

Wolfgang Amadeus Mozart / Manfred Trojahn

# LA CLEMENZA DI TITO

Opera seria in due atti

Text nach Pietro Metastasio von Caterino Mazzolà

Neukomposition der Rezitativtexte von Manfred Trojahn



Wolfgang Amadeus Mozart / Manfred Trojahn

# LA CLEMENZA DI TITO

Opera seria in due atti

Text nach Pietro Metastasio von Caterino Mazzolà

Neukomposition der Rezitativtexte von Manfred Trojahn

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln  
nach einer Übersetzung von Dr. Bernd Feuchtnner

**Tito Vespasiano** Tobias Haaks  
**Vitellia** Mirella Hagen  
**Sesto** Danielle Rohr  
**Annio** Haruna Yamazaki  
**Publio** Jongmin Lim  
**Servilia** Hana Lee

Opernchor  
Statisterie

Staatsorchester Rheinische Philharmonie

**Musikalische Leitung** Marcus Merkel  
**Inszenierung** Markus Dietze  
**Bühne** Dorit Lievenbrück  
**Kostüme** Bernhard Hülfenhaus  
**Dramaturgie** Maria Kross  
**Choreinstudierung** Lorenz Höß, Karsten Huschke  
**Licht** Michael Reif

**Musikalische Einstudierung** Laura Bos, Karsten Huschke,  
Sejoon Park, Francisco Rico

**Regieassistenz und Abendspielleitung** Johannes Dörr, Franziska Hansen

**Inspizienz** Sandra Folz

**Soufflage** Laura Bos

**Theaterpädagogik** Danilo Tepša

**Übertitelinspizienz** Elias Cordie, Stefanie Metz, Rebekka Stanzel

Technischer Direktor Johannes Kessler • Produktions- und Werkstattleiter Sebastian Auer  
Leiter des Bühnenbetriebs Thomas Kurz • Ausstattungsassistentin Teresa Müller  
Bühneninspektor Thomas Wagner • Bühnenmeister:in Markus Bollinger, Andrea Leib  
Leitung der Requisite N.N. • Leiter der Tontechnik Arne von Schilling • Leiter des  
Malsaals Bastian Helbach • Leiterin der Kostümabteilung Carolin Quirnbach • Kostüm-  
assistent Claus Doubeck • Gewandmeister Damen Maik Stüven • Gewandmeisterin  
Herren Anke Bumiller • Chefmaskenbildnerin Manuela Adebahr • Maske Brenda Huld,  
Mario Koller, Eva Vojtech, Kristin Zeller-Kühne • Ankleiderinnen Oxana Blau, Simone Busch,  
Sara Cobanoğlu, Soraya Sidi Adda, Irina Vogel

**7. Oktober 2023, Großes Haus**

Dauer der Vorstellung: ca. 2 Stunden 35 Minuten

Pause nach ca. 65 Minuten

Aufführungsrechte:

Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel, London, New York, Prag.

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwiderhandlungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar. Bitte stellen Sie Ihr Mobiltelefon vollständig aus.

# HANDLUNG

## WAS BISHER GESCHAH:

Tito, neuer Kaiser von Rom, will sich mit Berenice, einer phönizischen Prinzessin verheiraten. Das brüskiert die Tochter des vorhergehenden Kaisers, Vitellia, die fest mit der Heirat und dem Machtgewinn als Kaiserin gerechnet hat. Sie will sich mit dieser Entscheidung nicht abfinden. Mit Tito sind auch seine loyalen Gefährten Annio und Sesto in den inneren Kreis der Macht aufgestiegen. Annio liebt Sestos Schwester, was auf Gegenseitigkeit beruht. Sesto wiederum fühlt sich zu Vitellia hingezogen.

**1. Akt** Am frühen Morgen eines Arbeitstages im Regierungspalast trifft Vitellia auf Sesto. Sie fordert ihn zum Kaisermord auf und stellt den Thron und sich selbst als Belohnung in Aussicht.

Das politische Tagesgeschäft wird gleich beginnen, Annio, der wie Sesto und Publio zu Titos Kabinett gehört, bereitet die Sitzung vor. Von ihm erfährt Vitellia, dass sich Tito gegen Berenice entschieden hat. Sie misstraut dieser Entscheidung und ist keineswegs versöhnt.

Tito wird begrüßt und gefeiert, das Kabinett nimmt die Arbeit auf.

Unter anderem entscheidet sich Tito gegen einen Tempel ihm zu Ehren, stattdessen sollen die Gelder den Opfern eines Erdbebens zugute kommen. Beiläufig erwähnt er den Verzicht auf seine Ehe mit Berenice. Dass er sich stattdessen für Servilia, Sestos Schwester entscheidet, lässt Sesto und seinen Freund Annio zusammenfahren. Denn Annio liebt Servilia, und Sesto hat dieser Verbindung bereits zugestimmt. Beide Männer haben nicht den Mut, dem Kaiser die Wahrheit über Annios und Servilias Gefühle zu sagen. Das muss Servilia selbst tun und erntet dafür die Hochachtung des Kaisers sowie eine flugs verkündete Verlobungsfeier. Vitellia hingegen schäumt und fühlt sich ein weiteres Mal übergangen.

Sie fordert einen ultimativen Liebesbeweis von Sesto, was diesen in größte Gewissensqualen stürzt. Erst als er bereits losgezogen ist, um den Kaiser zu ermorden, erfährt Vitellia von Titos Entscheidung, nun sie zu heiraten. Sie macht sich auf die Suche nach ihm, doch da ist der Aufstand bereits angezettelt und ein verheerendes Feuer zerstört das Kapitol...



**2. Akt** Durch glückliche Umstände überlebt Tito unverletzt den Anschlag, der Aufstand kann niedergeschlagen werden. Sesto leidet unter seiner Tat, während Vitellias größte Sorge im allgemeinen Chaos dem Geheimnis um ihre Rolle als Anstifterin gilt. Sesto wird von Publio verhaftet und in den Senat gebracht, wo das Urteil über ihn gefällt wird. Tito kann es wie Annio nicht fassen, dass ausgerechnet Sesto zum Verräter geworden ist. Er zweifelt an dessen Schuld bis die Nachricht von Sestos Geständnis kommt, zusammen mit dem zu unterschreibenden Todesurteil. Annio bittet den Kaiser um Gnade für Sesto, und Tito ist unschlüssig, wie er handeln soll. Seine Hoffnung, von Sesto selbst mehr über dessen Gründe zu erfahren, geht nicht in Erfüllung. Das Urteil ist rechtskräftig, er allein kann es aufheben. Tito ringt mit der Last der persönlichen und politischen Verantwortung. Er trifft eine Entscheidung zugunsten Sestos, nicht ohne diesen lange im Unwissen zu lassen und auch nicht ohne lebenslange Reue von ihm zu erwarten. Ebenso hin- und hergerissen zwischen Skrupellosigkeit und Gewissensbissen ist Vitellia. Nach einer schonungslosen Selbstanalyse entscheidet sie sich, für Sestos Rettung die Wahrheit über ihre Verwicklung in den Mordanschlag zu offenbaren. Ob sie ebenso auf Titos Gnade hoffen kann?



# LA CLEMENZA DI TITO

VON WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

„La clemenza di Tito“ entstand in den letzten Lebensmonaten Mozarts, was er freilich nicht ahnte. Er schrieb diese klassische Opera seria anlässlich der Krönung Kaiser Leopold II. zum König von Böhmen 1791 in Prag. Die Oper erlebte dort am 6. September ihre Uraufführung im Gräfllich-Nostitzschen Nationaltheater. Die Komposition der Secco-Rezitative überließ Mozart aus Zeitnot seinem Schüler Franz Xaver Süßmayr. An der Gestaltung des Bühnenbildes in Prag war übrigens ein gewisser Herr Preisig aus Koblenz beteiligt. Die Premiere fand nur mäßigen Zuspruch, im Laufe der nächsten Jahrzehnte allerdings sollte die Oper nach der „Zauberflöte“ und dem „Don Giovanni“ eines seiner erfolgreichsten Musiktheaterwerke werden. Nach den 1820er Jahren verschwand die Oper weitgehend von den Spielplänen, um erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts und endgültig dann Mitte des 20. Jahrhunderts wieder entdeckt zu werden. Die Frage nach moralischen Kategorien und persönlichen Entscheidungsgrundlagen im politischen Betrieb erweist sich immer wieder als aktuell und brisant. Und die herausfordernde Schönheit von Arien wie „Parto, parto“ des Sesto, „Non più di fiori“ der Vitellia oder Titos „Se all'impero“ ist ohnehin unvergänglich.

# TITO VESPASIANO

IMPERATOR VON ROM (TENOR)

Ist der aktuelle Kaiser und Herrscher. Ihm wurde die Macht von seinem Vorgänger Vitellio übertragen, der mit dieser Entscheidung seine Tochter in der Thronfolge übergibt. Tito hat sich aus Gründen der Staatsräson gegen eine Heirat mit Berenice, einer phönizischen Prinzessin, entschieden. Auch die Suche nach einer neuen „First Lady“ ist ausschließlich von politischen Kriterien geleitet. Er führt sein Kabinett mit freundlicher Korrektheit, wahrt stets die Fassung und weiß um die Wirkung von Bildern im politischen Geschehen. Seine Autorität beruht auf der Gewissheit, am richtigen Platz mit der ihm zustehenden Machtfülle zu sein.



# VITELLIA

TOCHTER DES IMPERATORS VITELLIO (SOPRAN)

Hat fest damit gerechnet, die Nachfolge ihres Vaters als Kaiserin antreten zu können. Die Entscheidung ihres Vaters für Tito hat sie zutiefst gekränkt. Sie sucht verbissen nach einer Möglichkeit, doch noch an die begehrte Machtposition zu kommen. Mittel dazu soll Sesto sein, Titos Vertrauter, dessen sehnüchziger Liebe sie gewiss ist. Sie will eine Schicksalswendung erzwingen und merkt zu spät, dass ihr die Kontrolle entgleitet. Sie muss schmerzhaft erkennen, dass sie nicht nur den Machtkampf, sondern auch Würde und Freiheit verloren hat.

# ARIE UND REZITATIV IN DER OPERA SERIA

AUS: „EINE GESCHICHTE DER OPER“ VON  
CAROLYN ABBATE UND ROGER PARKER

Die zwei grundlegenden Konzepte aus der Formensprache der Oper umfassen sowohl Text als auch Musik: „Rezitativ“ und „Arie“ (alias „Nummer“). Diese beiden begrifflichen Pole stehen für zwei Arten von Libretto-Dichtung und zwei Arten, Texte zu vertonen. Es ist ein Dualismus, der seit den Anfängen der Oper bestanden hat, erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts ausgemustert wurde und den man bis zu einem gewissen Grad auch noch in Opern antrifft, die in unseren Tagen entstanden sind. [...]

Diese Unterschiede (zwischen Arie und Rezitativ) gehen einher mit wichtigen inhaltlichen Kontrasten. Hier ist an erster Stelle die Tatsache zu nennen, dass das Rezitativ das richtige Vehikel für narrative, formal freie Dialoge in aktionsgeladenen Szenen ist, in denen die Handlung vorankommt. Dagegen ist die Arie statisch gehalten; sie steht grundsätzlich für Kontemplation und für die Übertragung einer Gemütslage auf die Zuhörer; die Arie entspricht dem, was Dichter manchmal als „Sinnieren“ bezeichnen. Während einer Arie findet auf der Bühne keine Aktion statt, die Handlung steht still. Sie lassen uns, so gesehen, eine Auszeit nehmen, die wir nutzen können, um uns mit der Figur, die sich uns darin offenbart, vertraut zu machen. Was wir hier über Arien sagen, gilt ebenso für alle anderen kontemplativen Bestandteile der Oper: für Duette, Terzette und größere Ensembles.

Eine musikalische Unterscheidung zwischen Rezitativen und Arien (bzw. Ensembles) ist offenkundig und auf Anhieb hörbar. In den einfachsten Rezitativ-Formen, die sich vor allem in Opern aus dem späten 17. und aus dem 18. Jahrhundert finden, „rezitieren“ die Sänger den Text gewöhnlich in raschem Tempo, begleitet oder akzentuiert durch eine einfache Abfolge von Akkorden. Für die häufig als „Continuo“ bezeichnete Begleitung war gewöhnlich ein Cembalo zuständig, wobei die Basstöne von einem tieferen Streichinstrument, gewöhnlich einem Cello, „verdickt“ wurden. Ein einfaches Rezitativ dieser Art (im Italienischen recitativo secco genannt) wird zwar in einem regelmäßigen Taktschema geschrieben, aber typischerweise sehr frei vorgetragen, ohne einem strengen Taktschlag zu gehorchen. Eine Melodie ist allenfalls rudimentär vorhanden, manchmal werden ganze Passagen auf nur einem Ton gesungen. Auf- und



absteigende Tonfolgen richten sich in der Regel nach den „Melodien der gesprochenen Sprache“. In mehr als einer Hinsicht hat dieser Typ des Rezitativs mehr Ähnlichkeit mit Sprechen als mit Singen, und wenn man bedenkt, dass die Schauspieler früherer Jahrhunderte auf den Bühnen des Sprechtheaters ihre Monologe in einem hochfliegenden, melodischen Duktus zu deklamieren pflegten, kann man sich vorstellen, dass für das Publikum der frühen Oper die Rezitative noch weniger nach Musik klangen als für uns heutige. Ganz anders verhält es sich bei der Arie. Bei ihr dominiert das Musikalische, sie lebt offensichtlich von musikalischen Ideen (die gewöhnlich wiederkehren), stützt sich auf das Orchester, das sie einleitet und begleitet, und liefert der Stimme des Sängers oder der Sängerin ihr musikalisches Material. Das rhythmische Ebenmaß der Verse zieht fast zwangsläufig eine kongeniale rhythmische Struktur der Musik nach sich. Arien weisen, wenn sie nicht ganz kurz sind, eine innere Struktur auf; die häufigste war lange Zeit eine einfache dreiteilige Form nach dem Schema ABA.

Das ewige Wechselspiel von Rezitativ und Arie mag uns schematischer, voraussehbarer und vor allem weniger spektakulär erscheinen als die Varianten, die sich im Venedig des mittleren 17. Jahrhunderts herausgebildet hatten. Dennoch erwies sich dieser Typus von Oper im 18. Jahrhundert als der angesehenste und langlebigste – und als derjenige, der zum Schrittmacher für die außerordentliche Verbreitung wurde, die das Genre in dieser Epoche fand. Um das Jahr 1690, als die Reform in Gang kam, wurden Opern außerhalb Italiens an vielleicht 20 mitteleuropäischen Fürstenhöfen aufgeführt; 100 Jahre später hatte die opera seria ganz Europa erobert und wurde nicht nur an Fürstenhöfen, sondern auch in zahlreichen Städten zwischen Portugal im Westen und Russland im Osten dargeboten.

## SESTO

### GEFÄHRTE DES TITO (MEZZOSOPRAN)

Gehört zum engsten Kreis um Tito, den er bewundert und dessen politische Ambitionen er neidlos unterstützt. Er liebt Vitellia, deren Agitationen gegen Tito ihn in höchste Bedrängnis bringen. Loyalität und Treue gegenüber dem Freund auf der einen Seite, auf der anderen Seite Vitellias Höllenspiel aus Zuneigung und Liebesentzug erschüttern sein Weltbild und sein Selbstverständnis. Unter größtem emotionalem Druck trifft er eine Entscheidung, deren Konsequenzen sein Leben grundsätzlich verändern.

1957

# KOMPONIST MANFRED TROJAHN

Manfred Trojahn wurde 1949 in Cremligen bei Braunschweig geboren. Er studierte Orchestermusik in seiner Heimatstadt, später bei Karlheinz und Gertrud Zöller in Hamburg, wo er auch in der Kompositionsklasse von Diether de la Motte arbeitete.

Seine Arbeiten wurden mit zahlreichen Preisen und Stipendien ausgezeichnet, darunter die Studienstiftung des Deutschen Volkes (1971), der Stuttgarter Förderpreis (1972), der 1. Preis im International Rostrum of Composers, Paris (1978), die Accademia Tedesca Villa Massimo in Rom (1979/80), der Sprengel-Preis für Musik (1980) und der Deutsche Musikautorenpreis (2008).

Trojahn war bis 2017 Professor für Komposition an der Robert Schumann Hochschule, Düsseldorf und ist Mitglied der Kunstakademien in Düsseldorf, Hamburg, Berlin und München.

Manfred Trojahns Werkverzeichnis umfasst nahezu alle Gattungen. Seine Arbeiten werden von bedeutenden Solisten, Orchestern und Dirigenten international zur Aufführung gebracht.

Seit der Aufführung der Oper „Enrico“ in Schwetzingen und München 1991 nimmt das Musiktheater eine vorrangige Stellung in Trojahns Schaffen ein. Seine Opern „Was ihr wollt“ (München 1998), „La grande magia“ (Dresden 2008) und „Orest“ (Amsterdam 2011) wurden an zahlreichen internationalen Bühnen produziert. Auch seine Fassung von Mozarts Oper „La clemenza di Tito“, deren Rezitativtexte er neu komponierte, erlebte Produktionen an zahlreichen Theatern.





03 01



# INTERVIEW MIT MANFRED TROJAHN ZU DEN REZITATIVEN FÜR „LA CLEMENZA DI TITO“

## „GESCHICHTE AUF HEUTIGE WEISE ERZÄHLEN“

Mozart schrieb seine Oper „La clemenza di Tito“ unter enormem Zeitdruck und überließ deshalb die Komposition der vom Cembalo begleiteten Rezitative einem Helfer, vermutlich Franz Xaver Süßmayr. Als bloß routiniert stufte die Nachwelt dessen Arbeit ein. 2002 schuf der prominente Komponist Manfred Trojahn für das Musiktheater Amsterdam eine Neukomposition der Rezitativtexte – mit großem Erfolg.

### Inwieweit beziehen Sie sich auf Mozarts Musik?

**Trojahn:** Ich habe ja keine Rezitativformen komponiert, sondern versucht, die Texte in ganz zeitgenössischer Weise durchzukomponieren, also sie auch mit dem vollen Orchester begleiten zu lassen. Zudem habe ich dem Cembalo im Zusammenhang mit der Titus-Figur einen besonderen Stellenwert eingeräumt und der Bassettklarinetten, die Mozart nur in einer Arie des Sesto verwendet, einen größeren Raum gegeben. Es ist also eine Mischform zwischen Mozarts Musik und meiner eigenen entstanden, an der jeder etwa einen gleich großen Anteil hat.

### Gleichen Sie Ihre Musiksprache der Mozarts an, oder setzen Sie deutliche Kontraste?

**Trojahn:** Es wird hier sehr deutlich die Musik Mozarts mit der meinen konfrontiert. Bis auf die Besetzung, die bei meinem Anteil gleich bleibt, werden keine Mozart'schen Stilmittel aufgegriffen, und nur an einer einzigen Stelle wird zu Mozarts Musik übergeleitet. Die harten Schnitte – vor allem nach der Ouvertüre ist das verstörend deutlich – werden sicher zunächst als sehr fremd empfunden. Aber die Erfahrung zeigt, dass man sich sehr schnell an das Spiel mit den verschiedenen Ebenen gewöhnt und es als etwas begreifen lernt, das die dramatischen Vorgänge in diesem Stück intensivieren kann.

### Worin besteht der Reiz einer Gegenüberstellung von klassischen und modernen Klängen?

**Trojahn:** Ich habe mir weniger Gedanken darüber gemacht, wie die beiden Klangwelten miteinander korrespondieren, als über die Frage, wie die heftige Geschichte, die in diesem Stück erzählt wird, durch die Musik zu ihrer Wirkung kommt. Wenn man den alten Rezitativen etwas vorwerfen kann, dann, dass die Geschichte durch sie einen formalistischen Aspekt erhält. Das ist natürlich eine ganz heutige Sichtweise, die Mozart oder gar Süßmayr überhaupt nicht interessiert hätte.

### Wie sind Sie vorgegangen?

**Trojahn:** Die Aufgabe bestand darin, die Geschichte auf heutige Weise zu erzählen – also die Psychologie der Figuren durchsichtig zu machen – und sich dabei immer wieder mit der Lösung Mozarts zu konfrontieren.

### Worin sehen Sie das Zukunftsweisende in „Titus“?

**Trojahn:** Man erkennt deutlich, warum „Titus“ den Komponisten am Beginn des 19. Jahrhunderts die wichtigste Oper von Mozart zu sein schien, die neben der „Zauberflöte“ zu den meistaufgeführten zählte. Wenn Sie einen Komponisten wie Louis Spohr anschauen, in dessen „Faust“-Oper es sogar zu Zitaten aus dem „Titus“ kommt, dann bemerkt man, dass Mozarts Musik hier tatsächlich die frühe Romantik vorprägt und ihr eindeutig das Vokabular liefert.

*Georg Pepl*

## MAX WEBER: „POLITIK ALS BERUF“

Aber die Frage ist nun für ihn (den Politiker): durch welche Qualitäten kann er hoffen, dieser (sei es auch im Einzelfall noch so eng umschriebenen) Macht und also der Verantwortung, die sie auf ihn legt, gerecht zu werden? Damit betreten wir das Gebiet ethischer Fragen; denn dahin gehört die Frage: was für ein Mensch man sein muß, um seine Hand in die Speichen des Rades der Geschichte legen zu dürfen.

Man kann sagen, daß drei Qualitäten vornehmlich entscheidend sind für den Politiker: Leidenschaft – Verantwortungsgefühl – Augenmaß. Leidenschaft im Sinn von Sachlichkeit: leidenschaftliche Hingabe an eine „Sache“, an den Gott oder Dämon, der ihr Gebieter ist. (...)

Denn mit der bloßen, als noch so echt empfundenen, Leidenschaft ist es freilich nicht getan. Sie macht nicht zum Politiker, wenn sie nicht, als Dienst in einer „Sache“, auch die Verantwortlichkeit gegenüber ebendieser Sache zum entscheidenden Leitstern des Handelns macht. Und dazu bedarf es – und das ist die entscheidende psychologische Qualität des Politikers – des Augenmaßes, der Fähigkeit, die Realitäten mit innerer Sammlung und Ruhe auf sich wirken zu lassen, also: der Distanz zu den Dingen und Menschen. „Distanzlosigkeit“, rein als solche, ist eine der Todsünden jedes Politikers und eine jener Qualitäten, deren Züchtung bei dem Nachwuchs unserer Intellektuellen sie zu politischer Unfähigkeit verurteilen wird. Denn das Problem ist eben: wie heiße Leidenschaft und kühles Augenmaß miteinander in derselben Seele zusammengezwungen werden können? Politik wird mit dem Kopfe gemacht, nicht mit anderen Teilen des Körpers oder der Seele. Und doch kann die Hingabe an sie, wenn sie nicht ein frivoles intellektuelles Spiel, sondern menschlich echtes Handeln sein soll, nur aus Leidenschaft geboren und gespeist werden. Jene starke Bändigung der Seele aber, die den leidenschaftlichen Politiker auszeichnet und ihn von den bloßen „steril aufgeregten“ politischen Dilettanten unterscheidet, ist nur durch die Gewöhnung an Distanz – in jedem Sinn des Wortes – möglich. Die „Stärke“ einer politischen „Persönlichkeit“ bedeutet in allererster Linie den Besitz dieser Qualitäten. (...)

Da liegt der entscheidende Punkt. Wir müssen uns klar machen, daß alles ethisch orientierte Handeln unter zwei von einander grundverschiedenen, unausdrückbar gegensätzlichen Maximen stehen kann: es kann „gesinnungsethisch“ oder „verantwortungsethisch“ orientiert sein. Nicht daß Gesinnungsethik mit Verantwortungslosigkeit und Verantwortungsethik mit Gesinnungslosigkeit identisch wäre. Davon ist natürlich keine Rede. Aber es ist ein abgrundtiefer Gegensatz, ob man unter der gesinnungsethischen Maxime handelt – religiös geredet: „der Christ tut recht und stellt den Erfolg Gott anheim“, oder unter der verantwortungsethischen: daß man für die (voraussehbaren) Folgen seines Handelns aufzukommen hat. Sie mögen ei-

## ANNIO

### FREUND DES SESTO (MEZZOSOPRAN)

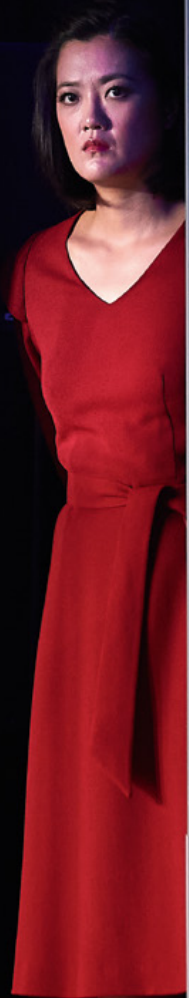
Ein weiterer enger Gefährte Titos, der ihn auf seinem Wege begleitet hat und hingebungsvoll unterstützt. Er ist überzeugt davon, dass mit Tito der richtige Mann an der Spitze steht. Zu seinem Glück fehlt noch die Hochzeit mit Servilia, der Schwester des Sesto. Doch wenn es Titos Sache dient, würde er sogar auf sein privates Glück verzichten...



# SERVILIA

## SCHWESTER DES SESTO, GELIEBTE DES ANNIO (SOPRAN)

Sie hat ihren festen Platz zwischen den mächtigen Männern, die sie als Sestos Schwester seit langem kennt. In dieser Gruppierung hat sie auch Annio kennen- und liebgelernt. Sie ist eine freundschaftliche und loyale Unterstützerin Titos, aber sie unterscheidet sehr wohl zwischen persönlichem Glück und Hingabe an eine politische Idee. Sie ist mutig und steht zu ihren Gefühlen für Annio.



nem überzeugten gesinnungsethischen Syndikalisten noch so überzeugend darlegen: daß die Folgen seines Tuns die Steigerung der Chancen der Reaktion, gesteigerte Bedrückung seiner Klasse, Hemmung ihres Aufstiegs sein werden, – und es wird auf ihn gar keinen Eindruck machen. Wenn die Folgen einer aus reiner Gesinnung fließenden Handlung üble sind, so gilt ihm nicht der Handelnde, sondern die Welt dafür verantwortlich, die Dummheit der anderen Menschen oder – der Wille des Gottes, der sie so schuf. Der Verantwortungsethiker dagegen rechnet mit eben jenen durchschnittlichen Defekten der Menschen, – er hat, wie Fichte richtig gesagt hat, gar kein Recht, ihre Güte und Vollkommenheit vorauszusetzen, er fühlt sich nicht in der Lage, die Folgen eigenen Tuns, soweit er sie voraussehen konnte, auf andere abzuwälzen. Er wird sagen: diese Folgen werden meinem Tun zugerechnet. „Verantwortlich“ fühlt sich der Gesinnungsethiker nur dafür, daß die Flamme der reinen Gesinnung, die Flamme z. B. des Protestes gegen die Ungerechtigkeit der sozialen Ordnung, nicht erlischt. Sie stets neu anzufachen, ist der Zweck seiner, vom möglichen Erfolg her beurteilt, ganz irrationalen Taten, die nur exemplarischen Wert haben können und sollen.

Aber auch damit ist das Problem noch nicht zu Ende. Keine Ethik der Welt kommt um die Tatsache herum, daß die Erreichung „guter“ Zwecke in zahlreichen Fällen daran gebunden ist, daß man sittlich bedenkliche oder mindestens gefährliche Mittel und die Möglichkeit oder auch die Wahrscheinlichkeit übler Nebenerfolge mit in den Kauf nimmt, und keine Ethik der Welt kann ergeben: wann und in welchem Umfang der ethisch gute Zweck die ethisch gefährlichen Mittel und Nebenerfolge „heiligt“. (...)

Wer Politik überhaupt und wer vollends Politik als Beruf betreiben will, hat sich jener ethischen Paradoxien und seiner Verantwortung für das, was aus ihm selbst unter ihrem Druck werden kann, bewußt zu sein. Er läßt sich, ich wiederhole es, mit den diabolischen Mächten ein, die in jeder Gewaltsamkeit lauern. (...)

Wahrlich: Politik wird zwar mit dem Kopf, aber ganz gewiß nicht nur mit dem Kopf gemacht. Darin haben die Gesinnungsethiker durchaus recht. Ob man aber als Gesinnungsethiker oder als Verantwortungsethiker handeln soll, und wann das eine und das andere, darüber kann man niemandem Vorschriften machen. Nur eins kann man sagen: wenn jetzt in diesen Zeiten einer, wie Sie glauben, nicht „sterilen“ Aufgeregtheit – aber Aufgeregtheit ist eben doch und durchaus nicht immer echte Leidenschaft –, wenn da plötzlich die Gesinnungspolitiker massenhaft in das Kraut schießen mit der Parole: „die Welt ist dumm und gemein, nicht ich, die Verantwortung für die Folgen trifft nicht mich, sondern die andern, in deren Dienst ich arbeite, und deren Dummheit oder Gemeinheit ich ausrotten werde“, so sage ich offen: daß ich zunächst einmal nach dem Maße des inneren Schwergewichts

frage, was hinter dieser Gesinnungsethik steht, und den Eindruck habe: daß ich es in neun von zehn Fällen mit Windbeuteln zu tun habe, die nicht real fühlen, was sie auf sich nehmen, sondern sich an romantischen Sensationen berauschen. Das interessiert mich menschlich nicht sehr und erschüttert mich ganz und gar nicht. Während es unermeßlich erschütternd ist, wenn ein reifer Mensch – einerlei ob alt oder jung an Jahren, der diese Verantwortung für die Folgen real und mit voller Seele empfindet und verantwortungsethisch handelt, an irgendeinem Punkte sagt: „ich kann nicht anders, hier stehe ich“. Das ist etwas, was menschlich echt ist und ergreift. Denn diese Lage muß freilich für jeden von uns, der nicht innerlich tot ist, irgendwann eintreten können. Insofern sind Gesinnungsethik und Verantwortungsethik nicht absolute Gegensätze, sondern Ergänzungen, die zusammen erst den echten Menschen ausmachen, den, der den „Beruf zur Politik“ haben kann.

*Max Weber, 1919*

## PUBLIO

### ANFÜHRER DER PRÄTORIANER (BASS)

Sicherheitschef und hoher Beamter, der sich aus Überzeugung in den Dienst des Kaisers gestellt hat. Für ihn geht es um mehr als Freundschaft und Zusammenhalt, er kämpft für die Erhaltung der durch Tito personifizierten Macht. Die Verteidigung dieses Machtanspruches hat oberste Priorität und wird von ihm in aller Konsequenz betrieben.



# KÖRPERSPRACHE DER MACHT

Auch politische und hierarchische Zusammenhänge können auf der Kommunikationsebene der Körpersprache gelesen werden. Schließlich sind Politiker:innen körperliche Wesen und unterliegen der Prämisse der Kommunikationstheorie: Man kann nicht nicht kommunizieren. Sie „sprechen“ also auch auf dieser Ebene. Unter den Vorzeichen von Hierarchie unterscheidet man dabei in „Hochstatus- und Niedrigstatusgesten“.



## 1. Handschlag

Dabei ist nicht nur die Stärke des Händedrucks bezeichnend, sondern das Zustandekommen der Berührung: Person 1 (hoher Status) bleibt stehen und streckt die Hand aus. Person 2 (niedriger Status) muss ihre Position verlassen und zur ausgestreckten Hand kommen.

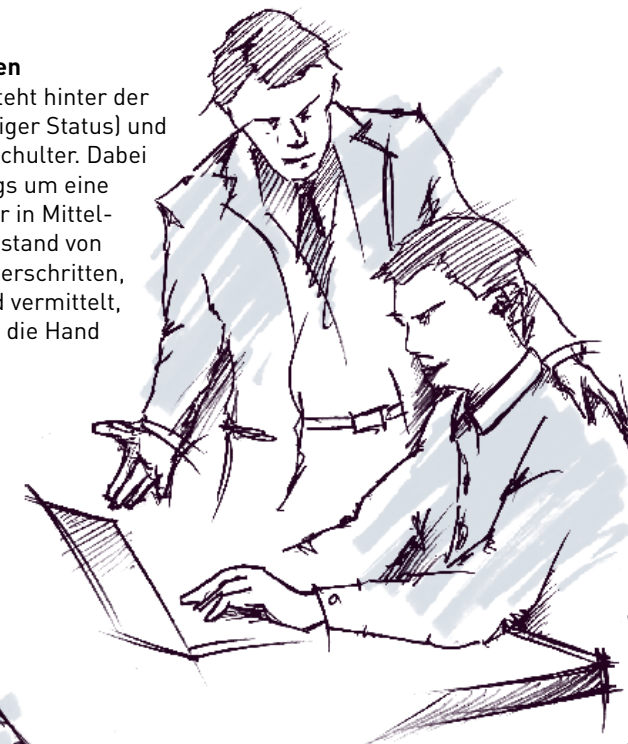
## 2. Hände hinter Kopf

Person 1 (hoher Status) lehnt sich während einer Gehaltsverhandlung in seinem Bürostuhl weit zurück und verschränkt die Arme hinter dem Kopf. Dabei handelt es sich um eine klare Machtdemonstration, Person 1 fühlt sich absolut sicher und ungefährdet.



## 3. Hand auf die Schulter legen

Person 1 (hoher Status) steht hinter der sitzenden Person 2 (niedriger Status) und legt ihr die Hand auf die Schulter. Dabei handelt es sich keineswegs um eine vertrauensvolle Geste. Der in Mitteleuropa übliche Mindestabstand von ca. 80 bis 100 cm wird unterschritten, der sitzenden Person wird vermittelt, sie muss so verharren bis die Hand sie „frei“ lässt.



## 4. Superheldenpose

Aufrechte Körperhaltung, die Füße stehen etwas mehr als hüftbreit auseinander. Die Hände werden zu Fäusten geballt in die Hüften gestemmt, Brust raus, Schultern zurück. Diese Pose ist besonders beliebt bei einem US-amerikanischen Ex-Präsident.

## 5. Die Stop-Hand

Ausgestreckter Arm und erhobene Hand. Der persönliche Radius wird gewahrt und der „Eindringling“ aufgehalten.





06:59

Danielle Rohr, Jongmin Lim, Mirella Hagen

Tobias Haaks, Hana Lee, Haruna Yamazaki, Opernchor

**Textnachweise:**

Die Hessische/Niedersächsische Allgemeine (HNA)  
04.05.2010 Interview mit Manfred Trojahn

<https://www.baerenreiter.com/programm/musik-des-2021-jahrhunderts/manfred-trojahn/biographie/kurzbiographie/>

Max Weber: Politik als Beruf. In: Geistige Arbeit als Beruf.  
Vier Vorträge vor dem Freistudentischen Bund.  
Zweiter Vortrag. München, 1919.

Carolyn Abbate, Roger Parker: Eine Geschichte der Oper: Die letzten 400 Jahre  
Verlag: C.H.Beck 1. Edition, 25.08.2022

 **THEATER KOBLENZ**

Spielzeit 2023/2024

Intendant: Markus Dietze (V.i.S.d.P.)

Redaktion: Maria Kross

Fotos: Matthias Baus (von der Hauptprobe am 4. Oktober 2023)







321

 THEATER KOBLENZ