

LA CLEMENZA DI TITO




**BADISCHE STAATS
KARLSRUHE THEATER**

**WENN ZUM HERRSCHEN,
FREUNDLICHE GÖTTER,
EIN HARTES HERZ NÖTIG
IST, DANN NEHMT MIR
DEN THRON, ODER GEBT
MIR EIN ANDERES HERZ.**

LA CLEMENZA DI TITO

Opera seria in zwei Akten von Wolfgang Amadeus Mozart

Libretto von Caterino Mazzolà nach Pietro Metastasio

In italienischer Sprache mit deutschen & englischen Übertiteln 

Tito Flavio Vespasiano

Vitellia, Tochter des Kaisers Vitellio

Sesto, Freund des Tito

Servilia, Schwester des Sesto

Annio, Freund des Sesto

Publio, Präfekt

Seherin (stumme Rolle)

Musikalische Leitung

Nachdirigat

Regie & Kostüme

Bühne & Video

Licht

Chorleitung

Dramaturgie

Theaterpädagogik

CAMERON BECKER / JESUS GARCIA /

Ks. KLAUS SCHNEIDER /

KATHERINE BRODERICK

DILARA BAŞTAR / ALEXANDRA KADURINA

ULIANA ALEXYUK / AGNIESZKA TOMASZEWSKA

KRISTINA STANEK / STEFANIE SCHAEFER a. G.

RENATUS MESZAR / YANG XU

KOMALA DOGRAL / DAGMAR HOCK

GIANLUCA CAPUANO

DOMINIC LIMBURG

PATRICK KINMONTH

PATRICK KINMONTH, DARKO PETROVIC

RICO GERSTNER

ULRICH WAGNER

RAPHAEL RÖSLER

SARAH MODESS

BADISCHE STAATSKAPELLE

BADISCHER STAATSOPERNCHOR

STATISTERIE DES BADISCHEN STAATSTHEATERS

PREMIERE 8.7.17 GROSSES HAUS

Aufführungsdauer ca. 3 Stunden, eine Pause

Aufführungsmaterial Neue Mozart-Ausgabe, Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel, London, New York, Praha

Regieassistentz **BENJAMIN CORTEZ & MARTIN VERDROSS** Abendspielleitung **BENJAMIN CORTEZ** Musikalische Assistenz & Einstudierung **PAUL HARRIS, FRANÇOIS SALIGNAT, OLGA ZHELIKOVA a. G.** Studienleitung **STEVEN MOORE** Assistenz Choreinstudierung **MARIUS ZACHMANN** Bühnenbildassistentz **SOOJIN OH** Kostümassistentz **STEFANIE GAISSERT** Einrichtung Übertitel **RAPHAEL RÖSLER, ACHIM SIEBEN** Soufflage **ANGELIKA PFAU** Inspizienz **EVA VON BÜLOW-SCHUCH** Leitung der Statisterie **OLIVER REICHENBACHER** Regiehospitalanz **ISABELLA SCHLEGER**

Technische Direktion **HARALD FASLRINNER, RALF HASLINGER** Bühneninspektor **RUDDOLF BILFINGER** Bühne **EKHARD SCHEU, MARGIT WEBER** Leiter der Beleuchtungsabteilung **STEFAN WOINKE** Leiter Ton- und Videotechnik **STEFAN RAEBEL** Ton / Video **HUBERT BUBSER, JAN PALLMER** Leiter der Requisite **WOLFGANG FEGER** Werkstättenleiter **GUIDO SCHNEITZ** Malsaalvorstand **GIUSEPPE VIVA** Leiter der Theaterplastiker **LADISLAUS ZABAN** Schreinerei **ROUVEN BITSCH** Schlosserei **MARIO WEIMAR** Polster- und Dekoabteilung **UTE WIENBERG**

Kostümdirektorin **CHRISTINE HALLER** Gewandmeister/-in Herren **PETRA ANNETTE SCHREIBER, ROBERT HARTER** Gewandmeisterinnen Damen **TATJANA GRAF, KARIN WÖRNER, ANNETTE GROPP** Waffenmeister **MICHAEL PAOLONE, HARALD HEUSINGER** Schuhmacherei **THOMAS MAHLER, NICOLE EYSSELE, VALENTIN KAUFMANN** Modisterei **DIANA FERRARA, BRITTA HILDEBRANDT** Kostümbearbeitung **ANDREA MEINKÖHN** Chefmaskenbildner **RAIMUND OSTERTAG** Maske **SABINE BOTT, LAURA FELDMANN, FREYA KAUFMANN, NIKLAS KLAIBER, MARION KLEINBUB, JUTTA KRANTZ, MELANIE LANGENSTEIN, CAROLIN MASKE, SONJA MEKLENBROICH, INKEN NAGEL, SOTIROS NOUTSOS, MONIKA SCHNEIDER, KERSTIN WIESELER**

WIR DANKEN

der Privatbrauerei Hoepfner GmbH für die Unterstützung der Premierenfeier.



Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind.

DAS IST DIE ERFÜLLUNG MEINER AHNUNGEN.



Komala Dogral, Katherine Broderick

HERZ & VERSTAND

ZUM INHALT

1. AKT

Vitellia, Tochter des ermordeten Kaisers Vitellio, sinnt auf Rache. Das Opfer: Kaiser Tito. Der Grund: Er liebt nicht sie, sondern die jüdische Prinzessin Berenice, in Vitellias und des Volkes Augen eine „Barbarin“. Der Rächer: Sesto, Vitellias Geliebter und Titos Vertrauter, dessen Zuneigung sie sich für ihre Zwecke zunutze machen will. Der Plan: Sesto soll das Kapitol in Brand setzen und seinen Freund, den Kaiser, ermorden.

Annio überbringt ihnen die Nachricht, dass Berenice abgereist ist. Tito hat sich von ihr getrennt und sich damit der öffentlichen Meinung gebeugt, die einer Kaisergemahlin aus verfeindetem Herrscherhaus nicht wohlgesonnen war. Vitellia macht sich Hoffnung auf eine Zukunft als Kaiserin an Titos Seite und weist Sesto an, mit dem Anschlag zu warten.

Annio möchte Sestos Schwester Servilia heiraten und bittet ihn, beim Kaiser die erforderliche Zustimmung zur Eheschließung einzuholen.

Kaiser Tito nimmt die Huldigung des Volkes und die Tribute der unterworfenen Provinzen entgegen. Doch statt mit den Gaben einen Tempel errichten zu lassen, wie der Senat es ihm zu Ehren beschlossen hat, möchte er damit das Leid der Opfer des Vesuvausbruchs lindern.

Tito verkündet zu Sestos und Annios Entsetzen, dass er beabsichtigt, Servilia zur Frau zu nehmen.

Der gefügige Annio überbringt seiner geliebten Servilia die Nachricht, die für das Paar die Trennung bedeutet, und nimmt Abschied.

Servilia offenbart dem Kaiser, dass ihr Herz bereits vergeben ist und sie Annio liebt. Erfreut über die bewiesene Aufrichtigkeit verzichtet Tito auf sie.

Nichts von den jüngsten Ereignissen wissend, befiehlt Vitellia Sesto nach der erneuten Zurücksetzung, Tito unverzüglich umzubringen. Zwischen der Liebe zu Vitellia und der Treue zu Tito zerrissen, bricht Sesto auf.

Der Präfekt Publio unterrichtet Vitellia, dass Tito mittlerweile entschieden hat, sie zu heiraten. Vitellia versucht verzweifelt, den Anschlag auf die begehrte und nun greifbare Partie im letzten Moment zu verhindern, ohne Erfolg. Das Kapitol steht in Flammen und Sesto verkündet des Kaisers Tod.

2. AKT

Sesto erhält von Annio die Nachricht, dass Tito lebt. Doch er beharrt ungläubig darauf, dass Tito tot sein müsse, schließlich habe er ihn niedergestochen. Annio versucht seinen Freund zu überzeugen, dass es ein anderer gewesen sein muss, und rät ihm zu einem Geständnis.

Vitellia befürchtet, dass Sesto sie verraten wird, und drängt ihn zur Flucht. Sesto wird von Publio festgenommen und vor den Senat geführt.

Der Senat hat Sesto zum Tod im Kolosseum verurteilt. Doch Tito bezweifelt, dass Sesto ihn verraten hat und hält deswegen seine Zustimmung zu dem Todesurteil noch zurück. Er lässt den Freund zu sich bringen und stellt ihn zur Rede. Sesto bekennt sich zu der Tat, jedoch ohne seine Auftraggeberin Vitellia zu nennen. Verärgert schickt Tito ihn fort.

Trotz des Geständnisses hadert Tito weiterhin damit, Sestos Todesurteil zu unterzeichnen. Einerseits schreibt ihm seine Rolle als Kaiser die Einhaltung der Gesetze vor, andererseits möchte er Milde walten lassen.

Als die reumütige Vitellia Tito gesteht, Sesto zu dem Anschlag angestiftet zu haben, wird die Gutmütigkeit des Kaisers auf eine erneute Probe gestellt. Schließlich zeigt er sich als gnädiger Herrscher und verzeiht allen, die an der Verschwörung gegen ihn beteiligt waren.

ACH, PRINZESSIN, DU BIST EIFERSÜCHTIG.

HISTORIE & FIKTION

ZUM STÜCK

Die Herrscher der Antike haben von jeher eine große Faszination auf die Nachwelt ausgeübt und ihre Taten und Begebenheiten, die privaten wie die politischen, die historisch gesicherten und die zugeschriebenen, sind Gegenstand unzähliger Nacherzählungen. Noch in der Antike wurden erste Biografien verfasst, die später wiederum von Literaten und Dramatikern aufgegriffen, neu geschrieben, umgeschrieben und überschrieben, mit Ausgedachtem angereichert, fiktionalisiert und mythologisiert wurden. Eine dieser Herrscherfiguren, deren Geschichte in einer die Jahrhunderte überdauernden Überlieferungskette im Spannungsverhältnis von Historie und Fiktion weitergegeben wurde, ist der römische Feldherr und Kaiser Titus Flavius Vespasianus aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert. Details seines politischen wie privaten Lebenslaufs wurden in der Antike von Geschichtsschreibern festgehalten und in der Neuzeit insbesondere von Dramatikern und Libret-

tisten auf der Theaterbühne nacherzählt. Die Titus-Schauspiele und -Opern lassen sich nach dem jeweils behandelten biografischen Aspekt in drei Gruppen gliedern. Ein Großteil der Autoren konzentrierte sich auf den antiken Topos der „clementia“, ein Herrscherideal, das nicht erst seit Senecas für Kaiser Nero verfasstem Traktat **De clementia** für die römischen Kaiser als moralisches Leitbild und Gegenmodell zur „crudelitas“ der Tyrannenherrschaft galt. Schon Cäsar wurde die göttliche Tugend der „clementia“ zugeschrieben, der gar ein Tempel geweiht werden sollte. Der Begriff – zu übersetzen mit Güte, Milde, Sanftmut oder Gnade – wird von antiken Historikern und Philosophen wie Plinius und Cicero diskutiert und ist auch in der Titus-Geschichtsschreibung ein wichtiger Topos, der in die späteren Dramatisierungen seines Lebens eingeflossen ist. Andere Autoren befassen sich eher mit Titus' unglücklicher Liebesbeziehung zur jüdischen Prinzessin Berenike oder mit seinen



militärischen Leistungen bei der Eroberung Jerusalems im Jahr 70.

Die Karriere Titus' als sprechende oder singende Bühnenfigur hat ihre Anfänge in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine frühe **Tito**-Oper stammt von Antonio Cesti und wurde 1666 in Venedig auf ein Libretto von Nicolò Beregan aufgeführt. Wenig später folgten die französischen Schauspiele **Bérénice** und **Titus et Bérénice** von Jean Racine bzw. Pierre Corneille, die für nachfolgende Generationen bis ins 18. Jahrhundert prägend waren. Die Librettofassung von Metastasio mit dem Titel **La clemenza di Tito**, 1734 anlässlich des Namenstages von Karl VI. in Wien geschrieben und von Antonio Caldara in Klang gesetzt, ist die mit Abstand einflussreichste aller Titus-Erzählungen. Der Text stammt aus der mittleren und produktivsten Schaffensphase des Maßstabsetzenden Librettisten und wurde bis ins frühe 19. Jahrhundert von über vierzig Komponisten vertont.

Inhaltlich lässt sich das dreiaktige Libretto – der Titel zeigt es bereits an – der ersten Gruppe zuordnen. Metastasio legt in diesem Fürstenspiegel besonderes Augenmerk auf den besonnenen Charakter und die vorbildliche Politik des Kaisers, der er in seiner Darstellung vor Handlungselementen wie Liebe und Liebesintrigen den Vorzug gibt. Die Handlung ist erfunden, jedoch mit historischen Fakten angereichert. Die Vorlagen für den italienischen Meisterlibrettisten und bedeutenden Wiener Hofdichter unter Karl VI. sind zahlreich: Einerseits greift er auf Quellen aus der römischen Antike zurück, andererseits sind auch Dramatisierungen, wie beispielsweise die erwähnten Schauspiele von Racine und Corneille, von Einfluss.

Von den antiken Quellen sind es, wie Metastasio selbst schreibt, neben Aurelius Victor, Cassius Dio und Johannes Zonara vor allem die Kapitel über den göttlichen Tito („Divus Titus“) und seinen Vater Vespasian („Divus Vespasianus“) aus Suetons **De vita Caesarum libri VIII (Acht Bücher über das Leben der Kaiser)**, die er heranzieht, um seinem Libretto – in Analogie zu einer „couleur locale“ – eine „couleur historique“ zu verleihen. Aus den zwei jungen Patriziern, die bei Sueton als namenlose Verschwörer Schlechtes gegen das Imperium im Sinn führen, aber überführt werden, bevor es zur Tat kommt, werden Sesto und Lentulus, die im Libretto tatsächlich Rom in Schutt und Asche legen, ein Attentat verüben und erst nach einigen Verwicklungen verhaftet werden. Die jüdische Prinzessin Berenice, von der sich der historische Titus laut Sueton aus Gründen der Staatsräson trennt, tritt bei Metastasio zwar nicht als handelnde Person auf, ist aber der Grund für Vitellias Rachegelüste und somit für das Mordkomplott der eifersüchtigen Römerin. Aus dem Feuer in Rom wird bei Metastasio ein Brand auf dem Kapitol, auch der Ausbruch des Vesuvs fließt ins Libretto ein und dient dem Dichter zur Darstellung des Kaisers als selbstlosem Wohltäter, dessen erste Sorge den Opfern in Pompeji und Herculaneum gilt. Metastasios Nähe zu Sueton geht so weit, dass er auf Formulierungen aus der besagten lateinischen Quelle anspielt oder wörtlich aus der Biografie zitiert. So wird aus Suetons „Titus, amor ac deliciae generis humani“ („Titus, der Liebling des Menschengeschlechts“) im 1. Akt seines italienischen Operntextes Sestos Bitte an Vitellia „Ah, non togliamo, in Tito, la sua delizia al mondo“ („Wir wollen der Welt mit Tito nicht ihre Freude nehmen“). Auch der anekdotenhaften

Ausspruch „Amici, diem peridi“ („Freunde, ich habe einen Tag verloren“), mit dem Titus laut Sueton sein Bedauern darüber ausdrückte, eines Tages noch niemandem einen Wunsch erfüllt zu haben, fließt in das Libretto ein. Titos Gegenspielerin Vitellia, ihre Mordintrige und damit der Kern des Dramas sowie das niedere Paar Annio und Servilia sind hingegen fiktiv, wobei Metastasio die Rollennamen Vitellia und Servilia nicht erfunden hat, sondern aus Matteo Norris' Libretto für Antonio Vivaldis Oper **Tito Manlio** entnommen hat, die sich jedoch nicht vom römischen Kaiser, sondern vom römischen Konsul Titus Manlius handelt. Diese und weitere Handlungselemente, beispielsweise aus den Adaptionen von Racine und Corneille oder aus der bereits erwähnten Oper von Cesti, kompiliert Metastasio geschickt zu einer Opernhandlung über die Macht der Gnade und zum gleichnishaften Fürstenspiegel für den Habsburger Kaiser Karl VI. anlässlich seines Namenstages.

War Metastasios Text in der Mitte des 18. Jahrhunderts Grundlage für über dreißig Bühnenwerke, ließ das Interesse an dem Sujet um 1770 nach. Für den Zeitraum zwischen 1770 und 1790 sind nur noch zwei Neuvertonungen von Pasquale Anfossi (1772) und Josef Mysliveček (1773) sowie wenige Wiederaufführungen älterer **Tito**-Opern belegt. Dies änderte sich erst 1791 mit Mozarts spätem Meisterwerk, dem bis 1810 sieben weitere Vertonungen des Sujets folgten. Stand der ursprüngliche Text von 1734 mit der strengen Wechselfolge von Rezitativ und Abgangssarie in der *Seria*-Tradition, hatte sich der Geschmack der Zeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewandelt, was sich in den acht Bühnenwerken insofern zeigt, als die Vorlage Metastasios in allen Fällen

stark bearbeitet wurde und Ensembles eingefügt wurden, die in der alten *Seria* unüblich sind.

Als die böhmischen Stände, bestehend aus Vertretern des Adels und des Klerus, im Juni 1791 in Prag zusammenkamen, um über die Feierlichkeiten anlässlich der Krönung von Leopold II. zum König von Böhmen zu beraten, beschlossen sie ein umfangreiches Festprogramm, zu dem auch die Aufführung einer traditionellen Krönungsoper gehören sollte. Zu diesem Zweck setzten sie eine Kommission ein, die den Impresario des Prager Ständetheaters Domenico Guardasoni im Juli mit der Aufgabe betraute, für die Krönungsoper – explizit im Stil einer italienischen „*opera seria*“ – einen Librettisten und namhaften Komponisten („*da un celebre maestro*“) und erstklassige Sänger zu verpflichten. Die Aufführung wurde für „die ersten Tage des kommenden Septembers“ angesetzt. Die Anfertigung neuer Kostüme wurde ebenso vertraglich festgeschrieben wie die festliche Dekoration und Illumination des Theaters und eine Aufführung bei freiem Eintritt für die Mitglieder der Stände.

Für das neu zu verfassende Libretto waren zwei in dem Vertrag mit Guardasoni nicht näher benannte Sujets vorgesehen; für den Fall, dass die Zeit für einen neuen Text nicht ausreichen sollte, legte man das **Tito**-Libretto von Metastasio als Vorlage fest. Dieser Text bot sich insofern an, als die fast schon sprichwörtliche Milde des antiken Kaiser schon für viele andere europäische Herrscher als Vorbild und Attribut Anwendung fand, so beispielsweise für Joseph II., Leopolds Bruder und Vorgänger, der 1786 von dem Schriftsteller Wilhelm Ludwig Wehrhlin als „deutscher Titus“ bezeichnet wurde.

Guardasonis Wahl fiel auf Mozart, mit dessen **Figaro** und **Don Giovanni** – 1787 eigens für Prag komponiert – er an seinem Theater große Erfolge gefeiert hatte. Noch Mitte Juli reiste er zu Gesprächen mit dem Komponisten nach Wien, anschließend ging es weiter zur Sängerkonze nach Italien. Die weitere Entstehungsgeschichte der Oper lässt sich nicht genau rekonstruieren und bot Anlass für unterschiedlichste Theorien. Auch die Gründe für die Sujetwahl liegen im Dunkeln; es mag an der Kürze der Zeit gelegen haben, dass man sich für Metastasios jahrzehntealtes Libretto entschied, wie es der Vertrag mit Guardasoni als zulässige Option für den Notfall vorschlägt. Fest steht jedoch, dass Mozart sich nicht damit zufrieden gab, den Text unverändert bzw. mit den bis dato üblichen geringfügigen Eingriffen zu vertonen. Stattdessen wurde Caterino Mazzolà hinzugezogen, der ab 1791 als interimistischer Wiener Hofdichter und damit als Nachfolger von Metastasio und da Ponte den Auftrag erhielt, die veraltete Dramaturgie seines Vorgängers grundlegend zu überarbeiten und den allgemeinen Entwicklungenstendenzen in der Opera seria anzupassen.

Es ist bekannt, dass Mozart sehr konkrete Vorstellungen von einem gutem Operntext hatte und sich bei früheren Bühnenwerken häufig in Textfragen eingebracht. Was Mozart von der Vorlage und von den erfolgten Änderungen hielt, die Mazzolà wahrscheinlich in enger Absprache mit dem Komponisten vornahm, ist in einer Notiz in seinem Werkverzeichnis angedeutet, wo er handschriftlich vermerkt, dass sein Librettist den **Tito** zu einer „wahren Oper“ reduziert habe („ridotto a vera opera“).

Wie sieht sie nun aus, Mozarts **Tito**-Oper

über das Verzeihen oder darüber, wie man in unmenschlichen Zeiten eine menschliche und moralisch integre Politik machen kann? Zunächst fällt auf, dass die Handlung von drei auf zwei Akte gekürzt und ganze Szenen und etliche Dialoge gestrichen wurden. Vor allem die Szenen, die unmittelbar mit der Anschlagnacht und dem Brand in Verbindung stehen, mussten dran glauben. Wurden bei Metastasio zwischen den Freunden Annio und Sesto noch Mäntel vertauscht und aufgrund der resultierenden Verwechslung der unschuldige Annio verhaftet, wird für Mozarts Version die Handlung entschlackt und entwirrt.

Ein Ende des 18. Jahrhunderts häufig genannter Kritikpunkt richtete sich gegen die ausgedehnte Abgangssarie metastasianischer Prägung, die als undramatische und den Handlungsablauf verlangsamende Störung empfunden wurde. So wundert es wenig, dass von den 25 Arien Metastasios nur sieben übrig blieben. Die gestrichenen wurden entweder durch neue Arien mit dramatischerem Zuschnitt – teilweise auf neue Texte – ersetzt und stärker in die Handlung integriert oder in Ensembles sowie in die großen Finalkomplexe an den Aktschlüssen überführt. Das Ergebnis ist eine farbenreiche Folge unterschiedlicher musikalischer Formen, bestehend aus traditionellen Dacapo-Arien, Rondo- und kurzen liedhaften Arien, Duetten, Terzetten und Quintetten sowie Chorsätzen, die durch Rezitative getrennt sind, wobei anzunehmen ist, dass der Großteil der vom Continuo begleiteten Secco-Rezitative nicht von Mozart, sondern von seinem Schüler Franz Xaver Süßmayr vertont wurden.

Im Zuge der Neufassung erfolgte auch eine andere Arienaufteilung und somit

eine Neugewichtung der Charaktere: Hat-ten in Metastasios Vorlage Sesto, Vitellia und Servilia mit jeweils fünf Arien das größte Gewicht, gefolgt von Tito und Annio mit jeweils vier Arien, wird die Titelfigur von Mazzolà und Mozart stark aufgewer-tet. Tito hat im verkürzten Libretto von Mazzolà mit drei Arien und zwei Accompa-gnato-Rezitativen die meisten Nummern. Der zweite zentrale Handlungsaspekt ist die Eifersucht Vitellias bzw. der Konflikt zwischen Vitellia und Sesto, die jeweils mit zwei Arien und einem Accompagnato-Re-zitativ berücksichtigt werden. Das niedere Paar Annio und Servilia tritt dagegen mit zwei bzw. einer Arie in den Hintergrund.

Im Ergebnis wirkt die Neufassung von 1791 stärker auf den Kaiser und sein poli-tisches Programm konzentriert, was auch daran liegt, dass er an den Ensembles nicht beteiligt ist, von den anderen Figuren separiert wird und dadurch fast entrückt wirkt. Der in seiner Güte übermenschlich scheinende Imperator Tito, der die Stim-me seines Herzens als Leitfaden für sein privates und politisches Leben erklärt und der nach langer Überlegung durch das Zerreißen des Todesurteils die Mechanis-men des Staatswesens außer Kraft setzt, tritt bei Mozart noch deutlicher hervor als

in früheren Erzählungen. Mit dieser dicho-tomischen Gegenüberstellung des erha-benen Guten, das sich gegen Angriffe des Bösen bewähren muss, erinnert Mozarts letzte Oper an die unmittelbar zuvor ent-standene, jedoch erst im September 1791 uraufgeführte **Zauberflöte**. Wenngleich dieses für das Wiener Vorstadtpublikum komponierte Unterhaltungswerk einem ganz anderen Zwecke diente, lassen sich in den Grundkoordinaten der Handlung bezeichnende Parallelen aufzeigen. Auch hier gibt es mit Zarastro eine fast ins Allego-risch-Tugendhafte gesteigerte und über-aus erhabene Herrscherfigur, die von einer Königin der Nacht und ihren wutschäu-menden Koloraturen herausgefordert wird. Und in beiden Fällen ist es ein junger Mann (Tamino bzw. Sesto), der für ihre umstürz-lerischen Zwecke instrumentalisiert wird. In beiden Fällen behauptet sich das Gute und „Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht, zernichten der Heuchler erschli-chene Macht“. Mit einem kleinen, aber feinen Unterschied: Während die Königin und ihr verschwörerisches Gefolge „zer-schmettert, zernichtet ... in ewige Nacht“ stürzen, erfahren die Attentäter im **Tito** Vergebung und stehen nun vor der Heraus-forderung, mit ihrer Schuld und ihrer Reue leben zu lernen.

**DEINE REUE IST
MEHR WERT ALS
AUFRICHTIGE UND
ANHALTENDE TREUE.**





ZEIT- TAFEL

- 39** Titus Flavius wird am 30. Dezember in Rom als Sohn des späteren Imperators Vespasian geboren, dem Begründer der flavischen Kaiserdynastie.
- 61** Titus wird Militärtribun in den Provinzen Britannia und Germania, wo er laut Sueton, dem römischen Kaiserbiografen, zu großem Ruhm gelangt.
- 64** Titus kehrt nach Rom zurück und wird wenig später Quästor.
- 66** Auf Befehl Kaiser Neros reisen Titus und sein Vater in das von den Römern besetzte und durch Unruhen erschütterte Judäa, um den Jüdischen Aufstand niederzuschlagen.
- 68** Kaiser Nero nimmt sich das Leben.
- 69** Im „Vierkaiserjahr“ folgt Titos Vater Vespasian dem ermordeten Vitellius am 22. Dezember auf den Kaiserthron. Titus bleibt zunächst in Judäa, wo er den Jüdischen Krieg mit der Eroberung Jerusalems und der Zerstörung des Tempels beendet, von dem nur die Westmauer, die heutige „Klagemauer“, erhalten bleibt. Der Krieg fordert über eine Million Todesopfer, zehntausende Juden werden versklavt.
- 71** Titus kehrt nach Rom zurück, wo er von seinem Vater zu seinem Nachfolger aufgebaut wird. In den Folgejahren wird er 14 Mal zum Imperator proklamiert und sieben Mal zum Konsul gewählt. Ihm werden Brutalität und Verschwendungssucht, Wollust und Habgier nachgesagt, was ihn beim Volk unbeliebt macht. Hinzu kommt, dass er nach zwei geschiedenen Ehen eine uneheliche Liebesbeziehung zu Berenike unterhält, der Tochter des jüdischen Königs Herodes Agrippa I. und Urenkelin von Herodes, dem Großen.

- 79** Nach dem Tod seines Vaters am 23. Juni wird Titus zum Kaiser proklamiert. Dem wohlwollenden Biografen Sueton zufolge wandelt Titus sich vom ungeliebten und gefürchteten „zweiten Nero“ zu „Titus, dem Milde“, dem „ausgesprochenen Liebling des Menschengeschlechts“. Es wird über keine weiteren Ausschweifungen mehr berichtet und er trennt sich – möglicherweise auf Druck der Öffentlichkeit – von Berenike. Inwieweit ein Wandel in Gesinnung und Verhalten Titus’ stattgefunden hat oder ob lediglich – möglicherweise mittels entsprechender Propaganda – Titus’ Bild in der Öffentlichkeit manipuliert wurde, lässt sich nicht bestimmen. Laut Sueton war Titus ein Politiker, der die Kunst der Verführung beherrschte und sich in der Psychologie der Massen auskannte, „so dass er sich das Wohlwollen aller erwerben konnte, und dies, was überaus schwierig ist, während seiner Zeit als Kaiser, wohingegen er sich als Privatperson und unter der Regierung seines Vaters sogar Hass zuzog und sich erst recht öffentlich Vorwürfe musste machen lassen.“ Er wird als vernünftiger, geschickter, großzügiger und emotionaler Kaiser beschrieben, der öffentlich weinte und depressiv wirkte. Er vollendet mit den Mitteln der Kriegsbeute aus Judäa das von seinem Vater begonnene Flavische Amphitheater, genannt Kolosseum, und baut die Infrastruktur Roms aus.
- 79** Beim Ausbruch des Vesuvs werden die Städte Herculaneum und Pompeji vollständig zerstört. Titus leitet – teilweise finanziert durch sein Privatvermögen – Hilfsmaßnahmen ein und weiß als Herrscher die Tragik der Stunde für seine Zwecke zu nutzen. Er erweist sich laut Sueton als geschickter Katastrophenmanager, der mit den „widrigen Umständen“ („adversa temporis“) umzugehen weiß.
- 80** Rom brennt. Drei Tage dauert der Flächenbrand, bei dem große Teile des Kapitols und des Marsfelds zerstört werden. Kurz danach bricht eine Seuche aus. Titus stellt für den Wiederaufbau große Summen bereit, zum Teil private Mittel, und organisiert Spiele im Kolosseum für die demoralisierte Bevölkerung.
- 81** Titus stirbt am 14. September im Alter von 42 Jahren an einer Fieberkrankheit. Seine Amtszeit als Kaiser beträgt 26 Monate. Zeitgenossen bezweifeln einen natürlichen Tod. Gerüchte über eine mögliche Ermordung kommen auf. Insbesondere sein Bruder und Nachfolger Domitian, der ihm laut Sueton nach dem Leben trachtete, wird verdächtig, den (mittlerweile) beliebten Titus getötet zu haben.

Titus wird für seine militärischen Verdienste nach seinem Tod mit einem Triumphbogen in Rom geehrt. Der Titusbogen befindet sich auf dem Forum Romanum, auf dem höchsten Punkt der Via Sacra. Er ist der älteste erhaltene Triumphbogen der Stadt. Die Inschrift an der Ostseite lautet: „SENATUS POPULUSQUE ROMANUS DIVO TITO DIVI VESPASIANI F[ILIO] VESPASIANO AUGUSTO“ („Der Senat und das römische Volk [haben diesen Bogen errich-

tet] dem göttlichen Titus Vespasianus Augustus dem Sohn des göttlichen Vespasianus.“) Ursprünglich war der Bogen von einer Statue des Kaisers gekrönt.

- 1734** Mit Antonio Caldaras **La clemenza di Tito** auf einen Text von Pietro Metastasio wird am 4. November am Wiener Hof erstmals eine Oper mit diesem Sujet uraufgeführt. Der Anlass ist der Namenstag von Kaiser Karl VI. Für sein Libretto, das über 40 Mal vertont wurde, unter anderem von Komponisten wie Hasse und Gluck, greift Metastasio auf antike Quellen zurück, darunter auch auf Sueton.
- 1747** Am 5. Mai wird Leopold, der spätere deutsche Kaiser, in Wien geboren. Er ist der dritte Sohn von Kaiser Franz I. und Maria Theresia.
- 1756** Geburt von Wolfgang Amadeus Mozart am 27. Januar in Salzburg.
- 1765** Leopold heiratet Maria Luisa von Spanien. Kurz darauf stirbt am 18. August sein Vater Franz I. Der 19-jährige Leopold wird Großherzog der Toskana.
- 1780** Tod von Kaiserin Maria Theresia. Leopolds älterer Bruder folgt der Mutter als Joseph II. auf den Thron.
- 1786** Leopold setzt in der Toskana zahlreiche Reformen um: Er schafft die Todesstrafe, die Folter und den Tatbestand des „Majestätsverbrechens“ ab und führt milde Strafen ein.
- 1787** Mozart reist im Januar zum ersten Mal nach Prag, wo seine Oper **Die Hochzeit des Figaro** einen sensationellen Erfolg erzielt hatte. Für seinen zweiten Aufenthalt in der Stadt im Herbst bringt er ein neues Meisterwerk zur Uraufführung mit: **Don Giovanni**. Die Oper – in Prag enthusiastisch aufgenommen – kann sich in Wien nicht durchsetzen.
- 1789** Sturm auf die Bastille; Beginn der Französischen Revolution.
- 1790** Tod Josephs II. am 19. Februar. Leopold wird am 9. Oktober in Frankfurt am Main zum Kaiser des Heiligen Römischen Reichs und am 15. November in Preßburg zum König von Ungarn gekrönt.
- Mozart reist zur Krönung nach Frankfurt, um Konzerte zu geben und um sich für neue Kompositionsaufträge zu empfehlen, ohne Erfolg.
- 1791** Der französische König Louis XVI. und seine Gattin Marie Antoinette, Leopolds Schwester, werden verhaftet.

Domenico Guardasoni, Operndirektor am Prager Nationaltheater, erhält im Juli von den böhmischen Ständen den Auftrag, für eine festliche Oper anlässlich der bevorstehenden Krönung Leopolds zum König von Böhmen zu sorgen. Guardasoni fragt bei Mozart an – die Prager Erfolge des **Figaro** und des **Don Giovanni** liegen noch in der Luft –, eine Krönungsoper zu komponieren. Mozart nimmt den Auftrag an. Das Libretto erfährt durch den Theaterdichter Caterino Mazzolà grundlegende Änderungen.

Mozart trifft Ende August mit seiner Frau Constanze, dem Klarinettisten Anton Stadler und seinem Schüler Franz Xaver Süßmayr in Prag ein. Einen Großteil der Oper hat er bereits fertig, für die Secco-Rezitative fehlt Mozart die Zeit. Er lässt sie wahrscheinlich von Süßmayr komponieren.

Leopold wird am 6. September in Prag zum König von Böhmen gekrönt. Die böhmischen Stände sind für die Feierlichkeiten zuständig und sorgen für große Schauspiele; so bestaunt man etwa einen persischen Jahrmarkt, einen allegorischen Festzug mit der Vermählung von Bacchus und Ariadne, die Belagerung und Erstürmung einer Schlaraffenburg und ein Schäferspiel auf dem Parnass. Außerdem wird, neben anderen physikalischen Experimenten, ein großer Ballon in die Luft gelassen.

Die Uraufführung von Mozarts **La clemenza di Tito** konkurriert mit den vielen Attraktionen und hat nicht den gewünschten Erfolg.

Am 5. Dezember stirbt Mozart 35-jährig in Wien. Zwei Tage später wird er auf dem Friedhof St. Marx bestattet.

1792 Leopold II. stirbt am 1. März in Wien. Franz II. wird sein Nachfolger.

Beginn der Koalitionskriege gegen das revolutionäre Frankreich.
Am 21. September wird die Französische Republik ausgerufen.

1793 Ludwig XVI. wird am 21. Januar auf dem Place de la Révolution hingerichtet. Seine Frau wird am 16. Oktober ebendort enthauptet.





„STEIF UND TROCKEN“?

GIANLUCA CAPUANO ZUR MUSIK

La clemenza di Tito hält sowohl für den Interpreten als auch für den Zuhörer von heute einige Rätsel und Herausforderungen bereit. Allein die Rezeptionsgeschichte von Mozarts letztem Bühnenwerk ist ungewöhnlich. Nach der kritisch aufgenommenen Uraufführung 1791 dauerte es zunächst eine Zeit, bis sich das Werk ungefähr ab 1795 auf den Bühnen etablieren konnte. Dann jedoch war der Erfolg umso größer: So war **Tito** 1806 die erste Oper von Mozart, die in London aufgeführt wurde. Von 1815 bis 1817 folgten Aufführungen in Neapel, Mailand, Sankt Petersburg und Paris, und um 1815 war sie auf den deutschsprachigen Bühnen wie Wien oder Prag das meistgespielte Bühnenwerk des Komponisten. Dann geriet die Oper wieder in Vergessenheit, begleitet von so abschätzigen wie einflussreichen Urteilen wie dem Richard Wagners, der das Werk als „steif und trocken“ bezeichnete und damit die Sicht auf die Oper nachhaltig prägte. Erst in den 1970er Jahren fand **Tito** zurück ins Repertoire.

Eine weitere Besonderheit ist, dass das Werk zum Teil substantielle Eingriffe über sich ergehen lassen musste: Aufführungen in deutscher Sprache und Aufführungen, für die die Rezitative stark gekürzt oder gleich ganz durch gesprochene Dialoge ersetzt wurden. Einen besonders schwerwiegenden Eingriff stellt eine Aufführung in Wien 1804 mit Antonio Brizzi in der Partie des Tito dar, wo aufgrund mangelnder stimmlicher Fähigkeiten des Sängers Mozarts Arien durch Arien von Joseph Weigl und Simon Mayr ersetzt wurden. Hinzu kommt der zeitweise Brauch, die Partie des Sesto mit einem Tenor zu besetzen, ungeachtet der Auswirkungen, die so eine Entscheidung auf das Stimmgleichgewicht in den Ensembles hat und dergleichen mehr. Nun muss man zugestehen, dass die Besetzung dieser Partie schwierig ist: Mozart hatte den Sesto ursprünglich für Domenico Bedini komponiert, einen Soprankastraten. Heute, wo diese grausame Tradition der Kastraten nicht mehr existiert, steht man vor der Alternative, die Partie mit einem

Countertenor oder einem Mezzosopran in einer Hosenrolle zu besetzen. Trotz der bemerkenswerten technischen Fähigkeiten heutiger Countertenöre bin ich der Überzeugung, dass die Besetzung des Sesto mit einem Mezzosopran die beste Lösung ist, da der volle Stimmklang einer Mezzosängerin näher am Kastratengesang ist als der Falsettgesang eines Countertenors.

Heute gilt **Tito** als Meisterwerk. In der Vergangenheit wurden häufig die verwickelte Handlung, die langen Rezitative, die anachronistische Rückwärtsgeandtheit der Form sowie der hohe Schwierigkeitsgrad der Gesangspartien, insbesondere des Sesto und der Vitellia, kritisiert. Vor allem die deutschsprachige Musikwissenschaft des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts sah im **Tito** nichts als eine aus der Zeit gefallene und nicht sonderlich inspirierte Opera seria. Offensichtlich waren den Kritikern die Geschichte und die Gattungsmerkmale der Opera seria nicht geläufig, und falls doch, wären sie von ihrem Urteil nicht abgewichen.

Doch zunächst zum Libretto von Metastasio, das in der Bearbeitung von Caterino Mazzollà auch für Mozart die Grundlage darstellt: Es ist eines der besten Seria-Libretti überhaupt und wurde nicht ohne Grund mindestens 45 Mal von Komponisten wie Leo, Hasse, Veracini, Jommelli oder Galuppi vertont, die sich in den Konventionen der Gattung bewegten. Noch die Version von Gluck von 1752 steht in der metastasianischen Tradition und hält an der strengen Abfolge von Rezitativ und Arie fest. Erst in den 1760er Jahren entwickelten sich reformatorische Bewegungen, die eine neue Ästhetik des Musiktheaters anstrebten. Wenn sich Mozart 1791 einen so häufig vertonten Operntext aus der Seria-

Tradition erneut vornimmt, ist das zunächst als eine Huldigung an eine zu diesem Zeitpunkt längst ausgestorbenen Tradition zu bewerten.

Dabei übersieht man leicht die Innovationen des reifen Mozart, die eine grundlegende Aktualisierung des Formmaterials darstellen. Selbstverständlich ist auch Mozarts **Tito** durch lange Rezitative charakterisiert, was sich in der großen Eile, in der das Werk entstand, wohl nicht vermeiden ließ. Es gibt auch hier noch die gewohnten dreiteiligen Arien und Accompagnato-Rezitative, wie wir sie aus dem **Idomeneo** kennen. Daneben finden wir Arien und Duette von verblüffender Modernität, die in ihrer außergewöhnlichen Kürze und Schönheit bestechen und sich vom überlieferten Schema absetzen, sowie Chöre, die in der Seria unüblich sind und die hier von unerhörten und zukunftsweisenden Concertato-Abschnitten unterbrochen werden. Hinzu kommen für die Zeit außergewöhnliche harmonische Fortschreitungen sowie eine Stimmführung, die in meinen Augen einen Höhepunkt der Opernkunst darstellt.

Ein Beispiel für Mozarts Innovationskraft ist die „Anti-Klimax“ im Finale des 1. Aktes: Mozart komponiert einen langsamen Trauermarsch, mit dem er den Brand Roms und den Seelenschmerz der Betroffenen ausdrückt und mit dem er die gesamte westliche Zivilisation zu Grabe trägt, die die europäische Intelligenz in den revolutionären Ereignissen im Frankreich des Jahres 1789 für verloren hielt. ... eine außergewöhnliche Musik für die Krönungsfeier, die Mozart hier komponiert. Von einer neoklassischen Opera-seria-Stilistik ist diese Musik mit der schwindelerregenden Abfolge verminderter Septen, die auf die Romantik vorweist, weit entfernt und hat

mit den früheren Vertonungen eines Hasse oder Jommelli nur noch wenig gemein.

Auch das Finale des 2. Aktes steht in einem starken Gegensatz zu den Konventionen der Opera seria; hier haben wir kein mitreißendes Allegro assai, sondern ein schlichtes Allegretto, das mit den Worten des Sesto „Tu, è ver, mi assolti Augusto; ma non mi assolve il core“ („Es ist wahr, du vergibst mir, Herrscher, doch mein Herz vergibt mir nicht“) beginnt. Wie es scheint, gibt es in Mozarts **Tito** keine Erlösung; die Figuren sind wie erstarrt in ihrer jeweiligen Rolle, wie die Helden einer griechischen Tragödie.

Interessant in diesem Zusammenhang ist die Deutung des Finales durch den Soziologen Slavoj Žižek: „[...] das ist das unanständige Geheimnis von **La clemenza di Tito**: Die Gnade hebt die Schuld nicht auf, sie macht sie unendlich – wir stehen für immer in der Schuld der Person, die uns vergeben hat. Es ist also nicht verwunderlich, dass Tito die Reue über die Treue stellt: Wenn ich treu bin, folge ich dem Herrscher aus Respekt. In der Reue verbindet mich jedoch die ewige und unauslöschliche Schuld an den Herrscher.“ Sesto ist von einem tiefen Gefühl brüderlicher Freundschaft zu Tito erfüllt und gleichzeitig getrieben von der Liebe zu Vitellia, die ihn manipuliert und beherrscht. Tito ist ein Einzelgänger, er liebt Berenice, muss sie jedoch fortschicken, da sie eine Ausländerin ist. Darauf wählt er Servilia, deren Liebe zu Annio er jedoch nicht zerstören möchte. Schließlich sieht er sich gezwungen, auf das einzige Gut zu verzichten, das ihm noch bleibt: die Freundschaft zu Sesto. Dessen Verrat hat ihn in eine ausweglose Situation gebracht: Er muss seine Freundschaft zu dem Verräter opfern, wie es die Staatsräson verlangt

oder vergeben. Indem er die zweite Option wählt, aktiviert Tito das von Žižek beschriebene Paradox. Wir haben es also keineswegs mit einem psychologisch einfältigen Libretto zu tun, wie uns die Kritiker der Vergangenheit versichern wollten, sondern eines mit philosophischer Tiefe.

In der Musikgeschichte gibt es keine radikalen Brüche zwischen einem Stil und einem zeitlich nachfolgendem Stil. Obwohl es stilistische Unterschiede und Entwicklungen gibt, gibt es immer auch stilistische Kontinuitäten, beispielsweise zwischen Mozart und Rossini, Händel und Mozart, Monteverdi und Händel. Mit der Erfindung der Monodie zu Beginn des 17. Jahrhunderts, die einen vergleichbar einschneidenden Paradigmenwechsel darstellt wie die Auflösung der Tonalität im 20. Jahrhundert, hat sich ein Paradigma etabliert, das für die folgenden Jahrhunderte Bestand haben sollte: Es ist die Vorstellung, dass Musik sich wie eine Sprache verhalte. Ich meine damit keineswegs, dass die Musik eine universelle Sprache sei, wie man es leider häufig zu hören bekommt. Ich meine vielmehr, dass Musik danach strebt, bestimmte sprachliche Mechanismen nachzuahmen. In den Traktaten des frühen 17. Jahrhunderts wird den Instrumentalisten der Zeit die Imitation der menschlichen Stimme als anzustrebendes Ideal empfohlen. Der historisch informierte Interpret von heute hat die Aufgabe, nicht nur die Quellen zu kennen und die vergleichsweise spärlichen Zeichen in den Partituren des 17. und 18. Jahrhunderts zu deuten, sondern er muss auch versuchen, sich dem historischen musikalischen Ideal der Sprache mittels einer entsprechenden Artikulation anzunähern, soll möglichst alte Instrumente oder Bauteile für seinen Vortrag verwenden – beispielsweise die für



die Musik der Renaissance und des frühen Barock so wichtigen Zinken oder mit Darmsaiten bespannte Streichinstrumente – , ferner für die Aufführung eine ganze Reihe von außermusikalischen Informationen hinzuziehen, wie sie in den Traktaten zu finden sind.

Im Falle Mozarts ist es der **Versuch einer gründlichen Violinschule** seines Vaters Leopold, der den Sohn mit Sicherheit grundlegend geprägt hat und für die Interpretation von Mozarts Werken von großem Wert ist. In unserer Aufführung hat das Publikum die Gelegenheit zu hören – und sich hoffentlich auch daran zu erfreuen –, was wir in den letzten Wochen mit den Sängern beispielsweise an der Sprache und mit den Orchestermusikern an der Artikulation (vibratoarmes Spiel, dynamische Wechsel usw.) gearbeitet haben. Besonders freue ich mich darüber, dass wir Naturhörner und -trompeten verwenden können, die rauere und weniger homogene Aspekte zum Gesamtklang beisteuern und hierin näher am Klang der damaligen Zeit sind, als es bei modernen Blechblasinstrumenten der Fall ist. Darüber hinaus haben Patrick Kinmonth und ich versucht, die nur leicht gekürzten Rezitative natürlich und frei zu gestalten, wie es dem Duktus der gesprochenen Sprache entspricht. Zusammen mit den Sängern haben wir Stellen festgelegt, die musikalisch freier gestaltet werden können als andere, beispielsweise Verzierungen in den Kadenzen oder Variationen in den Reprisen, wie es für die Zeit Mozarts belegt ist.

Dabei kann der Interpret von heute ganz schön ins Schwitzen kommen, geben uns die Autografen doch wenig Auskunft über die Details der Ausführung dieser für die Zeit so grundlegenden Aufführungspra-

xis. So war es zumindest bis 1986, als Frederick Neumann in seiner aufsehen-erregenden Abhandlung **Ornamentation and Improvisation in Mozart** die gesamte bis dahin übliche und kaum hinterfragte Aufführungsästhetik zur Diskussion stellte. In diesem Zusammenhang ist ein Brief Mozarts vom 15. November 1780 an seinen Vater von Bedeutung, in dem er den Kastraten Vincenzo dal Prato kritisiert, nicht in der Lage zu sein, einen improvisierten „Eingang“ in eine Arie oder eine verbindende Kadenz zwischen zwei Teilen einer Arie zu singen. Aus Mozarts Feder gibt es wunderschöne Beispiele für verzierte Variationen, die er für die von ihm sehr geschätzte Aloysia Weber komponierte, zwei als Ergänzung für eigene Werke (**Lucio Silla** und die Konzertarie **Non so d'onde viene**) und eine für eine Arie aus Johann Christian Bachs Oper **Adriano in Siria**. Eine weitere wichtige Quelle ist das häufig zitierte Beispiel des Sängers Domenico Corri. In der undatierten Sammlung **A Select Collection of the most admired songs, duetts etc.** vom Ende des 18. Jahrhunderts, betont der Porpora-Schüler wiederholt, dass der Notentext lediglich ein Grundgerüst für den Interpreten sei, das es auszuschnürceln gilt. Darüber hinaus notiert er anhand von Arien aus Mozarts **Le nozze di Figaro** Beispiele für Verzierungen. Abgesehen von der todesmutigen Elisabeth Schwarzkopf, die 1958 eine verzierte Version von „Voi che sapete“ aus dem **Figaro** aufnahm, mussten wir bis 2004 warten, genauer gesagt bis zu den Einspielungen von René Jacobs, um in einer Mozart-Oper in den Da-Capo-Teilen der Arien Verzierungen und Variationen zu hören, wie sie dem historischen Vorbild nahekommen.

Aus dem Italienischen von Raphael Rösler



„UMSCHRÄNKT, GEPFERCHT, UMPFÄHLT, GEKLEMMT VON NIEDERTRÄCHTGER FURCHT UND ZWEIFELN“ ZUR INSZENIERUNG

Regisseur Patrick Kinmonth im Gespräch
mit Operndramaturg Raphael Rösler

Patrick, du bist in vielen verschiedenen Kunstformen erfolgreich tätig. Was reizt dich an der Kunstform Oper und an der Regiekunst?

Die Oper ist ja nicht erst seit Richard Wagner eine Kunstform, die viele Künste und Aspekte vereint. Auch frühere Opern, beispielsweise die von Mozart, bestehen aus einem Zusammenspiel von Sprache, Text, dramatischer Handlung, Musik und Performativität, von Licht, Farben, Texturen, Architektur und Kostümen. Und das ist für jemanden wie mich, der tatsächlich ganz vielfältige Interessen hat, ganz wunderbar. Als Opernregisseur und -ausstatter kann ich meine musikalische Erziehung einbringen, meine visuelle Fantasie, mein Interesse an Mode und Architektur und meine Leidenschaft, mich interpretatorisch mit Texten

auseinanderzusetzen, was mich bereits als Jugendlicher fasziniert und zu meinem Literaturstudium in Oxford geführt hat. Mein Ziel ist es, im Zuge der schichtweisen Entschlüsselung und szenischen Umsetzung von Musik und Text eine dramatische Poesie zu erzeugen, die eher in der Andeutung, in der Suggestion liegt und nicht in einem harten und in seiner Eindeutigkeit letztlich spannungsarmen Statement.

Wie ist deine Sicht auf Mozarts letzte Oper?

Tito ist ein Meisterwerk und nicht weniger genial als die **Zauberflöte** oder das **Requiem**, die ebenfalls kurz vor Mozarts Tod entstanden sind. Was mich besonders interessiert, ist die charakteristische Form und der besondere Stil, die auf die Umstände der Entstehung zurückzuführen sind. Die Oper ist bekanntlich ein Auftragswerk für die Krönungsfeierlichkeiten von Kaiser

Leopold II. in Prag. Und wie wir wissen, hat Mozart sich hier noch einmal der Gattung der Opera seria zugewandt, was wiederum damit zusammenhängt, dass er ein zu dem Zeitpunkt mehr als 50 Jahre altes Libretto von Metastasio vertont hat, dem auch in der Bearbeitung von Mazzolà die Konventionen der Opera seria eingeschrieben sind. Daraus resultieren eine gewisse formale Strenge und Förmlichkeit, was mich in seiner Anmut und Fremdheit außerordentlich reizt.

Wie ist deine Meinung zu den Rezitativen, die häufig als Schwachpunkt des Werkes bewertet werden?

Ich kann das nicht bestätigen. Ich schätze die Rezitative sehr, nicht zuletzt weil auch ihnen – unabhängig von der Frage, ob Mozart oder sein Schüler Süßmayr sie vertont hat – Metastasios großartiges Libretto zugrunde liegt, das mich mit seiner dramatischen Qualität und dem tiefgründigen Reflexionsgehalt an Shakespeare erinnert. Hinzukommt, dass in den Rezitativen die erwähnte Strenge der Form aufgebrochen wird und wir Figuren erleben, die auf realistische und musikalisch informelle Weise zutiefst Menschliches verhandeln. Diesen Wechsel im musikalischen Gestus versuche ich im Bühnengeschehen in einer kontrastierenden Abfolge von formal strengen und freieren Elementen zu spiegeln.

Wer ist Tito?

Soweit es überliefert ist, war der historische Tito anscheinend eine sehr komplexe und auch widersprüchliche Politikerpersönlichkeit. Metastasio hat die antiken Quellen gekannt und benutzt, aber nur ausgewählte Aspekte dieser historischen Person in seine Opernhandlung einfließen lassen. Der fiktive Tito der Oper verkörpert einen

pazifistischen Herrschertypus, der wie eine Art Proto-Gandhi Gewaltfreiheit und Güte propagiert und diese sowohl zu seiner Handlungsmaxime im Privaten als auch zu seinem politischen Programm gemacht hat.

Man könnte meinen, dass der Kaiser der Oper, der keinen Erfolg mit den Frauen hat, sich häufig in moralphilosophischen Reflexionen verliert und schließlich seinen eigenen Attentätern verzeiht und vergibt, etwas fragwürdig ist.

Abhängig vom Komplexitätsgrad einer Situation, in der eine Handlungsentscheidung gefragt ist, gerät Tito fast bis zur Handlungsunfähigkeit ins Grübeln und hadert mit seiner Rolle als politischer Anführer. Er erinnert mich hierin in gewisser Weise an Hamlet oder Macbeth, den Shakespeare sagen lässt: „But now I am cabined, cribbed, confined, bound in to saucy doubts and fears.“ („Doch jetzt bin ich umschränkt, gepfercht, umpfählt, geklemmt von niederträchtiger Furcht und Zweifeln.“) Auch Tito versucht eine Situation aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten, alle Aspekte bei der Entscheidungsfindung zu berücksichtigen und dadurch zu moralischer und emotionaler Klarheit zu kommen, ganz im Gegensatz zu unseren heutigen impulsiven Politikern, die die Folgen einer politischen Entscheidung nicht immer ausreichend bedenken. Titos Neigung zu tiefer Reflexion ist aber auch ein Problem, schließlich ist sie der Grund dafür, dass er – insbesondere im 1. Akt – selten agiert, sondern fast ausschließlich reagiert, und das auch nur in Situationen mit einem großen Handlungsdruck. Je mehr von außen Druck auf ihn ausgeübt wird, desto schneller kommt er zu einer Handlungsentscheidung, wie wir in seinem Umgang mit der jüdischen Prinzessin Berenice erleben, von der er sich

trennt, übrigens ein Vorgang, der beziehungsweise nicht auf der Bühne gezeigt wird, sondern von dem wir nur durch einen kurzen Bericht erfahren.

Wir erleben Tito in etlichen Szenen, in denen er darüber nachdenkt, ob das Volk ihn mag und wie man über ihn und seine Regentschaft rückblickend urteilen wird. Steht hinter seiner Milde und Güte eine Strategie, um nicht zu sagen Opportunismus?

Diese Aspekte spielen in seinem Denken tatsächlich eine große Rolle. Doch wir erleben immer wieder – und gegen Ende der Oper mit zunehmender Beharrlichkeit – wie Tito trotz aller denkbaren Einwände von seiner philosophischen Überzeugung, dass Härte einen nicht weiterbringt, nicht abweicht und standhaft bleibt. Und hier erleben wir dann in seiner letzten Arie „Se’ all impero“ auch so etwas wie Größe und erhabene Souveränität.

Wer ist Vitellia?

Vitellia ist ein ebenfalls sehr faszinierender Charakter: Sie ist herrisch, gewalttätig, eifersüchtig, launisch, emotional, unbesonnen und impulsiv. Hinzu kommt, dass sie in keinsten Weise an moralischen Fragen interessiert ist und ihren unterwürfigen Geliebten Sesto dazu missbraucht, ihre blutrünstigen Rachefantasien in die Tat umzusetzen. Sie bildet zusammen mit Publio einen starken Gegensatz zum gütigen und besonnenen Tito, wobei Publio als Präfekt das offizielle Rom, den Senat und das Gesetz repräsentiert und der sogar in dem Moment, in dem es um die Ausführung der Todesstrafe geht, seine Emotion dem auch in seinen Augen harten, aber gerechten Urteil unterordnet.

Am Ende inszenierst du wie Vitellia überlegt, Selbstmord zu begehen. Warum ist sie nicht glücklich, schließlich bekommt sie doch das, was sie immer wollte?

Vitellia wirkt auf mich immer etwas verwöhnt und zugleich zutiefst unglücklich. Ich fühle mich bei ihr an dieses wunderbare Bonmot von Oscar Wilde erinnert: „In this world there are only two tragedies. One is not getting what one wants, and the other is getting it.“ („Es gibt nur zwei Tragödien im Leben. Die eine besteht darin, dass man nicht bekommt, was man sich wünscht, und die andere darin, dass man es bekommt.“) Insofern scheint es mir folgerichtig, diese hoch emotionale und konfliktgeladene Frau, die anscheinend mit sich und der Welt wenig im Reinen ist, so zu inszenieren. In diesem Zusammenhang möchte ich anmerken, dass ich als Regisseur niemals an einem reinen Schockeffekt interessiert bin und für Schönheit und Werktreue plädiere. Doch dieses Happy End ist keines bzw. es gilt nicht für alle, schließlich wird in der Oper nicht ausgeführt, wie es mit Vitellia weitergeht. Zwar hat Tito, bevor er von ihrer Mitwirkung an dem Attentat wusste, die Absicht geäußert, sie zur Frau zu nehmen. Und letztlich verzeiht er ihr ebenso wie Sesto, doch ob er an seiner früheren Absicht festhält und sie als Kaiserin an seiner Seite regieren wird, bleibt beziehungsweise offen.

Der Titusbogen, den man heute noch auf dem Forum Romanum bewundern kann, ist mit einem Relief geschmückt, das die militärischen Leistungen des historischen Kaisers Tito zeigt, das heißt die Eroberung Roms, die Zerstörung des Tempels, die Versklavung der Juden. Du zitierst diese Triumpharchitektur, welche ein Symbol für die Macht und militärische Härte des

Kaisers ist und von Milde weit entfernt scheint, jedoch ohne dieses und andere Details. Warum?

Nun, ich habe das ganz bewusst ausgelassen, und unser Triumphbogen trägt auch nicht die bekannte Inschrift. Ein Grund dafür ist, dass wir in der Inszenierung keine historisch korrekte Nachbildung Roms auf die Bühne stellen wollten, sondern mit der Spannung zwischen Realismus und Abstraktion spielen möchten. Ich sehe in unserem Zitat des Bogens einen Archetyp beziehungsweise ein Symbol für Macht, Machtdemonstration und Eitelkeit der Herrschenden, dem in bestimmten Momenten auch etwas Unwirkliches und Geisterhaftes anhaften soll. In diesem Zusammenhang interessiert mich die Übergröße dieser Symbolarchitektur, die das Individuum klein aussehen lässt. Ein anderer Grund ist, dass dieser besondere und leider sehr blutige Teil der Biografie des historischen Tito zwar für die Weltgeschichte eine wichtige Rolle spielt, in der Oper jedoch ausgespart wird.

Das soll nicht heißen, dass ich in Tito einen Heiligen sehe, der frei von jeder Schuld ist. Auch der Tito der Oper ist nicht ohne Schattenseite und wir erleben, dass er theoretisch zu Gewalt fähig ist. Er ist ein Kaiser, der Macht hat; es ist die Macht, Gewalt oder Gnade walten zu lassen. Und man kann sich ohne Weiteres vorstellen, dass der Kaiser der Oper diese Gewalt auch ausüben könnte. Zumindest wird im Libretto die Arena, also das berühmte Kolosseum erwähnt, dessen Bau sein Vater Kaiser Vespasian begonnen und das Tito vollendet hat. Und dieses Kolosseum ist im 2. Akt voll mit sensationslüsternen Menschen, die davon ausgehen, dass der Kaiser andere Menschen zu ihrer Unter-

haltung hinrichten lässt, indem er sie den Löwen zum Fraß vorwirft. Doch das alles macht den Konflikt dieser Figur so reizvoll, schließlich erleben wir einen Kaiser, der über den Gebrauch seiner Macht sehr genau nachdenkt und aufgrund moralischer Bedenken zumindest versucht, ein gewaltfreier Herrscher zu sein.

Du hast eine stumme Rolle erfunden und inszeniert. Warum und wer ist diese Frau?

Das berührt einen anderen zentralen Aspekt, der mich an der Oper und an der Epoche, in der sie spielt, interessiert. Die Menschen im antiken Rom waren bekanntlich abergläubisch und sehr daran interessiert, ihr Schicksal zu erfahren und es dann zu beeinflussen. Wir kennen die Tempelruinen in Rom und wissen von Priestern, Auguren und Vestalinnen, die Zugang bis in die höchsten Machtebenen hatten und die aus heutiger Sicht seltsame Rituale durchführten, um die Zukunft von Personen oder des gesamten Staatswohls vorauszusagen und zu beeinflussen. Und diesen Aspekt, diese Schicksalsgläubigkeit und -furcht einer ganzen Gesellschaft finden wir auch im Text der Oper wieder, wo viel über das Schicksal reflektiert wird und darüber, wie damit umzugehen ist. Wir erleben die Figuren in Momenten großer Zerbrechlichkeit und mit einem tiefen Bedürfnis nach Gewissheit und Sicherheit. Die stumme Seherin, die ich der Handlung hinzugefügt habe, verbildlicht diesen Aspekt ebenso wie die Vogelschwärme, die man in verfremdeter Form im Bühnenbild und auf den Kostümen sieht, die im antiken Rom als Omen galten und deren Flugverhalten bei den Auspizien durch die Auguren prophetisch gedeutet wurden.







GIANLUCA CAPUANO Musikalische Leitung

Der gebürtige Mailänder studierte Orgel, Komposition, Philosophie und Dirigieren am Konservatorium seiner Heimatstadt und vertiefte seine Kenntnisse in historischer Aufführungspraxis an der dortigen Scuola Civica. Als Dirigent gastierte er international bei renommierten Festivals und Opernhäusern, beispielsweise beim Maggio Musicale Fiorentino, an der Semperoper Dresden, an der Oper Köln und am Opernhaus Zürich, und dirigierte Orchester wie das Concerto Köln, I Barocchisti und Orchestra Arpeggione. Darüber hinaus leitet er Il canto di Orfeo, ein von ihm gegründetes Alte-Musik-Ensemble. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit Cecilia Bartoli, mit der er zuletzt **Norma** beim Edinburgh Festival, dem Festspielhaus Baden-Baden und dem Théâtre des Champs-Élysées in Paris erarbeitete sowie kürzlich Händels **Arion** und Rossinis **La donna del lago** bei den Salzburger Festspielen 2017.



DOMINIC LIMBURG Nachdirigat

Der gebürtige Zürcher studierte in seiner Heimatstadt Klavier, Gesang und Dirigieren. Er besuchte Meisterkurse bei Bernard Haitink, David Zinman, Esa-Pekka Salonen und Mario Venzago. Bereits während des Studiums dirigierte er die Hamburger Sinfoniker, das Berner Sinfonieorchester, das Musikkollegium Winterthur, die Südwestdeutsche Philharmonie, das Kurpfälzische Kammerorchester, die Nürnberger Sinfoniker und das OER in São Paulo. Zu seinen Dirigaten gehören **Die Fledermaus** in Meiningen, **I Pagliacci** in Pilsen und **Die verkaufte Braut** in Teplice. Seit 2015 wird Limburg vom Dirigentenforum des Deutschen Musikrats gefördert. 2016 wurde er mit dem 8. Deutschen Operettenpreis ausgezeichnet. Seit 2016/17 ist er als 2. Kapellmeister und Assistent des Generalmusikdirektors am STAATSTHEATER. 2017/18 leitet er die Neuinszenierung der Operette **Die lustigen Nibelungen** und dirigiert Vorstellungen von **Der Liebestrank** und **Anna Bolena**.



PATRICK KINMONTH Regie & Ausstattung

Patrick Kinmonth arbeitet international als Opernregisseur, als Bühnen- und Kostümbildner für Opern- und Ballettproduktionen sowie als Creative Director für die britische Vogue, Kurator, Publizist, Designer, Innenausstatter, Fotograf und Maler. Er schuf Ausstattungen für so renommierte Opernhäuser wie die Bühnen von Amsterdam, Barcelona, Madrid, Antwerpen, Brüssel, Zürich, London, Venedig, Mailand und Wien sowie für die Festspiele in Aix-en-Provence und kuratierte Ausstellungen für die National Portrait Gallery London, das Metropolitan Museum of Art New York, das Museum Thyssen-Bornemisza Madrid sowie für zahlreiche Museen und Galerien weltweit. Mit **Madama Butterfly** an der Oper Köln gab er 2008 sein Regiedebüt, dem an der Deutschen Oper Berlin, am Theater Augsburg, an der Brüsseler Oper La Monnaie und wiederholt an der Oper Köln weitere eigene Regiearbeiten folgten. Sein nächstes Opernprojekt ist **Tannhäuser** in Köln.



DARKO PETROVIC Bühne

Nach einem Kunststudium in Venedig war Darko Petrovic in zahlreichen Produktionen an Häusern in ganz Europa als Bühnen- und Kostümbildner tätig. Er stattete für das Teatro Massimo Bellini in Catania **Fidelio**, **Macbeth** und **Médée** aus, **La Bohème** am Teatro Verdi in Salerno, **Idomeneo** und **Iphigénie en Tauride** beim Festival della Valle d'Itria, **Freischütz** am Theater Lüneburg und **Medea** und **Der Feuervogel** am Theater Würzburg sowie Ballettproduktionen in Düsseldorf und Magdeburg. Für die Kölner Produktion von Janáčeks **Das schlaue Fuchslein** entwarf er die Tierkostüme und war außerdem an **Die Entführung aus dem Serail** sowie bei Produktionen der Kinderoper beteiligt. Mit Patrick Kinmonth verbindet ihn eine enge Zusammenarbeit, mit dem er bei **Madama Butterfly**, **Solaris** und **Die Gezeichneten** an der Oper Köln, **Samson et Dalila** an der Deutschen Oper Berlin sowie **Rigoletto** am Theater Augsburg die Bühnenräume gestaltete.

**CAMERON BECKER** Tito Flavio Vespasiano

Der amerikanische Tenor wurde an der Arizona State University und am Salzburger Mozarteum ausgebildet. Bevor er 2015/16 ans STAATSTHEATER wechselte, war er am Theater Regensburg engagiert. In Karlsruhe ist er 2017/18 als Siegfried in der Operette **Die lustigen Nibelungen**, als Lord Hervey in **Anna Bolena** und als Tamino in **Die Zauberflöte** zu erleben.

**JESUS GARCIA** Tito Flavio Vespasiano

Der Amerikaner erhielt etliche Auszeichnungen, z. B. den Tony Award als Rodolfo in einer Broadway-Produktion von **La Bohème**. Er gastierte an den Opernhäusern in Boston, San Diego, Florenz, an der Staatsoper Berlin sowie am Wexford Festival. Als Karlsruher Ensemblemitglied seit 2015/16 sang er Partien wie Rodolfo, Pylades, Macduff und Nemorino.

**Ks. KLAUS SCHNEIDER** Tito Flavio Vespasiano

Der Rheinländer debütierte 1989 an der Opéra de Paris und gehört seit 1990 zum Ensemble des STAATSTHEATERS. Hier sang er die großen Mozart-, ausgewählte Wagner- sowie Partien wie Max im **Freischütz**, Blaubart, Hoffmann, Werther. 2003 wurde er zum Kammersänger ernannt. 2017/18 steht er als Siegfried in **Die lustigen Nibelungen** auf der Bühne.

**KATHERINE BRODERICK** Vitellia

Die Britin sang an Covent Garden, English National Opera, beim Glyndebourne Festival sowie unter den Dirigenten Sir Colin Davis, Donald Runnicles und Sir Simon Rattle. Seit 2016/17 gehört sie zum Ensemble des STAATSTHEATERS, wo sie Amelia in **Simon Boccanegra** und weiterhin die **Walküren**-Sieglinde und die Titelpartie in **Adriana Lecouvreur** singt.

**DILARA BAřTAR** Sesto

Die mehrfach ausgezeichnete Istanbulerin studierte in ihrer Heimatstadt und Karlsruhe. 2012 bis 2014 gehörte sie dem Karlsruher OPERNSTUDIO an, 2014 wechselte sie ins Opernensemble des STAATSTHEATERS. Nach ihren Triumphen als Offenbachs Fantasio und Bellinis Romeo singt sie 2017/18 Smeaton in **Anna Bolena** und verschiedene Partien im **Ring**.

**ALEXANDRA KADURINA** Sesto

Die ukrainische Mezzosopranistin studierte an der Nationalen Musikakademie Kiew. Nach Auftritten am Moskauer Bolschoi als Octavian, Dora-bella und Cherubino gastierte sie an den Opern von Paris, Madrid, Berlin, Frankfurt und Genf. 2017/18 wechselt sie ans STAATSTHEATER und singt hier als Smeaton in **Anna Bolena** und als Stéphano in **Roméo et Juliette**.

**ULIANA ALEXYUK** Servilia

Die Ukrainerin gehörte dem Opernstudio des Moskauer Bolschoi sowie dem Studio der Houston Grand Opera an. Seit 2015 gehört sie dem STAATSTHEATER an, wo sie Susanna in **Figaro**, Julia in Bellinis **Capuleti**, Adina im **Liebestrank**, Woglinde in **Rheingold** und Waldvogel in **Siegfried** sang und singt. Demnächst ist sie als Julia in Gounods **Romeo und Julia** zu hören.

**AGNIESZKA TOMASZEWSKA** Servilia

Die polnische Sopranistin studierte in Danzig und Wien. Am STAATSTHEATER gastierte sie als Katja in **Die Passagierin**, bevor sie 2014 ins Ensemble kam. Hier machte sie als Sina in **Verlobung im Traum**, Mimì, Micaela, Fiordiligi und Berthe in **Der Prophet** von sich reden. 2017/ 18 singt sie Celia in **Lucio Silla**, Adina im **Liebestrank** und verschiedene Partien im **Ring**.

**KRISTINA STANEK** Annio

Nach dem Studium an der Royal Academy in London gehörte die Mezzosopranistin zum Ensemble des Theaters Trier, wo sie Carmen, Sesto und Glucks Orfeo sang. Die Gewinnerin des Prager Mozart Wettbewerbs und Stipendiatin des Wagner Verbands wechselte 2015 ans STAATSTHEATER, wo sie als Eliza in **My Fair Lady** und Cherubino in **Figaro** zu erleben war.

**STEFANIE SCHAEFER a. G.** Annio

Nach ihrem Studium gastierte die Frankfurterin in Stuttgart, Mannheim, Frankfurt, Essen, Bonn, Dortmund und Bern. Festengagements führten sie nach Wuppertal, Darmstadt und Erfurt sowie 2011 ans STAATSTHEATER, wo sie zuletzt Hänsel, Carmen und Eliza Doolittle sang. 2018 debütiert sie an der Komischen Oper Berlin als Boulotte in Offenbachs **Blaubart**.

**RENATUS MESZAR** Publio

Der studierte Kirchenmusiker verfügt über ein breitgefächertes Repertoire. Über Braunschweig, Weimar, Bonn kam er 2012 ans STAATSTHEATER, wo er die großen Wagnerpartien Hans Sachs, Amfortas, und Marke verkörperte. 2017/18 singt er Hermann Levi in **Wahnfried**, Wotan/Wandere in der **Walküre** und **Siegfried** sowie Paolo in **Simon Boccanegra**.

**YANG XU** Publio

Der chinesische Bassbariton absolvierte sein Studium in Peking. 2013–15 war er Mitglied des Karlsruher OPERNSTUDIOS, seit 2016 ist er fest am STAATSTHEATER engagiert. Hier sang und singt er Fasolt in **Rheingold**, Somnus in **Semele**, Pietro in **Simon Boccanegra** und Lord Rochefort in **Anna Bolena**.

**KOMALA DOGRAL** Seherin

Die gebürtige Karlsruherin mit türkischen Wurzeln vermittelt seit ihrer Ausbildung in Qi Gong und Tai Ji die chinesische Bewegungskunst in eigener Lehrtätigkeit. Außerdem ist sie als Ayurveda- und medizinische Massagetherapeutin tätig. Ihre Leidenschaft zur Kunst lebt sie in diversen Theater- und Filmproduktionen.

**DAGMAR HOCK** Seherin

Die gelernte Bankkauffrau ist dem STAATSTHEATER seit mehr als vier Jahrzehnten als Statistin und Kleindarstellerin verbunden. Das erste Mal stand die Karlsruherin 1975 als Schuldnerkind in **Jedermann** auf der Bühne. Neben Auftritten auf der Theaterbühne – zuletzt in **My Fair Lady** und **Semele** – wirkte sie außerdem bei vielen Fernsehproduktionen mit.

BILDNACHWEISE

TITEL Felix Grünschloß
PROBENFOTOS Gregory Batardon

TEXTNACHWEIS

Alle Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Die nicht gekennzeichneten Beiträge stammen von Raphael Rösler.

BADISCHES STAATSTHEATER
KARLSRUHE 2016/17
Programmheft Nr. 393
www.staatstheater.karlsruhe.de

IMPRESSUM

HERAUSGEBER
BADISCHES STAATSTHEATER
KARLSRUHE

GENERALINTENDANT

Peter Spuhler

KAUFMÄNNISCHER DIREKTOR

Johannes Graf-Hauber

VERWALTUNGSDIREKTOR

Michael Obermeier

CHEFDRAMATURG

Jan Linders

OPERNDIREKTOR

Michael Fichtenholz

REDAKTION

Raphael Rösler

KONZEPT

DOUBLE STANDARDS BERLIN
www.doublestandards.net

GESTALTUNG

Kristina Schwarz, Roman Elischer

DRUCK

medialogik GmbH, Karlsruhe

**ABER WAS WAR DER
GRUND FÜR DEINEN HASS?
– DEINE GÜTE.**



Jesus Garcia, Katherine Broderick

**SO STEIGE NICHT
HERAB, HYMEN,
GOTT DER HOCHZEIT,
WINDE KEINE BLUMEN-
KRÄNZE. ZWISCHEN
GROBEN RAUEN
ZWEIGEN SEHE ICH
MEINEN TOD NAHEN.**

**BADISCHES
STAATSTHEATER
KARLSRUHE**