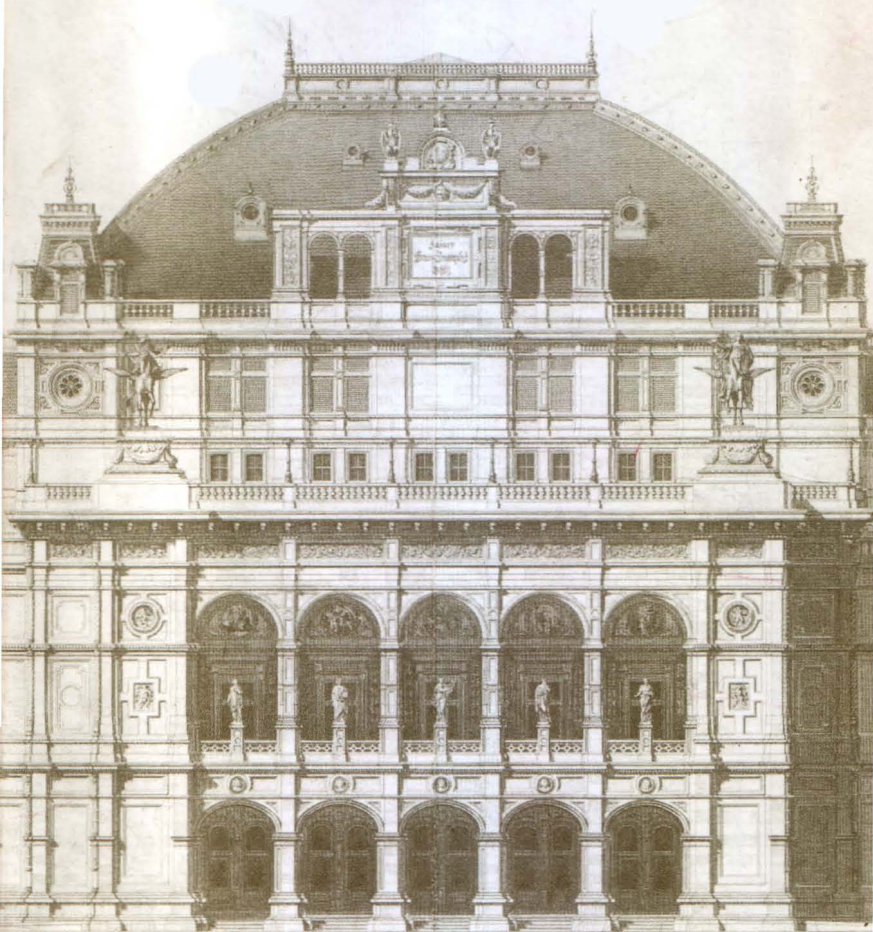


# STAATSOPER

---

WOLFGANG AMADEUS MOZART  
LA CLEMENZA DI TITO



Mittwoch, 13. März 1991

*Staatoper*

2. Aufführung in dieser Inszenierung

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

## „La clemenza di Tito“ – eine freimaurerische Oper

Nur wechselseitige brüderliche Warnung, Zurechtweisung und Aufmunterung kann uns auf der geraden Bahn der Maurerey, die nach unsern Begriffen ächte Wohlthätigkeit, erweiterte Aufklärung des Verstandes und Verbesserung des Herzens zum Endzwecke hat, erhalten. Nur durch sie können wir hoffen, sicher hinzugelangen zu der unerschöpflichen Quelle des Lichts, in das innere Heiligthum der Wahrheit, deren Ausforschung wir diesen unsern Tempel heute weihn.

(Ignaz von Born, 7. Februar 1783)



Innenansicht der Loge „Zur neugekrönten Hoffnung“, Ölgemälde, um 1786

### *Auszüge aus der Verfassung der Provinzial- und Großloge von Österreich (1784):*

Grundsätze.

I.

Die Maurerei in ihrer Verfassung und dem Verhältnisse der Logen gegenüber ist eine demokratische Vereinigung und jede Loge eine Demokratie.

II.

Die gemeinschaftliche Beschäftigung derselben ist Wohlthätigkeit im ausgebreitetsten Verstande.





Die Nationalgarde richtet am 17. Juli 1791 auf dem Marsfeld unter den





republikanischen Petitionären ein Massaker an, Aquatinta von Lecœur

## PRAG

war eines der ältesten Freimaurerzentren Mitteleuropas.

- 1726 soll durch den Grafen Franz Anton von S p o r c k die Gründung der ersten Loge unter dem Namen „Zu den drei Sternen“ erfolgt sein.
- 1766 Auftauchen der Rosenkreuzer.
- 1766 Verbot der Freimaurer- und Rosenkreuzerlogen.
- 1773 Bildet sich eine Schottenloge „Zu den drei gekrönten Sternen und den drei gekrönten Säulen“, die sich den Namen Kasimir usw. nach dem Prinzen A l b e r t K a s i m i r von Sachsen-Teschen beilegt.
- 1780 Graf B a r b o gründet die Loge „Zum grünen Löwen“, die sich aber bereits 1781 wieder auflöst.
- 1782 Die Prager Logen unterstellen sich als Provinzial-Großloge von Böhmen der Großen Landesloge von Österreich.
- 1783 Gründung der Logen „Zur Wahrheit“, „Einigkeit“ und „Union“.
- 1785 Freimaurerpatent J o s e p h s II. Danach dürfen in Prag nur drei Logen bestehen.
- 1787 wird die Schottenloge unter dem Namen „Zu neun Sternen“ wieder belebt.
- 1792 bezeichnet der Wiener Denunziant Aloys H o f f m a n n Prag als ein besonders gefährliches Freimaurer- und Verschwörerzentrum; Kaiser F r a n z II. veranlaßt die freiwillige Schließung der Logen.
- 1794 1. Mai. Die Prager Logen lösen sich auf.

Der Endzweck der Maurerei ist die Untersuchung der Natur und der Wissenschaften im weitläufigen Verstande, die ursprüngliche Gleichheit, wenigstens unter dem besten Theil der Menschen, wieder herzustellen, und endlich laut 6. Artikels unserer ältesten Gesetze die Vereinigung aller Religionen zu stande zu bringen.

Nun sind:

die Mittel zu diesem dreyfachen Maurerischen Endzweck,

- erstens: die Chemie oder Alchemie,
- zweytens: die ununterbrochene Vervollkommnung unsrer durch das göttliche Licht von Orient auf mannigfaltige Arten erhaltenen, und von Ahnenstolz entfernten, nur durch Bruderliebe unterstützten Talenten,
- drittens: die allergenaueste von allen menschehnden Nebenabsichten auf das schärfste gereinigte Vereinfachung der begreiflichsten Moral.

(Graf Thun, 23. Februar 1784)

**Hoffmann, Leopold Alois**, Universitätsprofessor in Wien, \* 1759, † 1801, war von 1783–1788 Freimaurer, zuletzt in der Loge „Zur neugekrönten Hoffnung“ in Wien. Nach Ausbruch der Französischen Revolution trat er aus der Loge aus und begann einen leidenschaftlichen Kampf gegen das Freimaurertum, dessen „Komplot“ er die Schuld an den revolutionären Umwälzungen in Frankreich zuschrieb. Er trat als Denunziant hauptsächlich in seiner „Wiener Zeitschrift“ auf und veröffentlichte mehrere, meist anonyme Bücher gegen Freimaurer, vom Bestreben geleitet, erst Leopold II., dann Franz II. zu energischem Vorgehen gegen die Logen, zur Gründung eines Geheimbundes gegen die Freimaurerei zu bestimmen.

Man lebe in einem „bösen Zeitpunkt“, predigte der „Heerführer der Obskuranten“, „in welchem man so vieles von teils wirklich verübten, teils versuchten Königsmorden höre“. Die Freimaurer verbänden sich in der ganzen Welt untereinander und seien daher für den Staat „furchtbarlich“, ihr Tempelbau laufe aber auf nichts anderes hinaus, als auf den Untergang der Religionen und aller Großen. Aus den Grundsätzen der Loge „Zur wahren Eintracht“ habe man ersehen können, daß Wien „die echte Schwester“ des revolutionären Paris sei, weshalb auch in Österreich der Umsturz der Staatsverfassung und die Königsmorde zur Tat werden könnten. In „Aktenmäßige Darstellung der Deutschen Union und ihre Verbindungen . . .“ behauptete H. eine innige Verbindung zwischen den „Obersten“ Bode und M i r a b e a u, die mit Hilfe der Freimaurerei „die Hauptmine zur Explosion der französischen Staatsrevolution ganz unvermerkt bearbeitet“ hätten. Diese Tätigkeit rief eine Flut von Gegenschriften gegen den „Hoffmanismus“ auf den Plan (A l x i n g e r: „Anti-Hoffmann“, K n i g g e: „Des seligen Herrn Etatsrats Samuel Konrad von Schafskopf hinterlassene Papiere“, D a l b e r g: „Von dem Einfluß der Wissenschaften und schönen Künste in Beziehung auf öffentliche Ruhe“, u. a.), sie war jedoch den obersten Hofstellen sehr genehm (Leopold II. sagte: „Der Kerl ist ein Esel, ich weiß es, aber er leistet mir als Spion sehr gute Dienste“).



## **Zum Begriff der clemenza**

Die Gerechtigkeit ist nur die eine Seite der weisen Herrschaft; die andere ist die Güte. Und es gibt nicht viele Beispiele auf solche Weise vollendeter Weisheit, während die Herrscher, die wie reißende Wölfe unter der ihnen anvertrauten Herde wüten, schier ohne Zahl sind.

Am Anfang der Reihe steht neben dem auf so seltsame Art mit Erlangung der Herrschaft mildtätig gewordenen Titus jener Kaiser Nero, der seine eigene Mutter töten ließ, um von keiner Seite mehr Vorwürfe und Mahnungen hören zu müssen. Er hatte zuvor auch seinen Erzieher Seneca, der, um ihn auf den rechten Weg zu bringen, eine Schrift *ad usum delphini* „De clementia“ verfaßt und ihm gewidmet hatte, zum Schweigen gebracht.

War mit Seneca die Weisheitslehre der Stoa an der Caesarenwillkür gescheitert, so gelangte doch in einem späteren Jahrhundert mit Marc Aurel nach unzähligen Gewaltherrschern ein Mann auf den Thron, der das Amt des Imperators mit der Verpflichtung zur Menschenliebe zu verbinden wußte.

Die christlichen Herrscher fühlten sich dem Begriff der Gnade verbunden. Ihnen war bewußt gemacht worden, daß sie ihre Krone von einem höheren Richter verliehen bekommen hatten, auf dessen Milde und Verzeihung auch sie einst hoffen mußten. Der Herrscher, der in früher Jugend schon zum Führer eines Volkes bestimmt war, wurde zumeist auf diese Art vorbereitet von Männern oder Frauen, die einst unter seiner Gewalt stehen sollten. Sie versuchten eben darum ihm zur rechten Zeit den Zaum anzulegen, geflochten aus klugen Worten, Lob und Tadel, zukunftsfrächtigen Ideen und nachahmenswerten Beispielen der Geschichte. Dieser Zaum mußte unzerreißbar sein, wenn es zum Ernst kam, durfte aber nicht hinderlich sein bei der freien Bewegung des königlichen Hauptes. Der ihn trug, mußte meinen, er trüge einen Schmuck um den Nacken und nicht ein Joch, sonst schüttelte er sich und strafte seine Bändiger.

Und so wurde es von Fénelons „Télémaque“ über Corneilles „Cinna“ oder Racines „Mithridate“ bis zu Metastasios „La clemenza di Tito“ zu einer bewährten Übung, sich der huldvollen Güte eines Herrschers durch dessen rechtzeitige Belehrung zu versichern. Die günstigsten, aber auch letzten Anlässe dazu ergaben sich bei Krönungs- oder Hochzeitsfeierlichkeiten. In den Zeiten der höfischen Theaterfeste bestand hierin eine der Aufgaben der Dichter. Diese waren auch in der Epoche des Absolutismus nicht immer nur Virtuosen der Unterwürfigkeit, Lobredner und Hofberichterstatter. Ihr Amt war nicht ohne Gefahren. Ihnen oblag unter anderem die Programmierung der wichtigsten Fresken der Paläste, die Ausrichtung der Festlichkeiten, Umzüge und Zeremonien und die literarische und theatralische Huldigung durch die *Licenza*, die zugleich stets eine festlegende Verpflichtung des Gehuldigten war, eine Einbindung in die

Tradition der herrscherlichen Tugenden, unter denen die „clemenza“ nicht die geringste war. Sie bürgte für die „Liebe“ – oder nennen wir es nur das Einverständnis – der Untertanen.

Mit der Aufklärung gewann die Überzeugung von der ursprünglich guten Natur des Menschen Geltung auch an den europäischen Fürstenhöfen. Begriffe wie *humanité*, *fraternité*, *tolerance*, *égalité*, *clemence* und zuletzt auch *liberté* nahmen von den in England gegründeten Freimaurerlogen ihren Ausgang und bewirkten nach dem Tode Ludwigs XIV. nicht enden wollende Argumentationen, in deren Mittelpunkt Schriftsteller wie Voltaire, Rousseau, Diderot, d'Alembert und Mirabeau standen. Hier begann die Gefahr zu erwachen. Der Herrscher mußte fürchten, nicht nur mehr belehrt, sondern endlich auch gezwungen zu werden, von Männern, denen es nicht mehr genügte, es besser zu wissen. Nicht nur die Vordenker der Französischen Revolution, sondern auch ihre Exekutoren, unter ihnen Marat und Danton, waren Mitglieder des Freimaurerbundes. Das Schicksal des gegängelten französischen Königs vor Augen, begannen die europäischen Herrscher halsstarrig zu werden.

Wie wenig Kaiser Leopold II. die versifizierte und komponierte Aufforderung zur Großmut beherzigt hat, das läßt sich am Beispiel des „Titus“ und seiner Autoren ablesen. Metastasio, zu seinen Lebzeiten hochgeachtet, war bei Leopolds Regierungsantritt schon verstorben. Mazzolà hatte 1791 drei Monate lang versucht, die durch da Pontes Entlassung frei gewordene Stellung als Theatraldichter zu erlangen. Vergeblich. Mozarts Gesuch um eine Anstellung als Klavierlehrer der jungen Erzherzöge und Erzherzoginnen wurde abgelehnt. Als wenige Monate später seine Witwe Constanze in ihrer Bedrängung durch die Schuldner in einer Audienz beim Kaiser Hilfe suchte, gewährte ihr „der unsterbliche Monarch“ eine Jahrespension von 260 fl. (Man vergleiche hierzu die Internatskosten von Mozarts älterem Sohne Karl in Perchtoldsdorf von 400 fl.) Viel Zeit blieb ihm nicht, die Lehren seiner Huldiger besser zu beherzigen. Unerwartet starb er im März 1792. Sein Nachfolger, der Adressat von Haydns Kaiserhymne, machte sich die Dichter und Komponisten durch seine Zensur gefügig.

R. B.

Unbestritten steht fest, daß von allen Tugenden keine dem Menschen besser ansteht – weil keine dem Menschen gemäßer ist als die Milde.

Trotzdem zielt Milde unter allen Menschen keinen mehr als einen König oder Kaiser. Nur wenn ihre Kräfte die Wohlfahrt fördern, verhelfen große Machtmittel zu Ehre und Ruhm. Stark sein, um schaden zu können: das wäre eine unheilbringende Macht.

(Seneca, Über die Milde)



W. A. Mozart, unsigniertes und undatiertes Pastellbildnis



Unter Gnade ist nämlich die Gnade Gottes durch Jesus Christus unsern Herrn zu verstehen. Durch sie allein nämlich wird der Mensch vom Bösen erlöst und ohne sie vollführt er überhaupt nichts Gutes, sei es in Gedanken, im Wollen, in der Liebe oder in der Tat. Nicht allein, daß er infolgedessen gerade auf ihre Unterweisung hin seine Aufgabe erkennt, sofern daß er sie durch ihren Beistand auch mit Liebe ausführt.

(Augustinus, Gnade und freier Wille)

Die Gnade ist ein besonderer Vorzug der Monarchen. In der Republik, deren Prinzip die Tugend ist, ist sie nicht so nötig.

(Montesquieu, Vom Geist der Gesetze)

Außerdem ist die Häufigkeit der Todesstrafe immer ein Zeichen für Schwäche und Trägheit der Regierung. Es gibt keinen Bösewicht, den man nicht für irgend etwas tauglich machen könnte.

Was das Begnadigungsrecht anbelangt oder das Recht, einen Schuldigen von der Strafe auszunehmen, die ihm gesetzmäßig zukommt und durch den Richter verkündet wird, so kommt es nur dem zu, der über Richter und Gesetz steht, das heißt dem Souverän. Und selbst dieses Recht ist nicht ganz eindeutig; die Fälle, in denen von ihm Gebrauch gemacht wird, sind sehr selten. In einem gut regierten Staat gibt es wenig Bestrafungen, nicht weil man oft Gnade walten läßt, sondern weil es wenig Verbrecher gibt.

(Rousseau, Der Gesellschaftsvertrag)

Was ist Toleranz? Sie ist Menschlichkeit überhaupt. Wir sind alle gemacht aus Schwächen und Fehlern; darum sei erstes Naturgesetz, daß wir uns wechselseitig unsere Dummheiten verzeihen.

(Voltaire, Philosophisches Wörterbuch)

Menschlichkeit ist ein Gefühl des Wohlwollens für alle Menschen, das nur in einer großen und empfindsamen Seele aufflammt. Diese edle und erhabene Begeisterung kümmert sich um die Leiden der anderen und um das Bedürfnis, sie zu lindern; sie möchte die ganze Welt durcheilen, um die Sklaverei, den Aberglauben, das Laster und das Unglück abzuschaffen.

(Diderot, Enzyklopädie)

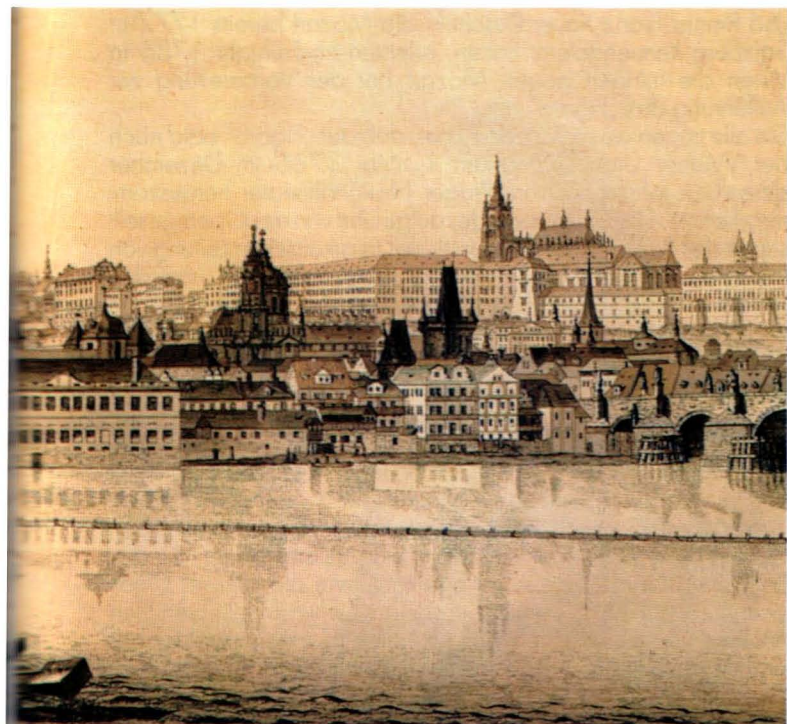


Prag, Radierung von Joseph

ANDREA HARRANDT

## MOZART IN PRAG

„Ich kann den Beyfall und die Sensation, die sie in Wien erregt, nicht aus eigener Erfahrung beschreiben – aber ich bin Zeuge des Enthusiasmus gewesen, den sie bey ihrer Aufführung in Prag unter Kennern und Nichtkennern verursachte! Es war, als wenn das, was man hier bisher gehört und gekannt hatte, keine Musik gewesen wäre! Alles war hingerissen – alles staunte über die neuen Harmonien, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blasinstrumente. Nun fingen die Böhmen an seine Kompositionen zu suchen, und in eben dem Jahre hörte man schon in allen bessern Musikalischen Akademien, Mozarts Klavierstücke und Sinfonien. Von nun an war die Vorliebe der Böhmen für seine Werke entschieden!“, so schreibt Franz Xaver Niemtschek, der erste Biograph Mozarts, über die 1783 vom



Gregory nach Ludwig Kohl, 1793

deutschen Sing- und Schauspielimpresario Karl Wahr im Gräfl. Nostizschen Nationaltheater – dem heutigen Tyl-Theater – mit großem Erfolg herausgebrachte „Entführung aus dem Serail“. Die Begeisterung der Böhmen hatte neben der musikalischen auch eine politische Komponente. Der Gegensatz zwischen dem stark italienisch orientierten Wiener Hof und dem von der deutsch-tschechischen Intelligenz in Prag getragenen Territorialismus zeigte noch bis ins 19. Jahrhundert seine Auswirkungen – galt Prag doch damals als echt deutsche Stadt. Der böhmische Adel wurde vom Wiener Hof kaum zu militärischen oder administrativen Stellungen herangezogen und daher zu einem Rückzug auf seine Landgüter oder Stadtpalais gezwungen. Dies trug zur regionalen kulturellen Blüte und zur Gründung zahlreicher Musikkapellen des Adels bei.

Die Fäden, die Mozart mit Prag verbanden, waren vielfältig. Adelige Wiener Freunde, wie die Thun und Lobkowitz, hatten in Prag einen zweiten Wohnsitz. Viele davon waren Freimaurer. Die Sängerin Josepha Duschek und ihr Mann, der Komponist



und Pianist Franz Xaver Duschek, die Mozart bereits 1777 in Salzburg kennengelernt hatten, erlebten im Frühjahr 1786 in Wien die Intrigen gegen Mozart bei der Vorbereitung zur Aufführung des „Figaro“ mit.

Sie alle trugen wesentlich dazu bei, daß der „Figaro“ bald nach der Wiener Uraufführung am 1. Mai 1786 im Dezember desselben Jahres auch im Prager Nationaltheater herauskommen konnte. Diese Oper wurde, aufgeführt von der Operngesellschaft des Pasquale Bondini unter der musikalischen Leitung von Johann Josef Strobach, zu einem Sensationserfolg und den ganzen Winter über gespielt. „Kein Stück (so geht hier das allgemeine Sagen) hat je soviel Aufsehen gemacht als die italienische Oper ‚Die Hochzeit des Figaro‘ . . . Die Musik ist von unserem berühmten Herrn Mozart . . .“, berichtet die „Prager Oberpostamtszeitung“ am 12. Dezember 1786.

Der große Erfolg des „Figaro“ ließ schließlich Mozarts ersten Besuch in Prag folgen. Auf Einladung einer „Gesellschaft grosser Kenner und Liebhaber“ reiste Mozart am 8. Jänner 1787 von Wien ab. Er wurde von seiner Frau Konstanze, dem künftigen Schwager Franz Hofer und dem Klarinettisten Anton Stadler begleitet. Am 11. Jänner mittags kam, wie die „Prager Oberpostamtszeitung“ berichtet, „unser großer und geliebter Herr Mozart aus Wien, hier an.“ Quartier bezogen die Mozarts wahrscheinlich schon am ersten Tag im Palais Thun auf der Prager Kleinseite.

Die folgenden Wochen vergingen mit gesellschaftlichen Vergnügungen, Bällen – Musik aus dem „Figaro“ diente, in Kontertänze und Deutsche Tänze verwandelt, den Pragern als Tanzmusik –, Hauskonzerten, Besuchen und mit der Besichtigung von Sehenswürdigkeiten. Hauptsächlich verkehrte Mozart in den Kreisen der Freimaurer, zu denen auch sein Gönner Thun sowie Emanuel Joseph Graf Canal von Malabaila, der Direktor der Universitätsbibliothek Dr. P. Karl Raphael Unger und Johann Philipp Joseph Graf Pachta von Rajow gehörten.

Am 17. Jänner erlebte Mozart seinen „Figaro“, worüber Niemeischek berichtet: „Alsogleich verbreitete sich der Ruf von seiner Anwesenheit im Parterre, und so wie die Sinfonie zu Ende gieng, klatschte ihm das ganze Publikum Beyfall und Bewillkommen zu.“ Am 19. Jänner stellte sich Mozart dem Prager Publikum bei einer Theaterakademie im Nationaltheater als Pianist vor, wobei er mit seinen Variationen und Phantasien – u. a. über „Non più andrai“ aus dem „Figaro“ – große Begeisterung fand. „Alles was man von diesem großen Künstler erwarten konnte, hat er vollkommen erfüllt“, berichtet die „Prager Oberpostamtszeitung“. Am 22. Jänner schließlich dirigierte er seinen „Figaro“. Am 8. Februar verließ Mozart mit seiner Begleitung Prag und traf vier Tage später in Wien ein.

Diese erste Prager Reise hatte Mozart erhebende Selbstbestätigung gebracht. Er war als Komponist, Pianist und Dirigent



W. A. Mozart, Silberstiftzeichnung von Doris Stock, 1789

gefeiert worden, hatte Umgang mit Freunden und aristokratischer Gesellschaft gehabt und gut verdient. Außerdem hatte er von Pasquale Bondini und den böhmischen Ständen den Auftrag zur Komposition einer Oper erhalten, die zu Beginn der neuen Spielzeit herauskommen sollte.

Umso stärker mag Mozart nach seiner Rückkehr die bedrückende Lage in Wien empfunden haben. Die finanziellen Verhältnisse hatten ihn schon Ende des Jahres 1786 mit dem Gedanken spielen lassen, nach England zu reisen. Am 28. Mai 1787 starb Leopold Mozart. Im Opernspielplan dominierten Martins „Cosa rara“ und Dittersdorfs Singspiele.

Lorenzo da Ponte arbeitete nun gleichzeitig an drei Libretti: „L'arbore di Diana“ für Vicente Martin y Soler, „Axur, Re d'Ormus“ für Antonio Salieri und „Don Giovanni“ für Mozart, der

Ende Mai/Anfang Juni mit der Komposition beginnen konnte. „Don Giovanni“ war als Festoper bei Gelegenheit der Durchreise des Brautpaares Prinz Anton Clemens von Sachsen und Erzherzogin Maria Theresia, der Nichte des Kaisers, in Prag gedacht.

Am 1. Oktober 1787 reiste Mozart mit Konstanze nach Prag, wo er drei Tage später eintraf und sein Quartier im Haus „Zu den drei Löwen“ bezog. Die Oper war allerdings zum angesetzten Termin noch nicht fertiggestellt, und die Proben verzögerten sich, so daß man am 14. Oktober, dem geplanten Aufführungstag, den „Figaro“ geben mußte. Diesmal gab es von adeligen Damen einige Widerstände, da sie gerade diese Oper für die Erzherzogin unschicklich fanden. Aber „der Eifer der Tonkünstler und die Gegenwart des Meisters Mozart erweckte bei den höchsten Herrschaften allgemeinen Beifall und Zufriedenheit“, und so erntete der „Figaro“ als höfische Festoper Beifall. Die Erzherzogin reiste schon am 15. Oktober ab, ohne die für sie bestimmte neue Oper gehört zu haben.

Vor dem für den 29. Oktober festgesetzten Uraufführungstermin wartete noch viel Probenarbeit. Am 8. Oktober kam da Ponte für acht Tage nach Prag. Die Ouvertüre zum „Giovanni“ ist mit dem Vorabend der Premiere datiert, um ihre Entstehung ranken sich viele Legenden. Die Aufführung mit Luigi Bassi in der Titelrolle und Mozart am Cembalo schließlich versetzte das Prager Publikum in helle Begeisterung, und Niemetschek kann berichten: „Kurz Don Juan ist die Lieblingsoper des bessern Publikum in Prag. Als Mozart bey der ersten Vorstellung derselben an dem Klavier im Orchester erschien, empfing ihn das ganze bis zum Erdrücken volle Theater mit einem allgemeinen Beyfallklatschen.“

Nach der erfolgreichen Aufführung der Oper erlebte Mozart noch ein paar frohe Tage in Prag. Mehrere kleinere Werke entstanden, u. a. die Konzertarie „Bella mia fiamma“ (KV 528) für Josefa Duschek, in deren Landhaus „Bertramka“ Mozart während seiner Prager Aufenthalte viel Zeit verbrachte.

Vermutlich am 13. November wurde die Heimreise angetreten. Am 15. November starb Christoph Gluck, und am 7. Dezember wurde Mozart durch Kaiser Joseph II. zum „k.k. Kammerkompositeur“ ernannt, „damit ein Künstler von so seltenem Genie nicht bemüßigt werde, sein Brot im Auslande zu suchen“.

Anderthalb Jahre später, am 10. April 1789, hielt sich Mozart in Gesellschaft des Fürsten Lichnowsky auf der Durchreise nach Berlin für einen halben Tag in Prag auf. Die kurze Zeit war mit Besuchen ausgefüllt. Bei diesem Aufenthalt fanden auch die ersten Verhandlungen mit dem Prager Opernunternehmer Domenico Guardasoni über eine neue Oper für den Herbst 1790 statt. Möglicherweise wurde damals auch der Stoff, nämlich „La clemenza di Tito“ von Metastasio, ausgewählt, dessen Text vom sächsischen Hofdichter Caterino Mazzola umgearbeitet werden sollte.



Im Sommer des Jahres 1791 kam Guardasoni nach Wien, um mit Mozart den Vertrag über „Titus“ anlässlich der Krönung Kaiser Leopolds II. zum König von Böhmen perfekt zu machen. Die böhmischen Stände hatten sich erst spät dazu entschlossen, anlässlich der Krönung auch eine Oper aufzuführen.

Die Komposition des „Titus“ in 18 Tagen ist also der Legende zuzuordnen. Die ersten Skizzen und Entwürfe entstanden wahrscheinlich schon im Frühjahr 1789, sie weichen aber von der endgültigen Fassung ab. Daß Mozart schon im Frühjahr 1791 an dieser Oper gearbeitet hat, beweist die Aufführung des Rondos der Vitellia „Non più di fiori“ am 26. April 1791 durch Josepha Duschek in Prag. Nur die Ouvertüre, die zweite Arie des Titus (Nr. 8), der Marsch und die Rezitative dürften in Prag entstanden sein, da sie nicht auf Wiener Papier geschrieben wurden. Die vier instrumentierten Rezitative stammen von Mozart, die Secco-Rezitative wahrscheinlich von Süßmayr. Für die frühe Beschäftigung mit dieser Oper spricht auch die Tatsache, daß die Partie des Sesto, die zunächst für Tenor konzipiert war, in Prag für Sopran umgearbeitet werden mußte.

Um den 25. August reiste Mozart mit Konstanze, Franz Xaver Süßmayr und dem Klarinettisten Anton Stadler nach Prag, wo sie am 28. des Monats ankamen. Am 29. August traf der Kaiser, tags darauf die Kaiserin in Prag ein, und am 31. August gab es ein feierliches Hochamt im Dom. Auf Wunsch des Kaiserpaares fand am 2. September eine Festaufführung des „Don Giovanni“ im Altstädter Nationaltheater unter der Leitung Mozarts statt. Mozart hielt sich diesmal im Hintergrund des gesellschaftlichen Geschehens.

Die Uraufführung des „Titus“ fand schließlich am 6. September, dem Krönungstag, statt. Die Aufführung selbst stand allerdings unter einem Unstern. Der Kaiser traf mit seinem Hofstaat erst mit einer Stunde Verspätung ein, und Kaiserin Maria Luisa soll aus ihrer Loge gerufen haben: „Una porcheria tedesca“ (eine deutsche Schweinerei). Das Publikum war außerdem durch Bälle, Vergnügungen und Spektakel aller Art übersättigt. Die allseits bekannt gewordene Abneigung des Hofes gegen Mozarts Oper führte dazu, daß während der Festtage kaum jemand die Vorstellungen besuchte. Nachdem der Hofstaat und alle Besucher abgereist waren, wurde die Oper auch für die einheimischen bürgerlichen Kreise mit steigendem Erfolg gespielt, zuletzt am 30. September 1791, dem ersten Aufführungstag der „Zauberflöte“.

Mitte September verließen Mozart und seine Begleiter Prag, die Stadt, in der er mehr Liebe und Anerkennung gefunden hatte als an irgendeinem anderen Ort.

## **„LA CLEMENZA DI TITO. OPERA SERIA – RIDOTTA A VERA OPERA“?**

### **Zur dramaturgischen und musikalischen Gestalt**

Mozarts letzte Oper „La clemenza di Tito“ wurde fast auf den Tag genau drei Monate vor seinem Tod uraufgeführt: am 6. September 1791 im Nationaltheater in Prag – in der Stadt, in der er mit „Le nozze di Figaro“ und „Don Giovanni“ seine größten Triumphe erlebt hatte. Der „Titus“ bildete den künstlerischen Höhepunkt der Feierlichkeiten, die anlässlich der Krönung Kaiser Leopolds II. zum König von Böhmen veranstaltet wurden. Es war der ehrenvollste und, in Mozarts bedrängter Lage, der wichtigste Opernauftrag seines Lebens.

Die historischen Konstellationen sollten genügen, ein Meisterwerk der Musikgeschichte erwarten zu lassen. Doch der „Titus“ blieb unter den Opern des Wiener Jahrzehnts die einzige, die sich auf dem Theater bisher nicht recht durchsetzen konnte – ein Werk, das gleichsam nicht klassisch geworden ist. Wo liegen die Gründe für das merkwürdige Schicksal dieser Oper? Liegen sie in den ungünstigen Entstehungsbedingungen, in der mangelnden Aktualität des Stoffes oder gar in Mozarts Musik? Oder gilt es nur, die Geschichte zu korrigieren und den „Titus“ endlich in den Kanon der klassischen Werke einzureihen, ihn gleich gewichtig neben „Figaro“, „Don Giovanni“ und „Così fan tutte“ zu stellen?

Im Unterschied zu den drei Da-Ponte-Opern ist „La clemenza di Tito“ eine opera seria, eine ernste Oper, deren Textgrundlage von Metastasio stammt. Mozart befand sich im Zwiespalt. Zum einen lag ihm die opera seria sehr am Herzen. Dies bezeugen nicht zuletzt seine Bemühungen um den „Idomeneo“, das Engagement, mit dem er bei diesem 1780/81 in Salzburg und München entstandenen Werk nach einer überzeugenden dramatischen Lösung suchte. Gerade der „Titus“ aber war wegen der veralteten Dramenauffassung zu einer erneuten grundsätzlichen Auseinandersetzung mit der Gattung kaum geeignet. Er ist geradezu ein Musterbeispiel für die strengen Gestaltungsformen des Metastasianischen Dramas: drei Akte, sechs Personen mit ganz bestimmten Funktionen, zwei Chöre, einige Monologe (Accompagnato-Rezitative), ebenfalls mit genau fixierten dramatischen Aufgaben und an vorbestimmten Stellen, im übrigen eine regelmäßige Folge von Secco-Rezitativen und Arien. Dieser formale Rahmen ließ sich erweitern und revidieren, kaum jedoch die dramatischen Prinzipien, die, teils Voraussetzung, teils Konsequenz der erstarrten Formen, mit ihnen verbunden waren:



Titelblatt eines Klavierauszuges von „La clemenza di Tito“, erschienen vor 1799 bei Günther und Böhme in Hamburg

das Moment des Statuarischen in der gesamten Darstellung und die Trennung von Handlung und Musik. Die opera seria löste das (für die Oper aller Zeiten aktuelle) Problem der Verbindung von Sprache und Musik in extremer Weise, indem sie die Handlung ausschließlich dem Secco-Rezitativ zuwies, die der Musik zugänglichen lyrischen, kontemplativen Bereiche hingegen ebenso ausschließlich auf die Arien konzentrierte. Die Handlung spielte sich im Rezitativ ab; die Musik hatte ihren Platz in autonomen „Nummern“, die in regelmäßigen Abständen die Handlung unterbrachen.

Genau das Gegenteil strebte die opera buffa an, nämlich die möglichst enge Verbindung von Drama und Musik. Ein Beispiel: Mozarts „Figaro“ beginnt mit einem Duettino, einer musikalischen Nummer also. Diese wird durch ein verhältnismäßig langes Vorspiel eingeleitet. Währenddessen geht der Vorhang auf, und man hat Zeit, das Ambiente zu betrachten, in dem sich Figaro und Susanne befinden. Es ist das Zimmer, das sie nach ihrer Hochzeit beziehen sollen. Figaro mißt den Raum aus, um zu sehen, wo das Bett Platz hat. Susanna probiert vor dem Spiegel einen Hut, den sie bei der Hochzeit tragen will. Die Oper beginnt also mit Aktion. Aber die Musik ist nicht nur Untermalung dieser Aktion, sondern sie gibt von sich aus Impulse. Sie bestimmt das Tempo und die Art der Bewegungen, die Zäsuren, Steigerungen und Ruhepunkte.

Zum Vergleich der Anfang des „Titus“: Die erste Szene beginnt im Secco-Rezitativ, mitten in einer Auseinandersetzung zwischen Vitellia und Sesto. Vitellia ist gerade dabei, den Plan für das Attentat auf den Kaiser zu wiederholen. Die Szene führt, ebenso wie die des „Figaro“, auf direktem Weg in die Handlung ein. Aber die Personen auf der Bühne agieren nicht, sondern sie diskutieren miteinander. Und die Musik trägt nichts dazu bei, den Streit anschaulicher zu machen. Sie erhält keine Gelegenheit, sich am Drama zu beteiligen. Auch die Bühne wird nur als imaginärer Raum benötigt, nicht als Lebensbereich in die Darstellung einbezogen. Erst am Ende der Szene tritt die Musik auf den Plan: das Duett, das Mazzolà hier eingeschoben hat, ist gewissermaßen das Resultat der Auseinandersetzung.

Die Szene ist charakteristisch für die opera seria. Die Personen sprechen miteinander, sie streiten, berichten, konstatieren, sie stellen Betrachtungen an, äußern Empfindungen und moralische Maximen, aber sie führen keine Aktionen vor – sie bewegen sich nicht. Die seria steht darin dem Oratorium näher als der Oper. Indes betrifft das Moment des Statischen nicht nur den szenischen Bereich; es ist ein grundlegendes Gestaltungsprinzip der Metastasianischen Oper, das sich auf allen Ebenen und bis ins Detail hinein verfolgen läßt. Und: es ist keineswegs ein der Musik durch den Text aufgezwungenes Prinzip, sondern es hat seine unmittelbaren Entsprechungen in den musikalischen Gestaltungsmitteln des Generalbaßsatzes, in der Musik der Metastasio-Zeit. Im gleichen Maß widerstrebt es jedoch den Ausdrucksmöglichkeiten des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Was Mozart von einem Dramentext verlangte, waren gerade nicht die Reihung gleicher Teile, die Eindeutigkeit des Affekts, das Vorhersehbare des Ablaufs, sondern die Beweglichkeit der Formen, die Vielschichtigkeit der Aussagen, dramatische Spannung, Überraschungen, die Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit des musikalisch-dramatischen Geschehens.

Es gibt noch einen anderen Grund dafür, daß die Metastasianische Oper um diese Zeit, die ja auch die des Sturm und Drang





Titelblatt eines Klavierauszuges von „La clemenza di Tito“, erschienen 1795 bei Breitkopf in Leipzig, Vignette von Rossmässler

ist, schnell veraltete. Metastasio hatte gar nicht die Absicht, dramatische Charaktere, individuelle, plastische Persönlichkeiten auf die Bühne zu stellen, die von realistischen, nachvollziehbaren Konflikten und Emotionen geleitet werden. Er brauchte Figuren, die es ihm erlaubten, das jeweilige Thema des Stückes (im „Titus“ die Darstellung eines gütigen Herrschers) mit spielerischen Motiven, mit einer Intrige zu umgeben. Wie in der Commedia dell'arte sind die Rollen immer ungefähr dieselben. Ihre bestimmten und gegeneinander abgegrenzten Funktionen gehören sozusagen zu den Spielregeln. Die Eigenarten und das Schicksal dieser Personen sind nicht Gegenstand der Handlung. Konstruktiv für die Handlung sind die Situationen, in die die Personen gestellt werden, an denen sie sich bewähren, an denen sie vorbildliches Verhalten demonstrieren.

Für Mozarts Vertonung hat Caterino Mazzolà Metastasios ursprünglich dreiaktiges Drama auf etwa die Hälfte des originalen Umfangs reduziert. Fast alle Dialoge wurden gestrafft und im II. Akt ein größerer Abschnitt gestrichen, so daß das Drama in die damals übliche zweiaktige Gliederung gebracht werden konnte. Von den 25 Arien Metastasios behielt Mazzolà nur sieben bei; fünf ersetzte er durch eigene Verse. Zu dieser insgesamt 12 Arien kamen acht Ensembles, so daß wenigstens äußerlich eine recht abwechslungsreiche Folge entstand.

Die einzige authentische Äußerung Mozarts über den „Titus“ überliefert sein Werkverzeichnis, in das er nach Abschluß der Komposition eintrug: „La Clemenza di Tito. Opera Seria in Due Atti per l'incoronazione di sua Maestá l'imperatore Leopoldo II. – ridotta á vera opera dal Sig:<sup>te</sup> Mazzolá.“ Mozart war offenbar zufrieden mit Mazzolàs Bearbeitung. War also aus Metastasios Drama eine „wirkliche Oper“ in Mozarts Sinn geworden?

Mazzolàs Änderungen sind dramatisch außerordentlich geschickt. Bemerkenswert ist aber, daß die Gründe für die Revisionen in den meisten Fällen aus der Musik klarer hervorgehen als aus dem Text. Daraus läßt sich schließen, daß Mozart an der Disposition maßgeblich beteiligt war. Sicherlich hat Mazzolà auch eigene Vorschläge eingebracht, und vor allem schrieb er natürlich die Verse der neu eingefügten Duette und Terzette. Aber im Ganzen nahm er wohl dieselbe Rolle ein, wie einst Gottlieb Stephanie, der Librettist der „Entführung“, über den Mozart schrieb: „er arrangirt mir halt das buch – und zwar so wie ich es will – auf ein haar.“

Beispielsweise endete der I. Akt bei Metastasio folgendermaßen: Vitellia schickt Sesto fort; er soll das Zeichen zum Aufruhr geben. Kaum ist er gegangen, erscheint Publio mit der Nachricht, daß Tito Vitellia heiraten wolle und sie zu sich bitten lasse. Vitellia ruft Sesto zurück, erreicht ihn aber nicht mehr und beauftragt Publio, ihn zu suchen. Allein zurückbleibend, schildert sie ihre Angst und beschließt den Akt mit einer Arie. – Der einzige Moment, in dem etwas passiert, in dem agiert wird, ist der, in dem Vitellia Sesto zurückzurufen versucht. Und genau dieser Moment wird bei Mazzolà zum Terzett (Nr. 10). Er eilt nicht mehr im Secco-Rezitativ vorüber, sondern wird der musikalischen Darstellung erschlossen. Um ihm mehr vokales Gewicht zu geben, tritt mit Publio auch Annio auf. Mozart fand hier eine dramatisch bewegte und bewegende Szene und eine ideale Ensemblesituation: zwei gegeneinander abgesetzte Personengruppen, die gleichzeitig Verschiedenes sagen, die die Komposition vor die (durch kein anderes Medium als die Musik lösbare) Aufgabe stellen, die Unterschiede zu veranschaulichen, die verschiedenen Aspekte darzustellen und zugleich das Divergierende zu einem einheitlichen Ganzen zu verbinden.

Bei Metastasio geht das Drama mit dieser Szene in die Pause. Der II. Akt beginnt mit Sestos Monolog und der Schilderung des Aufruhrs, die sehr kurz und wiederum im Secco-Rezitativ abläuft. Der Abschnitt endet mit einer Arie der Servilia, die ihren Annio, der ins Kapitol geeilt ist, mit liebevollen Gedanken begleitet. – Auch hier hat Mazzolà den Inhalt kaum geändert. Aber er hat dieses Spannungsmoment an das Ende des I. Aktes verlegt, so daß die Zuschauer mit der Ungewißheit über das Schicksal des Titus in die Pause entlassen werden.

Zum eindrucksvollen Höhepunkt, ja zum Ereignis wird diese

Szene aber wiederum erst durch die Musik. Mozart hat die drei letzten Nummern des I. Aktes durch einen großen Spannungsbogen miteinander verknüpft. Im Terzett wird die Bewegung in Gang gesetzt. Vitellias bedrängte Lage bleibt nicht abstrakte, der Handlung dienliche Konstruktion, sondern sie wird durch die Musik dem Publikum nahegebracht. Das folgende Accompagnato-Rezitativ des Sesto greift deutlich hörbar auf das Bewegungsmotiv zurück, mit dem das Terzett begann. Sesto will ins Capitol laufen, um Tito zu retten, und das Motiv fordert den Zaudernden immer wieder auf, sich zu beeilen. Als er sich endlich entschließt, beginnt auch das Motiv gewissermaßen davonzulaufen. Das unmittelbar anschließende Quintett bildet zunächst Ziel und Abschluß von Sestos Monolog (Szene Sesto/Annio). Dann jedoch setzt es zu einer erneuten, alles Bisherige übertreffenden Steigerung an. Nacheinander treten Servilia, Publio und Vitellia mit neuen Nachrichten über die unheilvollen Vorgänge auf. Darenin mischt sich der Chor mit angstvollen Schreien. Dem Wahnsinn nahe, erscheint schließlich Sesto. Der Höhepunkt ist erreicht. Die Musik bricht ab – als würde sie vor dem ungeheuerlichen Geschehen versagen. Vitellia spricht Sesto an. Sie tut es im Rezitativ, aber es wirkt so, als würde sie nicht singen, sondern sprechen, als wollte sie Sesto aus einem Traum wecken, um ihn, unhörbar für die anderen, nach dem wirklichen Schicksal des Titus zu fragen. Noch immer benommen, bestätigt Sesto die furchtbare Vermutung: Titus ist tot. Die fassungslose Versammlung erstarrt; sie versinkt in Gedanken („Ah, dunque l’astro è spento ...“). In dem vom Chor angestimmten Trauermarsch löst sich die Spannung allmählich und geht über zu allgemeiner Klage.

Dies ist sicherlich eine der musikalisch ergreifendsten Szenen der gesamten Opernliteratur. Sie nimmt den tragischen Schluß vorweg, der der opera seria so fern lag, weil sie keine Charaktere, keine Schicksale darstellte. Mozart hingegen faßte Tito, Vitellia und Sesto als menschliche Persönlichkeiten auf. Er nahm ihre Konflikte, ihre Eigenarten, ihre Widersprüchlichkeit ernst und versuchte, sie durch die Musik glaubhaft zu machen. Ist dadurch aus Metastasios Drama eine „vera opera“ geworden?

In einem Brief an Goethe kritisierte Carl Friedrich Zelter Mozarts Oper: „Solch ein Titus soll denn auch noch geboren werden, der in alle Mädchen verliebt ist, die ihn alle totschiagen wollen.“ Aufgrund von Mozarts Musik faßte Zelter die Figuren als Personen auf – und fand ihr Verhalten inadäquat. Die Musik hat ihnen eine Wahrhaftigkeit gegeben, die der typisierten Art der Situationen nicht angemessen ist. Vor allem ist es wohl diese Diskrepanz zwischen der Handlung, der Gattung der opera seria und Mozarts Komposition, die die Klassizität des Werkes verhindert hat.







zwischen der „Zauberflöte“ und dem letzten vollendeten Werk, der Kleinen Freimaurekantate, auf.



## EINE POLITISCHE PARABEL

*Lehren wir uns selbst und andere, daß Politik der Ausdruck des Sehnsens sein sollte, zum Glück der Gemeinde beizutragen, und keineswegs der Notwendigkeit, die Gemeinde zu betrügen oder zu vergewaltigen.*  
(Václav Havel, 1990 in Prag)

„La clemenza di Tito“ ist ein Stück über Macht und Herrschaft. 1791 für die Krönung Leopolds II. zum böhmischen König geschrieben, ist „La clemenza di Tito“ keine Huldigungsoper, sondern ein Fürstenspiegel. In ihm wird nicht eine abgelebte politische Ordnung konserviert, sondern die konkrete gesellschaftliche Situation der Zeit reflektiert.

Das Werk ist ein moralischer Imperativ, der sich an einen Herrscher in einer Zeit grundlegender sozialer Aufbrüche richtet. Das (erwünschte und geforderte) Verhalten des Fürsten im Spannungsfeld zwischen absolutistischer Macht und revolutionären Kräften ist das eigentliche Thema des Stückes.

### Die Treppe der Macht

Der Anlaß für die Adaption von Metastasios Drama „La clemenza di Tito“ durch C. Mazzolà und W. A. Mozart war eine Krönung. Im Zeitalter absolutistischer Herrschaft legitimierte das Zeremoniell der Krönung die Macht des Monarchen. Durch diesen Akt wurde der neue Regent zum Stellvertreter Gottes auf Erden erklärt, die Gewalt personal fixiert und die Pyramide der Macht, deren Spitze der neue Regent einnahm, bestätigt. Voraussetzung für dieses „Gottesgnadentum“, für die Herrschaft, die sich unmittelbar von der Gnade Gottes ableitete und in der der Regent selbst eine quasi-göttliche Stellung beanspruchte, war eine festgefügte soziale Hierarchie.

In „La clemenza di Tito“ ist die Erhöhung eines einzelnen der Ausgangspunkt für die Handlung. Tito, dem neuen Kaiser, wird gehuldigt. Die Treppe der Macht, die unendliche Stufenleiter des „spazio infinito“, die den Herrscher von seinen Untertanen trennt, wird durch den Adel bestätigt. Doch dieses Gefüge wird von inneren und äußeren Kräften in Frage gestellt, Titos Herrschaft von einer Gruppe von Verschwörern bedroht. War diese Gruppe bei Metastasio noch eindeutig als Adelsclique definiert gewesen, so ist in Mazzolàs und Mozarts Fassung nur ihr Ziel, der Sturz des Monarchen, bekannt.

Diese Anonymität hat ihre historische Entsprechung. Berichte von der Französischen Revolution, Gerüchte von geplanten Königsmorden, vom Umsturz des absolutistischen Gefüges durch



Sturm auf die Tuileries, Kupferstich von Anton Otto nach Jean Louis Prieur

radikale, demokratisch ausgerichtete Geheimbünde waren 1791, besonders in Prag, Tagesgespräch. Vor allem das Freimaurertum schuf durch seine strikte Verschwiegenheit eine Aura des Undurchschaubaren, hinter der sich, nach Meinung bestimmter Kreise, ein die staatliche Autorität gefährdendes Potential angesammelt hatte.

Im Verlauf von „La clemenza di Tito“ verselbständigt sich die Verschwörung von ihrer eigentlichen Anstifterin. Metastasios Intrige hat in Mazzolàs und Mozarts Fassung ihren höfischen Charakter verloren. Vitellia, die Tochter des gestürzten Kaisers Vitellius, bediente sich anfangs Sestos und der Verschwörer, um selbst Kaiserin zu werden. Die „strada all'impero“ (die Straße zur Herrschaft), die von unten nach oben führt, soll für sie erobert werden. Als Vitellia erfährt, daß Tito sie zu seiner Gemahlin erwählt hat, ist ein Widerruf des Attentats nicht mehr möglich. Im Finale des ersten Aktes wird der Anschlag ausgeführt.

Dieses Finale ist der eigentliche Höhe- und Wendepunkt des Werkes. Zu diesem Punkt strebt der gesamte erste Akt hin, unter seinem Eindruck steht der gesamte zweite Akt. Der „tumulto orrendo“, der in diesem Finale stattfindet, zerstört die Ordnung der Macht. Das hierarchische System bricht auseinander, das Unterdrückte und Verdrängte dringt an die Oberfläche. Dieser Vorgang ist irreversibel: Der Schlußchor des ersten Aktes ist ein Requiem auf eine untergegangene Welt. „La clemenza di Tito“ ist somit auch eine Geschichtsparabel, die die Demontage eines autoritären Systems beschreibt.

Die offene dramaturgische Form von Mazzolàs und Mozarts Fassung entspricht dem dargestellten historischen Prozeß. Dem barocken Prinzip der Arienreihung, dem noch Metastasio's „Tito“ folgte, wird ein horizontal ausgerichtetes, dynamisches Gefüge von Chören, Arien und Ensembles entgegengesetzt. Metastasio's Tableautechnik weicht einer „dramatischen“ Struktur, in der die Konflikte nicht gelöst, sondern verdichtet werden.

Der Brand des Kapitols ist aber nicht nur ein Bild für eine äußere soziale „Revolution“, sondern auch ein Symbol für die inneren Aufbrüche, für die psychischen Veränderungen der Figuren. Im zweiten Teil des Stücks sind alle aufgefordert, sich mit ihrer neuen Situation auseinanderzusetzen.

## **Die Stationen der „clemenza“**

Der Herrscher, der gestürzt werden sollte, überlebt. Im Fürstenspiegel „La clemenza di Tito“ vollzieht er selbst die Revolution mit: die „strada all'impero“ führt nicht nur von unten nach oben, sondern auch von oben nach unten. Der Lernprozeß des absoluten Monarchen, der dem Adressanten Leopold II. 1791 durch Mazzolàs und Mozarts Oper vor Augen geführt wurde, entspricht der gesellschaftlichen Entwicklung seiner Zeit. Während Leopold II. die sozialen Aufbrüche, die unter dem Eindruck der Französischen Revolution auch in der Habsburger-Monarchie entstanden waren, ersticken ließ, während er die Zensur verschärfte und seine Macht durch ein gut organisiertes Spitzelwesen schützte, besteht Titos Größe darin, sich dem historischen Prozeß nicht zu verschließen. Tito versucht nicht, die politischen und psychischen Aufbrüche gemäß seiner herrschaftlichen Macht zu beseitigen, sondern er begegnet ihnen mit Milde und Güte – mit „clemenza“.

Im Gottesgnadentum war diese „clementia“ Ausdruck des „pouvoir arbitraire“ (der willkürlichen Gewalt) gewesen. Nur dem Herrscher war es vorbehalten, dem reuigen Untertanen zu verzeihen, die soziale Ungleichheit war Grundlage dieses Prinzips.

Im Zeitalter der Aufklärung erhält die „clementia“ einen neuen Stellenwert. Aus der Erkenntnis, daß alle vom Menschen aufgestellten Gesetze perspektivisch bedingt, geschichtlich und kulturell geprägt sind, wird die Forderung nach Humanität erhoben. Nicht aus einem hierarchischen Verhältnis, sondern aus der Einsicht von der Fehlbarkeit aller ohne sozialen Unterschied leitet sich nun die Verpflichtung zur Milde ab. Erziehbarkeit, Besserung und Selbstvervollkommnung sind die neuen Schlagworte, durch die der menschlichen Vernunft und dem menschlichen Gefühl die Hauptaufgabe in der Verwirklichung der „humanité“ zugewiesen wird. Der Bruder, der sich verirrt hat, soll nicht verurteilt und bestraft, sondern mit Geduld und Milde wieder auf den rechten Weg geführt, das Mitleid (Rousseaus „pitié“), das ursprüngliche soziale Gefühl des Menschen, aus dem sich nun

die „clemenza“ ableitet, zum eigentlichen Grundgesetz des Zusammenlebens werden.

Nicht Gewalt und Willkür, sondern *Wohltätigkeit (Caritas)*, *Großmut*, *Toleranz*, *Brüderlichkeit (Freundschaft)*, *Mitleid und Verzeihen (Verzicht auf Rache)*, die zentralen Begriffe auch des Freimaurertums, sollen zu den neuen Prinzipien einer auf der grundsätzlichen Gleichheit beruhenden Gesellschaft werden.

Tito folgt in seinem Verhalten immer mehr diesen neuen Richtlinien und untergräbt dadurch immer mehr seine herrschaftliche Position. Sein „Weg der clemenza“ ist jedoch zugleich ein Weg immer neuer und größerer Versuchungen, Gewalt und Vergeltung zu üben. Fünf Stationen dieses Weges, fünf „Prüfungen“, bilden das dramatische Grundgerüst von Mazzolàs und Mozarts Oper:

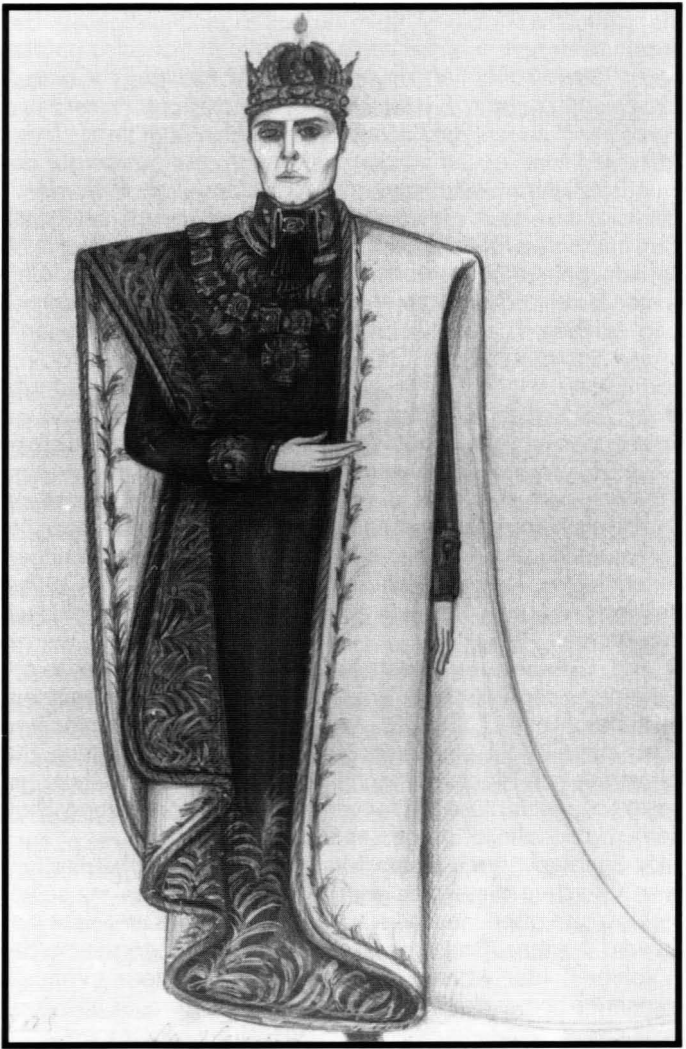
- Als Zeichen seiner Huldigung übergibt der Adel dem neuen Kaiser unermessliche Schätze. Doch Tito bestimmt diese Gaben – Symbole seiner Macht – für die Opfer des Vesuvausbruches. Tito widersteht der Versuchung, sich als Stellvertreter Gottes auf Erden verehren zu lassen. Die Tribute sollen nicht seiner persönlichen Verklärung dienen, sondern die Not der Leidenden lindern helfen. Durch diesen Akt der *Wohltätigkeit (der Caritas)* stellt sich Tito bewußt gegen den Adel und solidarisiert sich mit den Armen.

- Aus Gründen der Staatsräson hatte sich Tito von seiner Geliebten, der jüdischen Prinzessin Berenice, trennen müssen. Nun beschließt er, Servilia zu seiner Gemahlin zu machen. Durch diese Wahl rebelliert er gegen die künstliche Distanz, die ihn von seinen Nächsten trennt. Vor allem seine Beziehung zu Sesto soll durch diese Heirat vertieft werden, die Freundschaft den „spazio infinito“ vergessen machen.

Titos Sehnsucht nach einem Menschen, der ihn als Gleichen unter Gleichen annehmen würde, kollidiert jedoch mit seiner Stellung als Kaiser. Heuchelei und Opportunismus umgeben ihn. So wird ihm jene Macht zur Qual, die nicht der Erforschung der „Wahrheit“ (der wahren Verhältnisse) dient. Diese Wahrheit erkennt er immer deutlicher als bedroht. „Dispiacer col vero“ („Mit der Wahrheit mißfallen“) – das ist Servilias eigentliches Verdienst: Sie gesteht dem Kaiser ihre Liebe zu Annio. In ihrer Offenheit und Natürlichkeit entspricht sie von allen Figuren des Stücks am ehesten Rousseaus Ideal vom neuen, „wahren“ Menschen, der sich nicht gemäß der höfischen „bienséance“ (der Etikette und des Standes) verhält, sondern der „douce voix“ (der sanften Stimme) seines Herzens folgt. Tito, der Servilias Aufrichtigkeit nicht zornig bestraft, sondern auf ihre Hand verzichtet, beweist, daß er bereit ist, dieser „douce voix“ Raum zu geben. Seine *Großmut* begründet die „felicità“ (die Glückseligkeit) des neuen Paares.

- Tito verschließt sich auch gegenüber den revolutionären Kräften nicht. Als Publio, der Präfekt der Prätorianer (also der







Polizeichef), die Verschwörer denunzieren will, verbietet Tito ihre Verfolgung. Politisch Andersdenkenden soll mit *Toleranz*, nicht mit Gewalt begegnet werden. Tito stellt sich somit bewußt auch gegen seinen Polizeichef, der von ihm die Beseitigung jeder Form der Opposition fordert: Je mehr Tito seine eigene Herrschaft in Frage stellt, desto mehr widersetzt er sich Publio.

● Durch Titos Verzicht auf Gewalt findet die Verschwörung erst statt. Sesto, Titos Freund, hat sich an der Verschwörung beteiligt. Der Senat verurteilt Sesto zum Tod. Publio besteht auf dem Vollzug des Urteils, der Kaiser soll es unterschreiben. Doch Tito sucht das persönliche Gespräch.

In der Konfrontation mit Sesto hält sich Tito nicht länger an das hierarchische Verhältnis von Kaiser und Untertan. Er will Sesto nicht als Verbrecher, sondern als verirrten Bruder, der Hilfe benötigt, anhören, mit ihm mitleiden und ihn trösten. Der Monarch wird in dieser Szene zum Menschen, der nicht voll Haß- und Rachegefühle, sondern voll menschlicher Anteilnahme ist. Trotz Sestos Verrat verzeiht ihm Tito. Titos Verzeihen ist nicht länger das Üben der fürstlichen „*clementia*“, sondern leitet sich aus der „*douce voix*“ seines Herzens ab, die nun auch für ihn zur einzigen Instanz des Urteilens und Entscheidens geworden ist.



Die Freundschaft („amicizia“) soll durch das Üben von Milde wieder möglich, der Verräter bekehrt werden.

In seiner Entscheidung, Sesto zu begnadigen, folgt Tito nicht länger den Gesetzen des Staates, sondern der christlichen, der aufklärerischen Forderung nach *Mitleid*. Auf diese Weise hebt er nicht nur die staatlichen Gesetze, sondern auch das auf diesen beruhende hierarchische System auf. Im Zerreißen des Todesurteils wird der absolutistische Staat suspendiert.

● In dem Moment, in dem Tito vor versammeltem Volk Sesto verzeihen will, klagt Vitellia sich als die eigentliche Anstifterin des Anschlages an. Tito wurde nicht nur von seinen Untertanen (von den Verschwörern) und von seinem besten Freund, sondern auch von seiner zukünftigen Gattin verraten. Bestürzt fragt er: „E quando troverò, giusti Numi, un'anima fedel?“ Titos Suche nach einem Menschen, dem er vertrauen kann, scheint vergeblich gewesen zu sein.

In seiner Isolation widersteht Tito noch einmal der Versuchung, Vergeltung zu üben und *verzeiht* allen. Titos immer vehementer werdendes, verzweifelteres Insistieren auf der Kraft der Milde und der Güte führt konsequenterweise zum radikalen Verzicht auf seine herrschaftliche Position.

Durch Titos schwer erkämpfte Entscheidung, *sich nicht zu rächen* und die Treulosen nicht zu bestrafen, sondern ihnen erneut sein Vertrauen zu schenken, soll eine neue Form der Gesellschaft ermöglicht werden, in der nicht die Lüge und die Grausamkeit, sondern die „douce voix“ des Herzens regiert und das vertikale Macht-Verhältnis der „égalité“ aller gewichen ist.

Diesem Tito jubelt das Volk zu. Im Fürstenspiegel „La clemenza di Tito“ wird der absolute Monarch zum Menschen unter Menschen, den das Volk aufgrund seiner moralischen Integrität anerkennt. In Mazzolàs und Mozarts Oper wird das Zeitalter des Gottesgnadentums verabschiedet.

Das zweite Finale des „Tito“ beschwört eine Utopie der „humanité“, die Utopie eines demokratischen Staates, in dem der Regent nicht mehr Despot, sondern erster Bürger unter gleichberechtigten Mitbürgern ist und die Treppe der Macht, der Gegensatz zwischen oben und unten, nicht mehr existiert. Diese Utopie einer „sanften Revolution“, in der der Mächtige selbst auf seine Macht verzichtet, um die „felicità“ aller zu ermöglichen, ist das Vor-Bild, das der Fürstenspiegel „La clemenza di Tito“ zeigt.





## Die Sänger der Uraufführung

Die Partie des Tito sang **Antonio Baglioni** (tätig 1786 bis 1794), der nicht nur Tenor, sondern auch Gesangslehrer und Komponist war. 1786/87 trat er in Venedig als „secondo buffo di carattere“ auf. 1790 war er in Warschau zu hören, 1791 war er Mozarts erster Titus. – Da Ponte sagte ihm großen musikalischen Geschmack und musikalisches Können nach. Baglioni veröffentlichte Stimmübungen (Mailand), ein Duett „Sommo ciel“ (Venedig), ein dreistimmiges „Ave Regina“ und eine Arie „Come aboro fu deciso“ sind handschriftlich überliefert. Der Tenor soll eine reine, expressive und gut ausgebildete Stimme gehabt haben.



**Maria Marchetti Fantozzi** (1767 bis nach 1807), die Sängerin der Vitellia, war die Gattin des Tenors Fantozzi (seit 1788). Sie trat vor Prag in Neapel und Mailand auf. Nach Zinzendorf soll die Marchetti-Fantozzi in „La clemenza di Tito“ ausgezeichnet gesungen haben. Leopold II. hat die Sängerin ausnehmend gut gefallen. Von Prag ging die Sängerin nach Venedig, später war sie in Berlin zu hören. Die Marchetti-Fantozzi soll eine schöne, volle Stimme gehabt, gut agiert und sehr schön ausgesehen haben.



**Domenico Bedini** (tätig ca. 1770 bis nach 1790), der die Rolle des Sesto übernahm, sang im Karneval 1770 im Teatro Regio in Turin den König Idreno in Anfossis „Armida“, im Karneval 1782 im Teatro Argentina in Rom den Arbace in Felicis „Arbace“, im Karneval 1787 im Teatro S. Agostino in Genua den Icilio in Andreozzis „La Virginia“; im Karneval 1788 im Teatro Verzaro in Perugia und im Karneval 1791 im Teatro Pubblico in Reggio stellte er sich abermals als Icilio vor.

**Gaetano Campi**, der den Publio sang, war „ein sehr braver Sänger, dessen Stimme rein, hell und durchdringend ist, der die schwersten Passagen mit Leichtigkeit hervorbringt und einen überaus angenehmen Ton hat. Auch besitzt er das Verdienst, daß er sich nie überschreit. Sein Spiel ist wahrhaft komisch und nie übertrieben, daher gefällt er auch unserem Parterre nicht ganz“.

**Carolina Perini**, die Darstellerin des Annio, war bis 1782 in Prag engagiert, wurde dann an die Mailänder Scala verpflichtet.

Von **Signora Antonini**, die die Partie der Servilia übernahm, sind keine biographischen Daten bekannt.

Zitiert nach R. Angermüller: Vom Kaiser zum Sklaven, Salzburg 1989



Maria Ludovica, Zeichnung von Josef Grassi, 1791

### **„Una porcheria tedesca“**

„In Prag hat sich die Tradition erhalten, daß die Kaiserin sich sehr geringschätzig über die porcheria der deutschen Musik geäußert habe“, schreibt Otto Jahn in der ersten umfangreichen und wissenschaftlich recherchierten Mozart-Biographie von 1859. Der Autor hatte noch Gelegenheit, während seiner langjährigen Nachforschungen persönliche Gespräche mit Zeitgenossen des Komponisten zu führen. Über die genauere Herkunft dieser Nachricht gibt er jedoch keine Auskunft.

Als zweite Quelle zu diesem ominösen dictum kann Alfred Meißners Buch „Rococabilder – nach den Aufzeichnungen meines Großvaters“ von 1871 gelten. Hierin wird der Großvater des Autors, August Gottlieb Meißner, mit dem Satz zitiert: „Der Kaiser äußerte sich geringschätzig und die Kaiserin nannte die Musik eine porcheria tedesca.“ Der Berichtende war der Textdichter der offiziellen Huldigungskantate bei den Prager Krönungsfeierlichkeiten, welche von Leopold Kozeluch, einem erklärten Gegner Mozarts, komponiert und dirigiert und von Josepha Duschek, einer erklärten Freundin der Mozartschen Familie, gesungen worden war. Er dürfte also vielfältige Gelegenheit zu einer genaueren Kenntnis der näheren Umstände bei der „Titus“-Premiere gehabt haben.

Verwunderlich scheint uns heute, neben der unflätigen Ausdrucksweise, daß in beiden Fällen das „allerhöchste“ Mißfallen ausdrücklich gegenüber der Musik und der deutschen Nationalität des Komponisten formuliert wurde. Man würde deshalb auch vergeblich nach einer Verursachung des erlauchten Unwillens

durch den italienischen Textautor Mazzolà, ganz zu schweigen vom sakrosankten Hofpoeten Metastasio, suchen. Auch ist es eine rührende, aber vergebene Liebesmüh, das Verdikt, wie es gelegentlich geschieht, auf den vier Tage zuvor gespielten „Don Giovanni“, mit seinen insistierenden „Viva la libertà“-Rufen umzuleiten. Der „Don Giovanni“ mag ebenfalls mißfallen haben, er war aber als musikalisches Meisterwerk längst bekannt und wurde auf den ausdrücklichen Wunsch der Majestäten in Prag aufs Programm des Nationaltheaters gesetzt.

Die Kaiserin Maria Ludovica (Louisa) war eine geborene Prinzessin aus der spanischen Linie der Bourbonen und hatte den Großteil ihres Lebens in Florenz verbracht, wo ihr Gemahl fünfundzwanzig Jahre lang als Großherzog regiert hatte. Leopold hatte eine Anstellung des jungen Mozart an seinem Hof bereits im Jahre 1773 ausgeschlagen und auch eine neuerliche Bewerbung bald nach seinem Regierungsantritt in Wien nicht angenommen. Er hatte zudem den Dichter Lorenzo da Ponte ohne Angabe von Gründen aus dem Hofdienst entlassen und aus Wien verwiesen. Diese Entscheidungen verurteilen sich selbst, ebenso wie der volkstümliche Ausspruch seiner Gemahlin. Ist es so ganz unbegreiflich, daß es auch in den höchsten Kreisen so etwas wie „lange Ohren“ gab?

Es läßt sich jedoch nicht leugnen, daß der Hof eine vorgefaßte Meinung gegenüber dem neuen Werk zum Ausdruck brachte. Dies mag an mehreren Umständen liegen, die man heute nur mehr erraten kann:

Vielleicht war der Kaiser weder bei der Wahl des Textes noch des Bearbeiters noch des Komponisten zu Rate gezogen worden. Man hatte wohl allzu sehr auf die unbestrittene Grundlage des metastasianischen Originalbuches vertraut.

Möglicherweise wurde in dem Sujet und seiner Darstellung in allzu unvorsichtigem Maße der Geist der Freimaurerei verherrlicht, was angesichts der politischen Lage in Paris nicht eben oportun war.

Das altbewährte Schema der opera seria wurde von Mozarts musikalischer Dramaturgie nicht respektiert.

Das „Requiem auf einen Kaiser“ am Ende des 1. Aktes war bei einer Krönung nicht eben das, was man hören wollte.

Die Tendenz zur Selbstaufgabe des Absolutismus widersprach zu diesem Zeitpunkt dem Machtverständnis des neuen Herrschers.

Anders als der Hof dachte das Volk der Prager. Nachdem die zweite, ebenfalls der Hofgesellschaft vorbehaltene Aufführung nur sehr spärlich besucht war, wurden die Tore des Theaters für das zahlende Publikum geöffnet. Und nun zeigte es sich, daß auch diese Oper, wie alle anderen Bühnenwerke Mozarts zuvor, den Beifall der Öffentlichkeit zu gewinnen vermochte. Die Aufführungen des „Titus“ wurden bejubelt.

R. B.



Domenico Guardasoni

### ***Stellungnahme des Vorsitzenden der Prager Theaterkommission, Graf Rottenhan***

Guardasoni hat schon vor mehreren Wochen ein ähnliches Gesuch mit den anliegenden 2 Berechnungen dem Praesidio übergeben; die eine, die die Verfertigung zweyer nicht in dem Contract bedingener neuen Decorationen betrifft, wird salva moderatione keinem Zweifel unterliegen, weil diese 2 Decorationen und viele Ausbesserungen wirklich verfertigt worden sind, da das alte Scenarium gar zu sehr abgenutzt war, um zur neuen opera dienen zu können; was der Entschädigungsbitte für die Aufwand der Oper selbst betrifft, das ist blos eine Gnaden Sache, weil dieser Gegenstand durch einen formlichen Contract seine Bestimmung erhalten hat. Allein es ist allgemein bekannt, daß wegen der vielen Hof Feste und der Balle und Gesellschaften, die in den Privat Haysern gegeben wurden beyde Theater Entreprenneurs sehr wenig zulauf gehabt haben, zeigte sich auch bey Hof wider Mozarts Composition eine vorgefaste Abneigung, also da die Oper nach der ersten feyerlichen Vorstellung fast gar nicht mehr besucht ward, die ganze Speculation des Entreprenneurs war darauf gebaut, das nebst der bewilligten Gaabe der H. Stände auch die Entrée einen beträchtlichen Beytrag abwerfen wurde, und das hat gänzlich fehlgeschlagen . . .

Guardasoni erhielt tatsächlich eine Entschädigung von 150 Dukaten oder 675 Gulden.



## Zeitgenössische Stimmen

Wien, den 7. u. 8. Oktober 1791

... das den abend als meine neue Oper<sup>1</sup> mit so vielen beifall zum erstenmale aufgeführt wurde, am nemlichen abend in Prag der Tito zum letztenmale auch mit ausserordentlichen beifall aufgeführt worden. – alle Stücke sind applaudiret worden. – der Bedini sang besser als allezeit. – das Duettchen ex A von die 2 Mädchens wurde wiederhollet – und gerne – hätte man nich die Marchetti geschonet – hätte man auch das Rondó repetirt. – dem Stodla wurde /: O böhmisches Wunder! – schreibt er :/ aus dem Parterre und sogar aus dem Orchestre bravo zugerufen ...”<sup>2</sup>

(Mozart an seine in Baden auf Kur befindliche Frau Constanze)

<sup>1</sup> Die neue Oper ist die am 30. September in Wien uraufgeführte „Zauberflöte“.

<sup>2</sup> Anton Stadler, Mozarts Wiener Freund, hatte in Prag das Klarinettensolo der 1. Sesto-Arie und das Bassethornsolo der 2. Vitellia-Arie gespielt und an Mozart vom Erfolg berichtet.

Und außerdem mußte ich, ohne es zu bedauern, die Komposition der Oper ablehnen, die für die Krönung in Böhmen in Vorbereitung ist, für welche Oper der Impresario fünfmal von Prag nach Wien kam, um mir den Anfang aufzunötigen, und mir sogar 200 Zechinen (Dukaten) entgegenhielt, einen Auftrag, den ich nicht annehmen konnte, da ich mich allein den Angelegenheiten des Hoftheaters zu widmen hatte.

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

„A 5<sup>h</sup> au Théâtre de la vieille ville, au Spectacle que donnent les Etats, on m’introduisit dans une loge au premier, ou etoient M<sup>r</sup> de Braun, sa nièce M<sup>me</sup> de Staray, M<sup>me</sup> de Klebersberg et M<sup>r</sup> Tourinette, M<sup>lle</sup> Wallis et l’amb(assadeur) de Venise. Je fus voir de mes connoissances dans leur loges, je vu dans celle de Colloredo la Pr<sup>esse</sup> hohlenlohe de Breslau, nee hoymb. La cour n’arriva qu’a 7<sup>h</sup> 1/2 passé, on nous regala du plus ennuyeux Spectacle La Clemenza di Tito. Rotenhan en face dans la loge de l’Empereur. avec une canne qu’il a pourtant laissé dehors je crois. La Marchetti chante fort bien, l’Empereur en est entousiasmé. On eut beaucoup de peine a sortir de ce theatre. Il y avais des maisons illuminées. Soupé et joué au Whist chez Colloredo.“

(Johann Karl Graf Zinzendorf in seinem Tagebuch über die Premiere des „Titus“)

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

(Franz Alexander von Kleist)

Tito wurde zur Krönungszeit als Freioper und dann einigemal noch gegeben; aber da es das Ungefähr so haben wollte, daß ein elender Kastrat und eine mehr mit den Händen als der Kehle singende Primadonna, die man für eines Besessene halten mußte, die Hauptparten hatten; da der Stoff zu simpel ist, als daß er eine mit Krönungsfeierlichkeiten, Bällen und Illuminationen beschäftigte Volksmenge hätte interessieren können, und da es endlich – (Schande unserem Zeitalter) – eine ernsthafte Oper ist, so gefiel sie minder im Allgemeinen, als sie es vermög ihrer wahrhaft himmlischen Musik verdiente. Unübertreffbar, und vielleicht ein non plus ultra der Musik, ist das letzte Terzett und Finale des ersten Akts. Die Kenner sind im Zweifel, ob Titus nicht noch sogar den Don Giovanni übertreffe.

(Franz Xaver Niemetschek, 1794)

. . . Ich kann nicht umhin, mein Fürst, Ihnen, den ersten Klaviervirtuosen und fähigsten Komponisten Deutschlands, namens Mozart, zu schicken, der hier einiges Ungemach gehabt hat und bereit ist, die Reise zu unternehmen. Er befindet sich jetzt in Böhmen, wird aber bald zurück sein. Wenn Eure Hoheit mir die Vollmacht geben wollen, ihn einzuladen, nicht für lange, sondern nur damit er sich Ihnen vorstellt, damit Sie ihn hören und dann an Ihren Hof fesseln können, falls Sie ihn geeignet finden ...

(Andreas Kyrillowitsch Graf Razumowsky an Gregor Alexandrowitsch Fürst Potemkin, Wien, 15. September 1791)

**MOZARTS LA CLEMENZA DI TITO** wurde nach der Prager Uraufführung am 6. September 1791 zunächst in Wien und danach in rascher Folge an verschiedenen größeren Bühnen des deutschen Sprachraums gespielt. Auf die Bühnen der übrigen europäischen Musikzentren gelangte das Werk erst nach der Jahrhundertwende.

Prag, 6. September 1791 (Uraufführung)  
Wien, 29. Dezember 1794 (Kärntnertortheater)  
Wien, 31. März 1795 (Burgtheater)  
Hamburg, 7. Februar 1796  
Berlin, 28. Februar 1796 (konzertant als Benefiz für Mozarts Witwe)  
Dresden, 26. Mai 1796 (erstmal in deutscher Übersetzung von F. Rochlitz)  
Kassel, 26. März 1797  
Budapest, 11. Juni 1798  
Altona, 1798  
Brünn, 4. Oktober 1798  
Bautzen, 3. Dezember 1798  
Breslau, 19. März 1799  
Graz, 18. Juli 1799  
Frankfurt, 22. August 1799  
Weimar, 21. Dezember 1799 (in deutscher Übersetzung von Goethes Schwager C. A. Vulpius)  
Leipzig, Jänner 1801  
München, 10. Februar 1801  
Dessau, 10. August 1801  
Berlin, 16. Oktober 1801 (szenisch)  
Bremen, Dezember 1801  
Hannover, 24. Februar 1802  
Mannheim, 8. August 1802 (mit musikalischen Einlagen von Cimarosa, Weigl und Winter)  
Stuttgart, 7. November 1803  
Salzburg, 1. Mai 1807  
Königsberg, 29. April 1808  
Köln, September 1808

Außerhalb der österreichischen und deutschen Grenzen wurde das Werk an folgenden Orten erstmals gezeigt:

London, 27. März 1806 (als erste Mozart-Oper in England)  
Lissabon, Herbst 1806  
Amsterdam, 1809  
Neapel, 13. Mai 1809  
Paris, 20. Mai 1816  
Mailand, 26. Dezember 1816  
St. Petersburg, 24. April 1817  
Moskau, 23. Juli 1818  
Kopenhagen, 29. Jänner 1823  
Stockholm, 23. Juni 1823

Zur Feier der Thronbesteigung Kaiser Franz Josephs wurde am 17. Dezember 1848 in Prag wiederum „La clemenza di Tito“ gegeben.

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die Aufführungen des „Titus“ immer seltener, bis sie schließlich ganz unterblieben. Immerhin fanden an der Wiener Hofoper vom Jänner 1880 bis zum Dezember 1891 noch fünf Vorstellungen statt. Im 20. Jahrhundert wurde 1919 in Mannheim das Werk in einer Bearbeitung von Anton Rudolph inszeniert; 1930 kam eine erste englischsprachige Aufführung in London zustande; 1936 bemühte sich das Münchener Nationaltheater noch einmal um das so wenig anerkannte Werk.

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg kam „La clemenza di Tito“ allmählich wieder auf die Spielpläne der deutschsprachigen Theater. Zuerst 1949 in einer Bearbeitung und deutschen Neuübersetzung durch Hans Curjel und Bernhard Paumgartner für die Salzburger Festspiele. 1962 folgte das Cuvillié-Theater in der Münchener Residenz und 1967 die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf. Den eigentlichen Durchbruch zu allgemeiner Neubewertung und Anerkennung verdankt diese Oper der Kölner Neuinszenierung durch Jean-Pierre Ponnelle unter der musikalischen Leitung von István Kertész. Diese erfolgreiche Inszenierung wurde in zahlreichen europäischen Städten auf Gastspielreisen gezeigt.

An der Wiener Staatsoper wurde zuletzt eine aus dem Theater an der Wien übernommene Produktion der Wiener Festwochen von 1976 in der Inszenierung von Federik Mirdita und mit dem Dirigenten Julius Rudel aufgeführt. Die Oper stand zuletzt im Jahre 1979 auf dem Spielplan. Heute genießt Mozarts letzte Oper wieder die ungeteilte Wertschätzung der Musik- und Theaterwelt.

# INHALT

## Ouvertüre

Kaiser Tito opfert seine Liebe dem Willen des Volkes. Er trennt sich von seiner Geliebten, der Jüdin Berenice, und ist bereit, eine römische Patrizierin zur Gattin zu nehmen.

## 1. Akt

Vitellia, die Tochter des gestürzten Kaisers Vitellius, erhebt Ansprüche auf den Thron. Sie versucht, sich Sesto, einen Freund des Kaisers, als Werkzeug ihres Machtwillens gefügig zu machen. Sie verspricht ihm ihre Gunst, wenn es ihm gelänge, den Kaiser zu töten. Sesto, schwankend zwischen der Freundschaft zum Kaiser und der Liebe zu Vitella, erklärt sich bereit, sich der Verschwörung des Lentulo anzuschließen und das Attentat zu wagen.

Annio, ein junger Patrizier, berichtet von der Verabschiedung der Berenice. Da faßt Vitellia neue Hoffnung und gebietet Sesto, die Tat noch einmal aufzuschieben. Annio bittet seinen Freund Sesto um die Einwilligung zur Hochzeit mit dessen Schwester Servilia.

Zur Krönung des Tito versammelt sich der Adel Roms auf dem Kapitol. Das ihm dargebotene Geschenk bestimmt der neue Imperator jedoch zur Linderung der Not der Opfer des jüngsten Vesuvausbruchs. Um Sesto mit seiner Freundschaft auszuzeichnen, will er dessen Schwester Servilia zur Kaiserin erheben. Tugend und Freundschaft zu fördern, erachtet er als den Sinn seiner Herrschaft.

Annio, der bereit ist, sich dem Wunsch des Kaisers zu unterwerfen, eröffnet seiner Braut Servilia, daß sie von Tito zur Gemahlin erwählt worden sei. Sie jedoch will sich nicht darein fügen und bekräftigt ihre Liebe zu Annio.

Publio, der Präфекt der Prätorianer, führt dem Kaiser die Verschwörer vor, die inzwischen verhaftet wurden. Tito läßt Gnade walten. Als Servilia ihm ihre Liebe zu Annio gesteht, verzichtet er großmütig auf ihre Hand und will selbst das Glück der Liebenden begründen.

Vitellia, die unterdessen von der beabsichtigten Erhebung Servilias zur Kaiserin Kenntnis erlangt hat, fühlt sich in ihrem Stolz verletzt und drängt Sesto von neuem zur Tat. Widerstrebend läßt dieser sich überreden, den Anschlag nun endgültig durchzuführen. Kaum jedoch ist er aufgebrochen, erfährt Vitellia von dem neuen Plan des Tito, nunmehr sie selbst zur Gemahlin zu erwählen.

Der Aufstand des Lentulo hat begonnen. Vergebens bemüht sich Vitellia, ihm Einhalt zu gebieten. Das Schicksal nimmt seinen Lauf. In Flammen steht das Kapitol und wehklagend sucht das



Volk sich zu retten. Sesto kehrt zurück in der Überzeugung, Tito getötet zu haben. Alle beklagen den Tod des gütigen Herrschers.

## **2. Akt**

Annio berichtet dem verzweifelten Sesto, daß der Kaiser in dem Aufruhr unversehrt geblieben sei. Ein anderer sei vom Dolch des Mörders getroffen worden. Nun bekennt Sesto seine Schuld. Vitellia drängt ihn zu eiliger Flucht, während Annio rät, auf die Gnade des Kaisers zu vertrauen.

Publio läßt Sesto als den erwiesenen Attentäter verhaften. Der erkennt nun, daß er irrtümlich seinen Mitverschworenen Lentulo, welcher sich triumphierend bereits mit dem Krönungsmantel geschmückt hatte, mit dem Dolch getroffen hat.

Der durch glückliche Fügung dem Tode entronnene Tito zeigt sich seinem Volke und sucht dessen Leid nach dem Brande der Stadt zu lindern. Der Senat hat über Sesto das Todesurteil gesprochen, der Kaiser aber zögert, das Urteil zu unterzeichnen. Er will allein mit dem Freunde sprechen, der ihn verriet. Sesto gibt das Geheimnis seiner Tat nicht preis. Er ist bereit zu sterben. Obwohl ihm das Schweigen seines schuldigen Freundes ein Rätsel bleibt, beschließt Tito, das Todesurteil aufzuheben. Die auf menschliches Vertrauen gegründete Milde bedeutet ihm mehr als die Strenge des Gesetzes.

Vitellia, durch Servilias Bitten bestürzt, entschließt sich endlich doch, Sesto durch ein Geständnis zu retten. Reumütig wirft sie sich dem Kaiser zu Füßen. Tito sieht sich von allen verraten. Aber er will der Rache nicht das letzte Wort lassen. Er schenkt den Attentätern und Verschwörern Leben und Freiheit. Wer vom Geist wahrer Brüderlichkeit erfüllt ist, kann allen vergeben und alles verzeihen. Tito schwört, sein Leben allein dem Wohle des Volkes zu widmen. Das Volk preist das Glück dieses historischen Augenblicks.

## **SYNOPSIS**

### **Overture**

Emperor Titus is ready to bow to the will of the Roman populace by parting from his love, the Jewess Berenice, and taking a patrician as his wife.

### **Act I**

Vitellia, daughter of the fallen Emperor Vitellius, claims the throne for herself and tries to cajole Sextus, a friend of Titus, into becoming the tool of her lust for power. She promises him, should he succeed in slaying the Emperor, her favours. Sextus, torn between loyalty to Titus and love for Vitellia, agrees to join the conspiracy of Lentulus and to venture the murder.

Annius, a young patrician, reports Titus' leave-taking of Berenice. This inspires Vitellia with fresh hope and she enjoins Sextus to postpone the deed. Annius asks Sextus for consent to his marriage with his sister Servilia.

Rome's nobility assembles on the Capitol for Titus's coronation. He decrees that the gift intended for him on this occasion shall be devoted to alleviating the needs of the victims of Mount Vesuvius's recent eruption. His friendship for Sextus shall be underlined by making Servilia his empress. He deems the promotion of friendship and virtue to be the purpose of his rule. Annius is prepared to submit to the Emperor's wish and tells Servilia that Titus has chosen her for his bride. Servilia declines however to acquiesce in this arrangement and emphasizes her love for Annius.

The conspirators against the Emperor have been arrested and are brought by Publius, prefect of the Praetorian Guard, before him. Titus displays mercy. When Servilia confesses to him her love for Annius, he likewise magnanimously renounces her hand and proposes to be himself the sponsor of their happiness.

Vitellia has learnt of the proposal to raise Servilia to the throne. Her pride outraged, she again urges Sextus to become active on her behalf. Reluctantly he allows himself to be persuaded to undertake the assassination. He has hardly gone before Vitellia hears of the Emperor's new plan for herself to be his consort.

The conspiracy is under way. Vitellia tries to no avail to halt the march of events. Fate takes its course. The Capitol is in flames and lamentations by the populace accompany their efforts at its salvage. Sextus emerges and is convinced that he has slain Titus. All mourn the death of the great-hearted ruler.

## **Act II**

Annius tells Sextus, in despair at what he has done, that the Emperor has survived the turmoil unscathed; another was the dagger's victim. Sextus acknowledges his guilt. Vitellia implores him to flee whereas Annius advises him to rely on the Emperor's clemency.

Publius has Sextus arrested as the attempted assassin. Sextus realizes that by mistake it was his fellow-conspirator Lentulus, in premature triumph adorned with the corroation robe, whom he stabbed.

Titus, by such a fortunate providence saved from a lethal end, shows himself to the populace and seeks to ameliorate their lot after the conflagration. The Senate has sentenced Sextus to death, but the Emperor hesitates over the sentence's confirmation. He wishes to speak alone with the friend who betrayed him. Sextus does not disclose the secret behind his deed and is ready to die. Although Sextus' silence is a riddle to him, Titus decides



to repeal the sentence. Mercy based on faith in human nature means more to him than the rigour of the law.

Vitellia, assailed by Servilia's pleas, decides at the last to save Sextus by admission of her part in the plot. She throws herself repentantly at the Emperor's feet. Titus sees himself betrayed on all sides, but he is determined not to let revenge have the last word. The conspirators and murderers are granted life and freedom. He who is endowed with the spirit of true fraternity can pardon all and forgive all. For himself, he swears to dedicate his life to the weal of his people. The populace extols the felicity of this historic moment.

## L'INTRIGUE

### Ouverture

L'empereur Titus sacrifie son amour à la volonté de son peuple. Il se sépare de la juive Bérénice qu'il aime et accepte de prendre pour épouse une patricienne romaine.

### Acte I

Vitellia, fille de l'empereur déchu Vitellius, revendique le trône. Elle tente d'utiliser son emprise sur Sextus, un ami de l'empereur, pour en faire l'outil de son ascension au pouvoir. Elle lui promet ses faveurs s'il réussit à tuer l'empereur. Partagé entre son amitié pour l'empereur et son amour pour Vitellia, Sextus décide de se rallier au complot de Lentulus et de risquer l'attentat.

Annius, un jeune patricien, vient rendre compte du départ de Bérénice. Vitellia reprend espoir et enjoint Sextus de repousser l'attentat. Annius prie son ami Sextus de lui accorder la main de sa sœur Servilia.

Toute la noblesse de Rome s'est rassemblée sur le Capitole pour assister au couronnement de Titus. Le nouvel imperator, cependant, destine le présent qui lui est offert aux victimes de la dernière éruption du Vésuve. En témoignage de son amitié pour Sextus il déclare vouloir élever sa sœur Servilia au rang d'impératrice. C'est dans le soutien de la vertu et de l'amitié qu'il voit le but de sa souveraineté.

Annius, prêt à se soumettre à la volonté de l'empereur, révèle à sa fiancée Servilia que Titus l'a choisie pour épouse. Elle refuse de s'y résigner et proteste de son amour pour Annius.

Publius, préfet de la garde prétorienne, conduit devant l'empereur les conspirateurs qu'il vient d'arrêter. Titus fait preuve de clémence. Lorsque Servilia lui avoue son amour pour Annius, il a la grandeur de renoncer à sa main et de promettre de protéger lui-même l'union des amants.

Vitellia, ayant appris l'intention de Titus d'élever Servilia au rang d'impératrice, sent son amour-propre blessé et somme à nouveau Sextus de passer à l'action. C'est à contre-cœur qu'il se

laisse convaincre de réaliser l'attentat. Cependant, à peine s'est-il mis en route que Vitellia apprend le nouveau projet de Titus: de la choisir, elle, pour épouse.

L'insurrection de Lentulus a commencé. C'est en vain que Vitellia s'efforce de la refréner. Le destin a pris son cours. Sur le Capitole en flammes le peuple éperdu cherche son salut. Sextus revient, persuadé qu'il a tué Titus. Tous déplorent la mort du généreux souverain.

## **Acte II**

Annius rapporte à Sextus en proie au désespoir que l'empereur est sorti sain et sauf de l'insurrection. Le poignard meurtrier en a frappé un autre. Sextus avoue alors son crime. Vitellia le somme de s'enfuir en hâte alors qu'Annius conseille de faire confiance à la bonté de l'empereur.

Publius fait arrêter Sextus dont il sait maintenant qu'il est l'auteur de l'attentat. Sextus reconnaît alors sa confusion: c'est le conspirateur Lentulus, drapé triomphalement dans le manteau impérial, qu'il a frappé de son poignard.

Titus, dont un heureux hasard a sauvé la vie, se montre à son peuple et tente de soulager sa peine au terme de l'incendie. Le Sénat a condamné Sextus à la peine de mort; mais l'empereur hésite à signer la sentence. Il veut parler seul avec l'ami qui l'a trahi. Sextus ne révèle pas le secret de son acte. Il est prêt à mourir. Bien que le silence de son ami coupable lui soit incompréhensible, Titus décide de casser la sentence. Ce qui importe pour lui, plus que la sévérité de la loi, c'est la clémence fondée sur la confiance en l'être humain.

Vitellia, cédant aux supplications pressantes de Servilia, décide enfin de faire l'aveu qui sauvera Sextus. Elle se jette repentante aux pieds de l'empereur. Titus se voit trahi de tous mais ce n'est pas à la vengeance qu'il laisse le dernier mot: il rend la vie et la liberté aux auteurs du complot et de l'attentat. C'est seulement pénétré d'un esprit de fraternité véritable que l'on peut pardonner tout et à tous. Titus jure de consacrer sa vie entière au bien-être de son peuple. Le peuple glorifie le bonheur de ce moment historique.

Wiener Staatsoper, Saison 1990/91, Direktion Dr. Claus Helmut Drese, Musikdirektor: Claudio Abbado. – W. A. Mozart: *La clemenza di Tito*, Premiere: 10. März 1991. Dirigent: Sylvain Cambreling, Inszenierung: Claus Helmut Drese, Bühnenbild: Hans Schavernoeh, Kostüme: Lore Haas, Choreinstudierung: Harald Goertz.

#### LITERATURNACHWEIS:

Die Artikel von Prof. Dr. Moritz Csáky, Dr. Thomas Pluch, Dr. Helga Lühning, Dr. Andrea Sommer-Mathis, Dr. Andrea Harrandt, Mag. Pia Janke und Prof. Dr. Richard Bletschacher sind Originalbeiträge. Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion. Aktenmäßige Krönungsgeschichte des Königs von Böhmen. Hrsg. v. Johann Debrois, Prag 1792. – Urkunde über die vollzogene Krönung des Königs von Böhmen Leopold II., Prag 1818. – Vollständiges Archiv der doppelten böhmischen Krönung. Hrsg. v. Albrecht, Prag 1791. – Rudolph Angermüller: Vom Kaiser zum Sklaven, Internat. Stiftung Mozarteum, Salzburg 1990. – Pierre Corneille: *Cinna*, Leipzig 1880. – Otto Erich Deutsch: *Mozart, Dokumente seines Lebens*, Kassel 1961. – Denis Diderot: *Enzyklopädie*, München 1969. – Joseph Heinz Eibl: „... una porcheria tedesca“? In: *ÖMZ* 31. Jg., 1976. – Bettina Einleger: *Die Freimaurer als Faktor der Aufklärung in Österreich*, Diss., Wien 1930. – Hans-Josef Irmen: *Mozart*, Prisca-Verlag, Neustadt 1988. – H. C. Robbins Landon: *1791. Mozarts letztes Jahr*. Düsseldorf 1988. – Eugen Lennhoff/Oskar Posner: *Internationales Freimaurerlexikon*, Wien 1932. – Helga Lühning: Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts „Titus“. In: *Musikforschung* 27, 1974. – Pietro Metastasio: *La clemenza di Tito*. In: *Tutte le opere*, Verona 1953. – Marie Antoinette, Joseph II. und Leopold II. *Ihr Briefwechsel*, Leipzig 1866. – Wolfgang Amadeus Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel 1962. – Helmut Reinalter (Hrsg.): *Aufklärung und Geheimgesellschaften*, München 1989. – Jean-Jacques Rousseau: *Der Gesellschaftsvertrag*, Stuttgart 1977. – Seneca: *Von der Seelenruhe*, Frankfurt/Main 1984. – Sueton: *Leben der Caesaren*, Augsburg 1961. – Tomislav Volek: *Über den Ursprung von Mozarts Oper „La clemenza di Tito“*. In: *Mozart-Jahrbuch* 1959. – Voltaire: *Kritische und satirische Schriften*, München 1970.

#### BILDNACHWEIS:

Rudolph Angermüller: *Mozart*, Ullstein, Frankfurt 1988.  
Robert Bory: *W. A. Mozart, Les éditions contemporaines*, Genf 1964.  
Walter Grab: *Die Französische Revolution*, Parkland, Stuttgart 1989.  
Walter Markov, Albert Soboul: 1789, Schönbrunn-Verlag, Wien 1989.  
Zaubertöne. *Mozart in Wien 1781–1791*, Ausstellungskatalog, Wien 1990.

Alle übrigen Bilder stammen aus dem Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek.

Die Figurinen auf den Seiten 78, 79 und 80 sind von Lore Haas.

Redaktion und Gestaltung: Dr. Richard Bletschacher

Mitarbeit: Mag. Pia Janke

Layout: Jacques Stauber

Übersetzung der Inhaltsangabe: Charles W. E. Kessler (englisch), Marie-Luce Eröd (französisch).

Medieninhaber (Verleger): Österreichischer Bundestheaterverband (1010 Wien, Goethegasse 1), Herausgeber: Direktion der Staatsoper (1010 Wien, Opernring 2). Hersteller: Agens-Werk Geyer + Reisser, 1051 Wien, Arbeitergasse 1–7.



**Umschlag: Die Wiener Oper, Ansicht der Fassade zur Ringstraße,  
endgültiger Entwurf der mit der Ausführung betrauten Architek-  
ten August von Siccardsburg und Eduard van der Nüll (erbaut  
1861–1869).**

