

Titus in Prag Mozarts Krönungsoper als politisch-ästhetische Provokation

I. Una porcheria tedesca

„Una porcheria tedesca“, „eine deutsche Sauerei“ – so bewertete angeblich Kaiserin Maria Ludovica Mozarts Oper *La clemenza di Tito*,¹ die am 6. September 1791 anlässlich der Krönung ihres kaiserlichen Gemahls Leopolds II. zum König von Böhmen am Nostitz'schen Nationaltheater zu Prag uraufgeführt wurde.² Auch die böhmischen Stände, Auftraggeber der Huldigungs-

1 Zu diesem Spätwerk Mozarts liegen aus musikhistorischer und ideengeschichtlicher Perspektive eine Reihe von Studien vor: Hans-Joachim Fritz: *Mozarts La Clemenza di Tito. Die Geschichte einer Oper*, Köln u. a. 2013; Wolfgang Pross: *Aufklärung, Herrschaft und Repräsentation in Metastasio und Mozarts La clemenza di Tito*. In: L. Kreimendahl (Hrsg.): *Mozart und die europäische Spätaufklärung*. Stuttgart-Bad Cannstatt 2011, S. 267–326; Laurenz Lütteken: „Vera opera“ und Aufklärung. Mozarts Spätwerk *La clemenza di Tito* und das Ende des 18. Jahrhunderts. In: Ebenda, S. 327–348; Helga Lühning: *La Clemenza di Tito*. In: D. Borchmeyer, G. Gruber (Hrsg.): *Das Mozart-Handbuch*, Bd. 3,2: *Mozarts Opern*, Laaber 2007, S. 240–259; Jörg Krämer: *Mozart und seine Librettisten* [Kap.: „Ridotta a vera opera“]. In: Ebenda, Bd. 3,1, S. 110–112; Albert Gier: *Ridotta a vera opera? Zur Praxis der Libretto-Bearbeitung im 18. Jahrhundert am Beispiel Metastasio*. In: U. Konrad (Hrsg.): *Die Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, Tutzing 2007, S. 33–54; Pia Janke: *La clemenza di Tito*. Mozarts politisches Bekenntnis. In: H. Zeman, C. Kreutel (Hrsg.): *Wege zu Mozart. W. A. Mozart in Wien und Prag. Die großen Opern*, Wien 1993, S. 159–175; Helga Lühning: *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Tradition der Opera seria von Hasse bis Mozart*, Laaber 1983; Walther Dürr: *Zur Dramaturgie des „Titus“*. Mozarts Libretto und Metastasio. In: *Mozart Jahrbuch 1978/79*, S. 55–61. Instrukтив sind darüber hinaus die Beiträge im Programmheft der Bayerischen Staatsoper (2014): Manfred Hermann Schmidt: *Aus dem Schlaf gerüttelt*, S. 46–76, Ulrich Konrad: *Liebe im Schatten der Güte. Affekt und Emotion in La clemenza di Tito*, S. 77–87.

2 Das berühmte Zitat ist in dieser Form erst 1871 nachweisbar, spiegelt aber in der Tendenz die Reaktionen des höfischen Publikums, vgl. Joseph Heinz Eibl: „... Una porcheria te-

oper, waren verärgert; der Impresario Domenico Guardasoni verlangte und erhielt Entschädigung für die finanziellen Verluste.³ Eine andere Reaktion zeigte dagegen das bürgerliche Publikum, für welches das Werk eigentlich nicht primär bestimmt war: Es sah in Mozarts Prager Krönungsoper ein modernes Meisterwerk, „eine Fortsetzung musikalischer klassizistischer Intentionen nach den Prinzipien Glucks und Winckelmanns“⁴. Im Laufe des 19. Jahrhunderts avancierte das Stück zu einer der erfolgreichsten Opern Mozarts und blieb in der Publikumsgunst nur hinter dem *Don Giovanni* und der *Zauberflöte* zurück.⁵

Eine paradoxe Situation, denn wir haben es hier mit einer „inadäquaten Rezeption“⁶ zu tun. Schließlich sollte der *Tito* in erster Linie einem höfischen Publikum in Form der Opera seria eine höfische Wertewelt präsentieren und als dramatisierter Fürstenspiegel die *clementia* des absoluten Herrschers proklamieren.⁷ Dafür eignete sich die Figur des Flaviers Titus Vespasian in besonderer Weise: Schon den antiken Historiographen galt der Imperator als herausragendes Exemplum eines tugendhaften Kaisers. Im 18. Jahrhundert war die *clementia* des Titus, besonders im Kontext der Habsburger Herrschaftsideologie, ein panegyrischer Topos: 1734 hatte Metastasio zu Ehren Karls VI. das *dramma La clemenza di Tito* verfasst (vertont von Antonio Caldara), das Mozart und der Librettist Caterino Mazzolà⁸ im Auftrag der für die Krönungsfeier 1791 zuständigen böhmischen Stände adaptieren sollten. Die Frage, wie sich vor diesem Hintergrund das Missvergnügen der Hofgesellschaft bei der Uraufführung der Inthronisationsoper erklären lässt, steht im Zentrum der folgenden Ausführungen. Die Ablehnung des Kaiserhofes

desca?⁴. Zur Uraufführung von Mozarts „La clemenza di Tito“. In: Österreichische Musikzeitschrift 31 (1976), S. 229–234.

3 Lütteken (wie Anm. 1), S. 335 f.

4 Wolfgang Pross: Neulateinische Tradition und Aufklärung in Mazzolà/Mozarts *La clemenza di Tito*. In: H. Zemmann (Hrsg.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, Bd. 1, Graz 1979, S. 379–401, hier S. 380. Die Oper wurde nach der Aufführung für den Hof noch mehrmals in Prag aufgeführt. Vgl. Pross (2011, wie Anm. 1), S. 324.

5 Ebenda, S. 380.

6 Ebenda.

7 Vgl. Borchmeyer (wie Anm. 1), S. 225–230; Lütteken (wie Anm. 1), S. 342.

8 Mazzolà wirkte seit 1780 in Dresden als Hofdichter und galt dort als Experte für die Opera buffa. Nachdem Da Ponte nach 1790 in Ungnade gefallen war, wurde Mazzolà 1791 für gut ein Jahr sein Nachfolge in Wien. In diese kurze Wiener Phase fällt Mazzolàs Zusammenarbeit mit Mozart; vgl. Krämer (wie Anm. 1), S. 109 f.

ist – so meine These – aus einem doppelten Unbehagen gegenüber der neuen *Clemenza di Tito* zu verstehen: zum einen aufgrund ästhetischer, zum anderen aufgrund politisch-ideologischer Irritationen, die das Werk hervorrief, wobei beide Aspekte aufeinander bezogen sind. Verfolgt man die Arbeit am Titus-Stoff seit der Antike – von Sueton, Aurelius Victor über Corneille und Racine bis zu Metastasio – wird deutlich, wie gravierend Mozart und Mazzola eingegriffen hatten und so die Erwartungen des Wiener Hofes auf der Prager Krönungsfeier im politischen Krisenjahr 1791 konterkarierten.

Den Plan, den Titus-Stoff zum Thema einer Huldigungsoper für die Habsburger zu wählen, hatte der Prager Impressario Domenico Guardasoni bereits unter Joseph II. verfolgt.⁹ Nach dem grandiosen Erfolg des *Don Giovanni* lag das Engagement Mozarts auf der Hand. Auch für diesen muss der Auftrag durchaus verheißungsvoll geklungen haben, zum einen wegen der Popularität, die er in Prag genoss, zum anderen aufgrund des politisch-ideologischen Klimas der Stadt: der Geist des Josephinismus wehte hier noch stärker als in Wien.¹⁰

Hinsichtlich des Themas konnte sich Mozart in eine bemerkenswerte Tradition einreihen: Der von Metastasio dramatisierte Titus-Stoff war seit 1734 bereits rund 40 Mal vertont worden – u. a. von Christoph Willibald Gluck anlässlich des Namenstags Karls III. von Sizilien (UA Neapel 1752), von Niccolò Jommelli zu Ehren von Herzogin Elisabeth Friederike Sophie (UA Stuttgart 1753) und von Joseph Anton Camerloher zur Hochzeit des Kurfürsten Maximilian III. Joseph (UA München 1747).¹¹ Offenbar erfüllte Metastasios *dramma per musica* die Repräsentationszwecke des Ancien Régime und bediente europaweit den Geschmack des höfischen Publikums optimal: Metastasios *Tito* ist *das* Opernlibretto des aufgeklärten Absolutismus.¹² Dabei erfuhr der Text bei den diversen Adaptionen, abgesehen von Kürzungen, in der Regel kaum signifikante inhaltliche Änderungen. 1789 begann Mozart mit den ersten Vorarbeiten. Doch der Tod Kaiser Josephs brachte 1790 das Projekt zunächst zum Stillstand. 1791 wurde das Vorhaben wieder aufge-

9 Vgl. Pross (wie Anm. 4), S. 379 f.

10 Laurenz Lütteken: Mozart, Prag und die Aufklärung. Eine Problemskizze. In: Acta Mozartiana 51 (2004), S. 59–68.

11 Vgl. dazu die Studie von Lühning: Titus-Vertonungen (wie Anm. 1), Aufstellung im Anhang, S. 505 ff.

12 Rudolph Angermüller: Chronik der Prager Krönungsfeierlichkeiten 1791. In: H. Lachmayer (Hrsg.): Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Essayband zur Mozart-Ausstellung, Wien 2006, S. 743–751, hier S. 750.

nommen, allerdings in einem stark veränderten politischen Klima und aus einem anderen Anlass.¹³

Der Stoff an sich war auch für die böhmische Krönung des neuen Kaisers weder unpassend noch ungewöhnlich. Im Gegenteil: Leopold legte – wie schon sein Bruder Joseph II., der sich gerne als „deutscher Titus“ bzw. auch als „Titus de l'Allemagne“ feiern ließ¹⁴ – Wert auf eine Inszenierung als ‚Philosoph auf dem Kaiserthron‘.¹⁵ Als Großherzog von Toskana war er für sein großes Wirtschafts- und Verwaltungsreformprogramm im aufklärerischen Geist berühmt geworden; sogar gegenüber der Französischen Revolution hatte er anfangs Sympathien gezeigt. Auf den Prager Krönungsfeierlichkeiten fungierte der Titus-Vergleich in als eine Art panegyrisches Leitmotiv.¹⁶ Auf diese spezifisch habsburgische Tradition der Titus-Rezeption ist genauer einzugehen: Bereits Karl VI. ließ sich mit Metastasios Titus-Oper huldigen, wie überhaupt der antike Kaiser eine der Herrschaftstugenden verkörperte, mit denen sich das Haus Habsburg seit seinen Anfängen

13 Vgl. Pross (wie Anm. 4), S. 380.

14 Vgl. auch Pross (2011, wie Anm. 1), S. 275 mit weiterführender Literatur sowie Borchmeyer (wie Anm. 1), S. 227. Den angeführten Beispielen ließen sich weitere hinzufügen, z. B. das von Wieland, der Joseph in seiner Übersetzung des Gedichts *Marc Aurel an die Römer* („aus dem Englischen der Ms. Knight“, 1784. In: C. M. Wielands Sämtliche Werke, Bd. 31, Leipzig 1857, S. 367 ff.) in einer Anmerkung mit Titus gleichsetzt. Marc Aurel: „Hinweg mit Agrippinens Sohn!/ Laßt mich an seiner Statt den neuen Titus sehen!“ (§. 390); dazu die Anmerkung: „den neuen Titus – Joseph II.“ (§. 565). Besonders im Kontext von Josephs II. ‚inkognito-Reisen‘ verbreitete sich das Wort vom „deutschen Titus“. Verse wie „Tel le Titus de l'Allemagne/ A l'heroisme de son Coeur,/ Plus qu'au sceptre de Charle[]-Magne,/ Doit sa veritable grandeur,/ Et la gloire qui l'accompagne“ (zitiert in: Adam-Friedrich Geisler: Joseph II. auf seiner Reise nach Paris, Naumburg 1777, S. 69) entsprachen dem Selbstverständnis und der Herrschaftsinszenierung des Monarchen. Vgl. auch die Beschreibung der Reisen durch Alexandre-Jacques Du Coudray (*Anecdotes intéressantes et historiques de l'illustre voyageur*, Paris 1777, S. 9, 142), der von Joseph als dem „moderne[n] Titus“ und „nouveau Titus“ spricht. In einem „Tribut der Dankbarkeit für die von Ihro Röm. Kais. Majestät dem Zweyten Joseph II. eingeführte Toleranz in kais. königlichen Staaten von einem anonymen Patrioten. Sl. 1782“ lautet die Schlussformel: „Glückselige Toleranz, du würdige Friedensstifterin [...], die ewige Vorsicht segne deinen glorreichen Urheber den besten Titus unserer Zeiten!“ (§. 29).

15 Vgl. Pross (2011, Anm. 1), S. 269 ff.

16 Vgl. die Zusammenstellung der ‚Titus-Elemente‘ während der Feierlichkeit bei Borchmeyer (wie Anm. 1), S. 228; Pia Janke: *La clemenza di Tito*. Mozarts politisches Bekenntnis. In: H. Zeman, C. Kreutel (Hrsg): *Wege zu Mozart*. W. A. Mozart in Wien und Prag. Die großen Opern, Wien 1993, S. 159–175, hier S. 159 ff.

stark identifizierte.¹⁷ Zudem entsprach der Vergleich dem Anspruch der Habsburger als legitime Erben und Regenten eines universalhistorischen römischen Imperiums, was sich auch in der ausgeprägten, politisch-dynastischen Antiken-Rezeption des Wiener Hofes seit der Frühen Neuzeit manifestiert¹⁸ – die Kunstgeschichte spricht in diesem Zusammenhang von einer „Wiener Romanitas“¹⁹, die sich gerade unter Karl VI. zu einer „umfassenden politisch-symbolischen Offensive aus[weitete]“²⁰

Der Titus-Stoff enthielt jedoch gleichermaßen politisch-ideologische Aspekte, die gerade im Spätsommer des Jahres 1791 enorme Brisanz entfalten mussten. Schließlich geht es hier um die Rebellion gegen einen Herrscher von Gottes Gnaden. Allerdings darf nicht vergessen werden, dass der Stoff an sich bestens bekannt war – die Apotheose der *clementia* über finstere Verschwörung war an sich durch das verbreitete Metastasio-Libretto geläufig und konnte kaum Befremden auslösen. Es ist also vielmehr anzunehmen, dass es die Änderungen waren, die beargwöhnt wurden. Gleichwohl hatten die böhmischen Stände bei der Auftragsvergabe eine gewisse Nachlässigkeit walten lassen, „die panegyrisch gemeinte Wahl des Metastasio-Textes erwies sich als nicht wirklich durchdacht“²¹. Manches Element der Handlung erschien vor den aktuellen politischen Ereignissen in neuem Licht: Die Paral-

17 Adam Wandruska: Die *Clementia Austriaca* und der aufgeklärte Absolutismus. Zum politischen und ideellen Hintergrund von *La clemenza di Tito*. In: Österreichische Musikzeitschrift 31 (1976), S. 186–193.

18 Franz Matsche: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“, 2 Bde, Berlin, New York 1981. Zu den herrschaftsideologischen Prinzipien des Wiener Palastbaus im 18. Jahrhundert vgl. Herbert Karner: Die Wiener Paläste der Habsburger in der Frühen Neuzeit: Kaiserlich – Imperial – Römisch. In: M. Featherstone u. a. (Hrsg.): *The Emperor's House. Places from Augustus to the Age of Absolutism*, Berlin, Boston 2015, S. 327–340. Zum Wiener Klassizismus in der Bildenden Kunst vgl. Bettina Hagen: *Antike in Wien. Die Akademie und der Klassizismus um 1800. Eine Ausstellung der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste Wien, Mainz 2002*, bes. das Kap. „Die Neuinterpretation antiker Themen“ (S. 65 ff.).

19 Friedrich Polleross: „Romanitas“ in der habsburgischen Repräsentation von Karl V. bis Maximilian II. In: R. Bösel, G. Klingenstein, A. Koller (Hrsg.): *Kaiserhof – Papsthof (16.–18. Jahrhundert)*, Wien 2006, S. 207–223. Zu dieser Art von Transformationen, deren Funktion darin besteht, „Tradition zu sichern oder in Formen retrograder Selbstversicherung die eigene Gegenwart *in illo tempore*, d.h. in der Antike zu verankern“, vgl. Hartmut Böhme: *Einladung zur Transformation*. In: H. Böhme u. a. (Hrsg.): *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, München 2011, S. 7–37, hier S. 25.

20 Vgl. Karner (wie Anm. 18), S. 327 f.

21 Lütteken (wie Anm. 1), S. 336.

lele zwischen dem brennenden Kapitol – der effektvollen Schlusszene des I. Aktes, die Mazzolà und Mozart neu hinzufügten – und dem Sturm auf die Bastille musste sich aufdrängen. Die entscheidende Provokation stellte jedoch die bereits bei Metastasio im Zentrum stehende Frage dar, wie sich der absolute Herrscher im Fall einer Verschwörung zu verhalten hat, die nicht nur sein Leben, sondern auch Thron und Reich bedroht.

Hier kommen erneut die Zeitereignisse ins Spiel: Wenige Wochen zuvor war die Schwester des Kaisers, Marie Antoinette, mit der königlichen Familie nach der missglückten Flucht nach Varennes und dem Sturm auf die Tuileries im Temple-Gefängnis inhaftiert worden.²² Konnte sich ein Herrscher vor diesem Hintergrund mit einer historischen Exemplum-Figur identifizieren, die Verschwörungen – und als solche wurden (nicht nur) in Wien die Ereignisse in Paris bewertet²³ – mit der Tugend der *clemenza* begegnet? Bald kursierte unter den europäischen Fürsten die Meinung, dass Ludwig XVI. sein weicher Charakter zum Verhängnis geworden sei und seine Milde und humane Schwäche somit die ‚Verschwörung‘ geradezu provoziert habe. Man wird es in Prag also als Zumutung empfunden haben, eine Oper präsentiert zu bekommen, die die *clementia* gegenüber Verschwörern verherrlichte, während die Schwester des Kaisers Gefangene der Revolutionäre war.²⁴ Vor diesem Hintergrund hat Wolfgang Pross den politischen Misserfolg von Mozarts *Tito* mit der „Präsenz des Tacitus-/Machiavelli-Komplexes in der Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts“²⁵, besonders für den Wiener Hof erklärt. Diese Überlegungen sind im Hinblick auf Traditionen der Titus-Rezeption und ihre spezifische Bedeutung für die Habsburger Herrschaftsideologie zu ergänzen.

22 Vgl. Pross (2011, wie Anm. 1), S. 271 ff.

23 Vgl. Helmut Reintaler: Französische Revolution und Öffentlichkeit in Österreich. In: H. Böning (Hrsg.): Französische Revolution und deutsche Öffentlichkeit: Wandlungen in Presse und Alltagskultur am Ende des 18. Jahrhunderts, München u. a. 1992, S. 17–26, S. 22 ff. Zur verschwörungstheoretischen Deutung der Französischen Revolution: Ralf Klausnitzer: Poesie und Konspiration: Beziehungssinn und Zeichenökonomie von Verschwörungsszenarien in Publizistik, Literatur und Wissenschaft 1750–1850, Berlin 2007, S. 420–470. Allgemein zur Denkfigur der Verschwörung seit der Spätaufklärung vgl. Johannes Rogalla von Bieberstein: Die These von der Verschwörung, 1776–1945: Philosophen, Freimaurer, Juden, Liberale und Sozialisten als Verschwörer gegen die Sozialordnung, Frankfurt a. M. 1976.

24 Borchmeyer (wie Anm. 1), S. 234.

25 Pross (wie Anm. 4), S. 383.

Wenden wir uns zunächst der Oper, ihren ideengeschichtlichen Kontexten sowie den diachronen Transformationsketten in Bezug auf die Titus-Gestalt zu.

II. Arbeit am Titus-Stoff

Metastasio nennt im *argomento* seine antiken Quellen:²⁶ Zentral sind Aurelius Victor, Cassius Dio, Zonaras und Suetons Kaiserviten, die sich bei der Analyse des *dramma* als dessen Hauptquelle erweisen. Bei Sueton, wird geschildert, wie sich „Divus Titus“ vom brutalen und rücksichtslosen Prätorianerpräfekten zum verehrten und gerechten Herrscher entwickelte.²⁷ Sueton überliefert auch den signifikanten Ausspruch des Flaviers: „Amici, diem perdidit“ – verloren sei ein Tag, an dem er nichts Gutes getan habe (Suet., 8,1). Aber auch andere Autoren (z. B. Plutarch, Martial, Ausonius) rühmen die Mildtätigkeit des Kaisers, die sich in Treuegesten gegenüber dem Senat, Wohltaten für das Volk und Begnadigung von Verschwörern manifestiert habe.²⁸ Der Darstellung Suetons entlehnte Metastasio neben der Charakterzeichnung des Imperators einige Episoden und Zitate sowie Anregungen für den *plot* des Dramas.²⁹ Auch dass Titus auf Drängen des Volkes die Liebesbeziehung zur jüdischen Prinzessin Berenike beendet und sie aus Rom verbannt habe, ist bei Sueton überliefert, ebenso wie die Intrige zweier Adliger und Titus' großmütige Vergebung der Verschwörer (Suet., 9,2).

26 „Ma il clementissimo principe, contento d'averli paternamente ripresi, concesse, non meno ad essi che a' lor seguaci, un pieno e generoso perdono (Suetonius Tranquillus, Aurelius Victor, Dione, Zonara, eccetera).“ Pietro Metastasio: *La clemenza di Tito*. Wien: van Ghelen, 1734, *argomento*. (zitiert nach der neuen Onlineedition *Progetto Metastasio*, Università di Padova, <<http://www.progettometastasio.it/pietrometastasio/libretti/CLEMENZA/libretti/P-0.jsp>>, zuletzt: 18.4.2016.

27 Vgl. Ines Stahlmann: Titus. In: M. Clauss (Hrsg.): *Die römischen Kaiser. 55 historische Portraits von Caesar bis Iustinian*, München 2010, S. 95–98; Ute Jung-Kaiser: Titus. In: P. von Möllendorff, A. Simonis, L. Simonis (Hrsg.): *Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik*, Stuttgart, Weimar 2013, Sp. 1001–1010.

28 Der Vernichtungskrieg gegen Judäa und die Zerstörung des Tempels (vor seiner Thronbesteigung) passt wenig zu dem Bild, das die römische bzw. christliche Tradition von Titus zeichnet (vgl. die Darstellung bei Flavius Josephus, *De bello Iudaico*). Doch ist gerade bei Sueton von einem Läuterungsprozess die Rede.

29 Bereits im *argomento* greift er die Formulierung Suetons auf: „Le sue virtù lo resero a tutti sì caro, che fu chiamato ‚la delizia del genere umano‘“ und Sesto zitiert sie ebenfalls: „Ah! Non togliamo, in Tito, la sua delizia al mondo“ (I,1).

Die explizite Verbindung des Imperators mit der Herrschertugend der *clementia* konnte Metastasio bei Aurelius Victor finden; dessen Rezeption erfolgte vorwiegend indirekt, über die Titus-Tragödien Racines (*Bérénice* 1670) und Corneilles (*Titus et Bérénice* 1670). In diesen Dramen steht die Berenike-Handlung im Zentrum, in der taciteisch-machiavellistisches Gedankengut zum Tragen kommt: Aus Staatsräson entscheidet sich Titus gegen eine Liebesheirat mit Bérénice, obwohl der Senat sich ausdrücklich und vorbehaltlos hinter jede Entscheidung des Princeps stellt.³⁰ Auch die Milde des Herrschers, die er gegenüber den Verschwörern walten lässt, ist politischem Kalkül geschuldet. Bereits Voltaire wies darüber hinaus nach, dass Metastasio Diktion und Elemente von Corneilles Drama *Cinna ou La Clémence d'Auguste* (1642) mit dem Titus-Stoff kombinierte,³¹ das von Senecas Mahnschrift für Nero *De clementia* inspiriert ist.³² Hier wird vorgeführt, wie der „tyran d'usurpation“ Augustus in Konfrontation mit den zum Mord bereiten Verschwörern seine Affekte bezwingt, auf seine absolute Herrschergewalt verzichtet und in einem Gnadenakt, einer „Apotheose der Clemenza“³³, dem Verschwörer vergibt. Dadurch hat er sich zum „légitime roy“ gewandelt; doch auch die Gegner zeigen Reue und erkennen die gottgegebene Ordnung der absolutistischen Monarchie an.

Dabei ist zu beobachten, dass Metastasio die Gestalten der antiken Historiographie zu Typen höfischer Politik und höfischen Verhaltens transformiert.³⁴ Im Zentrum steht nicht die psychologische Ausleuchtung eines Charakters, sondern – ganz aristotelisch – die Handlung. Darauf weist schon

30 Zu den entsprechenden Stellen bei Tacitus vgl. Pross (wie Anm. 4, S. 385). Sowohl Corneille und v. a. auch Metastasio waren Schüler Vincenzo Gravinas. Pross weist am Metastasianischen Libretto nach, wie der Autor die Darstellung imperialer Gewalt in den Werken seines Lehrers verdichtend literarisiert (S. 390 ff.) sowie ders. (2011, wie Anm. 1).

31 Pross (wie Anm. 4), S. 384 ff. Robert B. Moberly: The influence of french classical drama on Mozart's *La Clemenza di Tito*. In: *Music & Letters* 55 (1974), S. 286–298, hier S. 286 ff.; Lühmann: *Titus-Vertonungen* (wie Anm. 1), S. 15 f. Von älteren Libretti darf man annehmen, dass ihm zumindest der *Tito* des Nicolò Bergani (1666 von Cesti vertont) und *Tito Manlio* von Matteo Noris bekannt waren. Der inhaltliche Akzent dieser Musikdramen liegt auf der Liebesgeschichte.

32 Voltaire: *Dissertation sur la tragédie* zitiert bei Lühning: *Titus-Vertonungen* (wie Anm. 1), S. 3. Vgl. auch Wilhelm Seidel: *Seneca – Corneille – Mozart. Ideen- und Gattungsgeschichtliches zu Mozarts „La Clemenza di Tito“*. In: M. von Albrecht u. a. (Hrsg.): *Musik in Antike und Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1987, S. 109–128.

33 Fritz (wie Anm. 1), S. 81.

34 So verdeutlicht Vitellia gleich zu Beginn ihre machiavellistische Haltung. („Chi ciecamente crede / Impegna a serbar fede / Chi sempre inganni aspetta / Alletta ad ingannar.“, I,2).

der Titel hin: Metastasio präsentiert eine Allegorie der Herrschertugend, veranschaulicht in der bildhaft-figürlichen Darstellung eines Regenten. Titus ist, wie der Held des barocken Märtyrerdramas, eine Exempelfigur.³⁵ Die durch ihn repräsentierte Tugend ist eine seit der Antike gültige *virtus* des Princeps sowie Element des Kaiserkults und der damit verbundenen Repräsentationsformen.³⁶

Den ideengeschichtlichen Ausgangspunkt nimmt die Traditionslinie der Herrschertugend von Senecas für Nero verfasster und stoizistisch ausgerichteter Schrift *De clementia*. „Clementia“ wird definiert als die Eigenschaft desjenigen, der der Ausübung seiner Macht aus eigenem Antrieb Schranken setzt; sie gründet in politisch-juristischem Kalkül und verlangt vom Mächtigen, seine Affekte (v. a. *ira*) zu dämpfen. Nützlichkeitsabwägungen sind auch für den taciteischen *clementia*-Begriff zentral („novum imperium incoantibus utilis clementiae fama“, Hist. IV, 63). Bei Cicero ist die Verbindung von *clementia* und Strafgewalt von besonderer Bedeutung, aber ihm gilt die *clementia* auch als Herrschertugend, durch die sich v. a. Caesar („clementia Caesaris“) ausgezeichnet habe. Ideengeschichtlich von großer Relevanz ist darüber hinaus die christliche Dimension des Konzepts: *Clementia* ist auch eine christliche Herrschertugend sowie eine zentrale Prädikation Gottes (*clementia Dei*).³⁷ Für unseren Zusammenhang ist nochmals hervorzuheben, dass die theologisch-staatsrechtlich fundierte Tugend seit der Frühen Neuzeit – die *clementia* als Herrschertugend wird ausdrücklich unter diesem Begriff erst im Humanismus relevant³⁸ – Bestandteil der habsburgischen Herrschaftsideologie ist.³⁹

35 Damit gehört der *Tito* wie *Catone in Utica*, *Attilio Regolo*, *Temistocle* und einige andere späte Dramen zu der Werkgruppe, die eine Herrschertugend ins Zentrum der Oper stellt und darüber hinaus Karl VI. gewidmet ist. Vgl. dazu Pross (2011, wie Anm. 1), S. 298 ff.

36 Zu den hier bestimmenden Ideenkomplexen vgl. René Bloch: Art.: *clementia*. In: Der Neue Pauly 3 (1997), Sp. 31; Klaus Winkler: Art.: *clementia*. In: T. Klauser (Hrsg.): *Reallexikon für Antike und Christentum*. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, Stuttgart 1950 ff., hier Bd. 3 (1957), Sp. 206–231; Adam Wandruska: Die „*Clementia Austriaca*“ und der aufgeklärte Absolutismus. Zum politischen und ideellen Hintergrund von *La clemenza di Tito*. In: *ÖMZ* 31 (1976), S. 186–193. Zusammenfassend auch Fritz (wie Anm. 1), S. 68 ff.

37 Zur komplexen Begriffsgeschichte von *clementia* und ihrer Nähe zu *misericordia*, *humanitas*, *gratia*, *patientia*, *pietas* etc. im christlichen Kontext vgl. Winkler (wie Anm. 36), Sp. 218 ff.

38 Hans-Jürgen Becker: Herrschertugenden im Wandel. Zu Mozarts Krönungsoper „*La clemenza di Tito*“. In: G. Köbler, H. Nehlsen (Hrsg.): *Wirkungen europäischer Rechtskultur*. FS für Karl Kroeschell zum 70. Geburtstag, München 1977, S. 1–16, hier S. 9.

39 Veronika Pokorny: *Clementia Austriaca*. Studien zur Bedeutung der *Clementia Principis* für die Habsburger im 16. und 17. Jahrhundert. In: *Mitteilungen des Instituts für Österrei-*

Wie gestaltet Metastasio für die Vorführung dieser Tugend nun eine wirkungsvoll illustrierende Handlung? Im Mittelpunkt steht eine typische, rational entworfene, Metastasianische Intrige: eine Verschwörung. Zwei Liebespaare und ein Vertrauter des Herrschers, der *Confidente* (hier: *Publio*), werden, den Bühnenkonventionen der *Opera seria* gemäß, um die Hauptfigur gruppiert. Die *Primadonna*, die (unhistorische) *Vitellia*, ist die ehrgeizige, intrigante Tochter des verstorbenen Kaisers. Diese spekuliert auf die Ehe mit *Tito*, gerät in Eifersucht über die Nachricht von der geplanten Hochzeit *Titos* mit *Berenice* und initiiert aus Rache das Komplott gegen den Kaiser. Dafür instrumentalisiert sie den ihr verfallenen *Sesto*. Die liebliche *Servilia*, *Sestos* Schwester, und der sie liebende *Annio* vervollständigen die auf Kontrastfiguren angelegte Dramenkonstellation. *Servilla* soll nach der Verbannung *Berenices* *Titos* Braut werden, doch *Tito* gewährt ihr den Wunsch, *Annio* zu heiraten.

Tito zeigt seine Großmut in zwei Bereichen, in denen jeweils Politik und Privatkonflikt interagieren: Der Ehe mit *Servilia*, die politisch günstig wäre, entsagt er, um dem Glück von *Annio* nicht im Wege zu stehen. Die zweite Wahl, die auf die *Intrigantin* *Vitellia* fällt, scheitert ebenfalls, weil *Vitellia* ihre Liebe zu *Sesto* erkennt und *Tito* der Verbindung zustimmt. Diese unglücklichen Versuche *Titos*, die richtige Gemahlin zu finden, haben einen von *Cornelilles* *Tite et Bérénice* herrührenden taciteischen Aspekt: Sie erinnern, gerade im Fall der *Vitellia* „die fatale Lage, die *Claudius* heraufbeschwört, als er, umgeben von Höflingen und um diesen zu gefallen, sich seine spätere Mörderin *Agrippina* zur Gemahlin wählt“⁴⁰ (*Annalen* XII, 1 ff.).

Der zweite Konflikt ist brisanter und kreist um die besagte Intrige, die von *Vitellia* ausgeht. Jedoch – und diese Verwechslungssituation ist ganz entscheidend – wird fälschlicherweise zunächst *Annio* nach dem gescheiterten Attentat verdächtigt. Das Todesurteil steht schnell fest. Von Milde gegenüber dem vermeintlichen *Deliquenten* ist nun geradezu demonstrativ keine Rede. Da erkennt *Tito* in seinem besten Freund *Sesto* den wahren *Verschwörer*. Erst in dieser völlig neuen Situation ist *Tito* gezwungen, zwi-

chische Geschichtsforschung 86 (1978), S. 310–364. Vgl. auch die bei Becker (wie Anm. 38, S. 6 f.) vorgestellten Vorträge, die der Prinzenzieher Christian August von Beck dem Kronprinzen *Joseph* (II.) gehalten hat. In § 6 seiner Vorlesungen zum Natur- und Völkerrecht für den Prinzen heißt es unter der Überschrift „Von der Großmut, Gnade, Klugheit und Fleiß“: „Er [der Fürst] ist großmütig wie *Augustus*, gerecht wie *Titus*“. *Leopolds* Lehrer griffen auf die *Kompendien* *Becks* gleichfalls zurück (ebenda).

40 Pross (wie Anm. 4), S. 382.

schen *rigore* und *clemenza* abzuwägen. Schließlich ringt er sich in einem großen Entscheidungsmonolog (III,3) („Ogn’altro affetto / d’amicizia e pietà taccia per ora. / Sesto è reo; Sesto mora.“⁴¹) dazu durch – im Sinne der Staatsräson und mit Blick auf das Bild, das die Nachwelt von ihm haben soll („Or che diranno i posterì di noi? Diran che in Tito si stancò la clemenza come in Silla e in Augusto la crudeltà“⁴²), – dem Freund zu verzeihen („Viva l’amico (*Lacera il foglio*) / benché infedele. E se accusarmi il mondo / vuol pur di qualche errore, / m’accusi di pietà, non di rigore.“⁴³).

Das Stück schließt mit der Begnadigung Sestos und der geständigen Vittelìa, so dass am Ende durch die *clemenza* des Tito zwei Paare glücklich vereint sind. Das Volk jubelt dem Imperator, dem „grand’eroe“ und „felice Augusto“ zu (III,13).

III. *Ridotta a vera opera*

Die Transformationen, die Mozart/Mazzolà nun am Metastasianischen *drama per musica* vollziehen, fasst Mozart in seinem berühmten *Verzeichniß aller meiner Werke* pointiert zusammen: „La clemenza di Tito‘ opera seria in due atti per l’incoronazione di S.M. l’imperatore Leopoldo II, ridotta a vera opera dal Sig.re Mazzolà, Poeta di S.A. l’Elettore di Sassonia.“⁴⁴ „Ridotta a vera opera“⁴⁵ ist primär auf das Libretto zu beziehen, das Adjektiv „vera“ zielt dabei auf ästhetische und handwerklich-technische Aspekte: Mozart sah in Metastasios Libretto zwar die gültige Vorlage, hielt sie offenbar in dieser Form für inakzeptabel.

41 „Freundschaftliches Mitgefühl, jede Form von Mitleid soll nun schweigen. Sesto ist schuldig, Sesto soll sterben.“ [A. D.]

42 „Was wird nun die Nachwelt von mir sagen? Es wird heißen, Titus sei seiner Milde müde geworden wie Sulla und Augustus ihrer Grausamkeit.“

43 „Der Freund soll leben, (Er zerreißt das Papier [mit dem Todesurteil]) / mag er auch untreu sein! Und wenn mich die Nachwelt für einen Fehler anklagen mag, dann aufgrund meines Mitleids, nicht aufgrund meiner Strenge“).

44 Wolfgang Amadeus Mozart: *Verzeichnis aller meiner Werke*, hrsg. v. E. H. Mueller von Asow, Wien, München 1956, S. 96.

45 Konrad (wie Anm. 1, S. 82), paraphrasiert den Eintrag folgendermaßen: „Ein allgemein vertrautes, aber in der überkommenen Form unpraktikabel gewordenes Drama wird auf den aktuellen Stand des Musiktheaters gebracht.“

Zu vermuten ist, dass er auf die Librettogestaltung durch Mazzolà Einfluss genommen hat.⁴⁶ Die Änderungen sind im Einzelnen bereits mehrfach beschrieben worden:⁴⁷ Mazzolà kürzt die Handlung radikal, fasst sie in zwei Akte zusammen und reduziert die verbliebenen Dialoge auf etwa die Hälfte ihrer ursprünglichen Länge; 25 Arien werden auf 11 reduziert, vor allem die *opera-seria*-typischen Arien, die der Darstellung eines bestimmten Affekts dienen, werden ausnahmslos gestrichen. Dagegen entstehen mehrere Arientexte neu (Annius II,7; Arie des Sextus II,10; Arie der Vitellia II,15). Besonders signifikant ist die Hinzufügung von Ensembles; sie lassen den jeweiligen Schluss der beiden Akte in eine wirkungsvolle Massenszene (der I. Akt endet mit dem brennenden Kapitol) bzw. ein *Tableau vivant* mit sakralem Charakter münden. Diese musikalisch-dramatische Zuspitzung an den Aktenenden ist mit der Bildung größerer, zusammenhängender Abschnitte verbunden. Einzelne Szenen werden nicht mit einer Abgangsarie beendet; das Metastasianische Strukturkonzept wird auch hier ausnahmslos durchbrochen. Überhaupt liegt der Fokus auf einer stärkeren Verbindung von Drama und Musik – eindeutig zugunsten der Charakterzeichnung. Mozart nutzt Arien und das Ensemble als Träger der Bühnenhandlung auf Kosten der diskurslastigen Rezitative, die keine elaborierte Musik verlangten. Somit steht der *Tito* ganz im Zeichen von Mozarts opernästhetischem Diktum, nach dem „die Poesie der Musick gehorsame Tochter“ sein müsse.⁴⁸

Natürlich haben die Zeitgenossen die Besonderheit des musikalischen Grundcharakters der *Clemenza*-Musik erkannt. Anhänger lobten „die Einfachheit, die stille Erhabenheit des Charakters des Titus, und der ganzen Handlung“;⁴⁹ die Mozart auf seine Komposition übertragen habe. Diese Einfachheit – die klassizistische Simplizität – bezieht sich auf die genannte ‚entbarockisierende‘ Reduktion des Materials und eine bewusst unaufwendig gestaltete musikalische Sprache sowie auf eine Verdichtung des Ausdrucks auf

46 Zu Mozarts Kritik seiner Librettisten und zu seinen Eingriffen in die Gestaltung der Textvorlagen vgl. Lühmann: *Titus-Vertonungen* (wie Anm. 1), S. 82.

47 Die Veränderungen werden nachgezeichnet bei Franz Giegling: *La clemenza di Tito*. *Metastasio – Mazzolà – Mozart*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 31 (1976), S. 321–329; Walther Dürr: *Zur Dramaturgie des Titus*. *Mozarts Libretto und Metastasio*. In: *Mozart Jahrbuch 1978/79*, S. 55–61; Lühning: *Titus-Vertonungen* (wie Anm. 1), S. 79–108; Borchmeyer (wie Anm. 1), S. 235–240.

48 Mozart an seinen Vater (13.9.1781) zitiert nach Pross (2011, wie Anm. 1, S. 283). Zu Mozarts Opernästhetik im Kontext des Josephinismus vgl. auch Lütteken (Anm. 1), S. 339 f.

49 Franz Xaver Niemetschek: *Leben des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen* beschrieben, Prag 1798, hrsg. v. Karl-Maria Guth, Berlin 2015, S. 60.

wenige Affekte in den Figuren. Mozart verlegt die innere Aktion in die Musik und erhebt diese so selbst zur Handlungsträgerin. Die Aussage „ridotta a vera opera“ ließe sich also auch auf seine musikalischen Intentionen übertragen,⁵⁰ was sich an den großen, von Mozart/Mazzolà neu hinzugefügten Arien wie „Parto ma tu ben mio“ (Sesto) und „Non più di fiori“ (Vitellia) zeigen ließe – der Ausdruck subjektiver Gefühle hat hier Vorrang gegenüber der künstlichen Darstellung von Affekten.

Für einen abschließenden Blick auf die politischen Implikationen der Oper sei nochmals der Entstehungskontext des *Tito* in Erinnerung gerufen: In einer politisch heiklen Situation – Stichwort: Gefangennahme Marie Antoinettes, Revolution als ‚Verschwörung‘ – sollte von dem Krönungszeremoniell zweifelsohne ein politisches Signal ausgehen, zumal die *Tito*-Aufführung Ende und Höhepunkt der Festivitäten darstellte. Doch die politischen Implikationen der Oper bestehen gerade in der Konfrontation eines absoluten Herrschers mit einer Verschwörung, die Thron und Reich bedroht. Genau hier liegt der springende Punkt: Das von Metastasio erreichte Gleichgewicht zwischen politischer und humaner Lösung zerbricht bei Mozart/Mazzolà.⁵¹

Bei Metastasio kann Tito als Privatperson einem Freund verzeihen, was er als Herrscher niemandem verzeihen würde. Metastasio lässt Annio zunächst durch Zufall und zu Unrecht (durch einen Manteltausch kommt es zu einer Verwechslung) als Urheber des Komplotts erscheinen. Ihm gegenüber ist keine Rede von Verzeihung. Erst bei Sesto wägt Tito in durchaus machiavellistischer Manier zwischen *rigore* und *clemenza* ab, um der *clemenza* nachzugeben.

Mazzolà streicht die Verwechslungsepisode; der Fokus verschiebt sich dadurch auf das ‚private‘ Verhältnis zwischen Tito und Sesto, dessen Partie zugleich stärker profiliert wird. Sein Verrat wird durch seine Liebesverfallenheit an Vitellia, also durch erotische Verwirrung motiviert. Ausgangspunkt der Opernhandlung ist somit „affektiv[e] Orientierungslosigkeit“ und eine „Konstellation, die durchaus der buffa entspricht“⁵². Die Begegnungsszene vor der Entscheidung (II,10) – der zum Tode verurteilte Sesto wird Tito vorgeführt – kostet Mozart dann musikalisch aus: Das Seccorezitativ der Vorlage wird zu einem eindrucklichen, kontemplativen Ensemble – ebenfalls ein Element der Opera buffa⁵³ – durch eine Art ‚freeze frame‘-

50 Konrad (wie Anm. 1), S. 93.

51 Pross (wie Anm.4), S. 383.

52 Lütteken (Anm. 1), S. 343 f. zeichnet die Parallelen zu *Così fan tutte* nach.

53 Ebenda, S. 338.

Effekt kommt die Handlung zum Stillstand und die beteiligten Figuren (Tito, Sesto, Publico) tragen als empfindende Individuen ihre Gefühle und seelischen Konflikte vor (II,10, Terzetto Nr. 18). Drei Monologe werden also zusammengefügt und „nicht-lineare Affektlagen“⁵⁴ zum Ausdruck gebracht, was die bereits bei Metastasio angelegte dramatische Intensität der Szene steigert:⁵⁵

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

*Titus, Publius, Sextus und Wachen.
Sextus wird hereingeführt, die Tür hinter ihm geschlossen.*

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

SEXTUS (Ist dies des Titus Anlitz!
Wohin ist nun entschwunden
Die Milde seiner Züge!
Er jagt mir Schrecken ein!)

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

TITUS (Ihr ew'gen Götter! Sind dies des
Sextus vertraute Züge!
O wie doch das Verbrechen
ein Angesicht entstellt!)

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

PUBLIUS (Welch schwere Seelenqualen
mag Titus wohl erleiden.
Verzeiht er solch Verschulden,
liebt er ihn immer noch.)

TITO Avvicinati!
SESTO (Oh voce
Che piombami sul core.)

TITUS Tritt nur her zu mir!
SESTUS (O Stimme,
sie foltert und sie lähmt mich.)

TITO Non odi?
SESTO (Di sudore
Mi sento oh Dio bagnar!)

TITUS Du zögerst?
SESTO (Wie beschämt
Mich sein Anblick, o Götter, wie tief!)

TITO, PUBLICO (Palpita il traditore,
Né gli occhi ardisce alzar.)

TITUS, PUBLIUS (Wie der Verräter zittert,
die Schuld gesteht er ein.)

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

SESTO (O Götter! Viel lieber sterben,
Als solche Höllenpein.)

54 Ebenda.

55 Vgl. die Gegenüberstellung von Terzett (Mozart/Mazzolà) und Rezitativ (Metastasio), bei Lühning: Titus-Vertonungen (wie Anm. 1), S. 99 f.

Recitativo TITO. (Eppur mi fa pietà.) Publio, custodi, Lasciatemi con lui. <i>Publio e le guardie partono.</i>	Recitativ TITUS. (Und doch tut er mir leid.) Publius, ihr Wachen, laßt mich allein mit Sextus ⁵⁶ . <i>Publius und die Wachen ab.</i>
--	---

Aus dem barocken Intrigenstück mit politisch-juristischem Subtext und Fürstenspiegel-Charakter wird somit ein Drama, das antik-klassizistische Form, aufgeklärt-empfindsame Humanität sowie den christlichen Vergeltungsgedanken verbindet. Von „griechischer Einfachheit“ redet eine Titus-Besprechung im *Europäischen Journal* 1794, „die alle Topoi zur Bezeichnung klassischer Simplizität, wie sie seit Winckelmann in Umlauf waren, versammelt, um Mozart zu rühmen“.⁵⁷ Dieses Ideal der Simplizität, das Glück für die Opernbühne gefordert hatte und Schiller und Goethe für das Schauspiel etwa zeitgleich mit der Entstehung des neuen *Tito* entwickelten, erprobten Mozart und Mazzolà am Titus-Stoff.⁵⁸ Beurteilt man aber den edlen Charakter des Tito nach politischen Maximen, erhält diese Tugend einen höchst ambivalenten Beigeschmack: An die Stelle des

virilen, seine Herrschaft durch das Prinzip der *clemenza* krönenden Titus tritt auf der Prager Krönungsfeier damit aus Sicht des Hofes ein schwacher Monarch auf, dessen eingeborene Güte als taciteische *simplicitas* so unfähiger Herrscher wie Claudius erscheinen muss, die sich an ihrer Umwelt und ihre privaten Affekte unter Hintansetzung der Staatsklugheit vollkommen ausliefern.⁵⁹

Mozarts Tito ist, wie Borchmeyer resümiert, zu „menschlich“, und Menschlichkeit des Herrschers kann „zum Fallstrick des absolutistischen Staates

56 Wolfgang Amadeus Mozart: *La clemenza di Tito*. Opera seria in due atti. KV 621. Text nach Pietro Metastasio von Caterino Mazzolà, hrsg. v. Franz Giegling, dt. Übers. v. Kurt Honolka, Kassel 1970. Das Textmaterial hat Mazzolà an dieser Stelle von Metastasio Rezitativ-Passage (III,6) zum Großteil übernommen, jedoch in Arienform gebracht.

57 Borchmeyer (wie Anm. 1), S. 225.

58 Goethe brachte 1799 den Mozart'schen *Tito* auf die Weimarer Bühne; er verfasste zu diesem Anlass das Vorspiel *Was wir bringen*, das programmatisch verkündete, „dass wir, mehr und mehr / zu höheren Regionen unsrer edlen Kunst / uns aufzuschieben, alle vorbereitet sind“. Das Lauchstädter Theater wurde 1802 mit dem *Titus* eröffnet, kurz darauf folgte ebendort die Uraufführung der bearbeiteten Iphigenie (zitiert nach ebenda, S. 220).

59 Pross (wie Anm. 4), S. 400.

werden“.⁶⁰Die Ereignisse in Frankreich schienen das beste Beispiel dafür zu liefern, herrschte doch an Europas Fürstenhöfen durchaus die Meinung, Ludwig XVI. hätte durch seine humane Schwäche die ‚Verschwörung‘ von 1789 begünstigt. Anlässlich der Krönungsfeier in Prag musste Mozarts/Mazzolàs Transformation des *Tito* als Zumutung empfunden werden. Zu stark waren die ästhetischen und ideologischen von der am Wiener Hof etablierten Metastasianischen Version.

Leopold II. starb überraschend 1792 – wie übrigens auch Titus – nach nur zweijähriger Amtszeit; sein Nachfolger Franz II. legte 1806 die Kaiserkrone nieder. Das Alte Reich ging unter und mit ihm eine Kultur, in der *clementza* als Herrscherideal, allegorisiert im antiken Herrscher Titus, für den uneingeschränkten Monarchen von Belang war. Auch die Opera seria überdauerte die Sattelzeit nicht. Mozarts Oper, die einer Poetik der Psychologie und des Gefühls im Zeichen von Empfindsamkeit und Klassizismus statt einer „Dramaturgie der Bewunderung“⁶¹ folgt, setzt hier einen Schluss- und zugleich Wendepunkt. Die Uraufführung des *Tito* am 6. September 1791 in Prag ist ein symbolträchtiges Schlüsselereignis der Operngeschichte, in dem die politischen und ästhetischen Wandlungsprozesse der Epoche auf bemerkenswerte Art konvergieren. Ein Zuhörer der Uraufführung war Heinrich von Kleists Onkel, Franz Alexander, der rückblickend in seinen Reiseerinnerungen *Fantasiën auf einer Reise nach Prag* (1792) das gesamte pompöse Prager Krönungszeremoniell als unzeitgemäß und Sinnbild einer dem Untergang geweihten Kultur interpretiert. Den dramatisierten Fürstenspiegel hat er hingegen vor allem als musikalisches Kunstwerk wahrgenommen; jedenfalls scheint ihm vom *Tito* nur eines in Erinnerung geblieben zu sein – die Musik Mozarts:

Am Abend ward eine sehr schöne neue Oper la Clemenza di Tito frey von den Ständen gegeben. Die Musik ist von Mozart, und ganz ihres Meisters würdig, besonders gefällt er hier in dem Andante, wo seine Melodien schön genug sind, die Himmlischen herabzulocken.⁶²

60 Borchmeyer (wie Anm. 1), S. 231.

61 Albert Meier: *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1993.

62 [Franz Alexander von Kleist]: *Fantasiën auf einer Reise nach Prag*, Dresden, Leipzig 1792, S. 119.