten des 18. Jahrhunderts drückt sich unter anderem im Freimaurereid aus, mit dem den Herrschern Treue geschworen wird (und in Abwandlung dessen bis heute dem Staat). Das war nicht Untertanengeist, das war – und ist – Symbol des Verantwortungsbewußtseins gegenüber dem Gemeinwohl.

Die aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammende Freimaurerei war zur Zeit Maria Theresias auch in Österreich ein Hort der aufklärerischen Ideen von Toleranz, Brüderlichkeit und Gedankenfreiheit. Die Freimaurer – zu denen in Wien die wichtigsten Ratgeber der Kaiserin und allen voran deren Mann Franz Stephan von Lothringen gehörten – verstanden sich als ein Orden der neuen „Religion von der siegreichen Vernunft“. Franz Stephans Söhne Joseph II. und Leopold II. waren zwar selbst keine Freimaurer, aber sie waren mit deren Gesinnung sehr wohl vertraut – und sie bedienten sich auch des Einflusses dieses Geheimbundes.

Leopold, der Ränkeschmied des Fortschrittes in seinem Reich, unterwanderte die Logen mit seinen Vertrauenspersonen und gründete sogar selbst einen der Hochgradfreimaurerei ähnlichen Bund. Als er starb, erwachten seine Brüder im Geiste jäh aus ihren Reformträumen. Die aus demselben Geist geborene Französische Revolution hatte mittlerweile ihren Siegeszug gegen den Absolutismus (ob aufgeklärt oder nicht) angetreten und war zum Schreckgespenst aller Herrscherhäuser geworden. Die Unterdrückung dieses Geistes war also plötzlich das Gebot der Stunde. In Österreich erließ Leopolds Nachfolger Franz („der gute Kaiser Franz“!) nicht nur ein Verbot der Freimaurerei, er ließ auch ihre Mitglieder verfolgen und einige von ihnen wegen ihres umstürzlerischen Gedankengutes zu lebenslanger Haft und gar zum Tode verurteilen. Zu ihnen gehörten Teilnehmer an jener Verschwörung gegen den ungarischen Adel, die ein paar Jahre vorher die Majestät selbst, Leopold II., vorangetrieben hatte.

So kamen die Blauäugigen der ersten großen Revolutionszeit, die – wie übrigens auch Freimaurerbruder Mozart – mit der „clemenza“ Kaiser Leopolds noch sicher rechnen konnten, unter die Räder der Geschichte. Ihr Schicksal steht für die Tragödie der Aufklärung: Sie behandelt den Menschen als Vernunftwesen. Der Mensch will sich aber überhaupt nicht behandeln lassen – er will selbst handeln. Und deshalb beißt er die gnädige Hand, die ihn streichelt. Er lehnt es verbissen ab, irgendjemandes Schoßhund zu sein. Auch wenn er auf dem Schoß eines aufgeklärten Herren und damit im Schoße der Aufklärung ein angenehmes Leben führen könnte.



Bühnenbildentwurf von Alessandro Sanquirico für die Aufführung an der Mailänder Scala 1818

ANDREA SOMMER-MATHIS

DIE KRÖNUNGSSOPER IM 18. JAHRHUNDERT

Daß Krönungen als bedeutsame Staatsakte Anlaß zu vielfältigen Festlichkeiten boten und diese von den gekrönten Häuption nicht nur dazu genutzt wurden, ihre Freude über das Ereignis demonstrativ zur Schau zu stellen, sondern auch dazu, politische Botschaften zu transportieren, erscheint auch heute in einem weitgehend demokratisch regierten Europa verständlich und läßt sich sogar noch bei den immer rarer werdenden Krönungen des 20. Jahrhunderts zumindest ansatzweise beobachten.

Im 17. und 18. Jahrhundert waren es in erster Linie die Habsburger, die als römische Kaiser und als Könige von Böhmen und Ungarn die entsprechenden Krönungsfeierlichkeiten zur sinnfälligen Darstellung ihrer Herrschertugenden und zur Repräsentation ihrer tatsächlichen wie auch ideellen Macht einzusetzen wußten. Ihre höchste Steigerung erfuhr diese Machtdemonstration im höfischen Fest, in dem alle bis dahin entstandenen Huldigungsformen – Triumphzüge, Turniere, Feuerwerke, Illumi-

nationen, festliche Tafeln mit Schaugerichten, Opern, Ballette und Schauspiele – kulminierten.

Mit der durch die dynastischen Beziehungen der Habsburger zu Italien bald auch am Wiener Hof eingeführten Oper hatte man die höfische Theaterform gefunden, die besonders geeignet war, im Zusammenspiel aller Künste der imperialen Huldigung Ausdruck zu verleihen. Das Wiener Hoftheater der vier Barockkaiser Ferdinand III., Leopold I., Josef I. und Karl VI. war in erster Linie Operntheater, das vor exklusivem Hofpublikum stattfand; es war ebenso eine Angelegenheit des Geldes und der Repräsentation wie der Kunst. Die regelmäßige Opernpflege im Sinne eines barocken Gesamtkunstwerkes endete zwar mit dem Tod Kaiser Karls VI. (1740), doch wurde die Oper auch im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts bei festlichen Gelegenheiten als höfisches Repräsentationsmittel eingesetzt, obwohl sie durch die Öffnung der Theater längst Allgemeingut geworden war.

Fanden während der Regierungszeit Josephs I. (1705–1711) keine Krönungen statt – er war bereits 1687 als Neunjähriger zum ungarischen und drei Jahre später zum römischen König gekrönt worden –, so mußten nach dessen Tod (1711) die Vorkehrungen zur Wahl und Krönung seines Bruders Karl zum römisch-deutschen König infolge der Wirren des Spanischen Erbfolgekrieges möglichst schnell getroffen werden, sodaß keine Zeit für besondere höfische Festveranstaltungen in Frankfurt blieb; außerdem befand man sich wegen des Ablebens von Joseph I. noch in großer „Hofklag“, die nur am Krönungstag aufgehoben wurde. Die aus Wien mitgebrachten Hofmusiker, der Vizekapellmeister Marc’ Antonio Ziani und 32 weitere „Musici“, wurden daher nur zum Kirchen- und Tafeldienst herangezogen.

Auch die Krönungen Kaiser Karls VI. und seiner Frau Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel zu Königinnen von Ungarn in den Jahren 1712 und 1714 blieben ohne theatralische Festveranstaltungen.

Ganz anders sah es aus, als das Herrscherpaar 1723 in Prag die böhmische Königswürde empfing. Die Krönung zum böhmischen König war zwar wegen der Erblichkeit der Krone keine unbedingte Notwendigkeit, doch drängten die böhmischen Stände ihren König immer wieder dazu, und auch von seiten des Wiener Hofes wollte man auf eine so große Repräsentationsgelegenheit nicht verzichten.

Böhmen hatte fast ein Dreivierteljahrhundert zuvor (1656) die letzte Königskrönung gesehen, die ohne besonderen Aufwand vor sich gegangen war. Nun wollte man die Gelegenheit nutzen, die jetzige Machtposition des Kaisers repräsentativ zu feiern, nachdem endlich Frieden eingetreten war und alle Erbländer die Pragmatische Sanktion anerkannt hatten.

Am 28. August, also noch vor den beiden Krönungen am 5. und 8. September, wurde die meist nicht ganz korrekt als „Krönungs-

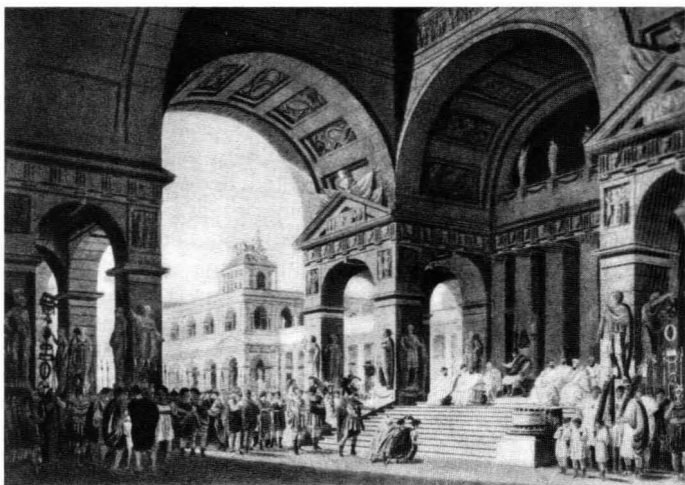
oper“ bezeichnete Geburtstagsoper für die Kaiserin, „*Constanza e fortezza*“, in einer überaus aufwendigen Freilichtinszenierung auf der Prager Burg aufgeführt. Das Libretto stammte von dem als italienischem Kammerdichter am Wiener Hof tätigen Pietro Pariati (1665–1733), der ein Thema aus der römischen Geschichte gewählt hatte, um den ganzen Tugendkodex der Habsburger aufzurollen und am Kaiserpaar zu exemplifizieren. Dem Titel der Oper liegt die Devise des Kaisers „*Constantia et fortitudine*“ zugrunde, doch ist das Werk nicht nur durch seine Widmung als Geburtstagsoper für die Kaiserin, sondern auch vom Inhalt her eine Huldigung an *beide* Herrscher. Die dreiaktige Oper ist voll von Anspielungen, wobei die im Titel genannten Herrschertugenden Beständigkeit und Stärke, „*costanza e fortezza*“, die Triebfedern der dargestellten Heldentaten der Römer bilden, mit denen sie ihre Feinde letztlich besiegen und, übertragen auf Kaiser Karl VI., als Säulen seiner Herrschaft zum Wohle seiner Untertanen zu interpretieren sind.

Die riesige Freilichtbühne, die Giuseppe Galli-Bibiena (1696–1757) auf dem Hradschin in Prag errichtet und mit aufwendigen Dekorationen ausgestattet hatte, trug das Ihre zu dem spektakulären Ereignis bei. Sie wurde von einer großen Anzahl von Komparsen bevölkert, die zum Teil erst in Prag zusammengestellt wurden, wie auch die aus Wien mitgereisten Hofmusiker wegen der großen Besetzung durch fremde Instrumentalisten ergänzt werden mußten. Die Musik zu „*Constanza e fortezza*“ stammte von dem Hofkapellmeister Johann Joseph Fux (1660–1741), dessen kontrapunktischer Stil zwar 1723 schon weitgehend überholt war, jedoch dem vom Zeremoniell bestimmten traditionellen Charakter des Werkes entsprach. Da Fux stark von Gicht geplagt war, konnte er die Oper nicht selbst dirigieren, sondern mußte dies dem Vizekapellmeister Antonio Caldara überlassen.

Die Oper wurde am Geburtstag der Kaiserin, dem 28. August, in einer fünfstündigen Vorstellung zum ersten Mal aufgeführt und am 2. September wiederholt, trotz des enormen Fassungsvermögens des Theaters nur vor ausgewähltem höfischem Publikum. Eine weitere vom Kaiser gewünschte Reprise machte die widrige Witterung unmöglich; Regen und Sturm zerstörten Bühne, Zuschauerraum und Dekorationen zur Gänze. Was davon blieb, sind prächtige Kupferstiche, die einen Eindruck geben von dem Prunk dieses höchst vergänglichen Gesamtkunstwerks.

Mit den Krönungsfestlichkeiten des Jahres 1723 ist ein Punkt in der Entwicklung des barocken Welttheaters erreicht, an dem noch ein letztes Mal größter materieller und ideeller Aufwand getrieben wurde, um die Macht und die Machtansprüche des Herrschers und seiner Dynastie sinnfällig zu repräsentieren.

Die Vorstellung von der von Gott verliehenen Gewalt des Herrschers, die bei Kaiser Karl VI. ihren letzten majestätischen Ausdruck fand, mußte mit dem Vordringen aufklärerischer Ideen



Bühnenbildentwurf von Giorgio Fuentès für die Aufführung am Nationaltheater Frankfurt 1799

zwangsläufig erschüttert werden. Mit der zunehmenden Säkularisierung des Herrscherbildes verlor dieses seinen hohen Grad an Öffentlichkeit. Damit ging aber auch der repräsentative Wert der exklusiven höfischen Festlichkeiten verloren, und sie wurden zunehmend durch Veranstaltungen verdrängt, die auch einem größeren Publikumskreis zugänglich waren.

So waren es bei den Krönungen Maria Theresias zur Königin von Ungarn in Preßburg und zur Königin von Böhmen in Prag jeweils Ensembles von nicht nur ausschließlich vom Hof abhängigen Berufskünstlern, die nicht mehr eine eigens für den Anlaß geschriebene Oper zum besten gab, sondern Werke aus ihrem Repertoire aufführten. 1741 war es die Operntruppe des Pietro Mingotti, die in Preßburg Spielerlaubnis erhielt, und 1743 kam der Pächter des nunmehr kommerziell geführten Wiener Hoftheaters nach Prag, um im königlichen Ballhaus Opern und Theaterstücke zu produzieren.

Die italienische Oper galt zwar immer noch als für Repräsentationszwecke besonders geeignet, und Maria Theresia besuchte während ihres eineinhalbmonatigen Aufenthalts in Prag auch drei Opernvorstellungen, zu denen man zur Feier der Krönung den Zuschauern freien Eintritt gewährte, doch gespielt wurde auch ohne besonderen Anlaß, und der Bezug zu dem gefeierten Herrscher war nicht mehr unabdingbare Voraussetzung der Huldigung.

Dabei konnte es auch vorkommen, daß der Huldigungsträger gar nicht anwesend war, wie im Falle von Franz Stephan von Lothringen, dessen Namenstag 1745 mit der Oper „La generosità trionfante“ in Wien – im Beisein seiner Frau Maria



Bühnenbildentwurf von Giorgio Fuentes für die Aufführung am Nationaltheater Frankfurt 1799

Theresia – festlich begangen wurde, während er selbst in Frankfurt am Main weilte, um dort zum römischen Kaiser Franz I. gekrönt zu werden. In der deutschen Reichsstadt veranstaltete man zwar – wie wenige Jahre zuvor anlässlich der Krönung des bayerischen Kurfürsten Karl Albrecht von Wittelsbach als Kaiser Karl VII. – prächtige Illuminationen und Feuerwerke, und auch Theateraufführungen von Gastspieltruppen sowie verschiedene Volksbelustigungen standen auf dem Programm, doch fehlte eine aus diesem Anlaß komponierte Festoper.

Da der Sohn Maria Theresias und Franz Stephans Joseph auf eigenen Wunsch weder zum ungarischen noch zum böhmischen König gekrönt wurde, blieb die Krönung zum Römischen König im Jahre 1764 einzige Gelegenheit für eine entsprechende festliche Huldigung. In Frankfurt am Main fanden, wohl vor allem angesichts der Fastenzeit, von seiten des Hofes keinerlei theatralische Festveranstaltungen statt; in Wien hingegen bereitete man für die Rückkehr Josephs II. eine „Krönungsoper“ und ein Ballett vor.

Am 24. April 1764, dem Tag nach dem Eintreffen des Kaisers und des neuen Königs in der Residenzstadt Wien, fand im Hoftheater die Aufführung der dreiaktigen festa teatrale „Egeria“ statt. Die Musik stammte von Johann Adolph Hasse (1699–1783), das Textbuch von Pietro Metastasio (1698–1782). Die Oper trägt den Stempel der höfischen Huldigungswerke des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts; der Aufführungsmodus war allerdings ein anderer: die Vorstellung im alten Burgtheater war öffentlich zugänglich, die kaiserlichen Majestäten nahmen in einer Loge Platz und nicht mehr, wie im Barockzeitalter, im Parterre, wo sie als eigentliches Zentrum der Aufführung für alle

sichtbar gewesen waren, und es fanden zumindest zwei Wiederholungen statt.

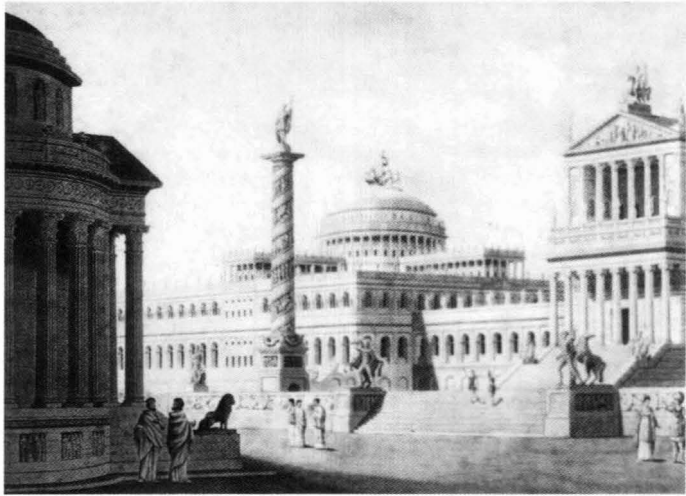
Nach dem Tod Kaiser Josephs II. (1790) übernahm dessen bisher als Großherzog von Toscana in Florenz residierender Bruder Leopold die Regierung und wurde am 9. Oktober 1790 in Frankfurt zum Kaiser gekrönt. Er selbst fand keinen Gefallen an allzu großem Aufwand und verbat sich auch aus Kostengründen alle Empfangsfeste in Wien, doch wollte er sonst alles so beachtet wissen, wie es bei der Kaiserkrönung seines Vaters 45 Jahre zuvor gehalten worden war. Die künstlerischen Veranstaltungen, an denen sich die Frankfurter Festgäste erfreuten, sind weitgehend der Vergessenheit anheimgefallen: nicht nur die von vornherein kurzlebigen Illuminationen und Feuerwerke, sondern auch das patriotische Schauspiel „Friedrich von Österreich“ von Iffland oder Voltaires „Merope“, die eine französische Schauspieltruppe präsentierte, ebenso wie die Krönungsmesse des kurmainzischen Kapellmeisters Vincenzo Righini. Überlebt haben nur die beiden Klavierkonzerte (KV 537, später als „Krönungskonzert“ bekannt geworden, und KV 459) von Wolfgang Amadeus Mozart, der auf eigene Kosten nach Frankfurt gekommen war, in der Hoffnung, endlich die persönliche Aufmerksamkeit des neuen Herrschers erreichen zu können.

Nur einen Monat nach der Frankfurter Kaiserkrönung fand am 15. November 1790 die Krönung Leopolds zum König von Ungarn statt, die das Ansehen und die Popularität des Monarchen in den Erbländern weiter erhöhte. Während des zehntägigen Aufenthaltes in Preßburg standen keine Theaterveranstaltungen, sondern nur Bälle, Feuerwerke und Illuminationen auf dem Festprogramm.

Die böhmische Königskrönung von Leopold und seiner Frau Maria Ludovica am 6. bzw. 12. September 1791 in Prag bildete noch einen letzten repräsentativen Höhepunkt in Leopolds Herrscherleben, bot sie doch dem Kaiser Gelegenheit, sich der Öffentlichkeit – kurz nach der Rückeroberung der Österreichischen Niederlande und dem letzten Türkenkrieg – als weiser Friedensfürst und guter Landesvater zu präsentieren.

Die ehemalige Residenzstadt Prag bot den Rahmen für eine Vielzahl von Festlichkeiten und vor allem für eine Reihe von kuriosen Volksbelustigungen: einen persischen Jahrmarkt, die Vorführung von Reiterkunststücken und akrobatischen Seiltanzakten, mechanischen Automaten und physikalischen Experimenten, spektakulären Ballonfahrten u. ä. m. Die Teilnahme Leopolds und seiner zahlreich vertretenen Familie an diesen Volksfesten entsprang nicht nur deren persönlichem Vergnügen, sondern auch dem Bewußtsein der propagandistischen Wirkung solcher Zeichen von Volksverbundenheit.

Die Theater Prags wurden alle bespielt, das Nationaltheater von der italienischen Operngesellschaft des Guardasoni, das Kleinseitner Theater von einer Schauspieltruppe und das Neustädter



Bühnenbildentwurf von C. Friedrich Benthler für die Aufführung in Weimar 1815

Vaterländische Theater von einem gemischten deutsch-böhmischen Ensemble, das nicht nur Schauspiele in deutscher und böhmischer Sprache, sondern auch Operetten und Ballette aufführte.

Am Abend des 2. September besuchte die Hofgesellschaft mit dem Kaiserpaar an der Spitze das Altstädter Nationaltheater und wohnte einer Vorstellung des „Don Giovanni“ bei. – Am 6. September, dem Tag der Krönung Leopolds II., fand die Premiere der von den böhmischen Ständen bei Mozart in Auftrag gegebenen Festoper „La clemenza di Tito“ statt, in der nochmals nach barockem Muster die Herrschertugend der Milde, der „Clementia Austriaca“, gefeiert wurde. Es war dies eine echte Krönungsoper – für diesen speziellen Anlaß von den böhmischen Ständen bestellt.

Die Hoffnung auf eine lange Friedenszeit unter der Herrschaft eines weisen und milden Herrschers, eines modernen Titus, erwies sich als höchst trügerisch. 1792 starb Leopold II. völlig unerwartet, und die Wahl und Krönung seines Sohnes Franz waren schon durch den Krieg mit dem revolutionären Frankreich überschattet. Seine unter dem Druck der politischen Ereignisse rasch aufeinanderfolgenden Krönungen in Ofen, Frankfurt und Prag wurden ohne großen Aufwand nach dem Beispiel der Zeremonien bei Leopold II. vollzogen. Die Kaiserkrönung in Frankfurt war die letzte des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation – am 6. August 1806 erklärte Franz II. das alte Reich Karls des Großen für erloschen und legte die Kaiserkrone nieder.



Tischgesellschaft Leopolds II., Ölgemälde von Maria Catharina Gürtler, 1792

Schlußpassage aus der Ansprache des Kaisers anläßlich der Huldigung der böhmischen Stände (4. September 1791)

„Die seit Jahren her bezeugte Treue der Stände lässt mich mit Zuversicht erwarten, dass sie die Erbhuldigung nach der hergebrachten Gewohnheit und der bestimmten Erbfolge leisten, auch in Zukunft von der unverbrüchlichen Treue nicht weichen werden, die ihre Väter in so vielen Gelegenheiten Meinem Hause bezeuget haben.

Dagegen werd' Ich ihre Privilegien, Freiheiten, und Gerechtsame nicht nur nicht vermindern, sondern vielmehr darauf bedacht seyn, selbe nach Umständen zu vermehren, und, durchdrungen von der Grösse Meiner Pflichten, werden Meine Handlungen nie einen anderen Zweck haben, als das Glück und die Zufriedenheit Meiner Völker.

Dieses ist das einzige Ziel, nach welchem Ich strebe, und Meine Belohnung dafür, Meinen Reichthum werde Ich in den Herzen Meiner Unterthanen finden.“

„Glückwunsch an die böhmische Nation“

Beglückte Nation, du ruhst im Schoos
Des Friedens, den an seiner milden Hand
Dein guter König dir herbeigeführt,
Und, friedlich selbst, bist du des Friedens werth.
O! fühle ganz dein Glück, und wie der Schiffer,
Der in dem Hafen auf den Sturm im Meer
Hinausblickt, blicke du nach Westen hin.
Du ehrst die Majestät, und huldigst Dem,
Der mit der Krone deine Lasten trägt,
Der mit dem Schwerte deine Kinder schützt,
Der mit dem Szepter Ruh' und Ordnung schafft.
Dort legen Meuterer die freche Hand
An einen Gottgesalbten, kerkern ihn
In seine Mauern ein, und pralen noch:
Allein in ihrem Lande herrsche Freiheit;
Da Freiheit doch ein Kind der Ordnung ist,
Und vom Gesetz nur gross gezogen wird.
Du zündest Millionen Lampen an,
Weil dir der Tag zum Ausbruch edler Freude.
Nicht hinreicht, und in jeder Lampe brennt
Ein liebend Herz, Gott, seinem Könige,
Und seinem edlen Vaterlande treu.
Dort zündet man des Aufruhrs Fackeln an,
Und klärt durch schreckliche Laternen auf.
Du waffnest deine Bürger zu dem Schutz
Der Fürsten. Ach! dort sind sie auch gewaffnet:
Doch leider! nicht zu ihrer Fürsten Schutz.
Du siehest deinen Grossen nach der Burg
In seltner Pracht, wodurch der Bürger sich
Bereichert hat, mit Freud' und Ehrfurcht ziehn.
Dort zwingt man die, so für das Vaterland
Ihr Blut verspritzt, das Vaterland zu fliehen.
Beglückte Nation, wie von der Sonne
Auf alle Körper unsers Weltsystems
Sich Wärm' und Licht ergiesset, so ergisst
Sich Wohlergehn von deiner Königsstadt
Bis an die letzten Gränzen deines Reichs,
Und jeder Unterthan ruft frei und glücklich:
Heil Dir, o LEOPOLD, Heil Dir LOUISE!

Dankrede bey der Erbhuldigung der Stände

Allerdurchlauchtigster, Großmächtigster Kaiser und König!
Allergnädigster Erblandesfürst!

Mit innigster Rührung sehen die treuehorsamsten Stände dieses Erbkönigreichs nun nach einem Zeitraume von 48 Jahren ihren Monarchen wieder auf diesem königlichen Throne in dem Glanze seiner Majestät zu seinem Volke sprechen, mit väterlicher Milde, dasselbe seines Wohlwollens versichern, und die von Patriotismus und Anhänglichkeit an dem erhabenen Kaiserhause glühenden Herzen seiner biederen Böhmen zum feyerlichen Bekenntnisse ihrer treuen Gesinnungen einladen. (. . .)

Unter den bedenklichsten, unter Verderben, und beinahe die Auflösung der Monarchie drohenden Umständen hatten Euer Majestät die mühsvolle Regierung Ihrer Erbstaaten angetreten; Euer Majestät fiengen Ihr großes Werk, die Wiederherstellung des wankenden Staatsgebäudes mit dem an, alles aus dem Wege zu räumen, was allgemeines Missfallen erregt hatte, und folglich wenigstens nach Zeitumständen nicht gut seyn konnte (. . .)

Dem Trotz Ihrer noch durch Eindrücke vergangener Zeiten und durch fremden Einfluß irre geführten Unterthanen setzten Euer Majestät väterliche Milde entgegen, und ließen sie, wo es nöthig war, ahnden, was sie von Ihrer Gerechtigkeit würden zu empfinden haben, wenn einst Ihre Langmuth ermüdet wäre; den Feinden Ihres erhabenen Stammes begegneten Euer Majestät mit der Unbefangenheit, mit der Mäßigung eines Fürsten, der nicht blendenden Schimmer achtet, der frey von Eroberungssucht, der gewöhnlichen Schwachheit der Mächtigen, nur die Gefühle kennet, welche die thätigen, die menschenbeglückenden Regenten zu Göttern der Erde machen. Der Erfolg war dem weisen Plane entsprechend; allgemeines Vertrauen, allgemeine Verehrung stellte sich nun an den Platz der vorigen Unruhen. (. . .)

Die Donnerwolken verschwanden, und heiter, wie die allbelebende Sonne, glänzte nun der Genius des österreichischen Hauses wieder über dem Kaiserthron. Die Grundfesten des Staates gewannen mit jedem Tage wieder an Stärke, die verjüngten Kräfte der verbrüdernten Provinzen wurden wieder in ihre ordentliche Richtung gebracht; die Fackel des Fanatismus verlöschte, das Mordschwert der Empörung zerbrach bloß vor der Stimme, die über die Herzen zu gebieten wußte. (. . .)

Euer Majestät können nun ungestört sich dem Drange Ihres Herzens überlassen, wie Titus jeden Ihrer Tage mit Wohlthaten bezeichnen, und das selige Bewußtseyn (das nur wenigen Fürsten zu Theile wird) genießen, daß die Liebe Ihres Volks Sie immer begleitet.

Die böhmischen Stände,

die 1791 den Auftrag zur Huldigungsoper anlässlich Leopolds Krönung zum böhmischen König gaben, setzten sich aus Vertretern des Adels, des Klerus, der Ritter und der königlichen Kontrollorgane der Städte zusammen. Die bestimmende Gruppierung war der Adel, der trotz der Ansiedlung habsburgtreuer, ausländischer Familien nach der Schlacht am Weißen Berg (1620) böhmisch-national ausgerichtet war und sich durch eine eigene Form der Landesverwaltung, der Wirtschaft und Kultur von der Wiener Zentralmacht absetzen wollte.

Im 18. Jahrhundert war vor allem Joseph II. bemüht, durch den Aufbau einer Verwaltungsbükratie die Ausschaltung der Stände zu erreichen, um seine zentralistischen Bestrebungen und Reformpläne durchsetzen zu können. Der böhmische Adel verlor sein politisches Mitspracherecht und durch die Aufhebung der Leibeigenschaft und das Robotpatent seine alleinige Verfügungsgewalt über die Bauern.

Durch die Auswirkungen der Französischen Revolution auf Böhmen (schon im August 1789 wurde aus allen Teilen Böhmens gemeldet, „daß die breite Volksmasse die Nachrichten über die Revolution geradezu verschlinge und die Ereignisse in Frankreich billige und daß der Wunsch entstehe, etwas Ähnliches möge auch in Böhmen stattfinden“), durch außen- und innenpolitische Konflikte und die schlechte wirtschaftliche Lage der Monarchie wurde Leopold II. gezwungen, den Forderungen der Stände nach ihren alten Rechten nachzugeben. Am 1. Mai 1790 wurde die alte ständische Verfassung, die die Macht des Adels auch gegenüber der bäuerlichen Bevölkerung festigte, in beschränkter Form wiederhergestellt. Die Aufhebung des Robot wurde zurückgenommen, die Grundbesitzer erhielten die Steuereinhebung und die niedere Gerichtsbarkeit innerhalb ihrer Herrschaft zurück, die Wirksamkeit der Wiener Zentralbehörden blieb jedoch weitgehend erhalten. Die Erhaltung des habsburgischen Einflusses in Böhmen war das Resultat dieses Kompromisses.

Leopolds Bereitschaft, sich 1791 zum König von Böhmen krönen zu lassen, war der repräsentative Abschluß des Konflikts mit den Ständen. Geschickt als Staats- und Familienfest arrangiert, boten die Krönungsfeierlichkeiten zur Demonstration sowohl des herrschaftlichen Anspruchs als auch der ständischen Loyalität ausreichend Gelegenheit. Das Anliegen der Stände war es, in den einzelnen Veranstaltungen Leopold als den milden und gütigen Herrscher zu feiern, dem es gelungen war, der Bedrohung des staatlichen Gefüges, den unkontrollierbaren sozialen Aufbrüchen, wie sie im revolutionären Frankreich möglich waren, entgegenzuwirken und das „geordnete“ Leben in Böhmen wiederherzustellen.

P. J.

Der Vertrag des Impresarios Domenico Guardasoni mit den böhmischen Ständen

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

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

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

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

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

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

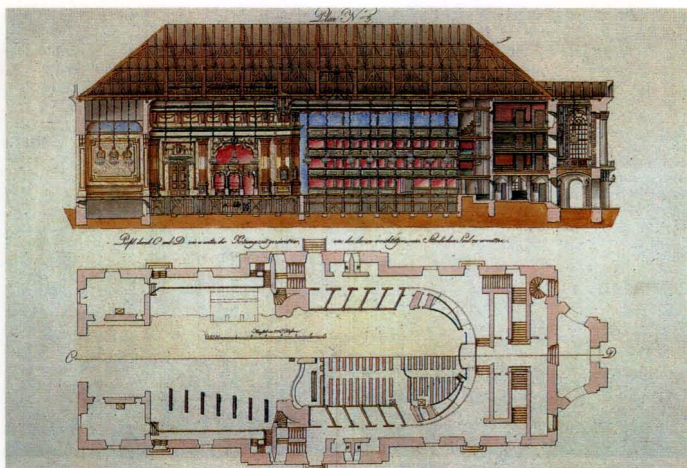
Zum vierten verpflichte ich mich, das Theater zu illuminieren und mit Girlanden zu versehen, jedes Detail besagter Oper in Szene zu setzen und sie an einem Abend gratis aufzuführen, zur Verfügung besagter Hoher Stände, innerhalb der spezifischen Zeit.

Dringliche Bedürfnisse:

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

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

Zum dritten, daß wenn innerhalb von vierzehn Tagen nach dem



Das Altstädter Theater in Prag, Kupferstich von Johann Berka nach P. und F. Heger, 1793

Tag meiner Abreise nach Italien die Oper abgesagt wird, dann nur die Ausgaben der Reise zu zahlen sind.

Zum vierten wird Guardasoni umgehend den Tag bekanntgeben, am dem er einen Sänger engagiert; von diesem Tage an wird besagter Sänger, falls die Oper nicht gegeben wird, entschädigt, wenn er oder sie Italien bereits verlassen haben sollte.

Zum fünften, sollte die Oper nicht gegeben werden, sollen diejenigen Gegenstände, die für das vorgeschossene Geld angeschafft worden sind, einbehalten werden, während diejenigen, für die kein Vertrag ausgefertigt worden ist, zurückgegeben werden sollen; und eine Vergütung soll an Guardasoni gezahlt werden, wenn die Ausgaben für die Reise nachweislich größer waren als der vorgeschossene Betrag.

Prag, 8. Juli 1791

Henrico Conte di Rottenhan [Oberstburggraf]

Casparo Ermanno Conte Kinigl [Künigl]

Giuseppe Conte di Sweerth

Giovanni Conte Unwerth

Giovanni Baron d'Hennet

Domenico Guardasoni
Impresario



Das Altstädter Theater in Prag am 12. September 1791, kolorierter Kupferstich von Caspar Pluth nach P. und F. Heger, 1796

Das Altstädter Theater in Prag

Das klassizistische Theatergebäude ließ Franz Anton Graf Nostiz-Rieneck (1725–1794) in den Jahren 1781 bis 1783 nach einem Projekt A. Haffeneckers erbauen. Am 21. April 1785 wurde mit Lessings Schauspiel „Emilia Galotti“ der Betrieb aufgenommen. Im Jahr 1785 fand die erste Vorstellung in tschechischer Sprache statt. Seit 1799 gehörte das Theater den böhmischen Ständen und trug bis 1945 den Namen Ständetheater. Heute heißt es Tyl-Theater und ist eine der Bühnen des Nationaltheaters. Von 1813 bis 1816 war Carl Maria von Weber Direktor dieses Opernhauses. In den Jahren 1859, 1881 und 1890 bis 1892 wurde das Gebäude umgebaut. Im neubauten Nostiz-Theater lernte das Prager Publikum ab 1783 bereits Mozarts Opern kennen und lieben. Schon im Eröffnungsjahr wurde hier „Die Entführung aus dem Serail“ gegeben.

Ende 1786 wurde „Le Nozze di Figaro“ begeistert aufgenommen. In die Musikgeschichte eingegangen ist diese Opernbühne vor allem aber als Uraufführungsstätte des „Don Giovanni“ am 29. Oktober 1787.

LADISLAUS ZILKA

PIETRO METASTASIO

eine biographische Skizze

„Poesia è sogno in presenza della regione“

Pietro Metastasio ist ein Künstlernamen. Der junge Bursche, den der römische Rechtsgelehrte und Literat Vincenzo Gravina auf der Straße vor der Werkstatt eines Goldschmieds singend antraf und, hingerissen von dem offenkundigen Talent des improvisierenden Lehrbuben, an Sohnes Statt in sein Haus aufnahm, hieß Pietro Trapassi und war am 3. Jänner 1698 in der Ewigen Stadt zur Welt gekommen. Sein Vater, Felice Trapassi, war aus dem umbrischen Assisi zugewandert und hatte Francesca Galastri aus Bologna zur Frau genommen. Neben seinem Dienst in der päpstlichen Wache erwarb er auch noch als Schriftenkopist und kleiner Lebensmittelhändler den Unterhalt für seine Familie. Er willigte ein, daß der junge Pietro im Hause des reichen und angesehenen Mannes erzogen und in Rechtsgeschäften und vor allem in den schönen Künsten unterwiesen wurde. Es sollte sich erweisen, daß die ursprüngliche Wahl der Goldschmiedelehre den noch unerweckten Talenten des Knaben durchaus angemessen war und ihn nicht allzuweit vom wirklichen Ziel abgebracht hatte.

Gravina gab dem heranwachsenden jungen Dichter seinen Künstlernamen, der nichts anderes ist, als der Versuch, den italienischen Familiennamen ins Griechische zu übersetzen. Er bedeutet soviel wie „der Hinüberschreitende“. Eine erste erstaunliche Talentprobe, die Tragödie „Giustino“, welche er mit vierzehn Jahren verfaßt hatte, wurde, zusammen mit einigen Gedichten, vom Vormund schon 1717 publiziert. Lateinische Klarheit war die oberste Maxime des Erziehers, und das kritische Subjekt-Objekt-Denken René Descartes' wurde zur Richtlinie der geistigen Schulung. Mit zwanzig Jahren schon trat Pietro Metastasio der römischen „Arcadia“ unter dem akademischen Namen Artino Corasio bei. Er empfing die niederen Weißen der katholischen Kirche, die ihn jedoch, den damaligen Gepflogenheiten entsprechend, nicht vom weltlichen Leben ausschlossen. Im Jahre 1718 starb Vincenzo Gravina und hinterließ seinem Adoptivsohn einen ansehnlichen Teil seines Vermögens. Diesen unerwarteten Reichtum mit vollen Händen auszugeben, war für den jungen Studenten eine Angelegenheit von nicht mehr als zwei Jahren. Danach aber faßte ihn offenbar die Reue. Denn er packte seine Siebensachen und übersiedelte 1720 nach Neapel, um dort in der Kanzlei eines Advokaten seinen Unterhalt zu verdienen und nebenher seine Studien zu vollenden. Das

Schreiben aber konnte er nicht lassen, und so verfaßte er auf gut Glück einige Stücke für das Musiktheater, das in Neapel, der Stadt Alessandro und Domenico Scarlattis, das gesellschaftliche Leben beherrschte. Der erste dieser Texte, „Gli orti esperidi“, wurde von Nicola Porpora, bei dem Metastasio auch Musikunterricht nahm, vertont. Und bei der Uraufführung geschah das Wunder, daß das sonst recht redselige Neapolitaner Publikum Stille erbat, um die klangvollen Verse besser verstehen zu können. Es folgten „La Galatea“ und „L'Endimione“ in Neapel mit der berühmten Sängerin Marianna Benti Bulgarelli als Protagonistin.

Die Frauen spielten in Metastasios Leben eine wichtige Rolle, nicht weniger als in seinen Stücken. Mit der Bulgarelli verband ihn bald eine leidenschaftliche Affäre. Sie führte dazu, daß er sie auf ihren Gastspielreisen durch ganz Italien begleitete und schließlich eine neue Oper schrieb, deren Hauptrolle wiederum ihr zugeordnet war: „Didone abbandonata“. Die erste Aufführung fand 1724 in Venedig statt, der Musikhauptstadt des nördlichen Italien. Der ungeheure Erfolg machte den eben erst sechsundzwanzigjährigen Dichter mit einem Schlage in ganz Italien bekannt, und dies in einem solchen Maße, daß von diesem Zeitpunkt ab fast jedes Jahr ein anderer Komponist sich das Recht erbat oder ungefragt nahm, diese Dichtung neu zu vertonen. Die „Dido“ sollte Metastasios berühmtestes Opernbuch werden; sie wurde nicht weniger als vierundsechzigmal komponiert, das letzte Mal 1827 von Saverio Mercadante, und übertraf hiermit sogar den größten Erfolg der Wiener Jahre, „La clemenza di Tito“. Die Bedeutung Metastasios für seine Epoche, die einmal seinen Namen tragen sollte, läßt sich durch kein anderes Beispiel sinnfälliger dokumentieren. Es versteht sich dabei, daß sämtliche berühmten Musiker ihrer Zeit unter den Komponisten dieses Werkes waren. Genannt seien hier nur Domenico Sarro als der erste, danach Domenico Scarlatti, Albinoni, Vinci, Porpora, Telemann, Händel, Galuppi, Hasse, Jomelli, Traetta, Piccinni, Gazzaniga, Cherubini und Paisiello. Durch die kurz danach folgenden Opern „Siroe“, „Catone in Utica“, „Ezio“, „Semiramide“, „Alessandro nell'Indie“ und „Artaserse“ erhob sich Metastasio zum ersten Dichter der damals bühnenbeherrschenden opera seria und erlangte bald solchen Ruhm, daß Apostolo Zeno, der poeta cesareo in Wien, Kaiser Karl VI. empfahl, den erst dreißigjährigen Dichter zu seinem Nachfolger zu ernennen. Metastasio trennte sich nicht leichten Herzens von Marianna Bulgarelli und übersiedelte im August 1729 in die kaiserliche Residenzstadt.

Dort wurde ihm zunächst die Aufgabe zuteil, einige Oratorien-dichtungen wie „La passione di Gesù Christo“, „Sant'Elena al Calvario“ oder „Betulia liberata“ zu schreiben, die zumeist zum ersten Mal von Antonio Caldara vertont wurden. Als erste seiner Wiener Opern kamen, ebenfalls mit der Musik des Vizehof-



Pietro Metastasio, anonymer Kupferstich

kapellmeisters Caldara, „Demetrio“ und „Adriano in Siria“ auf die Bühne des von Galli-Bibiena erbauten Hoftheaters am Tummelplatz (dem heutigen Josefsplatz). 1734 verfaßte er dann zum Namenstag des Kaisers „La clemenza di Tito“. Im selben Jahr verstarb in Rom Marianna Bulgarelli und vermachte ihrem ehemaligen Geliebten ihr gesamtes Vermögen.

Metastasio wußte sich in Wien mit einer anderen Marianna zu trösten, der Gräfin Marianna von Althann, auf deren Landgut in Kroatien er sich während des Erbfolgekrieges nach dem Tode des Kaisers 1740 zurückzog. Maria Theresia, die ihrem Vater nach dem kurzen Wittelsbacher-Intermezzo Karls VII. als Regentin in Österreich nun auch, gemeinsam mit ihrem Gemahl, Kaiser Franz I., auf dem Thron des Reiches nachfolgte, bestätigte Metastasio in seinem Amt. Sie bekannte in einem Brief, daß sie es als einen der größten Glücksfälle ihrer Regierungszeit ansehe, den großen Metastasio an ihrem Hofe zu wissen.

Unterdessen erschienen auch die ersten Werkausgaben seiner Dichtungen, die bekannteste darunter ist vielleicht diejenige, die

Raniero da Calzabigi, der spätere Opernreformer und Librettist Glucks, in Paris betreute. Spätestens hierdurch wurde der Name des Dichters auch in allen westlichen Ländern Europas berühmt. Voltaire, der zu seinen größten Verehrern gehörte, nahm für seinen „Orphelin de la Chine“ Metastasio „Eroe cinese“ zum Vorbild, und J. M. Chénier, der Bruder Andrés, schrieb einen „Cyrus“ in Anlehnung an den „Ciro riconosciuto“. So lebte Pietro Metastasio mehr als fünfzig Jahre in der kaiserlichen Residenzstadt, geehrt und bewundert wie kaum ein Dichter vor oder nach ihm. Materielle Sorgen drückten ihn nicht. Friede herrschte im Land. Von Freunden wurde er geliebt, vom Erfolg verwöhnt und von den Neidern gemieden. Seine Operntexte wurden Jahr für Jahr vom Lieblingskomponisten des Kaisers, Antonio Caldara, und nach dessen Tod zumeist von Adolf Hasse vertont, bald danach folgten Neuvertonungen durch italienische oder deutsche Komponisten in entfernteren Musikzentren. Händel, Vivaldi, Jomelli, Porpora, Galuppi, Johann Christian Bach und Gluck waren nur die berühmtesten.

An Hasse, der insgesamt zweiunddreißig seiner Texte vertonte, darunter „Attilio Regolo“, „Ipermestra“, „Antigono“ und sein letztes Werk „Ruggiero“, stand ihm besonders nahe. An ihn ist der viele Seiten lange Brief gerichtet, den Metastasio von einem seiner zahlreichen, den ganzen Sommer bis weit in den Herbst währenden Landaufenthalte auf den Schlössern der Wiener Aristokratie am 20. Oktober 1749 verfaßt hatte und aus welchem ein paar Zeilen zitiert seien, um sowohl den Menschen und Freund wie auch den Operntheoretiker für sich selbst sprechen zu lassen:

„Mein lieber Monsieur Hasse war,“ so schreibt er, „seit ich Wien verließ, niemals abwesend aus meinem Herzen; doch bis zum heutigen Tage war es mir nicht möglich mich Ihrem Dienst zu widmen, da ich hier in diesem höchst müßigen Getümmel bisher kaum jemals mein eigener Herr sein konnte, ausgenommen wenn ich schlief. So unablässig bin ich beschäftigt mit Spaziergehen, Schießen, mit Musik, Kartenspiel und Konversation, daß mir kein Augenblick bleibt für private Meditation, ohne dadurch die Gesellschaft zu verstören. Doch all diesen Hindernissen zum Trotz bin ich von solcher Reue durchdrungen Sie so lange vernachlässigt zu haben, daß ich nun entschlossen bin, Ihren Wünschen nachzukommen. Was aber kann ich Ihnen irgend vorschlagen, das Ihrem eigenen Geist nicht längst schon sich eröffnet hätte . . .“

Pietro Metastasio war ein ungemein liebenswürdiger, geistreicher, weltgewandter und zugleich bescheidener Mann. Er formulierte seine Wünsche und Anregungen an den um ein Jahr jüngeren Komponisten mit großer Konzilianz, aber auch mit ebenso großer Bestimmtheit. Die Oper, an der Hasse komponierte, war der „Attilio Regolo“, das Werk, das Metastasio als „das am wenigsten unvollkommene“ unter seinen Werken

bezeichnete. Sie war nach fast zehnjähriger, mehrfach unterbrochener Arbeit, nun fast vollendet. Die größte Aufmerksamkeit des Dichters galt der Gestaltung der Rezitative und deren Unterscheidung in secco- und accompagnato-Teile.

„Sie wissen so gut wie ich“, so schreibt er im weiteren, „daß die selben Worte und Gefühle je nach Situation geäußert werden können, sowohl um Freude als auch um Kummer, Zorn oder Mitleid auszudrücken. Von Händen wie den Ihren hoffe ich fest, daß ein stets von Instrumenten begleitetes Rezitativ nicht eine so langweilige Angelegenheit wird wie oft bei anderen. In erster Linie darum, weil Sie die Ökonomie der Zeitdauer beachten werden, die ich stets so sehr empfohlen habe, besonders aber, weil Sie so genau wissen, wie diese Kunst erst vollkommen wird durch den wohlbedachten und abwechslungsreichen Gebrauch von piano und forte, rinforzando, staccato, legato, accelerando und ritardando, arpeggio, von Trillern und ausgehaltenen Tönen und vor allem durch den Tonartenwechsel, einer Kunst, deren letzte Geheimnisse Sie allein zu wissen scheinen . . .“

Hier ist nicht allein eine Kompositionsanweisung, sondern mehr noch eine inhaltsreiche Auskunft über die Fülle der Interpretationsmöglichkeiten der opera seria gegeben, die des genaueren Studiums wert wäre. Die Briefe Metastasios sind in vieler Hinsicht eine wahre Fundgrube für die Erforschung der Musik- und Theaterszene, aber auch des gesellschaftlichen Lebens am Wiener Hof um die Jahrhundertmitte. Sie sind aber vor allem die besten Zeugen für die feine Herzensbildung und die literarische Eleganz des bedeutendsten Dichters seiner Zeit.

Nach der Uraufführung des „Attilio Regolo“, die an Hasses Wirkungsstätte, dem Hoftheater in Dresden, stattfand, ging die große Zeit der klassischen opera seria ihrem Ende entgegen. Metastasio hatte über mehr als dreißig Jahre alljährlich eine oder zwei weltliche Opern, feste teatrali oder azioni sacre geschrieben, zahlreiche Gedichte verfaßt, er hatte Juvenal und Horaz übersetzt und Auszüge aus der Poetik des Aristoteles, die stets sein Leitfaden geblieben war, mit ihrer Einheit von Handlung, Ort und Zeit des Bühnengeschehens. Er hatte die Programme von höfischen Festlichkeiten und von Prunkgemälden in Kirchen und Palästen entworfen. Nun vergrößerten sich die Pausen zwischen seinen Alterswerken, ohne daß sein Ruhm sich darum verdunkelt hätte. Er blieb der angesehenste Dichter seines Jahrhunderts, nicht allein durch die Autorität seines Amtes, so lang bis die Französische Revolution die Wertmaßstäbe umstürzte, nach denen er, der Wirklichkeit zum Trotz, seine Helden geformt hatte. Er hatte für das höfische Theater und nicht für das Volk geschrieben, hatte seine Libretti nach dem Vorbild der französischen Klassiker Corneille und Racine ausgebildet, wenn auch, wie es dem Musiktheater gemäß war, in drei statt in fünf Akte gegliedert, hatte die italienische Sprache zu einer Biegsamkeit, Eleganz und, in ihren lyrischen Arien, zu einer Musikalität und

Anmut geführt, wie es kein anderer vor ihm und nach ihm vermocht hatte. Er hatte sich an der Tradition eines Tasso und Ariost gemessen und war doch bescheiden geblieben in einem Maße, daß er den ihm angebotenen Grafentitel ebenso ablehnte wie das Kreuz des heiligen Stephan und die Krönung zum poeta laureatus. Er bezeichnete sich spöttisch als den „Palastvogel der Maria Theresia“ und war es doch selbst, der sich in seiner italienischen Sprache, die, von allen Mitgliedern des Hofes als die Muttersprache der Kultur gesprochen, vom einfachen Volk aber nicht verstanden wurde, den goldenen Käfig schmiedete. Er zeigte sich stolz darauf, niemals seine Zeit auf satirische Verse verschwendet zu haben, eine Zurückhaltung, die sich seine Nachfolger keinesfalls auferlegten. Er hielt sich fernab von aller Tagespolitik. Liegt hierin der Grund, warum dieser berühmteste aller Librettisten, dieser Klassiker der italienischen Sprache uns heute so schwer zugänglich, so wesensfremd erscheint? Aber das Urteil unserer Zeit ist kein ewiges Urteil. Es zeigten sich in den vergangenen Jahren schon die ersten Anzeichen einer Neubewertung auch dieses Dichters. Er wird indessen mit seinen Komponisten Vivaldi, Pergolesi, Fux, Caldara, Händel, Hasse, Gluck, Paisiello, Mozart und Haydn überdauern, bis neue Maßstäbe gefunden werden, um ihn zu messen.

Von einer persönlichen Begegnung mit dem um über ein halbes Jahrhundert jüngeren Mozart, der seine Dichtungen „Il sogno di Scipione“, „Il rè pastore“, „La Betulia liberata“ und, in Caterino Mazzolàs Bearbeitung, „La clemenza di Tito“ neben zahlreichen einzelnen Arien vertont hatte, ist nichts bekannt geworden. Immerhin läßt sich feststellen, daß Mozart zu den Versen keines anderen Dichters mehr Musik geschrieben hat, als zu denen Metastasios. Den 1782 aus Dresden kommenden Lorenzo da Ponte hat er kurz vor seinem Tode noch in seinem Salon empfangen und ihn damit in die literarischen Kreise Wiens eingeführt. Joseph Haydn wohnte als junger Musiker in einer Dachkammer des Metastasio-Hauses am Kohlmarkt. Er begegnete dem verehrten Dichter gelegentlich auf der Treppe, und der freundliche Metastasio vermittelte den jungen, schüchternen Menschen als Schüler und Klavierbegleiter an seinen Freund Nicola Porpora, der im selben Hause einer jungen Dame mit spanischem Namen Gesangsunterricht erteilte. So fand Haydn zu seinem Lehrer. Viele Jahre später vertonte er den 1753 entstandenen Text Metastasios „L'isola disabitata“ und schuf daraus eine kurze pastorale Oper für vier Solisten, ohne Chor und ohne Secco-Rezitative und ohne allen Pomp und Glanz der opera seria. Dieses bezaubernde Werk bildet zusammen mit der geistreichen Kammeroper „Le cinesi“, die Christoph Gluck für eine Aufführung durch die Damen des Hofes zusammen mit der jungen Maria Theresia komponiert hat, den Beweis dafür, daß der Purist, der dem heiteren Genre in seinen ersten Werken keinen Platz gegönnt hatte, sehr wohl auch für die Geheimnisse



Pietro Metastasio, Marmorbüste von Christian Vinazer, um 1775

einer Liebesinsel oder eines exotischen Boudoirs das rechte Einfühlungsvermögen besessen hat. Und wie konnte dies anders sein bei einem Manne, der den Frauen soviel verdankte?

In eben dem Haus am Kohlmarkt, das heute eine Gedenktafel an den großen Poeten trägt, hatte er seine dritte Marianna gefunden: Marianna Martinez, die Tochter des Zeremoniers der päpstlichen Nuntiatur. Sie umsorgte den alternden Mann und war die Freude seiner späten Jahre. Er mag nach dem Tode der Kaiserin gefühlt haben, daß seine Epoche mit der ihren zu Ende ging. Sie hatte den gedanklichen Elan der Aufklärung, die Forderung der Menschenrechte mit der Grazie der höfischen Kultur und der Konzilianz der Lebensweisheit verbunden. Es kam nun die Zeit der Entscheidungen und Umgestaltungen herauf. Joseph II. betrieb eine Politik der Konfrontation mit dem außenpolitischen Gegner an der Hohen Pforte, und er empfing zu diesem Zweck den russischen Thronfolger in Wien. Er unterwarf

die unantastbar scheinenden Vorrechte der katholischen Kirche neuen Gesetzen und konfiszierte einen Großteil von deren zumeist erbten Besitztümern. Beides konnte nicht im Sinne des allem Nationalitäten- und Religionsstreit abgeneigten Weltmanes Metastasio sein.

Als Papst Pius VI. im Frühjahr 1782 nach Wien kam, um in höchster Besorgnis mit Kaiser Joseph über die angekündigten Reformen zu verhandeln – vergeblich, wie sich erweisen sollte –, da ließ Metastasio sich nicht abhalten, an den Empfängen und Liturgien teilzunehmen. Bei einem dieser Anlässe zog er sich eine Erkältung zu, die ihn auf das Totenbett brachte. Er starb am 12. April 1782 im hohen Alter von vierundachtzig Jahren im großen Michaelerhaus hinter eben jenen Fenstern des ersten Stockwerks, aus denen er so oft auf das alte Burgtheater, den Ort seiner größten Triumphe, und auf die Michaelerkirche, seine letzte Ruhestätte, geblickt hatte.

Sein Vermögen hinterließ er dem Bruder seiner letzten Lebensgefährtin, Giuseppe. Heute erinnert an ihn ein prachtvolles Denkmal in der Minoritenkirche, deren Orden er angehört hatte, sowie eine kleine Gasse, welche von dieser Kirche zum Volksgarten führt. Vor allem aber haben ihn die Kompositionen der größten Musiker seiner, der metastasianischen Epoche unsterblich gemacht. Wer immer heute nach einem vertieften Verständnis des späten Barocktheaters sucht, das zugleich ein Theater der Aufklärung ist, in Metastasios Werk kann er den Schlüssel dazu finden. Die Tatsache, daß dieses Werk, das vor allem der Klarheit, der Gerechtigkeit und der Gewißheit vom Sieg der Vernunft verpflichtet war, heute so wenig Neugierde weckt, spricht nicht für unser Jahrhundert.

Die Vertonungen von Metastasios „La clemenza di Tito“

Antonio CALDARA (ca. 1670–1736)	1734 Wien
Francesco PELL (gest. 1740)	1735 München
Leonardo LEO (1694–1774)	1735 Venedig
Johann Adolf HASSE (1699–1783)	1735 Pesaro
zweite Vertonung	1738 Dresden
Vincenzo CIOCCHETTI (zwischen 1724 und 1736 in Genua nachgewiesen)	1736 Genua
Giovanni Maria MARCHI (gest. 1740)	1737 Mailand
Francesco Maria VERACHINI (1690–1768)	1737 London
Giuseppe ARENA (1713–1784)	1738 Rom
Antonio PALELLA (1692–1761)	1739 Neapel
Georg Christoph WAGENSEIL (1715–1777)	1746 Wien
Francesco CORSELLI (Daten unbekannt)	1747 Madrid
Joseph Anton KAMMERLOHER	1747 München
Carlo Pietro GRUA	1748 Mannheim
Antonio Gaetano PAMPANI (gest. 1769)	1748 Venedig
Davide PEREZ (1711–1778)	1749 Neapel
Francesco ARAIA (geb. um 1700)	1751 Petersburg
Christoph GLUCK (1714–1787)	1752 Neapel
Andrea ADOLFATI (1711–1760)	1753 Genua
Niccolò JOMMELLI (1714–1774)	1753 Stuttgart
Michelangelo VALENTINI (geb. um 1720)	1753 Bologna
Vincenzo legrenzio CIAMPI (1719–1762)	1754 Venedig
Antonio Maria MAZZONI (1717–1785)	1755 Lissabon
Giuseppe SCARLATTI (1718–1777)	1757 Venedig
Ignaz Jakob HOLZBAUER (1711–1783)	1757 Mannheim
Gioacchino COCCHI (ca. 1715–1804)	1760 London
Baldassare GALUPPI (1706–1785)	1760 Turin
J. PLATINA	1767 Mailand
Andrea BERNASCONI (1706–1784)	1768 München
Pasquale ANFOSSI (1727–1797)	1769 Rom
Johann Gottlieb NAUMANN (1741–1801)	1769 Dresden
Tommaso TRAIETTA (1727–1779)	1769 Lodi
Giuseppe SARTI (1729–1802)	1771 Padua
Josef MYSLIVECEK (1737–1781)	1771 Venedig
Pietro GUGLIELMI (1728–1804)	1785 Turin
Johann Davon von APELL (1754–1832)	1785 Kassel
Wolfgang Amadeus MOZART (1756–1791)	1791 Prag
Bernardo OTTANI (1736–1827)	1797 Livorno
Antonio DEL FANTE	1803 Florenz
Marco Antonio PORTOGALLO (1762–1830)	
(Bearbeitung von Mozarts Oper)	1809 Neapel
Heinrich MARSCHNER (1795–1863)	1816

Cinna ou La clémence d'Auguste (1640)

Metastasio benutzte als unmittelbare Vorlage für sein Libretto Corneilles Tragödie „Cinna ou La clemence d'Auguste“ (1640). In Corneilles Drama wird Cinnas Versuch, Kaiser Augustus zu stürzen, beschrieben. Augustus, der von Cinnas Verrat erfahren hat, schwankt zwischen Bestrafung und Verzeihung.

Augustus (allein).

Ihr Götter, wem vertrau' ich nun mein Leben
Und das Geheimnis meiner Seele an?
O nehmt die Macht, die ihr mir gabt, zurück,
Wenn sie im Unterthan den Freund mir nimmt,
Wenn das das Los der Herrschergröße ist,
Daß man durch Wohltun nichts als Haß erzeugt,
Wenn ihr uns die zu lieben zwingt, die ihr
Aufstachelt nach dem Leben uns zu trachten.
Dann gibt's nichts Sichres mehr und wer da Alles
Vermag, hat auch vor Allem sich zu fürchten.

...

O Wahn! mich klag' ich an und dir verzeih' ich,
O Cinna! deß Verrath mich zwingt, die Macht,
Um die du mich bestrafen willst, zu wahren,
Mich zum Verbrecher machst, der du den Thron,
Den ich mir angemäßt, zu stützen suchst,
Du hüllst dich schamlos in der Freundschaft Eifer,
Dahinter deinen bösen Plan zu bergen.

...

Wer leicht verzeiht, ruft den Verrath herbei;
Nein, Todesstrafe soll dem Mörder werden,
Verbannung aber treffe die Verschwornen!
Wie, immer Blut und immer Strafvollstreckung!
Ich bin es müd' und darf es doch nicht lassen.

...

Lösch' deine Lebensfackel aus im Blut
Des treulos Undankbaren, den du dir
Im Sterben opferst; seinen Wunsch erfüllend
Bestraf' den Meuchelmörder; möge ihm
Dein eigner Tod zur Qual des Herzens werden,
Wenn er ihn sieht und sich nicht dran erfreut;
Ich will vielmehr an seiner Qual mich letzen
Und triumphieren, wenn mich Rom drum haßt.
O Römer, Rache, höchste Herrschermacht,
O harter Kampf des unentschloss'nen Herzens,
Das stets an dem Beschloss'nen irre wird,
Entscheidet über einen Unglücksel'gen,
Wozu soll ich mich neigen, was vermeiden?
Laßt mich verderben oder laßt mich herrschen!

La clemenza di Tito (1734)

Szene vor der Unterredung mit Sesto

TITO (allein)

Was für ein Grauen! Welch ein Verrat!

Was für eine niedere Untreue! Den Freund vorzutäuschen!

mir stets zur Seite stehen: jeden Augenblick

von meinem Herzen einen

Beweis der Liebe zu fordern; und dabei

meinen Tod vorzubereiten! Und ich

schiebe noch die Strafe auf? Und ich

unterschreibe das Urteil noch nicht?

Ach ja, der Ruchlose sterbe!

Er sterbe . . . doch ohne ihn anzuhören,

schicke ich Sextus in den Tod? ja der Senat

hat ihn hinreichend gehört. Und wenn er mir

irgendein Geheimnis zu enthüllen hätte?

Szene nach der Unterredung mit Sesto

TITO (allein)

Wo hat man jemals größeren Trotz in der

Untreue erfahren? Ich muß Rache nehmen für die Verschmähung.

die Verachtung meiner Milde.

Rache! . . . Das Herz des Titus

bringt solche Gefühle hervor? . . . Gut, er lebe . . . vergebens

sprechen also die Gesetze? Ich, ihr Hüter,

führe sie so aus? Sextus, den Freund,

kann Titus nicht vergessen? . . . Jedes andere Gefühl

der Freundschaft und des Mitleids schweige jetzt.

Sextus ist schuldig. Sextus sterbe. (. . .)

Ach, man verlasse nicht den gewohnten Weg . . .

Es lebe der Freund!

Wenn er auch untreu ist. Und wenn mich die Welt

schon anklagen will für irgendeinen Fehler,

soll sie mich der Milde anklagen

und nicht der Strenge. (. . .)

Wenn für die Herrschaft, freundliche Götter,

Ein strenges Herz vonnöten ist,

Nehmt mir entweder die Herrschaft ab,

Oder gebt mir ein anderes Herz.

Wenn ich die Treue meiner Reiche

Nicht mit Liebe gewinnen kann,

Liegt mir nichts an der Treue,

Die eine Frucht der Angst wäre.

Caterino Mazzolà

wurde 1745 in Longarone bei Belluno im Veneto geboren, unweit der Heimat seines Freundes und Kollegen Lorenzo da Ponte. Von seinen Jugendjahren ist wenig bekannt geworden. Seine literarischen Studien scheint er in Venedig betrieben zu haben. Dort wurde jedenfalls 1769 seine Oper „Ruggiero e Bradamante“ mit Musik von Pietro Guglielmi dem Älteren uraufgeführt. Da Ponte spricht von ihm in seinen Memoiren als von einem guten Freund aus seinen turbulenten venezianischen Jahren. Möglicherweise hat Mazzolà damals auch schon die Bekanntschaft Giacomo Casanovas gemacht, mit dem er bis zu dessen Tod persönlich und brieflich in Verbindung blieb. Er scheint jedoch den abenteuernden Unternehmungsgeist der beiden Freunde nicht geteilt zu haben, jedenfalls ist von Inhaftierung, Flucht oder Verbannung und auch von riskanten Frauenaffären bei ihm nirgends die Rede.

Besondere literarische Talente haben sich wohl erst später bemerkbar gemacht, denn nach seinem ersten dramatischen Versuch ist erst wieder im Jahre 1778 von der Aufführung eines seiner Werke zu berichten. Diesmal ist Antonio Salieri der Komponist, der um diese Zeit längst von Venedig nach Wien übersiedelt war und dort Karriere gemacht hatte. Diese buffa mit dem Titel „La scuola dei gelosi“ (Die Schule der Eifersüchtigen) dürfte Erfolg gehabt haben; sie fand in Italien rasche Verbreitung. Zwei Jahre später wurde der inzwischen fünfunddreißigjährige Literat als Theaterdichter an den kursächsischen Hof nach Dresden berufen.

Auf seiner Reise in den Norden traf Mazzolà in Görz den inzwischen aus Venedig verbannten da Ponte und versprach dem bis dahin wenig erfolgreichen Kollegen, sich für ihn bei seinen Gönnern einzusetzen. Er hätte diese leichtfertige Freundlichkeit vielleicht unterlassen, wenn er geahnt hätte, daß da Ponte bald darauf, angeblich durch einen fingierten Brief verleitet, in Dresden erscheinen würde, um ihn daran zu mahnen. Da er sich in Dresden keine unliebsame Konkurrenz auf den Hals laden wollte, suchte er den arbeitslosen Freund mit einem kurzen, aber eindringlichen Empfehlungsbrief an Salieri nach Wien weiterzureichen und hat auf diese Weise mit ein paar Zeilen Theatergeschichte gemacht.

Caterino Mazzolà arbeitete in Dresden vor allem mit den dort ansässigen Komponisten Naumann, Seydelmann und Schuster zusammen, offenbar zur Zufriedenheit des Kurfürsten Friedrich August III., der seinen Vertrag mehrfach verlängerte. Opere serie schuf er vor allem zu Beginn seiner Dresdener Zeit. Zu nennen wären ein „Ruggiero“, eine „Elisa“ und vor allem ein „Osiride“, in welchem sich erstaunliche Ähnlichkeiten mit der zehn Jahre später entstandenen „Zauberflöte“ finden. Mozart hat dieses

Werk ganz offensichtlich gelesen. Später wandte sich Mazzolà der opera buffa zu. Aufhorchen läßt hierbei der Titel eines „Turco in Italia“. Mag sein, daß sich hier ein Vorbild für Romanis Libretto zu Rossinis gleichnamiger Oper entdecken ließe.

Nachdem im Frühjahr 1790 Lorenzo da Ponte von Kaiser Leopold II. aus seinem Amt als Dichter der Hoftheater entlassen worden war, scheint Caterino Mazzolà in die engere Wahl für dessen Nachfolge gekommen zu sein. Daß ihn dafür Salieri empfohlen hat, wäre durchaus naheliegend, denn der hatte mit Mazzolàs Text zur buffa „La scuola dei gelosi“ auch bei der Eröffnungsvorstellung der wiedereingerichteten italienischen Oper am 12. April 1783 großen Erfolg gehabt. Er war zudem um diese Zeit noch als Hofkapellmeister von großem Einfluß.

Da Ponte selbst war in Ungnade und konnte für seinen Freund, dem er so viel verdankte, nichts bewirken. Mozarts Empfehlung würde bei Leopold auch nicht von großem Nutzen gewesen sein. Der Theaterintendant Graf Orsini-Rosenberg war da gewiß ein mächtigerer Protektor. Einer Besoldungsliste der Hoftheater ist zu entnehmen, daß Mazzolà von Mai bis Ende Juli 1791 als Theaterdichter bezahlt wurde. Er war laut einer Zeitungsmeldung in Prag am 6. Mai angekommen und bald darauf nach Wien weitergereist. Am 25. Mai wurde er dort von Kaiser Leopold in Audienz empfangen. Der muß sich aber überraschenderweise eher abweisend gezeigt haben, denn aus der erhofften festen Anstellung wurde nichts.

„Was den Theaterdichter betrifft“, heißt es im Protokoll der Hofschreiber, „so ist die Berufung des in Dresden angestellten Mazzoli unitz und überflüssig, weil in diesen wenigen Monaten, wo ohnehin nur ältere Stücke gespielt werden man sich ganz leicht ohne Dichter wird behelfen können.“ Aus da Pontes Memoiren kann man einen anderen Teil der Wahrheit erfahren. Leopold soll sich ihm gegenüber in einer Audienz in Triest folgendermaßen über seinen offenbar allzu voreiligen Intendanten geäußert haben: „Oh, Graf Rosenberg versteht wenig vom Theater, und was seine Poeten anbelangt, so bedarf ich ihrer nicht, ich habe bereits einen solchen nach meinem Geschmack in Venedig gefunden.“ Offenbar hatte es da eine kleine Meinungsverschiedenheit gegeben und der Kaiser hatte sich mit seinem Votum für Giovanni Bertati, den Dichter von Gazzanigas „Don Giovanni“ und Cimarosas „Matrimonio segreto“ gegen Rosenberg durchgesetzt. Einem Wiener Kabinettsprotokoll vom Juli 1791 ist der Schluß der Affäre zu entnehmen. Es heißt dort unmißverständlich: „Der Poet Mazzolà ist zu Ende dieses Monaths zu entlassen, indem der neu kontraktierte Poet Bertati zu dieser Zeit allhier ankommen wird.“

Dies alles ereignete sich während der Monate, in welchen Mazzolà mit Mozart gemeinsam in Wien an der Krönungsoper für den ungnädigen Herrn arbeitete. Wann diese Arbeit begonnen worden war, ist nicht leicht zu eruieren. Frühestens im April

1789, als Mozart auf der Reise nach Berlin in Prag mit dem dortigen Impresario Guardasoni die Bedingungen eines neuen Opernauftrages ausgehandelt und danach auch in Dresden Zwischenstation gemacht hatte. Ein Treffen mit Mazzolà ist dabei durchaus wahrscheinlich, aber Mozart wird eine künstlerische Zusammenarbeit mit diesem wohl erst in Betracht gezogen haben, nachdem da Ponte im folgenden Jahr in Wien in Ungnade gefallen war. Man weiß von einer Aufführung des Rondos der Vitellia in Prag durch die Mozartfreundin Josepha Duschek am 26. April 1791. Der Text hierzu stammte nicht aus Metastasios Original, sondern aus Mazzolàs Bearbeitung. Komponist und Dichter mußten also bereits geraume Zeit vor der Auftragserteilung und offiziellen Festlegung des Textes ihre Arbeit begonnen haben. Sie trafen sich danach im Mai wieder in Wien und reisten von dort nach Prag (getrennt oder gemeinsam, jedenfalls spätestens am 25. August), um dort die Proben für die Uraufführung zu leiten.

Mazzolà blieb nach der Premiere noch eine Woche in Prag und verließ die Stadt, wie die Oberpostamtszeitung meldete, am 13. September in Richtung Dresden. Er hat Mozart nicht wiedergesehen.

Mit Wien kam er 1795 noch einmal in Berührung, als dort seine von Salieri vertonte Oper „Il mondo alla rovescia“ uraufgeführt wurde. Das Dresdener Amt verließ er 1798, nachdem er es über achtzehn Jahre innegehabt hatte. Er kehrte in seine italienische Heimat zurück. Dort verfaßte er noch einige Libretti, die u. a. von Piccinni, Weigl und Paisiello vertont wurden, ihm jedoch nur kurzlebige Erfolge einbrachten. Allein seine Mitwirkung an Mozarts „La clemenza di Tito“ hat seinen Namen vor dem Vergessenwerden bewahrt.

Er starb 1806 in Venedig im Alter von einundsechzig Jahren.

R. B.