



DIETER BORCHMEYER

**Herrschergüte versus Staatsraison
Politik und Empfindsamkeit
in Mozarts *La Clemenza di Tito***

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: Michael Th. Greven / Herfried Münkler / Rainer Schmalz-Bruns (Hrsg.): Bürgersinn und Kritik. Festschrift für Udo Bernbach zum 60. Geburtstag. Baden-Baden 1998, S. 345-366.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/mozart/titus_borchmeyer.pdf>

Eingestellt am 02.05.2004

Autor

Prof. Dr. Dieter Borchmeyer
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
Germanistisches Seminar
Hauptstraße 207-209
69117 Heidelberg

Emailadresse <dieter.borchmeyer@gs.uni-heidelberg.de>

Homepage <<http://www.borchmeyer.de>>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Dieter Borchmeyer: Herrschergüte versus Staatsraison. Politik und Empfindsamkeit in Mozarts *La Clemenza di Tito* (02.05.2004).

In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/mozart/titus_borchmeyer.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

DIETER BORCHMEYER

Herrschergüte versus Staatsraison

Politik und Empfindsamkeit in Mozarts *La Clemenza di Tito*

*Vieles sah ich. Ich weiß, was groß und schön ist
In dem Leben! Allein das ist das Höchste
Was des Sterblichen Auge
Sehn kann: ein König, der Glückliche macht.*

Klopstock

Keine Oper Mozarts ist im Laufe ihrer Wirkungs- und Aufführungsgeschichte einem derartigen Wechselbad der Wertungen ausgesetzt gewesen wie *La clemenza di Tito*. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts gehörte sie zu seinen meistgerühmten musikdramatischen Werken, zählte an den deutschen Bühnen und seit 1806 - als erste Mozart-Oper überhaupt wurde sie in diesem Jahr in London in Szene gesetzt - auch an den großen europäischen Opernhäusern mehr oder weniger selbstverständlich zum Repertoire. Franz Xaver Niemetschek bezeichnete sie in seiner Biographie von 1798 gar als "die vollendetste Arbeit Mozarts".

Auch Goethe brachte der letzten Oper des von ihm unter allen Zeitgenossen am höchsten geschätzten Komponisten besonderes Interesse entgegen. 1799 gelangte sie in der Übersetzung von Christian August Vulpius auf die Bühne des Weimarer Hoftheaters. Auch das renovierte Theater in Bad Lauchstädt wurde mit ihr am 26. Juni 1802 eingeweiht. Goethe verfaßte aus diesem Anlaß das Vorspiel *Was wir bringen*, welches programmatisch verkündete, "daß wir, mehr und mehr / Zu höhern Regionen unsrer edlen Kunst / Uns aufzuschwingen, alle vorbereitet sind". Das sollte der folgende *Titus* nachdrücklich demonstrieren. Der Massenandrang zu der Vorstellung, an der u.a. die Philosophen Hegel und Schelling, die Philologen August Wilhelm Schlegel und Friedrich August Wolf sowie andere berühmte Gäste teilnahmen, war so groß, daß sächsische Dragoner mit gezogenem Säbel die Zutringlichen in Schach halten mußten.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts verschwand *Titus* jedoch als Produkt eines vermeintlich überständigen - nicht zuletzt durch Mozarts *Figaro* und *Don Giovanni* überholten - Operntypus, gewissermaßen als musikdramatisches Ancien régime, bis zu fast völliger Vergessenheit von der Bühne. Auch die

Versuche des 20. Jahrhunderts, ihn zu neuem Bühnenleben zu erwecken, blieben bis zum Ende der sechziger Jahre museale Bemühungen ohne anhaltende Publikumsresonanz. Bis vor zwei Jahrzehnten war in fast jedem Opernführer zu lesen, *Titus* sei ein nicht mehr zu rettendes Gelegenheitswerk Mozarts. Daß diese Rettung schließlich doch gelingen sollte, ist nicht in erster Linie das Verdienst von Musikern und Musikologen, sondern einem Regisseur zuzuschreiben - bezeichnenderweise demselben, dem auch die Monteverdi-Renaissance der letzten Jahrzehnte maßgeblich zu verdanken ist -, der durch seine ingeniosen Inszenierungen des *Titus* in Köln (1969), München (1971), Salzburg (1976) und New York (1983) wieder Augen und Ohren für Mozarts letzte Oper öffnete: Jean-Pierre Ponnelle. Für ihn bildete *La clemenza di Tito* die "Krönung der Gattung Opera seria". Der Schlüssel für ihr Verständnis sei erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts verloren gegangen. "Im bürgerlichen Jahrhundert, zur Zeit des psychologischen Realismus, hat man den Sinn für diese Art von Tragödie, den Geheimcode sozusagen, verloren: Ibsen hat uns, wenn man so will, die Tür zu Metastasio zugeschlagen, damit zum Teil auch zu Mozart." Ponnelle ist zum eigentlichen Wiederentdecker des *Titus* für die Bühne geworden, da er, wie er selbst sagt, durch seine französische Erziehung und seine Vertrautheit mit der französischen Klassik, der das (Ur-)Libretto Metastasios so stark verpflichtet ist, "einen unmittelbaren Zugang zu dieser Welt" gehabt habe.¹

Obwohl *Titus* in den beiden letzten Jahrzehnten die Repertoirebühne erobert hat, sind die negativen Urteile über ihn freilich nicht verstummt. "Uns erscheinen die Figuren der *Clemenza* tatsächlich darauf angelegt, die Opera seria ad absurdum zu führen, Nachzügler einer Gattung. Hier sind die Grenzen zwischen dem Erhabenen und Lächerlichen beinahe verwischt", so urteilt etwa Wolfgang Hildesheimer.² Krönung der Opera seria hier (Ponnelle), Nachzügler derselben dort (Hildesheimer). Ein und dieselbe Gattungszuschreibung dient einmal als Lobes-, ein andermal als Tadelsprädikat.

Für die lange Mißachtung des *Titus* sind mehrere Faktoren maßgebend: musikalische, theaterästhetische und inhaltliche. Was die letzten betrifft, so ist es vor allem das Bild der Politik und des Herrschers, für das dem bürgerlichen Publikum des späteren 19. und 20. Jahrhunderts mehr und mehr das Verständnis abging. Wie stark die Gattung Oper positiv oder negativ auf die Mechanismen der Politik ihrer Zeit bezogen ist, dafür haben nicht zuletzt die Studien von Udo Bermbach unseren Sinn verfeinert.³ Was aber auf den ersten Blick paradox erscheint: das höfische Publikum der Uraufführung des *Titus* stand Mozarts letzter Oper ablehnend oder indifferent gegenüber, während das bürgerliche Publikum um 1800 sie noch emphatisch bejahte. Sollte also die

1 Imre Fabian im Gespräch mit Jean-Pierre Ponnelle. Zürich 1983, S. 86 ff.

2 Wolfgang Hildesheimer: Mozart. Frankfurt a.M. 1977, S. 317.

3 Udo Bermbach: Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht. Politik und Gesellschaft in der Oper. Hamburg 1997.

höfische Ablehnung die spätere bürgerliche Geringschätzung antizipieren? Das wäre gewiß ein Trugschluß. Ablehnung hier und Geringschätzung dort haben sehr verschiedene Gründe.

Mozarts Opera seria *La clemenza di Tito* gelangte anlässlich der Krönung Leopolds II. zum König von Böhmen am 6. September 1791 im Gräflich Nostitzschen Nationaltheater zu Prag zur Uraufführung - gut zwei Jahre nach dem Sturm auf die Bastille. Von der Weltwende der Französischen Revolution scheint sie freilich ganz unberührt zu sein. Wird da nicht noch einmal eine - nicht zuletzt durch Mozarts früheres musikdramatisches Schaffen - zum Anachronismus gewordene höfische Operngattung zelebriert, als wäre nichts geschehen, als wäre die Institution des absoluten Monarchen noch immer unversehrt? Gewiß, es gibt Verschwörer im *Titus*, die dem Herrscher nach dem Leben trachten, aber konnte der Zuschauer des Jahres 1791 allen Ernstes auf die Idee kommen, in den Mordplänen einer Vitellia und eines Sesto irgendeine Anspielung auf die Französische Revolution zu sehen? Derartige Verschwörungen, die sich nicht gegen die Institution, sondern nur, aus oft recht eigennützligen Motiven, gegen die Person des Herrschers richteten, gab es in Kaiser- oder Königshäusern doch von jeher. Die Verschwörer im *Titus* stammen überdies aus den höchsten Kreisen - die Anstifterin des Komplotts, Vitellia, ist ja die Tochter eines gestürzten Kaisers, die nach dem ihrem Hause entrissenen Thron zurückstrebt -, und das Volk ist an den mörderischen Intrigen nicht beteiligt, sondern auf Äußerungen reduziert, die nur von seiner Herrschertreue zeugen. Entsetzt reagiert es - in den "Ah!"-Rufen des Chores im ersten Aufzug - auf den Anschlag gegen den Kaiser und spendet ihm sonst nichts als emphatisches Herrscherlob.

Freilich vermochten die europäischen Fürstenhäuser auch in der Französischen Revolution zunächst nichts anderes zu sehen als eine >Verschwörung<. Daß das Volk hier eine andere Rolle spielte als man sie sonst von Rebellionen her kannte, das lag außerhalb des höfischen Horizonts. Ganz ohne >Pöbel< glückte ja keine Verschwörung. Schließlich kann auch Sesto im *Titus* das Kapitol nicht selber in Brand stecken. Er bedarf dazu eines Helfers im Hintergrund: des nur in der >verdeckten Handlung< wirkenden Lentulo und der von ihm angeheuerten Schar. In derartigen Dimensionen stellte sich anfänglich auch Europas Fürstenhöfen die Französische Revolution dar: eben als eine Verschwörung, für die man sich halt auch des Pöbels bediente. Zwischen dem Sturm auf die Bastille und dem Brand des Kapitols bestand in höfischen Augen kaum ein Unterschied. Die neue französische >Verschwörung< schien ihnen von einer Handvoll einflußreicher Drahtzieher angezettelt. Die guten Untertanen wollten damit gewiß ebensowenig zu tun haben wie das als Chor auftretende römische Volk in Mozarts *Titus*, das dem geliebten Herrscher wie einem Gott huldigt, der das Böse durch das in ihm inkorporierte Gute besiegt. Also die rechte Inthronisationsoper - so scheint es.

Und doch scheint dem in Prag versammelten Hof Mozarts Oper durchaus mißfallen zu haben - vor allem der Kaiserin Maria Luisa selber. Als eine deutsche Sauerei ("una porcheria tedesca") soll sie - so das freilich erst seit 1871 nachweisbare Gerücht - *Titus* titulierte haben. Mag diese Äußerung auch unverbürgt sein, ein erst in jüngster Zeit aus dem Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv ans Licht gekommener Brief an ihre Schwiegertochter Maria Theresia, geschrieben am Tag nach der Prager Premiere, bestätigt, daß sie - und ihre Umgebung - recht unzufrieden mit Mozarts "grand opéra" war, die alles andere als "groß" sei.⁴ Gelangweilt zeigte sich - wie allerdings schon beim *Figaro* - auch Graf Johann Karl von Zinzendorf, von dem wir einen knappen Bericht über die Uraufführung besitzen. Selbst wenn wir diese beiden Äußerungen nicht unbedingt auf die Gesamtreaktion des Publikums hochrechnen dürfen, steht doch fest, daß Mozarts Oper bei den illustren Festgästen nicht eben auf Begeisterung stieß. Für Guardasoni wurde *Titus* jedenfalls zum finanziellen Debakel. Er verlangte von den Böhmisches Ständen, welche die Krönungsoper in Auftrag gegeben hatten, sogar eine Entschädigung für seine Verluste - die er auch erhielt.

Als freilich nach den Krönungsfeierlichkeiten die Prager Bevölkerung ins Theater gelassen wurde, reagierte diese wesentlich positiver als der abgereiste Hof auf die - nicht für sie bestimmte - Festoper. Das mag den verwundern, der immer noch der Meinung ist, *Titus* sei bei der Uraufführung durchgefallen, da sich die hier noch einmal präsentierte Opera seria ganz einfach überlebt habe. Verhielte es sich so, dann wäre unverständlich, warum sich ausgerechnet das höfische Publikum von dieser Oper abwandte. Und für eine Opera seria barocken Zuschnitts hätte sich auf der anderen Seite das bürgerliche Publikum des frühen 19. Jahrhunderts nicht derart erwärmen können. Was es an Mozarts *Titus* bewunderte, war die Verbindung von antik-klassizistischer Form und aufgeklärt-empfindsamer Humanität, war die Nähe zu den Opern Glucks und zu Goethes *Iphigenie*. Von "griechischer Einfachheit" redet eine *Titus*-Besprechung im >Europäischen Journal< vom Okt./Dez. 1794, welche alle typischen Topoi zur Bezeichnung klassischer Simplität, wie sie seit Winkelmann in Umlauf waren, versammelt, um Mozarts Oper zu rühmen.⁵

Das höfisch-konservative Publikum hingegen tat sich mit *Titus* nicht deshalb schwer, weil er von Form und Tendenz her so konventionell, sondern weil er es eben nicht war, weil er die eingespielten Gattungserwartungen der

4 Vgl. dazu den vorzüglichen Beitrag von John A. Rice im Beiheft der Neuaufnahme von Mozarts *La clemenza di Tito* unter Leitung von Christopher Hogwood, The Decca Record Company Limited, London 1995, S. 17.

5 Ich stütze mich hier wie für einige andere Informationen auf den hochbedeutsamen Aufsatz von Wolfgang Pross: Neulateinische Tradition und Aufklärung in Mazzolà / Mozarts >La Clemenza di Tito<. In: Herbert Zeman (Hrsg.): Die österreichische Literatur - Ihr Profil an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert. Graz 1979. Bd. I, S. 379-401, hier S. 397.

Opera seria verletzte, weil der Geist des bürgerlich-empfindsamen Humanismus diese Oper so entschieden prägte - eine Parallele zu der aristokratischen Reserve so manches an den Tragödien Racines geschulten homme de lettre gegenüber der empfindsamen Verinnerlichung der tragédie classique in Goethes *Iphigenie* oder *Tasso*.

Das ästhetische Mißbehagen des Uraufführungspublikums gegenüber der neuen *Clemenza di Tito* hängt, wie wir sehen werden, mittelbar gewiß auch mit dem Gewitter der Revolution zusammen, dessen Donnerrollen weit über die französischen Grenzen schallte. Das Attentat auf den römischen Kaiser als solches wird das höfische Publikum freilich kaum beunruhigt haben - derlei war man auf dem Theater gewöhnt. Und schließlich wußte ja der Hof, was ihn erwartete. Die Böhmisches Stände waren mit dem Prager Theaterdirektor Domenico Guardasoni ausdrücklich übereingekommen, noch einmal das bewährte *Titus*-Libretto des 1782 verstorbenen berühmten Wiener Hofdichters Pietro Metastasio (in freilich modernisierter textlicher Gestalt, für welche Guardasoni von den Ständen zwei Entwürfe erhielt) in Musik setzen zu lassen, das seit seiner - ebenfalls in Prag uraufgeführten - Erstvertonung von Antonio Caldara im Jahre 1734 nachweislich 41 mal von 38 Komponisten, so auch von Gluck, vertont worden war; und Mozarts 42. Vertonung war durchaus nicht die letzte.⁶

Schon 1789 hatte Guardasoni wegen eines erhofften Besuchs von Kaiser Josephs II. in Prag an eine neue Titus-Oper gedacht, und was lag da näher, als den Komponisten mit der Vertonung zu beauftragen, dessen *Don Giovanni* Guardasonis Truppe so viel Erfolg beschert hatte.⁷ Kein Zweifel: Mozarts neue Oper sollte am Beispiel jenes römischen Kaisers, der schon von der antiken Geschichtsschreibung als Wonne des Menschengeschlechts ("deliciae generis humani") gepriesen wurde, die Tugenden Josephs II. preisen, der es unternommen hatte, den absolutistischen Staat im Geiste der Aufklärung radikal zu reformieren. Wie nahe die Parallele zwischen Titus und Joseph II. lag, zeigt ein Artikel in der zu Bregenz erscheinenden radikal aufklärerischen Zeitschrift >Deutschlands 18. Jahrhundert< aus dem Jahre 1783. Dieser Artikel mit dem Titel *Der Patriot* ist ein Prosahymnus auf Joseph II.. Folgendermaßen schildert er die Tugenden und Wirkungen des aufgeklärten Herrschers: "Der Patriot kennt keine andere Pflicht als das allgemeine Wohl, und das Beste des Staats ist der Gegenstand aller seiner Handlungen und Ratschläge. [...] Er sieht ein, daß ohne Liebe gegen sein Volk alle seine Sorgen und Bemühungen nur scheinbare Dinge sind, die keinen Grund haben; deshalb wird er der Vater des Volks, indem er König wird. [...] Er wird aufrichtig und durchgängig geliebt,

⁶ Vgl. Adam Wandruszka: Österreich und Italien im 18. Jahrhundert. Wien 1963, S. 102.

⁷ Um so erstaunlicher, daß Guardasoni sich 1791 mit dem Auftrag der *Titus*-Oper zunächst vergeblich an Antonio Salieri gewandt zu haben scheint, wie ein unlängst bekanntgewordenes Antwortschreiben desselben belegt. Vgl. John A. Rice a.a.O. zum 19. Jahrhundert. Graz 1979. Bd. I, S. 379-401, hier S. 397.

weil er eben so liebt; er wird öffentlich und insgeheim mit Segenswünschen überschüttet, weil er nur daran denkt, wie er Gutes tun möge." Und hier fügt der Verfasser die überraschende Note an: "Das herrlichste Beispiel einer solchen Regierungsart behielt uns die Geschichte in dem Leben des Titus auf."⁸ (Ein immer wieder auftauchender Vergleich: auch Wilhelm Ludwig Wekhrlin nennt Joseph II. 1786 den "deutschen Titus".)

Der römische Kaiser als das antike Ebenbild des modernen Aufklärers auf dem Thron. Guardasonis Idee einer Titus-Oper lag also durchaus in der Luft. Mozarts Komposition kam jedoch aus verschiedenen Gründen nicht zustande. Der wichtigste war der plötzliche Tod Josephs II. im Jahre 1790. Als nun im Juli 1791 eine Krönungsoper für Leopold II. auf der Tagesordnung stand, bot sich wieder der Titus-Stoff an. Wie etwa der Artikel "Oper" in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* (1771-74) zeigt, gehörte die Idee der Krönungsoper als >Fürstenspiegel< zu den geläufigen politisch-ästhetischen Reformvorstellungen. Gerade die Böhmisches Stände versprachen sich von dem neuen Kaiser ein liberales Regiment, das ihre angestammten Rechte schonte. Die Guardasoni vom Oberstburggraf des Königreichs Böhmen, Heinrich Franz Graf von Rottenhan, überreichten "sogetti" der neuen Titus-Oper hatten also durchaus einen politischen Hintersinn.⁹ Der römische Kaiser ließ sich in der Tat leicht als der antike Geistesbruder des neuen Herrschers ausgeben, hatte dieser doch bisher kaum weniger als sein verstorbener Bruder Wert darauf gelegt, ein >Principe filosofo< zu sein. Als Großherzog von Toscana hatte er umfassende Wirtschafts- und Verwaltungsreformen im Sinne der Aufklärung durchgeführt und sogar anfänglich gewisses Wohlwollen gegenüber der Französischen Revolution gezeigt.

Damit war es freilich vorbei, als er seine Schwester Marie Antoinette bedroht sah. Als Kaiser hob er die Reformen Joseph II. teilweise wieder auf. Die aufklärerischen Prinzipien waren durch die Revolution, deren Apologeten sich immer wieder auf Joseph II. beriefen, weitgehend in Mißkredit geraten. Nach dem Tode Leopolds II. (1792) triumphierte die Restauration vollends über den als Wegbereiter der Revolution verdächtigten Reformabsolutismus.

Hätte Joseph II. 1789 in der *Clemenza di Tito* noch einen Spiegel seines eigenen Herrschaftsideals sehen dürfen - sein Nachfolger konnte sich das in einem durch die Ereignisse in Frankreich tiefgreifend veränderten politischen Klima nicht mehr ohne weiteres leisten. Zu deutlich stellte sich nun heraus, daß die aufklärerischen Prinzipien, als deren Sachwalter sich Joseph II. und andere Fürsten gesehen hatten und durch die sie den absolutistischen Staat - mit Unterstützung weiter Kreise der bürgerlichen Aufklärer - zu perfektionieren gedachten, diesen Staat in Wirklichkeit untergraben hatten.

⁸ Zitiert nach Pross a.a.O. S. 379.

⁹ Vgl. Ludwig Finscher: La clemenza di Tito. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Hrsg. v. Carl Dahlhaus. Bd. IV. München 1991, S. 334 f.

Gleichwohl erschien 1793, kurz nach dem frühen Tod Leopolds II., ein Buch, in dem Joseph Sartori Leben und Charakter des nach nur zweijähriger Regierungszeit verewigten habsburgischen mit dem des römischen Ideal-Kaisers eingehend verglich, ja Leopold - wie zuvor Joseph II. - als "deutschen Titus" bezeichnete.¹⁰ Titus wie Leopold wurden nur fünfundvierzig Jahre alt, beide regierten kaum mehr als zwei Jahre, beide hatten trotz ihrer Bemühung um Gerechtigkeit, Güte und das Glück ihrer Untertanen mit Rebellionen fertig zu werden - wobei Sartori auf die Revolution der Österreichischen Niederlande anspielt, die noch das Lebensende Josephs II. überschattet hatte. Dieser äußerte auf dem Sterbebett verbittert, die Niederländer hätten sich erhoben, weil er ihnen das habe geben wollen, was das revolutionäre Frankreich nun "à grands cris" verlange. Der aufgeklärte Kaiser verstand die Welt nicht mehr, und doch war die Revolution in den Niederlanden nichts anderes als die dialektische Konsequenz der Prinzipien des Reformabsolutismus. Während der voraufklärerische Absolutismus die Moral als >Privatsache< strikt der Politik, der Staatsraison untergeordnet hatte, suchte der aufgeklärte Absolutismus mehr und mehr nach einer moralischen Legitimation. Die politische Theorie der Aufklärung hat nach Reinhart Koselleck auch da, wo sie die Herrschaftsordnung des Absolutismus noch bejaht, die durch die Staatsraison in den privaten Innenraum verwiesene Moral zum eigentlichen Souverän erhoben. Mit der Unterschiebung einer moralischen Legitimation aber wird dem absolutistischen Staat, ohne daß seine äußere Machtstruktur in Frage gestellt wird, allmählich die Grundlage entzogen.¹¹

Der Versuch, die absolutistische Herrschaft moralisch zu begründen, drückt sich z.B. in dem Topos aus, daß ein Fürst desto mehr zum Thron berufen sei, je mehr er >Mensch< sei. "Er ist Prinz", bemerkt der Sprecher im zweiten Aufzug der *Zauberflöte*, um seinen Zweifel an der Eignung Tamino zur Aufnahme in den Kreis der Eingeweihten auszudrücken. Sarastro's berühmte Antwort: "Noch mehr - er ist Mensch!" Vor solcher >Vermenschlichung< des Fürsten haben manche Kritiker der aufgeklärten Staatsreform gewarnt. "Sind Fürsten überhaupt nichts weiter als Menschen", schreibt Göchhausen 1786 in seiner Enthüllungsschrift über die Freimaurer, "so ist ihr Nimbus dahin."¹² Das mag auch das höfische Publikum bei der Uraufführung von Mozarts *Titus* empfunden zu haben. Sind die Souveräne nichts als Menschen, warum sollen umgekehrt diese Menschen, alle Bürger eines Staats, nicht die Souveränität beanspruchen dürfen? Die >Menschlichkeit< des aufgeklärten Herrschers wird zum Fallstrick des absolutistischen Staats.

Merkwürdig, daß dieses politische Dilemma von einem Kritiker unserer Tage - Ivan Nagel - auch als die Crux von Mozarts *La clemenza di Tito*

¹⁰ Vgl. John A. Rice a.a.O. S. 14.

¹¹ Reinhart Koselleck: Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Freiburg i.Br. / München 1959.

¹² Zitiert ebd. S. 217.

empfundener Handlungskonstellation sei ein "Paradox", das die für die Opera seria konstitutive "Pathosspanne" zwischen Drohen und Flehen - Monteverdis "Ira" und "Supplication" -, zwischen (drohendem) Souverän und (flehendem) Untertan aufhebe. "Wie könnten Angst, Hoffnung nach Gnade rufen und ringen, da Titus, ein tenoral steifer, bleicher Gipsabguß Sarastros, immer schon kundtut, nicht >ein Unmensch, ein Tyrann<, sondern >ein Mensch zu sein<? Dürre Konflikthartheit befällt das Detail, flau Ziellosigkeit das Ganze, wird doch der Kaiser ab den ersten Takten als der Gütigste und Gnädigste gepriesen - vom Rebellen, der ihn ermorden soll."13 Ein bleicher Gipsabguß Sarastros? Nagel scheint zu übersehen, daß Titus schon zu Beginn der Oper tiefe Leidenszüge trägt, daß er, wie sich zeigen wird, durch eine Tragödie geprägt ist, die sein Verhalten in der folgenden Handlung allein erklärt.

Der Fürst, dem die Gebärde des Drohens genommen ist, hat seine Glaubwürdigkeit für Nagel verloren. "Wer Gott nicht fürchtet, glaubt nicht an ihn. Der liebe Gott wurde erst im Zeitalter des beginnenden Atheismus erfunden, der liebe Fürst unterwegs zur Französischen Revolution."14 Eben das mag ja in der Tat die Empfindung des Kaiserhofs bei der Uraufführung des *Titus* gewesen zu sein! Metastasios "Schmeichelbild vom Souverän" lasse diesem nichts übrig, "als zum Menschen abzudanken", behauptet Nagel, ohne zwischen dem originalen Libretto Metastasios und der - von diesem auch in politischer Hinsicht nicht unbeträchtlich abweichenden - Version von Mazzola zu unterscheiden. Hier werde eine entpolitisierte >clemenza< demonstriert, "die den absoluten Staat nicht mehr begründet, sondern allabendlich bei Lobchören und Fanfaren zu Grabe trägt." Ja Nagel behauptet, ohne viele historische Umstände zu machen: "Der Unglaube an die Souveränität schminkt sich als Glaube an den Unsouverän".15 Ein Urteil, das gewissermaßen - die empfindsame Humanisierung der Opera seria hinterfragend - post festum die Ahnungen des höfischen Publikums angesichts von Mozarts Krönungsoper bestätigen mag.

Das bürgerliche Publikum der Zeit um 1800 hingegen verbuchte als Gewinn, was das höfische als bedenklich empfinden mochte. Es sah im *Titus* noch einmal sein Ideal des guten Herrschers verwirklicht - in Kontrast sowohl zum Despotismus des Ancien régime als auch zum >Schrecken< der Französischen Revolution. >Griechische Simplizität<, verbunden mit einer Humanität, die an keinen Rang gebunden ist, die vielmehr auch den Herrscher jenem Stand beitreten läßt, der alle Stände übergreift: dem Stand des >Menschen< - das war es, was das Publikum des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts an Mozarts *Titus* bewegte. So wurde er immer wieder bei markanten politischen Anlässen

13 Ivan Nagel: *Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern*. München / Wien 1985, S. 13.

14 Ebd. S. 15.

15 Ebd. S. 16 u. 18.

als >Fürstenspiegel< zur Aufführung gebracht: 1802 in Mannheim anlässlich der Abtretung der rheinpfälzischen Oberämter Ladenburg, Bretten und Heidelberg von Bayern an Baden zu Ehren von Markgraf Karl Friedrich von Baden - der in einem gesprochenen Epilog einmal mehr mit Titus verglichen wurde -, 1824 (mit neuem Libretto) zum 25. Jahrestag des Regierungsantritts von Kurfürst Maximilian IV. Joseph, der Bayern als König Maximilian I. 1816 die erste Verfassung gegeben hatte, und noch 1848 - wiederum in Prag - aus Anlaß des Regierungsantritts von Kaiser Franz Joseph I.¹⁶ Über mehr als ein Jahrhundert hinweg, in drei spektakulären Fällen - 1734 (Caldara), 1791 und 1848 (Mozart) - hat also die Metastasio-Oper als Fürstenspiegel des habsburgischen Kaiserhauses gedient.

Freilich, Mozarts *Titus* ist in wesentlichen dramaturgischen und inhaltlichen Punkten nicht mehr derjenige des Metastasio. Die Geschichte vom Triumph kaiserlicher Güte über finstere Verschwörung war, so zeigt die Vertonungsserie von Metastasios Libretto, allgemein bekannt und konnte das höfische Publikum im Grunde nicht mehr beunruhigen. Sonst wäre dieses Sujet, wie gesagt, schwerlich von den Böhmisches Ständen mit Guardasoni vereinbart worden. Weniger das - angesichts der Ereignisse in Frankreich thematisch heikle - Mordkomplott gegen den Kaiser als dessen Verhalten den Verschwörern gegenüber in Mozarts Oper war verstörend. Der sächsische Hofdichter Caterino Mazzolà hatte nämlich das metastasianische Textbuch nach Mozarts Weisung nicht nur stark gerafft und dramaturgisch neu strukturiert, sondern dabei auch tendenziell nicht unwesentlich verändert.

Diese Veränderung betrifft vor allem den Charakter des Titus. Seine Herrschermaximen - und mit ihnen überhaupt die ganze >Ideologie< dieser Oper - entsprachen nicht mehr dem Horizont des höfischen Publikums. Man erwartete eine Opera seria nach eingespieltem metastasianischem Muster - und was wurde geboten? Eine Metamorphose des berühmten Librettos im Geiste der modischen Empfindsamkeit! Die von ihr beflügelte Humanisierung des Sujets, insbesondere der Gestalt des Kaisers - dessen >clemenza< bei Metastasio, anders als bei Mazzolà und Mozart, durchaus von der Staatsklugheit dirigiert ist -, mußte den kaiserlichen Hof zum Zeitpunkt der Prager Krönungsfeierlichkeiten weltfremd anmuten. Man vergegenwärtige sich: kaum drei Monate zuvor hatten Ludwig XVI. und Marie Antoinette - die Schwester des neuen Kaisers! - ihren unglücklichen Fluchtversuch nach Varennes unternommen. Sie wurden entdeckt und gefangen genommen. In einem solchen Moment, der das Prager Inthronisationsfest überschattete, schien es in der Tat eine Zumutung, auf der Bühne einen Kaiser zu verherrlichen, der einem Mordkomplott nichts anderes als Milde und Versöhnungsbereitschaft entgegensetzt. Die Zeitgeschichte führte allen vor Augen, daß eine solche Haltung nur den Ruin eines Herrschers zur Folge haben kann. Man war sich an

16 Vgl. Ludwig Finscher a.a.o. S. 339.

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

Im ursprünglichen Libretto von Metastasio ist die Herrschergüte hingegen noch durch die Staatsraison ausbalanciert. Metastasio knüpft unmittelbar an die >tragédie classique< an: *La clemenza di Tito* ist handlungsmäßig die Fortsetzung von Corneilles *Tite et Bérénice* (1670) bzw. von Racines *Bérénice* (aus dem gleichen Jahr). Titus verzichtet hier auf die Liebe zu Berenice, da das römische Volk, dem der Königsname verhaßt ist, eine judaische Königin an der Seite des Imperators nicht dulden würde. Der Schluß der Dramen Corneilles und Racines überlappt sich gewissermaßen - wenn gleich nur hinter der Szene - mit dem Beginn von *La clemenza di Tito*: Vitellia stachelt aus Eifersucht auf Berenice Sesto zum Anschlag auf den Kaiser an, muß dann aber von Annio erfahren, daß Titus und Berenice unter tiefen Schmerzen ihrer Liebe entsagt haben. Das ist der Titus, der uns zu Beginn der Oper entgegentritt: ein Herrscher, der, um dem Wunsch des Volkes zu genügen, auf sein Lebensglück verzichtet hat und nun - freilich ohne Liebe - eine römische Gattin wählt. (Um diesen tragischen Ausgangspunkt der Handlung zu verdeutlichen, hat Ponnelle in seinen Inszenierungen die Abschiedsszene zwischen Titus und Berenice zu Beginn pantomimisch auf die Bühne gebracht.)

Doch wo liegen die Differenzen zwischen Metastasios und Mazzolà / Mozarts *Titus*-Version? Wie Pierre Corneille war Metastasio ein geschulter Jurist, Schüler und Erbe des bedeutenden Rechtsgelehrten und Literaten Vincenzo Gravina. Das ist auch dem *Titus*-Libretto anzumerken, dessen Dialoge nicht unwesentlich von juristischer Dialektik geprägt sind. Die didaktisch-diskursiven Züge des metastasianischen Librettos konnte Mozart indessen nicht mehr brauchen. Um das Textbuch vertonen zu können, mußte er darauf dringen, daß ein Bearbeiter die diskursiven zugunsten der emotionalen Elemente zurückdrängte. Das ist Mazzolà offenbar gelungen, denn Mozart urteilt in seinem Werkverzeichnis, jener habe die ursprüngliche Dichtung "ridotta à vera opera". Mit der "wahren Oper" aber identifiziert Mozart offenkundig deren dramaturgischen Entwicklungsstand am Ende des 18. Jahrhunderts. Metastasios Oper hingegen ist in seinen Augen keine wahre Oper, da in ihr der für das "recitativo semplice" - seit dem 19. Jahrhundert mit unverkennbar negativer Konnotation Secco-Rezitativ genannt - vorgesehene Blankvers-Dialog dominiert, der von den Komponisten in der Regel ohne besondere musikalische Ambition mit konventionalisierten Floskeln vertont wurde, ja im Grunde >elaborierter< Musik nicht bedurfte. Deshalb gelangten

Metastasios Libretti zu seinem Stolz wiederholt auch auf die Sprechbühne, wie er überhaupt im 18. Jahrhundert selbstredend als bedeutender dramatischer Poet galt. Im recitativo semplice war der Text von größerer Bedeutung als die Musik, die hier, in Umkehrung der berühmten Metapher Mozarts, ganz gehorsame Tochter der Dichtung blieb.

Mozarts Opernästhetik hingegen insistiert darauf, daß die Poesie der Musik gehorsame Tochter zu sein habe. Damit hat er - wie schon im *Idomeneo* - die Gattung der *Seria*, ohne sie grundsätzlich zu sprengen, von innen her aufgelöst. ("Die Geburtsstunde des *Idomeneo* ist die Todesstunde der *Opera seria*", hat Ludwig Finscher gar behauptet.¹⁷) Wenn man Mozarts *Titus* wie Ponnelle mithin als "Krönung" der *Opera seria* bezeichnet, wertet man deren genuine - metastasianische - Dramaturgie im Grunde ab. Diese Krone ist eher eine Totenkrone. Ganz und gar abwegig aber ist es, beim *Titus* von einem "Nachzügler" der Gattung zu reden. Die Polemik gegen ihn, die bis heute nicht verstummt ist, wie das Beispiel Hildesheimers oder Nagels lehrt, macht sich im Grunde Mozarts eigene - antimetastasianische - Vorstellung von der "wahren Oper" zueigen, um sie gegen sein eigenes letztes Werk auszuspielen, als ob er mit ihm in keiner Weise aus der überständigen *Seria* herausgetreten wäre.

Bekanntlich war es deren Prinzip, Aktion und Interaktion dem Rezitativ vorzubehalten, die Arie hingegen - als musikalischen Handlungsstillstand - auf die reine Affektdarstellung zu reduzieren. Eine Arie mit einer Szene zu verklammern, wie Mozart es sich schon im *Idomeneo* erlaubt hat, jene also ihrer Isolation vom Ereignisgefüge, ihres herkömmlichen handlungsfreistationären Charakters zu berauben und dramatisch zu dynamisieren, war ein in der *Seria* verbotener Kunstgriff. Doch um dieses Verbot hat Mozart sich weder in seiner frühen Oper noch in seinem "letzten Meister-Werk" (*Constanze* Mozart) gekümmert.

Mazzolà hat in Absprache mit Mozart Metastasios Drama auf ungefähr die Hälfte gekürzt, die Zahl der Arien (25) auf mehr als die Hälfte (11) reduziert und die Rezitative mit ihrem diskursiv-didaktischen Grundzug rigoros gestrafft. Auf Kosten der spezifischen *Seria*-Formen sind drei Duette, drei Terzette, ein Quintett, ein Sextett und fünf Chöre eingeführt. In drei Ensembles singt Titus mit, der so gegenüber dem Originallibretto noch mehr "als Mensch unter Menschen"¹⁸ erscheint. Während Metastasios Oper die beiden ersten Akte mit einer Arie und den letzten mit dem üblichen kurzen Chor beschloß, enden die beiden Akte der Fassung Mazzolàs mit einem >Finale<, in dem Mozart alle Register seiner Ensemblekunst ziehen konnte.¹⁹ "Mazzolàs Leitprinzip war" nach den Worten von Wolfgang Pross "die

17 Ludwig Finscher: Die *Opera seria*. In: Mozart-Jahrbuch 1973/74, S. 21-32, hier S. 32 (Schlußsatz).

18 Ivan Nagel a.a.O. S. 13.

19 Vgl. Walther Dürr: Zur Dramaturgie des *Titus*. Mozarts Libretto und Metastasio. In: Mozart-Jahrbuch 1978/79, S. 55-61.

Tendenz zur Vereinfachung sowohl in der Reduktion des gelehrten Apparats wie in der Beschneidung der Handlung und der Festlegung des Charakters von Titus auf einen Grundton humaner Schlichtheit und Geradlinigkeit. Die Reduktion des politisch-juristischen Substrats läßt ein Charakterdrama entstehen²⁰ - das die Opera seria ihrer Gattung nach eigentlich nicht ist. Diese ist vielmehr, wie nach der aristotelischen Poetik die Tragödie, durch die Dominanz der >Fabel< (d.h. der Handlung) vor den Charakteren geprägt.

Zuungunsten der poetischen Qualität von Metastasios Meisterwerk war Mozart daran gelegen, das Libretto der großen musikalischen Form zu unterwerfen, Handlung und Interaktion nicht mehr dem vom Dichter beherrschten Rezitativ zu reservieren, sondern sie der Herrschaft der Musik zu unterwerfen und alle Poesie und Dramatik ihrem Ausdrucksvermögen zu überantworten. Ludwig Finschers Wertung von Mozarts *Clemenza di Tito* dürfte die einzig angemessene nach so langer und immer noch anhaltender Verkennung der Oper sein: "Historisch war sie ein höchst moderner Beitrag zur Verwandlung der metastasianischen Opera seria in die klassizistisch-heroische Oper der Jahrhundertwende, vergleichbar nicht den drei inkommensurablen Da-Ponte-Opern, sondern den Opere serie Cimarosas und Paisiellos. Jeder derartige Vergleich zeigt aber nur, wie unendlich hoch Mozarts Musik über der seiner italienischen Zeitgenossen steht." ²¹

Die Bearbeitung der *Clemenza di Tito* in dem von den Zeitgenossen an ihr gerühmten Geiste klassischer Simplizität >versimpelte< freilich die politische Problematik des Stücks, wie sie sich eben vor allem im recitativo semplice Metastasios ausdrückte. Man sieht das etwa an dem großen Monolog Titos nach der Auseinandersetzung mit Sesto, dessen krönende Sentenz "Il torre altrui la vita è facoltà commune al più vil della terra; il darla è solo de'numi, e dei regnanti" der Metastasio-Bewunderer Voltaire in seiner Vorrede zu *Sémiramide* als "l'éternelle leçon de tous les rois, et le charme de tous les hommes" gerühmt hat.²² Diese "ewige Lehre für alle Könige" ist bei Mazzolà gestrichen, der Monolog seines diskursiven Charakters weithin beraubt und emotionalisiert. Mozart hat ihn zudem - wie fast alle Rezitative - seinem Adlatus Süßmayr zu wahrhafter "Secco"-Komposition überlassen.

Mazzolà und Mozart haben das *Titus*-Libretto mithin entschieden entpolitisiert und die Idee der Fürstenmilde empfindsam aufgeweicht. Die >clementia< des Herrschers ist ein Urproblem der politischen Theorie. Nur durch sie sei die Sicherheit des Herrschenden gewährleistet, denn die Liebe der Bürger bilde die einzige uneinnehmbare Festung, heißt es in Senecas Mahnschrift für Nero *De clementia*: "Unum est inexpugnabile munimentum amor civium." (Liber I, 19,6) Das von Seneca breit ausgestaltete Exemplum dafür ist

²⁰ Wolfgang Pross a.a.O. S. 397.

²¹ Finscher: *La clemenza di Tito*, S. 338.

²² Vgl. Finscher ebd. S. 338.

die Verzeihung, die Augustus dem Cinna für seinen geplanten Anschlag gewährte. Diese Episode hat Corneille zu seinem Drama *Cinna ou la clémence d'Auguste* (1641) angeregt, das seinerseits auch unmittelbar auf Metastasios Titus-Libretto gewirkt hat.²³ Hier wie dort gründet die Milde des Herrschers nicht - je nach Wertung - in einer humanen Schwäche oder im Mitleid (von diesem Affekt, der die Klarheit des Verstandes trübt, will der Stoiker Seneca die Milde strikt getrennt wissen), sondern in hochgenauem politisch-juristischem Kalkül. Zwischen Strenge und Milde wird nach Maßgabe des gemeinen Wohls abgewogen, und wenn Corneilles Augustus oder Metastasios Titus sich im vorliegenden Fall für die Milde entscheiden, so deshalb, weil deren politische Vorzüge hier eindeutig die der Strenge überwiegen.

In diesem Zusammenhang ist eine Episode aus Metastasios Drama von exemplarischer Bedeutung, die Mazzolà und Mozart bezeichnenderweise gestrichen haben. Im zweiten Akt gerät nämlich Annio (der mit Sesto den Mantel getauscht hat) in den Verdacht, der Urheber des Komplotts zu sein, und wird verhaftet. Nichts deutet darauf hin, daß Titus ihm verzeihen wird. (Übrigens wendet sich auch Servilia voll Abscheu von ihm ab.) Erst als sich herausstellt, daß der Favorit Sesto der Anstifter der Verschwörung ist, taucht die Frage auf, ob Titus "rigore" oder "clemenza" walten lassen soll. Die Alternative wird ausführlich erörtert. Durch Wiederholung ähnlicher Vorfälle könnte die vom Prinzip der >clemenza< bestimmte Herrschaft des Kaisers untergraben werden. Daher scheint Strenge am Platz. Andererseits würde das Ansehen des Kaisers durch das Blut eines Mitbürgers befleckt.

Was schließlich die Entscheidung für die Milde herbeiführt, ist das Argument, daß Sestos Anschlag als ein Verbrechen gegen die Privatperson, nicht aber gegen die Herrscherstellung des Princeps anzusehen ist. "Der Herrscher verzeiht als Privatperson einem Freund, was er als Herrscher - im besten Einklang mit der Naturrechtslehre - sonst niemand verzeihen dürfte."²⁴ Die >clemenza< des Titus ist hier also an einen unwiederholbaren Fall gebunden. Diesen Charakter des Einmaligen verliert der Vorgang durch die Streichung der Annio-Episode und des ganzen politisch-juristischen Diskurses des Originallibrettos in Mozarts Oper gänzlich.

So zufrieden Mozart mit Mazzolàs Bearbeitung war, dieser hat die >clemenza< des Kaisers ihrer politischen Glaubwürdigkeit beraubt, da sie ohne das rationale Maß gebraucht ist, das ihr seit Seneca vorgeschrieben wurde: "Denn es ist ebenso Rohheit, allen zu verzeihen wie keinem. Maß müssen wir halten." (*De clementia*, Liber I, 2,2) Eine Milde, wie sie Mazzolà/Mozarts Titus an den Tag legt, kann vom Standpunkt der Staatsklugheit aus nur Schwäche sein, die in einer von den Regeln machiavellistischer Politik

²³ Vgl. dazu neben der Studie von Wolfgang Pross den Aufsatz von Wolfgang Seidel: Seneca - Corneille - Mozart. Ideen- und Gattungsgeschichtliches zu *La clemenza di Tito*. In: Musik in Antike und Neuzeit. Hrsg. v. Michael Albrecht u.a.. Frankfurt a.M. 1987, S. 109-128.

²⁴ Pross a.a.O. S. 383.

beherrschten Welt notwendig zum Untergang führt. "Ein Fürst darf es sich nicht anfechten lassen, grausam gescholten zu werden, wenn er seine Untertanen einig und treu erhalten will. Denn einige wenige abschreckende Strafen sind viel milder als übertriebene Langmut, welche die Mißstände so weit einreißen läßt, bis Mord und Raub daraus entstehen", heißt es im 17. Kapitel von Machiavellis *Il Principe*, das "Von der Grausamkeit und Milde [...]" überschrieben ist.

Daß Milde für den inneren Frieden gefährlicher sei als Grausamkeit, war auch die Überzeugung absolutistischer Despoten wie Richelieu. Und bestätigte nicht gerade die neueste französische >Verschwörung< diese Überzeugung? In seinem Buch *Der alte Staat und die Revolution* (1856) hat Alexis de Tocqueville - ein halbes Jahrhundert nach der Französischen Revolution - die These aufgestellt: "Die Regierung, die durch eine Revolution vernichtet wird, ist fast stets besser als die unmittelbar voraufgegangene." Der gefährlichste Moment für eine despotische Regierung sei der, wo sie sich nach langer Bedrückung zu reformieren und zu mildern anschiebe. "Nur ein großes Genie vermag einen Fürsten zu retten, der es unternimmt, seinen Untertanen nach langer Bedrückung Erleichterung zu gewähren. Das Übel, das man als unvermeidlich in Geduld ertrug, erscheint unerträglich, sobald man auf den Gedanken kommt, sich ihm zu entziehen."²⁵

In diesem Sinne - als hätte er bereits Tocqueville gelesen - argumentiert schon der Taurerkönig Thoas in Goethes *Iphigenie*, deren Verfassung wenige Wochen vor der *Titus*-Aufführung, mit der das Lauchstädter Theater eröffnet wurde, ihre Weimarer Uraufführung erlebte. Die Proben der beiden so nahe verwandten Werke liefen zeitweilig nebeneinander her. (Schiller beklagt sich darüber sogar wenige Tage vor der Uraufführung in seinem Brief an Goethe vom 12. Mai 1802: "Die Vorstellung der *Iphigenia* auf den Sonnabend wird keine Schwierigkeit haben, obgleich uns der *Titus* gestern und heute das Theater wegnahm.") Zu Beginn des fünften Aufzugs macht Thoas sich Vorwürfe, "durch Nachsicht und durch Güte" Iphigenie zum Verrat gebildet zu haben:

Zur Sklaverei gewöhnt der Mensch sich gut
Und lernet leicht gehorchen, wenn man ihn
Der Freiheit ganz beraubt.

Was aber ist der Dank dafür, daß er Iphigenie so frei hat schalten und walten lassen? "Nun lockt meine Güte / In ihrer Brust verwegenen Wunsch herauf."
(Vs. 1786 ff.)

Die gleichen Bedenken gegenüber der aufgeklärt-empfindsamen

²⁵ Zitiert nach der von Jacob Peter Mayer herausgegebenen deutschen Ausgabe: Reinbek bei Hamburg 1969, S. 153 (Buch III, Kap. 4).

>clemenza< klingen am Ende der folgenden Szene an: in Thoas' zurückhalten-der Reaktion auf Iphigenies Appell: "Um Guts zu tun braucht's keiner Überlegung." - "Sehr viel!" entgegnet Thoas, "denn auch dem Guten folgt das Übel." (Vs. 1998 f.) Nämlich das Übel des Verrats, gar der Rebellion, die in der Güte nichts als Schwäche sieht, welche es auszunutzen gilt.

Dennoch kommt es zu dem versöhnlichen Schluß der *Iphigenie*, wo diejenige Tugend zum Erfolg führt, deren Unterdrückung spätestens seit Machiavelli als *conditio sine qua non* der Karriere in der >großen Welt< galt: die Wahrhaftigkeit nämlich, welche als weibliches Heldentum den männlichen >Ruhmestaten< entgegengesetzt wird. "Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm" - das Paar der Triebkräfte, Löwe und Fuchs in der Fabel, das dem 18. Kapitel von Machiavellis *Il Principe* zufolge alle Politik beherrscht - "wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele / beschämt [...]" (Vs. 2142 f.).

Dieser Sieg der Wahrheit und Güte über das politische Interessen- und Machtkalkül ist eine Utopie, an deren Realisierbarkeit Goethe spätestens seit der Französischen Revolution zu zweifeln begonnen hat. Als er am 19. Januar 1802 Schiller eine Abschrift des Iphigeniendramas schickt, schreibt er: "Ich habe hie und da hineingesehen, es ist ganz verteufelt human." Nichts anders spricht aus dieser berühmten Äußerung als Goethes Skepsis gegenüber der Chance der Humanität in der politischen Welt. Als >verteufelt human< aber wird auch das höfische Publikum 1791 Mozarts *Titus* empfunden haben. Hatte nicht die Revolution, die Verhaftung des Königspaares demonstriert, welche >verteufelten< Folgen die humane Güte eines Herrscher haben kann?

Wirklich war Ludwig XVI. ja ein weit humanerer und milderer Fürst als die vorhergehenden Bourbonenherrscher. Das haben die liberalen Gegner des Revolutionsterrors immer wieder hervorgehoben. So gab es einen Dramatiker namens Buri, der 1793 gar ein "bürgerliches Trauerspiel" über das Ende Ludwigs XVI. schrieb. Dieser war nach den Worten des Autors "mit allen Eigenschaften bekleidet, welche ihn zum liebenswürdigen Privatmann machen konnten: er war ein treuer Gatte, ein guter Vater, ein redlicher Freund". Damit sollte das Unrecht seiner Hinrichtung demonstriert werden. Doch in den Augen der europäischen Fürstenhöfe hatte der König durch diese Charaktereigenschaften gerade die Revolution ermuntert. Sein Schicksal war - wie die erdichtete Geschichte des Fürsten Azor in Wielands Staatsroman *Der goldene Spiegel* - ein "denkwürdiges Beyspiel, daß ein Fürst, mit allen Eigenschaften eines liebenswürdigen Privatmannes [...], durch den bloßen Mangel fürstlicher Eigenschaften soviel Böses stiften kann, als der gräulichste Tyrann."²⁶

Ein "liebenswürdiger Privatmann" gehörte nun einmal nicht auf einen Fürstenthron! Aber war nicht auch Titus ein derart für den Staat gefährlich

²⁶ Christoph Martin Wieland: *Der goldene Spiegel*. Sämtliche Werke. Hrsg. v. J.G. Gruber. Leipzig 1818-1828. Bd. XVI, S. 259.

liebenswürdiger Privatmann, ein redlicher Freund und guter "Vater" seines Volks? Vater, "Padre della patria" wird Titus in Mozarts Oper immer wieder genannt. Das ist an sich ein durchaus herkömmlicher Herrschertitel ohne emotionale Implikationen. Der Rekurs auf die väterliche Gewalt, die >patria potestas< römischer Provenienz diente im absolutistischen Zeitalter sogar der Steigerung der Macht des Fürsten. Der römische >pater familias< hat ja absolute Verfügungsgewalt über die >Familie<, zu der nicht nur die blutsverwandten, sondern alle zum >Haus< gehörenden Personen zählen, denen keine Rechtsfähigkeit zukommt. Diese >puissance paternelle< römisch-absolutistischer Prägung war natürlich ein Skandalon für die Aufklärung.

Wenn Kant in seiner berühmten *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* aus der Dezemberrnummer der >Berlinischen Monatsschrift< 1784 definiert: "Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit", so bezieht er die Aufklärung auf den rechtlichen Akt des Heraustretens aus dem Abhängigkeitsverhältnis der Vormundschaft, auf das Mündig-, d.h. Rechtsfähig-Werden des Mündels, die Emanzipation von der >patria potestas<. Aufklärung scheint also eine Auflehnung gegen den Vater in jeder Beziehung zu sein: gegen den >pater familias<, gegen den Landes->Vater< wie gegen den Vatergott, gegen jeglichen Paternalismus, der zur Legitimation der Entmündigung in familiärer, politischer und religiöser Beziehung dient.

Und doch: die Aufklärung hat, von einigen ihrer extremen Vertreter abgesehen, nicht im geringsten daran gedacht, die väterliche Gewalt überhaupt zur Disposition zu stellen. Vielmehr bedeutet die Aufklärungsepoche - gerade die Geschichte des Dramas im 18. Jahrhundert bietet dafür zahllose Beispiele - eine neue Blüte des Paternalismus, freilich eines solchen empfindsamer partnerschaftlicher Prägung.²⁷ Das hängt mit dem Wandel der (bürgerlichen) Familienstruktur zusammen. Je mehr sich die Hauswirtschaft zur Marktwirtschaft erweitert, die ökonomische Produktion die Schwelle des Hauses überschreitet, desto mehr reduziert sich die Hausgemeinschaft auf die blutsverwandten Personen, auf die Kleinfamilie aus Ehegatten und Kindern.

Die (klein-)familiären Beziehungen werden in der bürgerlichen Literatur des späteren 18. Jahrhunderts mehr und mehr emotionalisiert, der >pater familias< verliert seine despotischen Züge und verwandelt sich in jenen >zärtlichen Vater<, der uns in der Literatur der Zeit so unendlich oft entgegentritt. (Hier hat auch das Bild des "lieben Gottes" seine ideologische Heimat. Der Vatergott wird nach dem Bild des zärtlichen, stets vergebungsbereiten Familienvaters modelliert, das seinerseits auf den verzeihenden Gott des *Neuen* im Gegensatz zum >rächenden< Gott des *Alten Testaments* zurückweist.) Zumal in den bürgerlichen Rührstücken wimmelt es von gütig-verzeihungs-

27 Vgl. dazu das überzeugende Buch von Bengt Algot Sörensen: Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984.

willigen Vätern, die in ihrem Hause "la clemenza di Tito" spielen. Es sei nur der von Vergebungsbereitschaft tränentiefende Sir William Sampson im ersten "bürgerlichen Trauerspiel" der deutschen Literatur: in Lessings *Miss Sara Sampson* (1755) erwähnt.

Das an der Kleinfamilie orientierte, empfindsam privatisierte Vaterbild wirkt nun aber auch ins politische Drama hinüber. Wenn der Fürst im Drama des 18. Jahrhunderts als Vater, als "Padre della patria" bezeichnet wird, so spielt das zwar auf den herkömmlichen Herrschertitel an, aber dieser wird im Geiste aufgeklärter Empfindsamkeit >umfunktioniert<, d.h. in einem familiären Sinn emotionalisiert. Mazzolà/Mozarts *Titus* ist dafür geradezu ein Musterbeispiel. Der Titelheld ist wirklich ein >zärtlicher Vater< und überhaupt ein empfindsamer Privatmann auf dem Kaiserthron.

Da Rom nicht die fremde judaische Königin, sondern eine seiner Töchter auf dem Thron sehen will, da Titus sich nicht von der Liebe leiten lassen darf, so möchte er sich wenigstens durch Freundschaft binden lassen. Deshalb wählt er Servilia, die Schwester seines engsten Freundes Sesto, zur Gattin:

Giacchè l'amore
scelse invano i miei lacci, io vo', che almeno
l'amicizia li scelga. Al tuo s'unisca,
Sesto, il cesareo sangue. Oggi mia sposa
sarà la tua germana.²⁸

Und Sesto soll so viel Anteil am Thron haben, daß die Kluft zwischen Herrscher und Untertan nahezu aufgehoben ist:

Avrai tal parte
tu ancor nel soglio, e tanto
t'innalzerò, che resterà ben poco
dello spazio infinito,
che frapposer gli Dei fra Sesto, e Tito. 29

Das erinnert fast an das Freundschaftsangebot von Schillers Don Carlos an Marquis Posa:

Sind wir
Nicht Brüder? - Dieses Possenspiel des Ranges
Sei künftighin aus unserm Bund verwiesen!
(*Don Carlos* Vs. 928 ff.)

28 Zitiert nach dem italienisch-deutschen Textbuch bei Bäreneiter: Kassel 1976, S. 24.

29 Ebda. S. 29.

Zu den traditionellen Topoi der Hofkritik gehört, daß Fürsten keine Freunde haben, daß sie zur Einsamkeit verdammt sind. Titus will diesen Topos widerlegen - und wird durch seinen engsten Freund verraten: "Wenn du den Kaiser Titus vergessen konntest, wie konntest du dich an den Freund Titus nicht erinnern?"³⁰ So fragt er Sesto bestürzt. Bezeichnenderweise hat er Publius und die Wachen entlassen, als er Sesto zur Rede stellt, und er legt überdies die repräsentative Haltung ab ("depone l'aria maestosa"), um dem Freund die Möglichkeit zu geben, sein "Geheimnis" zu offenbaren. Dieser Wechsel zwischen öffentlich-repräsentativem und privat-informellem Auftreten ist im Drama des 18. Jahrhunderts sehr beliebt - es sei noch einmal an *Don Carlos* erinnert -, da er dem herkömmlichen Bild des absolutistischen Herrschers widersprach, der schlechterdings in keinem Moment allein war. (Ludwig XIV. hielt selbst beim Stuhlgang - auf der >chaise percée< - Audienzen ab.)

"Wir sind allein. Dein Herrscher ist nicht anwesend. Öffne Titus dein Herz; vertrau dich deinem Freund an. Ich verspreche dir, daß der Kaiser es nicht erfahren wird."³¹ Mit diesen Worten - von Freund zu Freund, von Privatmann zu Privatmann - sucht Titus in das Herz Sestos zu dringen. Was ihn am tiefsten verletzt, ist das vermeintlich verstockte Schweigen des verräterischen Freundes (der in Wirklichkeit Vitellia schonen will), das sich für ihn darin bekundende Mißtrauen. Daß er ihn schließlich den Wachen übergibt, ist deshalb nur privat-affektbedingt, keine politische Entscheidung. Der Zuschauer braucht sich daher auch nicht mehr darüber zu wundern, daß Titus seinen Affekt überwindet und Sesto, ohne überhaupt die Motive seines Anschlags erfahren, begnadigt, da er dem Prinzip der >clemenza< um jeden Preis treu bleiben will. "Wenn mich die Welt schon anklagen will für irgendeinen Fehler, soll sie mich der Milde anklagen und nicht der Strenge."

Viva l'amico!
benchè infedele. E se accusarmi il mondo
vuol pur di qualche errore,
m'accusi di pietà,
non di rigore. 32

Mußte eine Maxime wie diese 1791 von einem fürstlichen Publikum nicht als weltfremde Absurdität oder politischer Selbstmord aufgefaßt werden?

Gleichwohl greift es zu kurz, wenn Ivan Nagel behauptet, im *Titus* kaschiere sich der Unglaube an die Souveränität als Glaube an den Unsouverän. Die der strafenden Gerechtigkeit prinzipiell übergeordnete, allesverzeihende Milde des Herrschers ist auf der Bühne des 18. Jahrhunderts durchaus

30 Ebda. S. 87

31 Ebda. S. 91.

32 Ebda. S. 96 f.

kein Einzelfall. Ein Musterbeispiel ist die heute nahezu vergessene, innerhalb der dürftigen deutschen Dramatik des frühen 18. Jahrhunderts aber höchst bemerkenswerte Tragödie *Canut* (1746) von Johann Elias Schlegel, dem Onkel der Romantiker Friedrich und August Wilhelm Schlegel.³³ Dieser Canut ist ebenfalls ein König von grenzenloser Milde, die von seinem finsternen Gegenspieler Ulfo aufs niederträchtigste ausgenutzt wird, ohne daß sich Canut in seiner Güte beirren läßt. Schlegel hat sein Trauerspiel für den dänischen König Friedrich V. konzipiert, der von den deutschen Schriftstellern zum Ideal des aufgeklärten Monarchen stilisiert wurde. (Ihm sind auch die Verse Klopstocks gewidmet, die wir als Motto über diesen Essay gesetzt haben.)

Schlegel hat seinem Stück einen Prolog vorangestellt, in dem Canut - der historische Knut der Große - Friedrich V. auffordert, durch ein aufgeklärtes Regiment an sein Beispiel anzuknüpfen:

Du fühlst, wie schön es sei, für frohe Völker wachen,
Ein ganzes Reich erfreun, und Herzen glücklich machen,
Mit ernster Weisheit sich der Menschenliebe weihn,
Ihr Vater, Sorger, Freund, und auch ihr Beispiel sein.

Das Glück des Volkes ist für die vorrevolutionären Aufklärer, die den absolutistischen Staat in der Regel durchaus nicht liquidieren, sondern reformieren wollten, Ziel und Legitimation aufgeklärter Herrschaft. "Wer aus der Menschen Wohl sich selbst Gesetze nimmt", so heißt es im fünften Aufzug des *Canut*, "den hat selbst die Natur zum Throne schon bestimmt."

Nichts anderes gilt für Titus. "Verloren, sagt er, ist ein Tag, an welchem er nicht jemanden glücklich gemacht hat", berichtet Sesto Vitellia in der ersten Szene von Mozarts Oper.³⁴ Rede man von Belohnungen, verweise er auf die Armut des Staatsschatzes, spreche man von Strafe, finde er immer mildernde Umstände des Vergehens. Gleich sein erster Auftritt zeigt ihn als einen um den eigenen Ruhm unbekümmerten, nur auf das Wohl seines Volkes bedachten Herrscher - als "ersten Diener seines Staates", um die klassische Formel des aufgeklärten-absolutistischen Königs Friedrichs II. zu verwenden. Die vom Senat für die Errichtung eines Tempels zu Ehren des Imperators bewilligten Mittel stellt er stattdessen für die Opfer des Vesuvausbruchs zur Verfügung. *Das* heiße, ihm einen Tempel zu bauen. "Questo, o Romani, è fabbricarmi il tempio."³⁵

Um des Volkes willen entsagt Titus überdies der Liebe zu Berenice. Seine Weltherrschaft beruht auf seiner Selbstherrschaft, bemerkt Annio

³³ Vgl. Dieter Borchmeyer: Staatsräson und Empfindsamkeit. Johann Elias Schlegels >Canut< und die Krise des heroischen Trauerspiels. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft XXVII (1983), S. 154-171.

³⁴ A.a.O. S. 9.

³⁵ A.a.O. S. 22.

gegenüber Vitellia. "Tito ha l'impero e del mondo, e di se."³⁶ Auch noch in Mazzolàs Version des Librettos ist er also aufgrund der Beherrschung seiner Leidenschaften die ideale Verkörperung ziviler Vernunft. Im Namen der Selbstherrschaft verzichtet Titus schließlich auf die Hinrichtung Sestos, da er sich nicht vom Affekt der Rache hinreißen lassen oder durch äußere Notwendigkeit - durch die Sterne³⁷ - zwingen lassen will, grausam zu sein.

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

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

Die unmittelbare szenische Konfrontation der empfindsamen Großmut mit ihrem antipodischen Affekt: der >Raserei< der Rache ist ein typisches Motiv im Drama des 18. Jahrhunderts. Bezeichnend für dessen emotionalisierten Paternalismus ist die Tatsache, daß die empfindsamen Kardinaltugend der Großmut in der Regel von Vaterfiguren (Familien- wie Landes->Vätern<) exerziert wird, während ihr Gegensatz erstaunlich häufig von einer >rasenden< Frau verkörpert ist. Auch auf der Opernbühne dominieren "rasende Weiber", deren Racheorgien schließlich doch durch Vatergüte zunichte gemacht werden: denken wir an Vitellia und Titus, an die Königin der Nacht ("Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen") und Sarastro ("In diesen heil'gen Hallen / kennt man die Rache nicht") und vor allem an Mozarts genialste Gestaltung des Typus der >rasenden< Frau: an die Elektra des *Idomeneo*.³⁸

Eng verbunden mit Großmut und Milde ist in der empfindsamen Literatur die unbedingte Wahrheitsliebe - im Kontrast mit den Normen der >großen Welt<. Zu den Grundregeln politischen und höfischen Verhaltens gehört ja - niemand hat das deutlicher eingeschärft als Machiavelli - die Verstellung, die >dissimulatio<. Sie wurde begreiflicherweise zum großen Skandalon für die Aufklärer. Kant hat sie in seinem Traktat *Zum ewigen Frieden* (1795) rigoros verurteilt. "Ehrlichkeit" sei die "unumgängliche Bedingung" einer Politik im Geiste des Friedens. Der politische Appell: "Seid

36 A.a.O. S. 14.

37 A.a.O. S. 116.

38 Vgl. Dieter Borchmeyer: Mozarts rasende Weiber. In: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): Mozarts Opernfiguren. Große Herren - rasende Weiber - gefährliche Liebschaften. Bern 1992, S. 167-212.

klug wie die Schlangen" müsse mit der Einschränkung verbunden werden: "und ohne Falsch wie die Tauben". Auch in seinem Traktat *Über ein vermeintes Recht, aus Menschenliebe zu lügen* (1797) hat Kant der Lüge jegliche moralische Existenzberechtigung abgestritten.

Der Wahrheitsappell zieht sich in Opposition gegen die höfische >dissimulatio< leitmotivisch durch die dramatische Literatur der Aufklärungsepoche. "Mein Kind, was werden wir nun sprechen?" fragt Papageno ängstlich Pamina, als der Auftritt Sarastros ihre Flucht verhindert. Paminas Antwort: "Die Wahrheit! Die Wahrheit, / wär sie auch Verbrechen." Max Piccolomini in Schillers *Wallenstein* führt seinem Vater bei ihrer letzten Begegnung den Scherbenhaufen vor Augen, den die von der Verstellung bestimmte "Staatskunst" hinterlassen hat: "Wahrhaftigkeit, die reine, hätt uns alle, / die welterhaltende gerettet. Vater!" (*Wallensteins Tod* Vs. 1202 f.) In keinem Drama des 18. Jahrhunderts aber ist das Wahrheitsproblem tiefgründiger behandelt als in Goethes *Iphigenie*.

Auch Titus will von der >dissimulatio< nichts mehr wissen. Wie er seine Absichten stets offenherzig verkündet (und so der gegen ihn gerichteten Intrige das Spiel erleichtert), so honoriert er die Aufrichtigkeit seiner Untertanen, auch wenn sie gegen seine eigenen Interessen verstoßen. Die herkömmlichen höfisch-politischen Verhaltensregeln werden so geradezu auf den Kopf gestellt - ist doch, mit Schillers Traktat *Über Anmut und Würde* zu reden, an den Höfen und in den Kabinetten der Politiker "der ganze Mensch wie ein versiegelter Brief".³⁹ Als Servilia, die Titus zur Kaiserin machen will, dem Imperator ihre Liebe zu Annio gesteht, ist er glücklich, daß es in seinem Umkreis noch jemanden gibt, der es wagt, "mit der Wahrheit zu mißfallen". Und er bittet Servilia: "Verbreite, daß ich demjenigen dankbar bin, der der Falschheit, die gefällt, die Wahrheit, die verletzt, vorzieht."

Di publicar procura,
che grato a me si rende,
più del falso che piace, il ver che offende.⁴⁰

Humane Milde ist freilich nur um einen hohen Preis zu üben. Von ihren glücklichen Wirkungen ist derjenige oft ausgeschlossen, der sie eigentlich spendet! Goethes Thoas, dessen Selbstüberwindung das glückliche Ende des Dramas zu danken ist, bleibt verlassen auf der barbarischen Insel zurück, des einzigen Glücks, der Gegenwart Iphigenies, beraubt. Nichts anderes widerfährt Selim Bassa am Ende der *Entführung*. Das happy ending des Singspiels ist nur möglich, da er der Liebe zu Konstanze entsagt. Von dem großen Schlußgesang

39 Vgl. dazu Dieter Borchmeyer: "Der ganze Mensch ist wie ein versiegelter Brief" - Schillers Kritik und Apologie der Hofkunst. In: Schiller und die höfische Welt. Hrsg. v. Achim Aurnhammer [u.a.]. Tübingen 1990, S. 460-476.

40 A.a.O. S. 38 f.

auf Menschlichkeit und Großmut ist er bezeichnenderweise ausgeschlossen - ihm ist nur eine Sprechrolle vorbehalten. Eine Parallele zum fast völligen Verstummen von Thoas in der letzten Szene der *Iphigenie*.

Diesen Preis der Humanität: den Verzicht auf persönliches Glück muß auch Titus zahlen. In Mozarts Oper ist dieses Faktum im Vergleich mit dem Originallibretto Metastasios verschleiert. Dort verzichtet Titus nämlich am Ende ausdrücklich und für immer auf die Wahl einer kaiserlichen Partnerin und vermählt Vitellia mit Sesto. Das Glück der anderen bedeutet den Verzicht auf das eigene. Das ist der Wermutstropfen, der in den Becher der Freude fällt, ob es sich um die Schlußszenen der *Iphigenie*, der *Entführung* oder des *Titus* handelt. Die Humanität, so zeigt sich, wirft einen langen melancholischen Schatten.