

## *La clemenza di Tito Wolfgang Amadé Mozart*



Stadttheater St.Gallen

*«Der Genuß dieses Kunstwerkes erfordert eine reingestimmte Seele und ein vollkommen ruhiges Gemüth. Auch wirkt es nur nach und nach, und nur wiederholtes und aufmerksames Hören weistet allmälig in seine erhabenen Mysterien ein.»*

*Georg Nikolaus von Nissen (1828)*

# LA CLEMENZA DI TITO

*Dramma serio in zwei Akten  
von Wolfgang Amadé Mozart*

*Libretto von Caterino Tommaso Mazzola  
nach Pietro Metastasio*

*In italienischer Sprache*

Musikalische Leitung	Eduard Meier
Inszenierung	Franziska Severin
Bühnenbild	Jochen Finke
Kostüme	Renée Hendrix
Chorleitung	Walter Fähndrich
Dramaturgie	Peter Heilker

Tito                    Jörg Hering/  
                          Zachos Terzakis

Vitellia	Antonia Brown
Servilia	Frauke Schäfer
Sesto	Francesca Provvisionato
Annio	Terhi Kaarina Lampi
Publio	Michael Haag
Cembalo	Pablo Boissen

Chor des Stadttheaters St.Gallen  
Statisterie des Stadttheaters St.Gallen  
Sinfonieorchester St.Gallen

Bitte beachten Sie die Abendbesetzung.

# LA CLEMENZA DI TITO

## Erster Akt

Der römische Kaiser Tito muß sich von seiner Geliebten, der judäischen Prinzessin Berenice, aus Staatsräson trennen. Besonderen Ehrgeiz, auf den Thron neben Tito zu gelangen, hat nun Vitellia, die Tochter des entmachteten Kaisers Vitellius. Eifersüchtig auf Berenices Stellung versucht sie Sesto, den engsten Freund des Kaisers, zum Aufstand anzustacheln, indem sie ihm ihre Liebe verspricht. Als sich Sesto endlich bereit erklärt, Tito zu ermorden, berichtet Annio von Berenices Abschied. Vitellia macht sich erneut Hoffnungen auf Titos Gunst und verschiebt den Anschlag. Annio bittet Sesto, ihm seine Schwester Servilia zur Frau zu geben.

Tito nimmt die Huldigung des Volkes entgegen. Er teilt Annio und Sesto mit, daß er Servilia heiraten wolle. Sesto ist bestürzt und unschlüssig, wie er die Situation retten kann. Doch Annio fügt sich ohne weiteres dem kaiserlichen Willen. Als aber Servilia von Titos Werbung erfährt, spricht sie beim Kaiser vor und bekennt sich offen zu Annio. Tito verzichtet auf sie und röhmt ihre Aufrichtigkeit.

Vitellia sieht sich durch Titos Heiratsplan gedemütigt und befiehlt Sesto, die Revolte zu beginnen und Tito zu ermorden. Als sich Sesto auf den Weg macht, erfährt Vitellia, daß Tito nun sie zur Frau nehmen will. Sesto, entschlossen den Rivalen zu töten, kann von Vitellia nicht mehr zurückgehalten werden.

In der Stadt beginnt der Aufstand. Mitten im Tumult meldet Sesto den Freunden die Ermordung Titos, wobei Vitellia nur mit Mühe verhindern kann, daß sich Sesto als Täter zu erkennen gibt. In großer Trauer beklagen alle den Tod des Kaisers.



Kostümentwürfe von Renée Hendrix

Regieassistenz und Abendspieleitung	Lea Havas
Regiehospizanz	Stephanie Bucher
Studienleitung	Matthias Fletzberger
Korrepetition	Pablo Boissen
Inspektion	Jean-Claude Bordet
Technische Leitung	Edy Langner
Leitung Kostümabteilung	Marion Steiner
Chefbühnenmeister	Harald Prade
Bühnenmeister	Willy Brauchli/Othmar Egger
Lichtgestaltung	Gerald Hudovernik
Maske	Francis Jadoul
Requisite	Elisabeth Künzli
Ton	Norbert Wobring
Statisterie	Inge Lörincz

Werkstätten: Charlotte Helbling (Kostmanfertigung Herren),  
Bianca Pirchl (Kostmanfertigung Damen), Gnther Meier  
(Vorstand des Malsaals), Otto Dürmüller (Leiter der Schreinerei)  
Ludwig Bischof (Schlosserei), Gallus Ruf (Innendekorateur),  
Celso Beti (Beleuchtung).

Die Produktion wurde in großzügiger Weise vom Kanton Thurgau unterstützt.

Premiere: 16. Mai 1998

Dauer:

#### Aufführungsrechte:

## Eine Pause

ca. 2½ Stunden

ALKOR Edition/

Bärenreiter Verlag Kassel

### Zweiter Akt

Tito hat das Attentat unbeschadet überlebt. Sesto vertraut sich Annio an, der ihm rät, beim Kaiser um Gnade zu bitten, während Vitellia ihn zur Flucht überreden will. Publio verhaftet Sesto, der von seinen Mitverschwörern verraten wurde, und führt ihn zum Verhör.

Obwohl Sesto vor dem Senat gestanden hat und zum Tod verurteilt wurde, will Tito nicht an die Schuld seines Freundes glauben. Annio bittet um Gnade für Sesto, den Tito nun selbst befragen will. Doch er kann von Sesto, der seine Geliebte nicht verraten will, keine Begründung für den Anschlag erfahren. Enttäuscht und ratlos schickt Tito ihn wieder fort. Allein schwankt Tito zwischen seiner Pflicht als Staatsmann, das Urteil zu unterschreiben, seinen Gefühlen für den Freund, den er retten will, und dem Herrscherbild, das er der Nachwelt vermitteln will.

Annio und Servilia drängen Vitellia, ihren Einfluß als künftige Gemahlin von Tito geltend zu machen, um Sesto zu retten. So erfährt Vitellia, daß sie nicht verraten wurde und Sesto sterben wird. Sie entscheidet sich schließlich, selbst ihre Schuld zu gestehen und auf eine Zukunft als Kaiserin zu verzichten.

Bevor Tito das Urteil über Sesto verkünden kann, wirft sich ihm Vitellia zu Füßen und gibt sich als Anstifterin des Anschlags zu erkennen. Aber auch ihr Geständnis bringt ihn nicht von seinem Grundsatz ab: «Rom soll wissen, daß ich noch der gleiche bin, und daß ich alles weiß, allen vergebe und alles vergesse.»



# BÉRÉNICE

Jean Racine (1680)

*Titus hat vom Entschluß Berenices, Rom zu verlassen, erfahren:*

Ja, Fürstin: noch weniger dürft' ich es wagen,  
Um Eure Willen dem Reich zu entsagen,  
Um froh meiner Fesseln, nur Euch noch gesellt,  
Zu schmachten mit Euch am Ende der Welt.  
Ihr errötet selbst bei so schimpflichem Streben  
Und sähet beschämt mich Geleit Euch geben:  
Den Kaiser, entwürdigt des Reichs und der Macht,  
Der zum Schreckbild liebender Schwachheit sich macht.  
Um die Seele denn all ihrer Pein zu entwinden,  
Ist, Ihr wißt es, ein edlerer Ausweg zu finden,  
Und mehr als ein Römer, ja mehr als ein Held  
Hat von je diesen Weg mir vor Augen gestellt:  
War ihr standhafter Sinn ermattet von Leiden,  
So beschlossen sie, sich vor der Wut zu bescheiden,  
Mit der sie das Schicksal gequält und gehetzt,  
Und haben sich länger ihm nicht widersetzt.  
Wenn ich weiterhin seh' Eure Tränen vergossen,  
Wenn ich länger Euch sehe zum Sterben entschlossen,  
Wenn ich zittern muß, daß Ihr dies Leben zerstört,  
Wenn Ihr nicht seinen Fortgang zu schonen mir schwört,  
So müßt Ihr gefaßt sein auf andere Klagen:  
Ich vermag in dem Zustand alles zu wagen  
Und verbürg' Euch nicht, daß meine Hand noch vor Nacht  
Nicht den traurigen Abschied zum blutigen macht.

# PROBENNOTIZEN

Franziska Severin • Peter Heilker

«Wer vermag es, ihm gleichzutun?»

Im Mittelpunkt der sechs Figuren steht Tito, der Kaiser. Vom Volk verehrt, von den Freunden geliebt und von der Nachwelt gerühmt. So will sich Tito sehen, so wird er gesehen, dieser Anspruch ist immer gegenwärtig, soll eine weise und populäre Regentschaft garantieren. Um ihn die engsten Freunde und Mitarbeiter; ein kleiner Hofstaat, ganz auf den Monarchen ausgerichtet und zugleich Vorbild für den Umgang mit dem Herrscher. Er ist bemüht, es allen recht zu machen.

«Oh Tag des Schmerzes.»

Aber Mozarts Geschichte vom milden Kaiser, auf den ersten Blick eine späte Apotheose des aufgeklärten Absolutismus, gerät trotz der austarierten Konstruktion schnell aus dem Lot. Alle sechs Figuren, an die engen Grenzen ihrer Gemeinschaft geführt, müssen deren allmählichen Zusammenbruch mittragen.

«...doch Erbarmen ist sinnlos!»

Zu Beginn: eine Entscheidung für den Machterhalt und gegen das Gefühl. Tito hat seine Geliebte aufgegeben. Von der Öffentlichkeit zu diesem Schritt gezwungen, zieht er sich in den Kreis seiner Freunde zurück. Doch er wird immer wieder von den Verpflichtungen des Thrones eingeholt, die Staatsgeschäfte fordern einen Entscheid: Öffentliches und Privates müssen wieder in Übereinstimmung gebracht werden, worauf



Giorgio De Chirico: Herbstliche Meditationen, 1910/11

## Zur Inszenierung .....

Publio mit Beharrlichkeit drängt. Er ist die Kontrollinstanz, die Titos Verhalten als strenger Anwalt der politischen Normen und Werte überwacht.

«*Und ich sollte ein so schönes Glück zerstören!*»

Deshalb versucht der Kaiser, ihm und dem Willen des Volkes zu entsprechen, indem er statt der Ausländerin Berenice die Römerin Servilia, die Schwester des besten Freundes, zur Frau nehmen will. Ihr Geliebter Annio schweigt dazu und traut sich vor lauter Majestätsrespekt nicht, etwas dagegen zu unternehmen. Erst das entschiedene Veto der jungen Frau entspannt die Situation. Tito verzichtet – und ermöglicht damit ein Glück, das er selbst nicht leben darf.

«*Wenigstens vermag ich deine Freunde zu verleiten, wenn ich schon nicht deine Liebe erwecken kann.*»

Vitellia, gedemütigt und in ihren Hoffnungen auf Titos Liebe enttäuscht, vertraut auf die Ergebenheit ihres Verehrers Sesto, um ans Ziel zu gelangen: Kaiserin zu werden. Zunächst ist das Mordkomplott Teil eines Spieles, das beide mit erotischer Spannung in Gang halten. In dem Moment jedoch, in dem Vitellias Sehnsucht nach der Macht sich endlich einzulösen scheint, muß Sesto seine Rolle als Mittel zum Zweck durchschauen. Der Attentäter aus Liebe wird zum Attentäter aus Eifersucht: Tito ist Rivale – und Freund. Sestos eigener Entschluß zum Anschlag verändert die Konstellation: Vitellias Macht über ihn schwindet.

«*Wenn sich noch Stimmen für Tito erheben.*»

Mozarts Musik verführt die Figuren genauso wie die Zuhörer. Wie quälend muß die unerwartete Süße in den Ohren der Verräter tönen, wenn Tito unbeirrt an die Güte der Menschheit glaubt. Seine ständige Selbstbeherrschung lässt seine öffentlichen Auftritte – auch musikalisch – mit seltsamer Gleichförmigkeit ablaufen. Nur in wenigen Momenten des unbeobachteten Alleinseins zeigt Tito widersprüchliche Regungen.

«*Oh Gott! Wer stirbt, kann nicht schlummer leiden*»

Ganz anderen Einblick gewähren Vitellia und Sesto in ihr leidenschaftliches Gefühlsleben. Wie Tito kämpfen sie, ein unerreichbares Ziel vor Augen. Aber wirken diese beiden verzweifelt Liebenden nicht weit menschlicher als der wirklichkeitsfremde, großmütige Herrscher, der unglücklich in seinen eigenen Vorsätzen erstarrt?

«*So erinnere dich doch nur für diesen Augenblick an die anfängliche Liebe.*»

Eine Freundschaft zerbricht: Tito und Sesto verbindet mehr als das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis zwischen Herrscher und Beherrschtem. Erst aus der Erschütterung, die Sestos Anschlag in Tito auslöst, kann man erahnen, wodurch sich diese Freundschaft auszeichnete, wie untrennbar ihre Gemeinsamkeit gedacht war. Tito verzweifelt an dieser Treulosigkeit – und Sesto, unschlüssig zwischen der Liebe zum Freund



*John F. Kennedy auf Staatsbesuch*

und zur Angebeteten, läßt ihn hilflos im Ungewissen. Nicht die eigentliche Tat verstört: Tito verzweifelt daran, daß Sesto sich weigert, das Motiv für den Verrat preiszugeben.

*«Das Geschick dessen, der regiert, ist doch glücklos.»*

Wie Tito auch entscheidet, alle Folgen stehen den ursprünglichen Absichten entgegen. Je mehr er gewährt, desto mehr bleibt ihm selbst versagt. Er hat die Erwartenshaltungen seiner Umwelt erfüllt, er selbst wurde enttäuscht. Die Aufrichtigkeit, die er von anderen einforderte, wird ihm nicht vergönnt. Seine Freunde haben ihn getäuscht. Angesichts seines persönlichen Scheiterns wird das Bestreben, als «menschlicher» Kaiser ein Vorbild zu sein, immer bedeutsamer.

*«Was werden die Nachfahren über uns sagen?»*

Das ist für Tito der Beweggrund, im zweiten Akt zu handeln. Seine Rolle kehrt sich um, das Opfer wird zum Richter über Leben und Tod. Im entscheidenden Rezitativ schwankt Tito zwischen seiner Pflicht als Staatsmann, seinen Gefühlen für den Freund und dem Herrscherbild, das er der Nachwelt vermitteln will. Dieses Bild, das man sich vom Kaiser machen soll, wird propagandistisch unterstützt. Abbilder des Herrschers zieren öffentliche wie private Räume. Seine Macht ist omnipräsent, fordert Verehrung ein. Das Herrscherbild anzuzweifeln bedeutet in dieser Situation nicht, die bestehende Ordnung in Frage zu stellen, sondern die Person Titos.

*«Macht meinem Leben an dem Tage ein Ende, ewige Götter, da meine Sorge nicht mehr dem Wohle Roms dient.»*

So projiziert das Volk in den Huldigungsschören das Ideal des edlen Herrschers auf seinen Kaiser. Seine Person wird zur Ikone verklärt. Um so härter trifft der Schock nach dem Anschlag auf den «Kaiser der Herzen», um so übersteigerter die Trauer der Menge – aber auch um so utopischer das strahlende C-dur-Finale, in dem Titos resignierte Zweifel am eigenen Anspruch aus dem kollektiven Jubel hervorbrechen.

## LEGENDE UND GESCHICHTE

Werner Wunderlich

Der böhmische Schriftsteller Franz Xaver Niemetschek sowie Constanze zweiter Ehemann, Georg Nikolaus von Nissen, kolportierten 1798 bzw. 1828 zuerst, der bereits kränkelnde Mozart habe die Musik zum *Tito* in 18 Tagen komponiert, die Partitur praktisch auf den Knien in der rüttelnden Kutsche nach Prag, dann in aller Hast und ohne große Begeisterung für Sujet und Gattung in seinem Quartier in der Moldaustadt heruntergeschrieben. Eine zählebige Entstehungslegende, die sich dem Geniekult verdankt und sich bis heute behauptet, obwohl Untersuchungen des Notenpapiers gezeigt haben, daß die meisten Stücke schon in Wien entstanden sein müssen und nur die Ouvertüre, der Marsch zum Auftritt Titos im ersten Akt, Titos Arie «Ah se fosse intorno al trono» sowie Vitellias Accompagnato-Rezitativ «Ecco il punto» in Prag kurz vor der Uraufführung entstanden sein dürften.

Aber die Legende ist nicht auszurotten. Zum einen, weil sie gewissermaßen eine Höchstleistung als Beweis für Mozarts Genialität verschaulicht und beglaubigt; zum anderen, weil sie Mozart gegen dieses Werk in Schutz nimmt und angebliche musikalische Mängel durch den Zeitdruck, unter dem Mozart mit der gleichzeitigen Arbeit an der *Zauberflöte*, am Klarinettenkonzert in A-Dur oder am Requiem zweifellos gestanden hatte, entschuldigt. Auch die dürftigen Secco-Rezitative, die der Meister aus Zeitnot seinem Schüler Franz Xaver Süßmayr anvertraut habe, seien auf diese Weise zu erklären.

In der Tat war wirklich nicht sehr viel Zeit für die Komposition gewesen. Offenbar war zunächst einer von zwei bislang unbekannt gebliebenen Vorschlägen des Obristburggrafen von Prag, Heinrich Franz Graf von Rottenhan, als Krönungsoper vorgesehen. Nur für den Fall, daß die Zeit bis zur Krönung am 6. September zu knapp werden würde, sollte auf das «*suggetto del Tito di Metastasio*» zurückgegriffen werden. So der Vertrag vom 8. Juli 1791 der für die Feier zuständigen böhmischen Stände mit dem Impresario des Prager Nationaltheaters, dem Neapolitaner Domenico Guardasoni, dessen Truppe *Don Giovanni* am 29. Oktober 1787 uraufgeführt hatte. Der Vertrag verpflichtete Guardasoni, berühmte Sänger und einen «cellebre Maestro» zu engagieren. Erst am 14. Juli traf der Theaterdirektor in Wien ein. Sofern wir einer Behauptung Antonio Salieris Glauben schenken dürfen, war er Guardasonis erste Wahl gewesen. Erst nach der Ablehnung des «Hof Capellmeisters» habe «Sig. Wolfgang Amadeo Mozart» den Auftrag erhalten. Mozart, der 200 Dukaten Honorar und 50 Dukaten Reisespesen bekam, hatte in einer prekären finanziellen Lage zugegriffen. Vielleicht auch, um sich nach der vergeblichen Reise zur Frankfurter Kaiserkrönung 1790 jetzt bei Leopold II. in ein günstiges Licht zu setzen. «Aus freien Stücken, so darf man behaupten, hätte er dem Stoff und dem Stück keine Beachtung geschenkt» (Stefan Kunze). Guardasoni reiste

nach Italien weiter, um die vertraglich vorgeschriebenen erstklassigen Sänger zu engagieren.

Wie Mozart seiner Frau Constanze schreibt, hatte er 1789 in Prag schon einmal mit Guardasoni über einen Opernauftrag verhandelt und 200 Dukaten erhalten. Daß damals die Huldigungsoper *Tito* im Gespräch gewesen sein soll, ist wegen eines fehlendes Anlasses eher unwahrscheinlich. Auf alle Fälle aber hatte sich jenes Projekt offenbar wegen Guardasonis Abberufung nach Warschau zerschlagen. Wohl erst während der Vorbereitungen zu den böhmischen Krönungsfeierlichkeiten hat sich der zurückgekehrte Guardasoni zur Librettoversion des *Tito* von Mazzolà und zu Mozarts Vertonung entschlossen.

Zum Programm der Sopranistin Josepha Duscheck in ihrer «Musikalischen Academie» am 26. April 1791 im königlichen Nationaltheater zu Prag gehörte ein «Rondo von Herrn Mozart mit obligatem Bassett-Horn». Eine gelegentlich behauptete Identität mit dem Rondo der Vitellia «Non più di fiori», ebenfalls mit obligatem Bassethorn, aber steht keineswegs fest, und damit bleibt fraglich, ob Mozart tatsächlich schon vor dem Vertragsabschluß «Vorarbeiten» für die *Tito*-Komposition geleistet hat.

Mit dem Œuvre Metastasios war Mozart schon früh vertraut. 1770 hatte er vom Mailänder Gouverneur Karl Joseph Graf Firmian eine Werkausgabe erhalten: «S: Excl. haben nach der Tafel dem Wolfgang die 9 Theile der Metastasischen Werke verehrt.» Mit der Tenorarie «Va, dal furor portata», mit den «drammi» *Il sogno di Scipione* und *Il re pastore*, mit der «azione sacra» *La Betulia liberata*, mit *Lucio Silla* von Giovanni de Gamerra in der Überarbeitung durch Metastasio hatte Mozart schon einige Dichtungen des 1782 verstorbenen Wiener Hofpoeten vertont, ohne daß die Libretti verändert worden waren. Diesmal allerdings sollte das Stück gründlich umgearbeitet werden. Dafür wählte Guardasoni einen ihm bekannten Librettisten, den Venezianer Caterino Mazzolà, der Theaterschreiber am sächsischen Hof zu Dresden gewesen war. Seit Mai 1791 war er als Hofdichter in Wien anstelle des in Ungnade gefallenen Lorenzo Da Ponte. Mozart muß mit dem Ergebnis der «echten Oper» überaus zufrieden gewesen sein, denn in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis hält er am 5. September fest:

«La Clemenza di Tito, opera seria in Due Atti, per l'incoronazione di sua Maesta l'imperatore Leopoldo II. – opera seria ridotta a vera opera dal Sig:<sup>re</sup> Mazzolà. Poeta di sua A.S. l'Elettore di Sassonia.»

# LIEBE, HERRSCHAFT UND VERRAT – IST MIT DER MILDE STAAT ZU MACHEN?

Werner Wunderlich

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

Bevor die Sonne sinke, solle der Schändliche ausgelöscht sein, der ein Reich für sich beanspruche, das der Himmel für sie, Vitellia, bestimmt habe. Voller Ungeduld zetert und rast die Römerin, daß sie von ihrem ergebenen Geliebten Sesto endlich Taten sehen will. Weil sie dieser, der auch Intimus des von ihm verehrten Herrschers ist, aber immer wieder mit dem Hinweis auf das Frevlerische solchen Begehrrens hinhält, ist die stolze Tochter von Ex-Kaiser Vitellio, den Tito gestürzt hat, in Rage. Aufgewühlt von Wut und Haß fordert sie zornig endlich die Vollstreckung der Rache für ihre gescheiterte Hoffnung, Tito werde sie zu seiner Kaiserin machen. So nimmt das Unheil binnen 24 Stunden seinen Lauf. Doch der Putsch scheitert. Tito, zwischen Staatsräson und Gnadenakt hin- und hergerissen, vergibt am Ende Sesto und Vitellia und allen anderen Verschwörern. Nicht auf Strafe, auf Milde will er seine Macht gründen.

Mozarts Werk entstammt der Tradition der Huldigungsoper. Barocke Festopern mit mythologischem oder antikem Sujet gehörten als zeremonieller Ausdruck des Triumphs der Macht zur höfischen Repräsentationskultur der Habsburger. Auch Mozart hat Festopern komponiert. 1771 war *Ascanio in Alba* in Mailand zur Hochzeit von Erzherzog Ferdinand und der toskanischen Prinzessin Maria Beatrix von Este dargeboten worden. Metastasios barocke Huldigungsallegorie *Il sogno di Scipione* widmete Mozart 1771 seinem Dienstherrn, dem Salzburger Erzbischof Sigismund Graf Schrattenbach. Für die Feierlichkeiten anlässlich des Besuchs von Erzherzog Maximilian Franz 1775 in Salzburg hat Mozart im Auftrag von Fürsterzbischof Graf Colloredo Metastasios *Il re pastro* vertont. All diese Melodramen bieten Haupt- und Staatsaktionen: Abwendung von Gefahr für Thron und Herrscher, Wiederherstellung von Recht und Ordnung, gerechte und milde Regentschaft, Triumph einer tugendhaften Fürstenethik über Grausamkeit und Willkür, Unterordnung des persönlichen Glücks und der Liebe unter das Recht und unter das Staatsinteresse, Ausgleich von Liebe und Pflicht durch hoheitsvolle Huld. Die «clemenza» des Herrschers triumphiert moralisch über seine Feinde und garantiert die bestehende Ordnung. Diese Figur des verzeihenden Herrschers und das Motiv der Milde war geläufige Erscheinung auf den Bühnen des 17. und 18. Jahrhunderts. Johann Elias Schlegels Tragödie *Canut* aus dem Jahre 1746 beispielsweise ist eine Huldigung an den dänischen König Friedrich V., der auch von Klopstock als Ideal eines aufgeklärten Monarchen verehrt wurde.

*La clemenza di Tito* war das erste Mal am 4. November 1734 im Wiener Hoftheater in der Vertonung von Hofkomponist und Vizekapellmeister Antonio Caldara als Huldigungsoper zum Namenstag Karls VI. über die Bühne gegangen. Der berühmte «principe» melodramatischer Dichtung und «poeta cesareo» des Wiener Hofes, Pietro Metastasio, war Verfasser des von Voltaire gerühmten Librettos. Metastasio, der ursprünglich Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi hieß und von seinem Gönner Gian Vincenzo Gravina den graezierten Namen erhalten hatte, gehört in die Tradition der 1690 in Rom gegründeten *Accademia dell'Arcadia*. Diese «Dichterschule» idealisierte eine Poesie, die den Regeln der Vernunft unterworfen sein und durch Einfachheit, Klarheit sowie Natürlichkeit gesellschaftlicher Aufklärung dienen sollte.



Zwei Seiten aus Metastasios La clemenza di Tito in der Ausgabe, die auch Mozart besaß.

Auch Personen- und Handlungsschema sowie die Arienstruktur der «opera seria» verdanken sich der arcadianischen Reform: ein Herrscher (Tenor mit vier Arien) an der Spitze der Rollenhierarchie; ihm zugeordnet das erste Paar (Primadonna und Primouomo mit je fünf Arien) und das zweite Paar (je drei Arien); dazu ein oder zwei kleinere Rollen wie die des Vertrauten oder Schurken (je eine Arie). Die Intrige findet nicht als Bühnenaktion statt, sondern wird berichtet. Das «lieto fine» löst den Konflikt zwischen Vernunft und Leidenschaft. Rezitative entwickeln die Handlung; Arien drücken abwechselnde Affekte vorangegangener Szene aus und sind immer Abgangsarien in Da-Capo-Form. Metastasios «drammi in musica» folgen diesen ästhetischen Regeln und poetischen Idealen; sein *Tito* ist ein empfindsames Typendrama. Seine Figuren repräsentieren einen ständischen Rang und verkörpern feststehende Eigenschaften, die bestimmten Affekten wie Freude und Trauer, Haß und Liebe, Wut und Eifersucht zugeordnet sind, die in Musik umgesetzt und insbesondere durch Sestos und Vitellias Koloraturen ausgedrückt werden.

Die in der gesamten Aufklärung des 18. Jahrhunderts verbreitete Diskussion der römischen Herrschertugend der «clementia» wirkte auch auf Metastasio und seine moraldidaktische Dramenkonzeption. Handlung und Figuren des *Tito* sollten die «sittige» Wirkung von Gerechtigkeit und Güte auf das menschliche Gemüt, sollten die Natürlichkeit von Wohlwollen und Mitleid demonstrieren. *Tito* garantiert am Ende den Einklang individuellen Glücksanspruchs mit dem gesellschaftlichen Harmonieanspruch. Nur der Monarch selbst muß im Dienste dieses Ideals und im Interesse der Staatsräson auf sein persönliches Glück schmerzlich verzichten. *Tito* ist eine Apotheose der aufgeklärt-absoluten, durch keine ständischen Hoheitsrechte

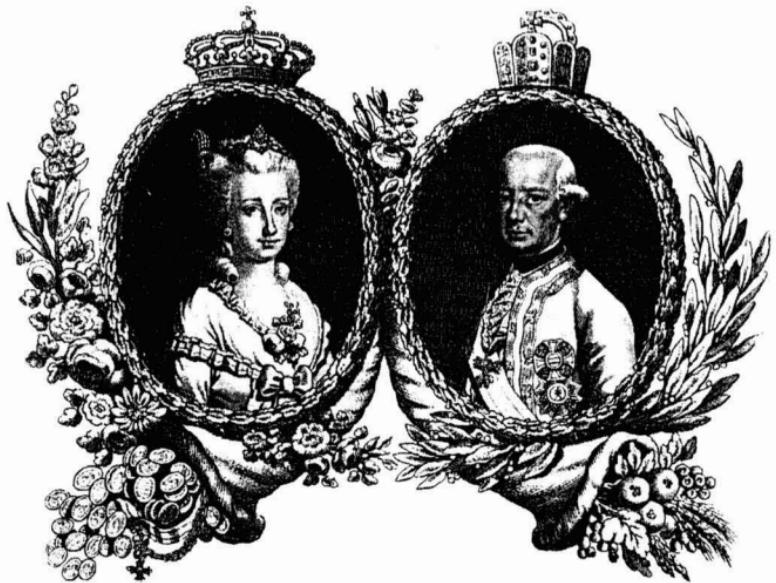
und Instanzen eingeschränkten Monarchie. Die absolute Souveränität des Regenten auch in der Form der verzeihenden Milde erscheint nicht als Gefahr, sondern als Garantie des Friedens.

Metastasios *Tito* war eine höfische Festoper par excellence, denn sie zeigte in allegorischer Darstellung eine habsburgische Kardinalstugend und hielt zeitgenössischem Herrschertum einen antiken Fürstenspiegel vor. Darin deutete Metastasio die «clemenza di Tito» als Funktion und zugleich Stütze politisch-absoluter Herrschaft. Deshalb wurde Metastasios *Tito* nach Caldara bis zu Mozart von nahezu allen – zumeist italienischen – Hofkomponisten zwischen Lissabon und St.Petersburg, zwischen Messina und London nicht weniger als mindestens 52 mal von so bekannten «Tonsetzern» wie Hasse, Wagenseil, Camerloher, Gluck, Jommelli, Scarlati, Naumann, Anfossi, Holzbauer oder Johann Gottlieb Bach neu vertont. Metastasios Libretto ist dabei gelegentlich auch nach den jeweiligen Aufführungs- und Bühnenbedingungen stellenweise gekürzt und mit anderen Arientexten versehen worden. Mozart hatte Metastasios *Tito* in der Vertonung des Neapolitaners Michele Angelo Valentinis am 20. Januar 1770 im Opernhaus von Cremona kennengelernt. Am 13. April 1789 hatte er in Dresden mit Johann Gottlieb Naumann einem weiteren *Tito*-Komponisten getroffen, der Metastasios Libretto 1769 als Festoper für die Vermählung des sächsischen Kurfürsten Friedrich August III. mit Amalie von Pfalz-Zweibrücken vertont hatte.

Mit Leopold II. war 1790 ein von den Zeitgenossen als «deutscher Titus» gefeierter Herrscher auf den Kaiserthron gekommen, der – im Ge-



Pietro Metastasio. Kalksteinbüste von Christian Vinazer



Leopold II. und seine Gemahlin Maria Ludovica

gensatz zu seinen Bruder Joseph II. – auch die ungarische und die böhmische Königswürde annahm. Für die böhmischen Stände war deshalb eine Krönungsoper symbolische Handlung und Festzeremoniell. Einerseits wurde damit die Wiederherstellung der von Joseph II. einst aufgehobenen ständischen Rechte besiegelt. Andererseits demonstrierte der Prager Krönungsakt am 6. September 1791 böhmische Loyalität und Anerkennung habsburgischer Machtansprüche. Offenbar entsprach es dem politischen Willen der Stände, Leopold als Friedensstifter und Garanten bestehender staatlicher und gesellschaftlicher Ordnung zu feiern, ihm in dieser Rolle als milden und gütigen Herrscher zu huldigen. Vertraglich übertrug man am 8. Juli dem Impresario Domenico Guardasoni die Verantwortung und die Komponistenwahl für eine Krönungsoper. Guardasoni beauftragte Mozart und Caterino Mazzolà mit einer Bearbeitung von Metastasios bewährtem Werk *La clemenza di Tito*. Mazzolà verschmolz den zweiten und dritten Akt zu einem. Der erste Akt enthielt nun Vorbereitung und Ausführung des Anschlags, der zweite Akt die Aufdeckung der Verschwörung, die Verhaftung, Verurteilung und Vergebung. Mazzolà straffte die Seccorezitative, baute Ensembles anstelle von Arien ein, verringerte die Zahl der Monolog-Arien und erreichte so ein Verhältnis von elf Soli zu elf Ensembles. Ein Großteil der neu verteilten Arien beruht auf Texten, die in Metastasios Version Rezitative waren. Nun haben Tito drei, Vitellia und Sesto zwei Arien sowie je ein Accompagnato-Rezitativ, Annio zwei, Servilia und Publio eine Arie. Das strukturelle Prinzip, die Folge von Rezitativ und Arie, wird dabei durchbrochen und durch die Ordnung von Rezitativ, Arie, Ensemble, die sich aus dem Zusammenschluß von Szenen und als Erweiterung

von Rezitativen ergeben, ersetzt. Im Dienste der Handlung streichen Mazzolà und Mozart Abgangsarien und lassen sie lieber direkt in die folgende Szene übergehen.

Mit dem zweiten Akt wurde auch eine wesentliche Episode gestrichen: Nach dem mißlungenen Attentat gerät zunächst Sestos Freund Annio in Verdacht, das Verbrechen angestiftet zu haben, weil er zufällig einen Mantel trägt, an dem das Abzeichen der Verschwörer ist. Der Irrtum wird aufgeklärt und Sesto inhaftiert. Metastasio hatte damit Senecas Gedanken, wie leicht ein Unschuldiger in Verdacht gerät und wie notwendig eine genaue Untersuchung von Verbrechen und Schuld ist, in Szene gesetzt. Mazzolà aber konzentriert die Konflikthandlung auf Sesto und Vitellia und hebt dadurch die Milde des Tito gegenüber diesen noch stärker hervor.

Wie in Mozarts *Buffo*-Opern treiben die Ensemblesnummern durch die dramatischen Konfrontationen die Handlung stärker voran, lassen Verhalten und Haltung der Figuren psychologisch wahrscheinlicher werden und reflektieren diese Handlungsweisen zugleich. Der Chor erscheint häufiger und übernimmt eine interagierende Funktion. Die dramatischen Finali nach steigernd aneinander gereihten Szenen gipfeln im Ende des ersten Aktes in der Verschwörung und der Reaktion des römischen Volkes auf diese. Man sieht, und die Musik macht es hörbar, wie Chaos entsteht und Angst und Trauer die Menschen ergreifen, die die Götter vorher noch gebeten hatten, die Tugend ihres Herrschers zu schützen. So gipfelt der erste Akt im «*tumulto orrendo*». Metastasios Intrigenhandlung hatte diese Szenen auf offener Bühne vermieden. Mazzolàs und Mozarts Version aber zeigt – geradezu provozierend – die Bedrohung der Herrschaft durch die Verschwörer Sesto und Lentulo. Eine Szenerie, die als Andeutung auf zeittypische Gerüchte über eine geheime freimaurerische Weltverschwörung oder als Anspielung auf die revolutionären Umtreibe in Frankreich verstanden werden konnte. Im zweiten Akt dann danken Volk und Senat den Göttern, daß ihnen Tito erhalten geblieben ist. Ein großer Staatsakt beendet die Oper. Diese Huldigung bildet das Gegenstück zum Chaos am Ende des ersten Aktes. Aus der Sicht des zweiten Finales führte der Aufruhr zum Untergang der alten Ordnung, da sich Tito in der Reaktion auf die Verschwörung vom Gottesgnadentum verabschiedet und am Ende des zweiten Aktes als erster Bürger unter Mitbürgern eine Utopie der «*humanité*» beschwört.

Wurde in den Prager Krönungshuldigungen Leopolds «*clementia*» als eine absolutistische Herrschertugend herausgestrichen, so hat die «*toleranza*» der Oper geradezu humanitäre Qualität. Tito ist nicht mehr der durch Geburt und Krönung und von Gottes Gnaden legitimierte Herrscher, der die Milde als absolutistische Fürstenhuld übt. Tito zeichnen Menschlichkeit als brüderliche Liebe und Mitleid als soziale Verantwortung aus. So müssen es auch die Prager verstanden haben. Denn nach der Abreise des Hofes begeisterte sich ein bürgerliches Auditorium für eine Oper, die gar nicht für dieses Publikum bestimmt war. Tito ern-

tete Beifall – nicht als barocke Festoper, sondern als klassizistische Synthese von antiker Geschichte, aufgeklärter Ethik und empfindsamer Humanität.

Metastasios Tito war ein über allen Konflikten stehender, weiser und gütiger Monarch, der nach der Vorstellung der böhmischen Auftraggeber als versöhnendes Vorbild für Leopold dienen sollte. Mozarts und Mazzolas Tito ist ein edler Humanist, durch den die Oper zum Politikum wurde und die Absicht der Stände in ihr Gegenteil verkehre. Titos Milde und Toleranz sind Prinzipien einer auf grundsätzlicher Gleichheit beruhenden Gesellschaft. Bei Metastasio diente Titos «clemenza» der Stabilisierung gefährdeter Macht und stellte die Autorität des Herrschers nicht in Frage. In Mozarts Oper leitet sich die «clemenza» zunehmend aus allgemeiner Menschlichkeit ab, die Tito als Grundlage seines Urteils und Entscheidens gewinnt. Indem er Sestos Todesurteil aufhebt, Vitellia und allen Verschwörern vergibt, demonstriert er eine Ethik und Moral, die in der Tat als «humanité» Grundlage einer neuen staatlichen und sozialen Ordnung werden kann. War die absolutistische «clemenza» bei Metastasio ein Mittel, die Ordnung zu bestätigen und zu erhalten, so ist die «humanité» bei Mozart und Mazzola ein freimaurerisches, aufklärerisches Ideal im Dienste von Freiheit und Gleichheit und Brüderlichkeit. Tito erstrebt die Verwirklichung dieses Ideals als innere Entscheidung, nicht als machtpolitisches Kalkül und wird aus diesem Grund auch für das Bürgertum als Leitbild akzeptabel.

Vor allem in Titos großen Arien wird das imperiale Selbstverständnis des Herrschers im Geflecht von Machtstrukturen und Triebstrukturen, sexueller Begierde und homoerotisch gefärbter Freundschaft sowie im Widerstreit zwischen ROMA und AMOR, also zwischen Staatspflicht und Privatglück, hinterfragt. Die erste Arie «Del più sublime soglio» preist das herrscherliche Privileg, Gutes tun zu können, Unterdrückten zu helfen, Freunde emporzuheben, nach Verdienst und Tugend Schätze zu verteilen. Die zweite Arie «Ah se fosse in torno al trono» beschwört die Aufrichtigkeit der Menschen gegenüber dem Herrscher und die Glückseligkeit, im Wissen solcher Wahrheit ein Reich zu regieren. Die dritte Arie «Se all'impero, amici Dei» offenbart die Liebe des Herrschers zu Volk und Reich und verurteilt Ergebenheit aus Furcht. Diese leidenschaftlichen Bravourarien artikulieren nicht nur die persönliche Haltung eines großmütigen Landesvaters, der sich zu einem milden Regiment gegenüber seinen Landeskindern bekennt. Diese Arien formulieren Postulate eines neuen, eines bürgerlichen Staats- und Gesellschaftsverständnisses.

Die Arien geben aber auch persönliche Handlungsmotive und private Befindlichkeiten preis. Tito und die Paare machen deutlich, wie zerbrechlich und widerspruchsvoll ihre Gefühle sind, von denen sie umgetrieben werden und sich darin verfangen. Vitellias Rachegelüste sind ihrer Not aus Liebe und Verzweiflung entsprungen. Sestos Hörigkeit ist eine auch für ihn schier unerträgliche Leidenschaft zwischen Obsession und Vernunft, Triebhaftigkeit und Freundestreue. Titos Menschlichkeit

bedeutet letztlich Vereinsamung und Beziehungslosigkeit – und höchstpersönliche Selbstüberwindung und Uneigennützigkeit. Sich zur Ethik der Milde und zur Sittlichkeit des Vergebens immer erst in Gewissenskonflikten durchzuringen, bedeutet für Tito eine Herausforderung an seinen Charakter: «Deggio alla mia negletta disprezzata clemenza una vendetta.» (Mir gebührt Rache für die nachlässige, verachtete Güte!) Dann aber begnadigt er doch im triumphierenden Allegro, ohne sein Handeln politisch als Herrscherstrategie noch groß zu reflektieren. Aber indem solch ein Vertreter des aufgeklärten Absolutismus nur noch nach einer sittlichen Berechtigung seines Tuns sucht, entzieht er damit dem absolutistischen Staat auch gleichzeitig dessen politische Legitimation. Mozart macht dies musikalisch in den Arien «Del più sublime soglio» und in «Ah, se fosse in torno al trono» besonders deutlich; denn diese Selbstinszenierungen Titos betonen musikalisch geradezu aufgesetzt heroisch, damit angesichts der Gewissenssituation eben unglaublich, eine imperiale Haltung – und geraten just wegen dieses Zwiespalts immer wieder ins Stocken, weil hier Titos innerer Konflikt aufbricht, in dem der Kaiser mit seinem Selbstverständnis und dem durch Publio vertretenen Interesse absolutistischer Staatsgewalt ringt.

Mozarts Oper will weder utopischer Entwurf für einen aufgeklärten Monarchen noch Bestätigung barocker Herrschaftsverhältnisse sein, sondern Edelmut und Großmut als allgemein verbindliche Tugenden durch das bekannte Vorbild eines antiken Herrschers und Mittel eines populären Stoffes zu bedenken geben. Im Lichte der Philosophie Imma-

# LA CLEMENZA DI TITO

*Opera seria*  
Del Signor W. A. Mozart

Aggiustata per il Piano Forte

DEL SIGN. A. F. MELLER



In HAMBURGO PRESSO GÜNTHER E BOHME.

La clemenza di Tito. Erstdruck des Klavierauszuges 1795

nuel Kants in der *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) beruht Titos sittliches Handeln nicht auf der Befolgung bestimmter Normen, die durch Rechtsordnung sanktioniert sind, sondern auf einem kategorischen moralischen Prinzip: «Handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, daß sie allgemeines Gesetz werde.» Titos Ethik bewirkt das sittlich Gute, weil sein Handeln zugleich Zweck und niemals bloß Mittel ist. Wie Schillers spätere Schriften von 1793 *Anmut und Würde* und *Vom Erhabenen* darlegen, so tritt in Titos Überwindung der Neigung zum Gebrauch der durch die Rechtsordnung sanktionsierten Normen und in der Selbstüberwindung des Strebens nach eigener Glückseligkeit seine Würde hervor, die die sittliche Verbindlichkeit seiner Ethik einsehbar und nachahmenswert macht.

Doch wie schon in den Da-Ponte-Opern kämpfen die Handelnden in der Befolgung rationaler Maxime und der Anwendung moralischer Kategorien immer mit Leid und Verzweiflung, Angst und Not, werden von Trieben und Begierden getrieben, zwischen Pflicht und Neigung hin- und hergerissen. Aus ihrem Dilemma von Eros und Tod, von Freiheit und Unterordnung, von Selbstverwirklichung und Fremdbestimmung entläßt sie keine Scheinharmonie. Am Ende obwaltet zwar eine neue Humanität, aber dennoch bleiben Herrscher und Beherrschte auf der Bühne verstört zurück. Jede noch so sittlich begründete Ordnung von Staat und Gesellschaft kann für das Individuum seelische Nöte und erotischen Verzicht mit sich bringen. Friede und Gerechtigkeit, die im Einverständnis mit den Untertanen auf der Milde eines Regenten beruhen, können um den Preis der Unterdrückung sinnlicher Bedürfnisse und des Opfers privater Selbstausrichtung restauriert werden; denn gesellschaftliche Ordnung und öffentliche Moral sind per se keine Glücksgaranten für individuelle Sehnsüchte und persönliches Verlangen. So legt Mozarts Oper die zerrütteten Fundamente des «ancien régime» ebenso wie die Widersprüche neuer Humanitätskonzepte bloß, auf denen die «Manie des Verzeihens» (Wolfgang Willaschek) als Herrschaftsdoktrin und als Sozialmodell gründet.

Als Mozarts Oper schon von den Spielplänen verschwunden war, ist sie im 19. Jahrhundert noch zweimal für monarchistische Jubelfeiereien herangezogen worden. Zum 25jährigen Regierungsjubiläum Königs Maximilian I. Joseph von Bayern wurde am 15. Februar 1824 im Münchener Hoftheater zu Mozarts Musik und zu einer neu komponierten Introduction zum ersten Akt sowie einem neuen Finale zum zweiten Akt von Vize-Hofkapellmeister Joseph Hartmann Strunz *König Garibald* als Huldigung an «Bojuariens Titus» aufgeführt. Der Schauspieler und Theaterschreiber Cäsar Max Heigel hatte Mazzolàs Libretto unter Rückgriff auf eine Sage um den ersten namentlich bekannten Herzog in Bayern, Garibald, als vaterländisches Geschichtsbild adaptiert und mit der Handlung auf das 1803 erlassene erste bayerische Religionsedikt, das die katholischen und reformierten Konfessionen für gleichberechtigt erklärt, angespielt. In der Milde des Titelhelden Garibald huldigt die Oper der Güte des bayerischen Königs. Zwar nicht als Festoper, aber ebenfalls als



Mozart im Profil. Anonyme Bleistiftzeichnung

vaterländische Oper hat 1835 der zum Kreis der Heidelberger Romantik zählende Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio Mozarts *Tito* zu dem lombardisch-fränkischen Geschichtsbild *Karl in Pavia* umgeschrieben.

Zum zweiten Mal als echte Krönungsoper und Teil eines Staatsaktes aber wurde Mozarts *Tito* in der Originalversion wiederum in Prag aufgeführt, und zwar am 2. Dezember des Revolutionsjahres 1848, als Franz Joseph I. nach der Abdankung Ferdinands I. österreichischer Kaiser geworden war und Hoffnungen auf eine liberale Regentschaft geweckt hatte. Bürgerlicher Optimismus in der krisengeschüttelten Doppelmonarchie erblickte in der Gestalt des römischen Titus den historischen Ahnherrn und die idealisierte, vorbildhafte Verkörperung von Herrschertugenden für den habsburgischen Franz Joseph I.

Eine wilde Rose . . . . .

# DIE LIEBE

Reiner Kunze

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

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

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



Wohin ziehest du mich, du sanft hinschwimmendes Auge?

Ach du ziehest mich hin auf ein gefährliches Meer!

Wild sind die Wellen der Liebe; die Stürme der Eifersucht brausen  
schrecklich; es wälzet das Herz Wogen auf Wogen hinan.

Und doch muß ich! Sie ziehen mich hin, die fließenden Schimmer:  
Gute Götter, ich soll Strudel und Klippe noch sehn.

*Meleagros, übersetzt von Herder*



Film Still von Louise Brooks und Franz Lederer

# EINE DEUTSCHE SCHWEINEREI?

Werner Wunderlich

Die Uraufführung von Mozarts *La clemenza di Tito* am Abend des 6. Septembers 1791 stand unter keinem guten Stern. Die Krönung Leopolds II. zum König von Böhmen im Veitsdom hatte sich hingezogen und deshalb hob sich der Vorhang im Nostitzschen Nationaltheater zu Prag erst mit fast zweistündiger Verspätung vor der ausgewählten Hofgesellschaft. Müde von strapaziösem Festakt und üppiger Tafel waren Gäste und Herrscherpaar offenbar nicht sonderlich erpicht auf die Aufführung, die Mozart selbst dirigierte. So wurde der Opernabend ein Fiasko.

Als «porcheria tedesca», als deutsche Schweinerei, soll Leopolds Gemahlin Maria Ludovica von Bourbon-Spanien, die in der Heimat der traditionellen «opera seria», Neapel, aufgewachsen war, die Darbietung unflätig und ungnädig geschmäht haben. Ob die «keineswegs anmuthige Dame» jenes majestätische Verdikt tatsächlich aus ihrer Loge ins Parkett geschleudert hat, ist nicht sicher. Gewiß aber haben kaiserliche Hoheit die Krönungsoper nicht sonderlich geschätzt, wie aus einem Brief Maria Ludovicas an ihre Schwiegertochter Maria Theresia von Bourbon-Neapel hervorgeht: «au soir au Theatre la grande opera n'est pas grande chose et la musique très mauvaise ainsi nous y avons presque tous dormi.» Was vielleicht als Klatschgeschichte und Gerücht über die Reaktion der Kaiserin kursierte, haben Mozart-Forschung und Mozart-Gemeinde der Nachwelt Jahrzehnte später als Tatsachenbericht aufgetischt. Zuerst 1859 Otto Jahn im vierten Band seiner Mozart-Biographie, dann 1871 Alfred Meißner als angebliche Aufzeichnung seines Großvaters August Gottlieb Meißner, der die Prager Krönungskantate «Heil dem Monarchen!» (Musik von Leopold Anton Kozeluh) verfaßt hatte. Tatsächlich mag den hohen Herrschaften als «Schweinerei» vorgekommen sein, was man ihnen da zugemutet hatte: statt einer festlich-pompösen «opera seria» mit artistisch-affektierten Bravourarien ein dramaturgisch sorgfältig konzipiertes Konfliktstück mit anspruchsvoller Musik; statt einer gloriosen, zu höchster Künstlichkeit hochstilisierten Ver göttlichung absolutistischer Regentschaft und majestätischer Herrscherwürde den programmatischen Appell zur Humanisierung herrscherlicher Macht. Nicht weil diese «opera seria» als überholt empfunden wurde, sondern weil sie die an sie gerichteten konventionellen dramatisch-musikalischen Erwartungen, zeremoniellen Repräsentationsfunktionen und politischen Legitimationsbedürfnisse nicht erfüllte, war *Tito* durchgefallen.

Zwei Jahre nach dem Ausbruch der Französischen Revolution, kaum drei Monate nach dem Fluchtversuch von Leopolds Schwester Marie Antoinette nach Varennes und der anschließenden Verhaftung des französischen Königspaares, gerade mal drei Tage nach dem Eid von Louis XVI. auf die Verfassung einer konstitutionellen Monarchie mit eingeschränkten Herrscherrechten war der Titelheld von Mozarts Oper eine

durchaus beunruhigende Zumutung für das habsburgische Herrscherhaus. Die erlauchte Festgesellschaft sah auf der Bühne einen Souverän auf eine Verschwörung reagieren, wie dies in der politischen Realität der Zeit seinen Untergang bedeuten würde. Louis XVI. war als Beispiel dafür gewärtig. Der Gebrauch absoluter Gewalt und nicht allmächtiger Gnade wäre wohl eher nach dem Geschmack des Publikums gewesen. Titos Milde aber mußte als unvernünftige Schwäche oder affektiertes Mitleid, als Schaden für Gemeinwohl und Staatsräson erscheinen.

## OFFIZIELLER BERICHT ÜBER DIE URAUFFÜHRUNG

Aus der «Urkunde über die vollzogene Krönung Seiner Majestät von Böhmen Leopold des Zweiten» von Johann Dubrois

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

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

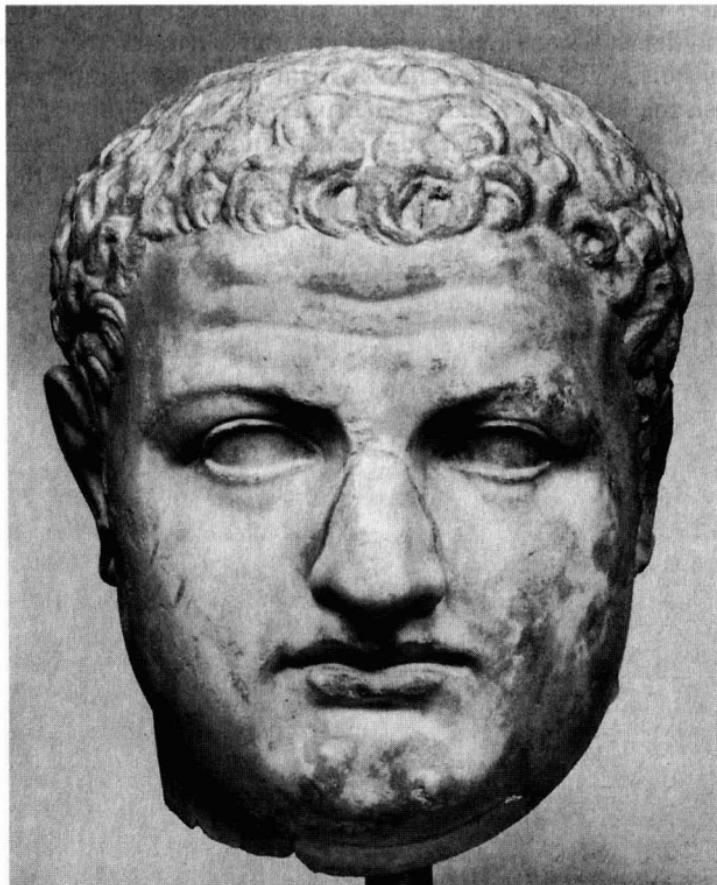
## FLAVIUS VESPASIANUS TITUS

Titus, der sich den Beinamen «amor et deliciae generis humani» (Liebe und Entzücken des Menschengeschlechts) erworben hatte, galt der Aufklärung als die Idealgestalt des wohltätigen und friedfertigen Herrschers. Insbesondere die beiden *Bérénice*-Tragödien von Racine und Corneille aus dem Jahre 1670 hatten die Gestalt des Titus als Bühnenheld populär gemacht. Aber nicht die entsagungsvolle Liebe zwischen dem römischen Herrscher und der jüdischen Prinzessin – Ursache der Eifersuchtsintrige – ist der historische Stoff, aus dem die Oper gemacht ist, sondern eine Episode des Jahres 79 n. Chr. Überliefert ist sie in Suetons *Vitae XII. Imperatorum* (ca. 120):

«Zwei Patrizier, die überführt worden waren, nach der Herrschaft gestrebt zu haben, ermahnte er nur, von ihrem Vorhaben abzulassen, und belehrte sie, daß der Thron vom Schicksal verliehen werde; wenn sie noch etwas wünschten, so werde er es ihnen gerne zugestehen. So gleich schickte er zu der Mutter eines dieser Männer, die weit entfernt von Rom lebte, einen Läufer ab, um der bekümmerten Frau zu melden, ihr Sohn sei wohlauf. Ferner zog er die beiden zu seiner Tafel im engsten Kreise bei, ließ sie am folgenden Tag bei einem Gladiatorenkampf absichtlich in seiner Nähe sitzen, und als man ihm die Waffen der Kämpfer zeigte, reichte er sie ihnen, damit sie sie prüfen könnten.»

Historiker wie Sueton, Tacitus, Flavius Iosephus, Cassius Dio, Aurelius Victor und noch der byzantinische Geschichtsschreiber Zonoras im 12. Jahrhundert rühmen die Herrschaft des Titus als besonders friedvoll und gnadenreich. Dem grausamen Eroberer Jerusalems hatte Rom als «neuem Nero» mit Furcht entgegengesehen. Als Mitregent seines Vaters Vespasianus war er brutal gegen politische Rivalen vorgegangen. Außerdem soll er korrupt gewesen sein, Orgien mit Lustknaben und wohlgestalteten Tänzern gefeiert, Affären mit mehreren Frauen und eine anrüchige Beziehung zu der um zwölf Jahre älteren Herodestochter Bernike gehabt haben.

Titus bemühte sich während seiner kurzen Herrschaft von 79 bis 81 bewußt, den ihm anhängenden Ruf von Grausamkeit und Härte zu korrigieren. Wo er nur konnte, war er bestrebt, dem Volk gefällig zu sein. Nach dem Ausbruch des Vesuvs im Jahre 79, bei der großen Seuche in Rom und beim großen Brand von Rom im Jahre 80 linderten seine umfangreichen Hilfsmaßnahmen die größte Not. Wer zu den Freunden des Titus gehörte, konnte sicher sein, von ihm alles zu erlangen, was er gerade brauchte. Zweifellos wollte Titus den Ruhm seiner «clementia» im Dienste seiner «memoria» hell estrahlen lassen.



*Kolossalkopf des Titus aus Pompeji*

«Niemanden jedoch von allen ziert Milde mehr als einen König oder Kaiser. So nämlich ist seine große Macht auch seine Ehre und sein Ruhm, wenn sie Macht zum Wohl der Menschen ist; verderbenbringende Gewalt nämlich ist es, Macht zu haben, um zu schaden. [...] Ausdenken wird niemand etwas können, das einem Regierenden mehr ansteht als Milde, auf welche Weise und durch welches Recht auch immer er den übrigen vorangestellt worden ist. Desto ansehnlicher wird das gewiß sein und großartiger, gestehen wir, in je größerer Macht er sich zeigen wird, ohne daß sie schädlich zu sein braucht, wenn sie sich am Gesetz der Natur orientiert.»

Seneca, *De clementia*

## LEOPOLD II.

Als Kaiser hat Leopold II. geschickt und geduldig, nüchtern und klug versucht, den äußeren Frieden zu sichern und den inneren Frieden nach den gescheiterten josephinischen Reformen wieder herzustellen. Die Französische Revolution hatte der Bruder Marie Antoinettes zunächst begrüßt, weil er auf einen Sieg der konstitutionellen Ideen gehofft hatte. Jakobinische Radikalität und die drohenden Revolutionskriege aber bewirkten einen Meinungsumschwung bei ihm.



*Großherzog Pietro Leopoldo von Toskana (Leopold II.) als römischer Imperator. Denkmal von Luigi Pampoloni in Pisa 1832*

Neben seiner Friedenspolitik zeichnete diesen Herrscher auch überlegte Fürsorglichkeit für seine Untertanen aus, so daß sein Zeitgenosse Graf Max Lamberg in einem Brief an Casanova den «Friedensfürst» unter Anspielung auf das Herrscherideal der Oper *Il re pastore* als «Hirtenkönig»

bezeichnete. Alles in allem: Leopold II. war ein auf Ausgleich und Befriedung bedachter Herrscher und Souverän, den Zeitgenossen als Verkörperung der «clementia austriaca» und «deutschen Titus» verehrten. Schon anlässlich von Leopolds Kaiserkrönung am 9. Oktober 1770 in Frankfurt a. M. hatte Kurböhmen an seinem Palais in der Stadt auf einem Transparent Leopolds «Fürtrefflichkeit» mit jener historischen Reminiszenz beglaubigt:

«Plaude Germania felix

Imperatorem tenes bonitate Trajanum,  
Clementia Titum, Sapientia Aurelium.

Jam redeunt Saturnia regna!»

(Juble, glückliches Deutschland, einen Kaiser hast Du, an Güte ein Trajan, an Milde ein Titus, an Weisheit ein Marc Aurel! Schon kehren die Reiche Saturns [das Goldene Zeitalter] zurück!)

1793, ein Jahr nach Leopolds II. Tod, vergleicht Joseph von Sartori – auch unter Anspielung auf das jeweils erreichte Lebensalter von 45 Jahren und die jeweils zweijährige Regentschaft – den «römischen Titus» und den «deutschen Titus»:

«Beide waren die Liebe und Lust des tugendhaften Menschen-Geschlechts. Beider Tage waren jeder mit Wohlthaten bezeichnet. Ihre kurze Regierungen sind die laengsten in dem Angedenken der Zeitfolge. Alle die Tugenden, mit welchen die Geschichte das Bild des römischen Titus gemahlt hat, zeichnen uns das von dem deutschen Titus aus. Billigkeit, Menschenliebe, Gerechtigkeit, Wohlthaetigkeit waren die Grundzuege des Charakters von Beiden.»

Sartori zieht auch eine Parallele zwischen den Herrschern und ihrer Einstellung gegenüber Aufruhr und Revolte:

«Empoerungen der Menschen stoerten Leopolds gleich warmem Wuensche. Er mußte die aufrührerischen Niederlaender mit der Macht der Waffen zurueckfuehren. Gleich nach der Herstellung der Ruhe machte Leopolds erhabene Grossmuth eine allgemeine Verzeihung der Verfuehrten und Verblendeten bekannt; so schenkte Titus den verschworenen Patriziern Leben und Gnade.»

Hier äußert sich ein Herrschaftsverständnis, das das Gottesgnadentum des Souveräns in ein rationales System sozialer und staatsrechtlicher Verpflichtungen integriert und den Monarchen als Sachwalter des Volkes sieht, der für dessen Gemeinwohl regiert, aber nicht durch es legitimiert ist.

# FREUNDSCHAFT

Robert Walser

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

feinen Gesinnung. Und sich in dergleichen üben, ist ein Vergnügen, das über zehn, ja hundert andere Vergnügen hinausragt. O ich bin voll des Bewußtseins der Süßigkeit edler Freundschaft. Noch eins: spaßhafte und lächerliche Menschen haben Mühe, sich Freunde zu erwerben. Man traut ihnen nicht, und wenn sie Spötter sind, sind sie auch kein Vertrauen wert.

## VERRAT ALS SELBSTVERRAT

Urs Jaeggi

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

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

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

# EINE EINZIGE GROSSE UNRUHE

François de la Rochefoucauld

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

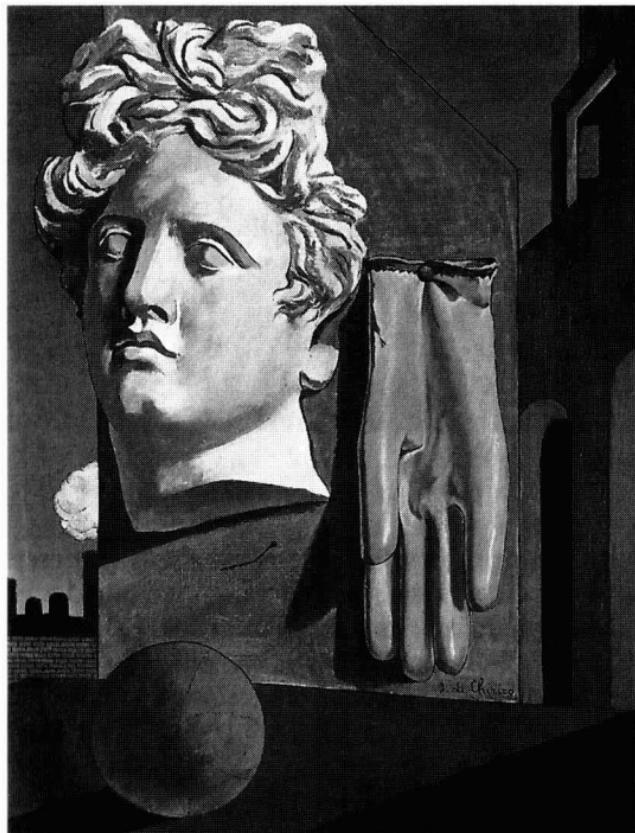


MG 20305  
MGM

Film Still von Joan Crawford

schickes und unserer Erfahrungen, aber es ist ihr gleichgültig, deren mehrere oder nur eine zu haben, weil sie sich in mehrere teilen oder in eine zusammenziehen kann, wenn es sein muß, wie es ihr gefällt. Sie ist unbeständig, und außer den Wandlungen, die von außen kommen, stammen eine Menge aus ihr selbst und aus ihrem eigenen Innern. Sie ist unbeständig aus Unbeständigkeit, aus Leichtsinn, aus Liebe, aus Neuerungssucht, aus Müdigkeit und aus Überdruß. Sie ist launisch, und bisweilen arbeitet sie sich mit höchstem Eifer und unglaublicher Mühe um Dinge ab, die ihr keinen Vorteil bringen, auf die sie aber aus ist, weil

sie sie will. Sie ist wunderlich und oft steckt sie ihren ganzen Fleiß in die leersten Unternehmungen, an den abgeschmacktesten findet sie ihr höchstes Vergnügen und in den verächtlichsten bewahrt sie ihren Stolz. Sie ist in allen Lebensumständen und Lebenslagen; sie lebt überall und von allem und sie lebt von nichts und findet sich in die Dinge und findet sich mit deren Mangel ab, sie gleitet sogar in die Partei der Leute hinüber, die ihr den Krieg erklärt haben, sie schleicht sich in ihre Absichten hinein, und, was wunderbar ist, sie haßt mit ihnen sich selber, zettelt Verschwörungen an zu ihrem Untergang und arbeitet an ihrem Sturz. Sie ist im Grunde nur darauf aus, zu sein, und wenn sie sein kann, will sie gern auch ihr eigener Feind sein. Es darf einen also nicht wundern, wenn sie sich mitunter mit der äußersten Strenge verbündet, und sich kühn zu ihrer eigenen Vernichtung mit ihr zusammenschließt, weil sie sich stets, wenn sie sich hier zerstört hat, dort einnistet. Ihre scheinbaren Ruhepausen sind nur Unterbrechungen oder Veränderungen ihres Willens, und selbst wenn sie besiegt ist, und man glaubt von ihr befreit zu sein, findet man sie glücklich, über ihre eigene Niederlage triumphierend, wieder. Das ist das Bild der Eigenliebe, deren ganzes Leben nur eine einzige große Unruhe ist. Das Meer ist ihr Gleichnis, die ungestüme Aufeinanderfolge ihrer Bewegungen findet einen getreuen Ausdruck in Ebbe und Flut der ewigen Wogen.



Giorgio De Chirico:  
*Lied der Liebe*, 1914

# TOD ODER RETTUNG?

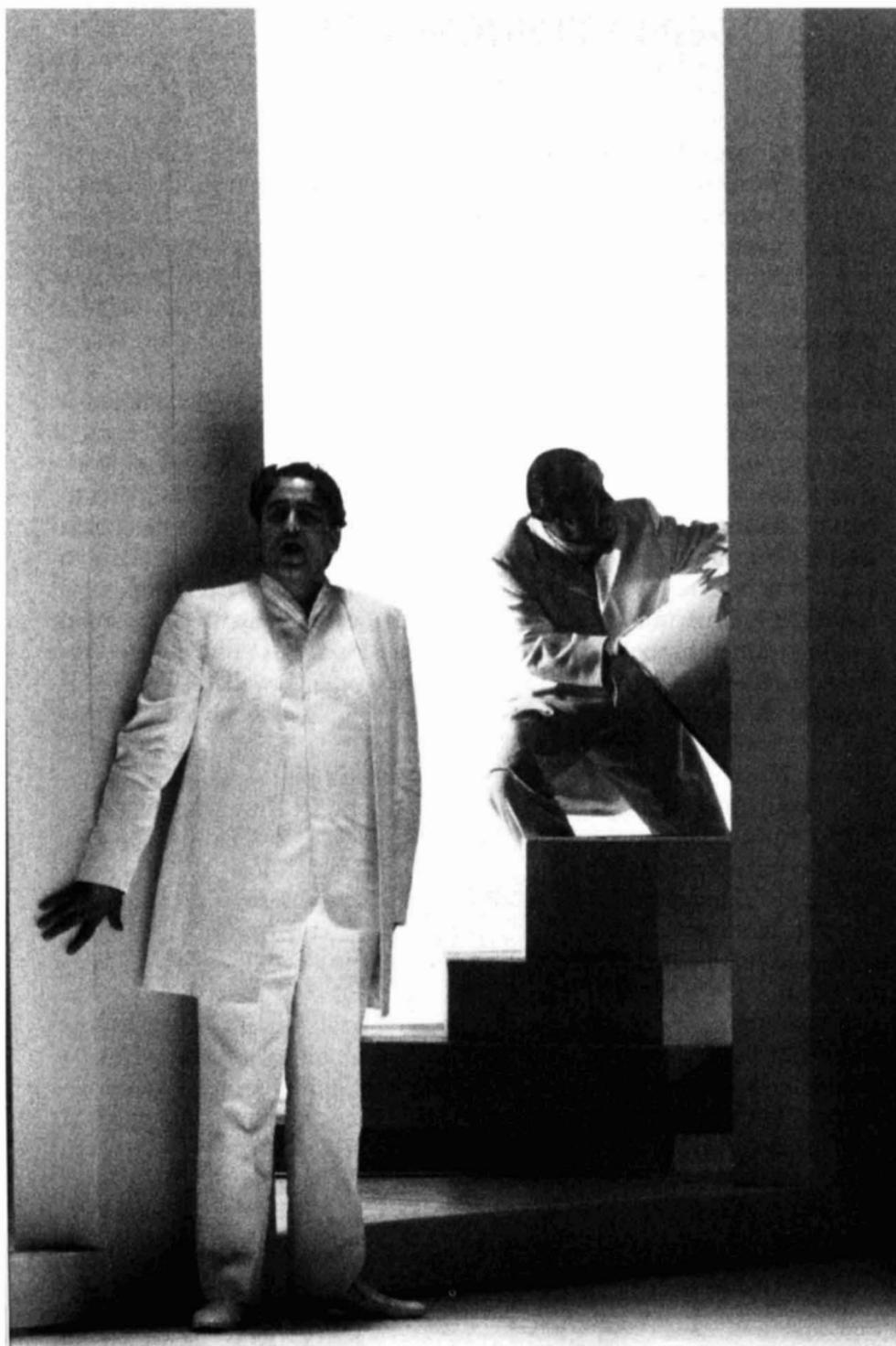
Wolfgang Willaschek

Archaisch muß Mozart auch Vitellias Zwiespalt zwischen Leben und Tod erschienen sein. Die tödliche Bedrohung, die sie empfindet, deutete der Komponist derart extrem, daß ihre Arie die einzige ist, in der das obligate Instrument vom ersten Takt des Vorspieles an schützend an die Seite der bedrohten Figur tritt. Unisono mit den ersten Violinen, den Celli und Kontrabässen spannt das Bassethorn bereits im Vorspiel ein schützendes Netz über die zwiespältigen Gefühle Vitellias.

[...]

Zu Beginn des Allegro, des zweiten Abschnitts der Arie, sind Todesangst und Verzweiflung am größten, analog zur dritten Strophe des Textes: «*Infelice! qual orrore! Ah di me che si dirà*» (Ich Unglückselige! Welcher Schrecken! Ach, was wird man von mir sagen?) Über bruchstückhaften Phrasen der Stimme gerät selbst das Bassethorn aus der musikalischen Ordnung. Seine Melodie ufert über unregelmäßigen Triolen zu einer unruhigen Phrase in Es-Dur aus. Anstatt die Figur zu retten, wird das obligate Instrument in den entrückten, wahnsinnssartigen Zustand Vitellias mit einbezogen. Sechs Takte später lösen erste und zweite Violinen das Bassethorn mit dem Syncopenmotiv der Gewalt ab, wobei Mozart die ostinaten Töne, die zuvor dieses Motiv kennzeichneten, zu einer emphatischen melodischen Figur auffächerte: Gewalt, die Tod bedeutet. Nach dreimaligem Erklingen, auch dies ein Ritual, verstummt die Syncopenfigur, und Vitellias Stimme hält inne. Lähmende Stille: Tod oder Rettung? Die zuvor im Larghetto beim Wechsel vom Mittelteil zur Reprise ausgesparten Fermate wirkt jetzt, da das Allegro bereits nach dreizehn Takten zum abrupten Stillstand kommt, um so beklemmender. Vitellia steht vor einem Abgrund, und die im Text harmlose Frage «*Che si dirà?*» (Was wird man sagen) meint eine Entscheidung über Leben und Tod.

Die Lösung der Zwangssituation bot sich Mozart im Text an. Mazzolà setzte die Frage «*Che si dirà?*» in dem Zweizeiler «*Chi vedesse il mio dolore, pur avria di me pietà*» (Wer meinen Schmerz sähe, hätte doch Mitleid mit mir) fort. Rigoros verwandelte Mozart den in diesem Satz enthaltenen Konjunktiv in eine eindeutige Antwort auf Vitellias Frage «*Che si dirà?*» und überließ diese Antwort in einer befreienden, lebensrettenden Phrase dem Bassethorn.



Zachos Terzakis (Tito)

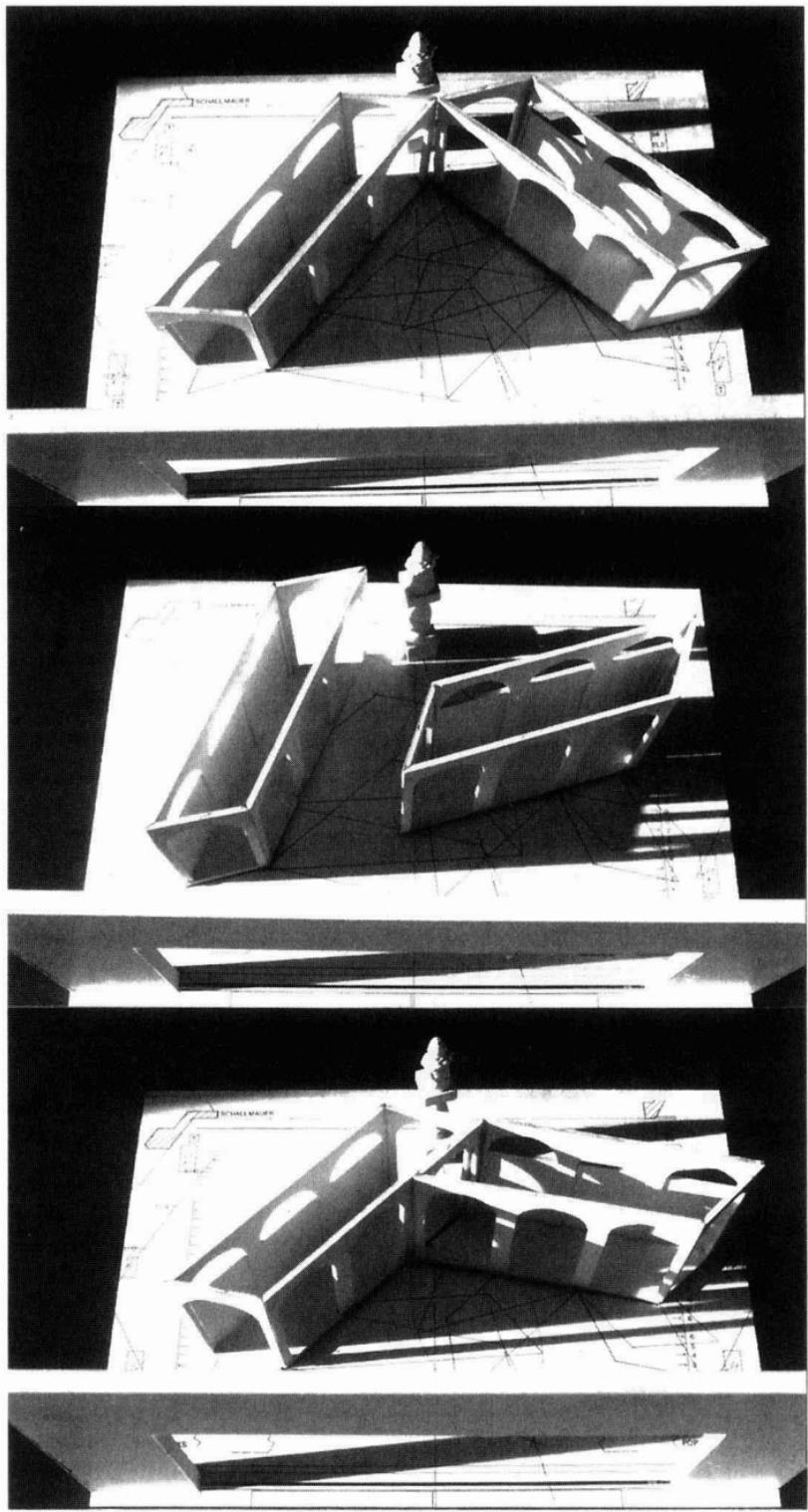
# TITUSBOGEN

Valentino Zeichen

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



Titusbogen in Rom, Forum Romanum



Bühnenentwurf zu «La clemenza di Tito» von Jochen Finke

# DIE Macht DER VERZEIHUNG • GNADE

Elias Canetti

Die Macht der Verzeihung ist eine Macht, die sich jeder vorbehält und die jeder hat. Es wäre merkwürdig, ein Leben nach den Akten der Verzeihung aufzubauen, die sich einer erlaubt. Der Mensch *paranoischer* Struktur ist einer, der sehr schwer oder gar nicht verzeihen kann; der es lange erwägt; der nie etwas vergißt, wo es zu verzeihen gibt; der sich fiktive, feindliche Akte konstruiert, um sie nicht zu vergeben. Der Hauptwiderstand im Leben von Menschen solcher Art richtet sich gegen jede Form von Vergebung. Wo sie es aber zu Macht bringen und um ihrer Behauptung willen die Vergebung aussprechen müssen, geschieht es nur zum Schein. Der Machthaber verzeiht nie wirklich. Jeder feindselige Akt bleibt genau verzeichnet, er wird verdeckt oder aufgespart. Gegen echte Unterwerfung wird er manchmal eingetauscht; großmütige Akte von Machthabern geschehen immer in diesem Sinn. Sie sehnen sich so sehr nach der Unterwerfung alles dessen, was ihnen entgegensteht, daß sie oft einen übertrieben hohen Preis dafür bezahlen. [...]

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

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

**Textnachweis:** Die Texte von Werner Wunderlich *Legende und Geschichte, Liebe, Herrschaft und Verrat – Ist mit der Milde noch Staat zu machen?* und *Eine deutsche Schweinerei* sowie die Probennotizen von Franziska Severin und Peter Heilker sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

**Motto** aus Georg Nikolaus von Nissen: Biographie W. A. Mozarts. Reprint der Ausgabe Leipzig 1828, Hildesheim, Zürich, New York 1991; Jean Racine: *Berenice* (Dramatische Dichtungen Bd. 1), Darmstadt 1956; Rainer Kunze: *Die Liebe* in ders.: gespräch mit der amsel, Frankfurt a.M. 1984; Meleagros (übers. von Herder) *Wohin ziehest du mich* in Werner Weber: *Liebe, Liebe. Gedichte der Antike*, Zürich und München 1972; *Offizieller Bericht über die Uraufführung* in: Urkunde über die vollzogene Krönung Seiner Majestät von Böhmen Leopold des Zweiten und Ihrer Majestät der Gemahlin des Königs Maria Louise, geborene Infantin von Spanien. Auf Veranlassung der Stände des Königreichs beschrieben von Johann Debrois. Prag 1818; Gaius Suetonius Tranquillus: *Leben der Caesaren*, Zürich u. Stuttgart 1955; *Wahl und Krönung Leopolds II.* 1790. Ein Brieftagebuch des Feldschers der kursächsischen Schweizergarde, hg. von E. Berger u. K. Bund, Frankfurt a.M. 1981; Joseph von Sartori: *Leopoldinische Annalen*. Ein Beitrag zur Regierungsgeschichte Kaiser Leopolds II., Bd. 2, Augsburg 1793; Robert Walser: *Freundschaft* in ders.: Das Gesamtwerk, Bd.I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1978; Urs Jaeggi: *Verrat als Selbstverrat* in ders.: Versuch über den Verrat, Darmstadt und Neuwied 1984; François de la Rochefoucauld: *Eine einzige große Unruhe* in: Die französischen Moralisten, Bd. 1, Leipzig 1938; Wolfgang Willaschek: *Tod oder Rettung* in ders.: Mozart-Theater, Stuttgart, Weimar 1995; Valentino Zeichen: *Titusbogen* in Margrit Knapp (Hg.): Rom, Berlin 1996; Elias Canetti: *Die Macht der Verzeihung • Gnade* in ders.: Masse und Macht, Düsseldorf 1960;

**Bildnachweis:** Giorgio De Chirico: *Herbstliche Meditation* und *Lied der Liebe* in: De Chirico, Mailand 1979; John F. Kennedy auf Staatsbesuch in Urs Schwarz: John Fitzgerald Kennedy, Luzern u. Frankfurt 1964; Seiten aus Metastasios *La clemenza di Tito* in H.C. Robbins Landon: Mozarts letztes Jahr, Düsseldorf 1988; Büste Metastasios, Titelblatt Klavierauszug 1795 und Mozart im Profil in: Mozart. Bilder und Klänge. Katalog Salzburger Landesausstellung 1991; Louise Brooks und Franz Lederer in: Louise Brooks: Lulu in Berlin und Hollywood, München 1990; *Titus-Kopf aus Pompeji* in: Pompeji. Leben und Kunst in den Vesuvstädten. Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, 1974; Leopold als römischer Imperator in Adam Wandruszka: Clementia austriaca. Neue Deutsche Biographie, Bd. 14, 1985; Joan Crawford in: Film Stills. Emotions Made in Hollywood, Ostfildern 1993; *Titusbogen* in Bernd Andreae: Die Kunst des alten Rom, Freiburg u. a. 1989.

Das Cover gestaltete Renée Hendrix.

Die Inszenierung fotografierte Ernst Schär.

## IMPRESSUM

Programmheft Stadttheater St.Gallen

Spielzeit 1997/98

Herausgeber: Stadttheater St.Gallen

Direktion: Werner Signer/Peter Schweiger

Redaktion und Gestaltung: Peter Heilker, Werner Wunderlich

Herstellung: «Ostschweiz» Druck, 9302 Kronbühl/St.Gallen

Inseratenverwaltung: BB ART SERVICE Engelburg, Tel. 071/278 63 66