

OPERTIN H A U S H A L L E

SE

RSE (XERXES)



DIE SERSE-HANDLUNG FÜR EILIGE

Der persische König Xerxes hat seine Geliebte Amastris verlassen. - Er will sich Romilda, der Tochter des königlichen Feldherrn Ariodates, zuwenden. - Diese liebt jedoch Arsamenes, den Bruder des Königs. - Romildas Schwester Atalanta hat ebenfalls beschlossen, Arsamenes (auch unter Einsatz unlauterer Mittel) für sich zu gewinnen. - Sie hofft, daß Xerxes Romilda zur Hochzeit zwingen kann. - Ein Brief, den Arsamenes' Diener Elviro nicht Romilda, sondern unberechtigterweise der trickreichen Atalanta übergibt, stellt alle Verhältnisse auf den Kopf. - Jeder verdächtigt jeden der Untreue und falscher Liebesbezeugungen. - Rache und Eifersucht, Trauer und Leid ergreifen die Protagonisten. - Letztlich führt ein Mißverständnis zum „Happy End“: - Xerxes deutet seinem Feldherrn Ariodates gegenüber an, er wolle Romilda mit jemandem verheiraten, der königlichen Blutes sei. - Ariodates ist überzeugt, es könne sich nur um Arsamenes handeln (obwohl Xerxes natürlich sich selbst meinte) und läßt sofort die Hochzeit vorbereiten. - Da Romilda, wie Xerxes mit Verblüffung feststellen muß, nun mit Arsamenes verheiratet ist, kehrt der König zu Amastris zurück. - Atalanta geht leer aus, beschließt jedoch, sich einen neuen Liebhaber zu suchen.

Wir danken der Stadt- und Saalkreissparkasse Halle für die freundliche Unterstützung

**Stadt- und
Saalkreissparkasse Halle**
seit 1819 in unserer Region



Ebenfalls danken wir der
BDO Deutsche Waren Treuhand
Aktiengesellschaft
Wirtschaftsprüfungsgesellschaft
Halle/Leipzig

BDO

INHALT

- 2 *DIE SERSE-HANDLUNG FÜR EILIGE*
- 4 *HÄNDEL IM SPANNUNGSFELD VON
POPULARITÄT UND MISSERFOLG
(CHARLES BURNEY)
(WERNER RACKWITZ)*
- 7 *DER KANTABEL LEIDENDE LIEBHABER.
HÄNDELS INSPIRATION UND DIE
GESANGSKUNST SEINER DARSTELLER.
(JÜRGEN SCHLÄDER)*
- 15 *EINE NACHT IN VENEDIG:
DAS LIBRETTO ZU SERSE
(ALBERT GIER)*
- 28 *DIE VERWIRRUNG DER MÄCHTIGEN.
HÄNDELS XERXES IM POLITISCH-
GESELLSCHAFTLICHEN UMFELD DER ZEIT.
(UDO BERMBACH)*
- 46 *ZU VERSTÄNDNIS UND AUFFÜHRUNGS-
PRAXIS DES SERSE
(HANS-MARTIN LINDE)*
- 53 *HÄNDELS OPERNWELTEN.
KÜNSTLERISCHE HERAUSFORDERUNG UND
MENSCHLICHE FASZINATION
(GESPRÄCH MIT ULRICH PETERS)*
- 59 *LIBRETTO IN DEUTSCHER ÜBERSETZUNG*

HÄNDEL IM SPANNUNGS- FELD VON POPULARITÄT UND MISSERFOLG

Händel, dessen Genie und Verdienste jüngsthin auf eine so edle Art verherrlicht sind, war zwar kein geborner Engländer: er widmete aber den größten Theil seines Lebens dem Dienst unserer Nation, verbesserte unsern Geschmack, ergötzte uns in der Kirche, auf der Bühne und im Zimmer, und bereicherte uns mit so vielen Arten musikalischer Trefflichkeit, daß wir mehr als ein halbes Jahrhundert hindurch, in welchem Gefühl, nicht Mode, unsern Beyfall lenkte, kein andres Muster wünschten, noch bedurften. Er kam zu uns in einer barbarischen Periode für fast alle Gattungen der Tonkunst, die Kirchenmusik allein ausgenommen. Aber nicht nur die Chöre seiner Oratorien, die so gerechten Anspruch auf Unsterblichkeit machen; auch seine Orgelstücke, und seine Spielart, sind noch immer Muster der Vollkommenheit, die von keinem andern Meister in ganz Europa übertroffen sind; und seine Opern setzte er in einer so neuen und vortrefflichen Schreibart, daß seitdem noch keine Musik, bey allen ihren Verfeinerungen in Ansehung der Melodie und Symmetrie der Arie, in der Aufführung so viel Wirkung auf die Zuhörer hervorgebracht hat.

Seine Werke waren wirklich so lange schon Muster der Vollkommenheit bey uns, daß man ihnen die Bildung des englischen Nationalgeschmacks mit Recht zuschreiben kann. Denn, wenn gleich in den letzten Jahren, viele einzelne Personen in London für die Komposition Italiens, Deutschlands und Frankreichs vorzüglich eingenommen gewesen sind; so hat doch die Nation, im Ganzen genommen, diese Neuerungen mehr geduldet, als sich eigen gemacht.

Die Engländer, ein männliches, kriegerisches Volk, wurden sogleich von Händels ernster, kühner und kraftvoller Setzart eingenommen, die mit ihren Sitten und Gesinnungen so ganz zusammen stimmt. Und wenn gleich die Arbeiten mancher mit großem Genie und Talent begabter Männer, die nach ihm kamen, eine vorübergehende Aufmerksamkeit und Bewunderung erregt; so wird doch allemal ein Händelisches Werk, von einem vorzüglichen Meister vorgetragen, mit einem Grade von allgemeinem Vergnügen und Beyfall angehört, die andern Kompositionen selten zu Theil werden.

Charles Burney (1785)

Am 15. Juni 1727 war Georg II. – nach Ableben seines Vaters während eines Besuches in Osnabrück – zum englischen König proklamiert und Händel mit der Komposition der festlichen Anthems für die Krönung beauftragt worden. Er galt jetzt als der anerkannte englische Musiker, dem es zukam, für die höchsten Anlässe mit seiner Kunst zur Verfügung zu stehen.

Wenngleich historisch der Boden für die italienische Oper in England schon nicht mehr bereitet war, machte Händel gemeinsam mit Heidegger das gescheiterte Opernunternehmen, zwar unter Beibehaltung der königlichen Subventionen, aber diesmal auf eigene Rechnung, wieder flott, warb in Italien Sänger an und eröffnete mit dem wenig erfolgreichen LOTARIO die erste Saison der „New Royal Academy of Music“. Trotz solcher Perlen wie PORO, EZIO, TAMERLANO oder ORLANDO war auch dieser Unternehmung kein Erfolg auf Dauer beschieden. Etwa zu Beginn des Jahres 1733 hatte sich eine wachsende Opposition des Adels



Georg Friedrich Händel

gegen Händels Oper gebildet, die bekanntlich vom König subventioniert wurde. Man schlug den Sack und meinte den Esel. Die heftige Zwietracht zwischen Frederick, Prince of Wales, und seinem Vater, Georg II., führte auch dazu, daß mit wohlwollender Unterstützung des Prinzen eine konkurrierende Operngesellschaft, die „Opera of the Nobility“ gegründet wurde, die das Theater in Lincoln's Inn Fields pachtete und den namhaften Nicola Porpora als Komponisten und Dirigenten verpflichtete. Die meisten Sänger Händels, unter ihnen der berühmte Kastrat Senesino, gingen zu diesem, mehr Geld und Erfolg versprechenden Unternehmen über, ebenso wie Heidegger, der das Haymarket Theatre nach Ablauf seines Vertrages mit Händel der „Opera of the Nobility“ überließ. Damit war dieser aber längst noch nicht am Ende. Im Juli 1734 trifft er eine Übereinkunft mit dem Theaterunternehmer John Rich, künftig in Covent Garden Opern im Wechsel mit dessen Schauspielen aufzuführen. Es entstehen solche Werke wie ALCINA, BERENICE und GIUSTINO. Im Spätherbst des Jahres 1737 schienen dann aber sowohl Händel als auch die „Opera of the Nobility“ am Ende ihrer Kräfte angelangt zu sein. Die mit dem Pasticcio ARSACE am 29. Oktober begonnene Saison der Adelsoper wurde abgebrochen. Händel mußte infolge eines Schlaganfalls in den Monaten September bis Oktober die heilenden Bäder in Aachen aufsuchen.

Wahrscheinlich im März 1737 schreibt Edward Holdsworth an Charles Jennens: „Es tut mir leid, daß Händel so gelitten hat, trotz aller Mühe, die er sich gegeben hat zu gefallen; und doch würde er überzeugt sein davon, was für ein boshaftes,

dummes, unverbesserliches Geschlecht von Sterblichen wir sind. Er würde gut daran tun, denke ich, für ein oder zwei Jahre still zu sein; dann bin ich überzeugt, daß seine Feinde geringer werden, und viele von ihnen werden ihm ebenso den Hof machen, wie sie sich jetzt widersetzen. Unsere Andersdenkenden sollte man alleinlassen mit ihrer eigenen Dummheit. Mit ihnen zu streiten, würde ihren widerstrebenden Geist erhalten und wäre die Hauptstütze ihrer Partei.“

Als selbst seine Freunde nicht mehr daran glaubten, stand Händel auf wie Phönix aus der Asche. Seine schnelle Genesung wurde von denen für ein Wunder gehalten, die ihn „nach Verlassung des Bades, nicht nur in der Haupt- sondern auch in der Klosterkirche, die Orgel spielten hörten, künstlicher, als sie es jemals gewohnt waren“ (John Mainwaring).

Wieder nach London zurückgekehrt, versuchte er in erneuerter Partnerschaft mit Heidegger im Haymarket Theatre die italienische Oper nochmals zum Erfolg zu führen. Aber weder FARAMONDO noch SERSE brachten den gewünschten Zustrom des Publikums, obwohl es nicht an eingängigen Melodien oder guten Sängern mangelte. Händels Popularität hatte durch diese Krise keinesfalls gelitten, im Gegenteil, Jonathan Tyers, der Unternehmer von Vauxhall Gardens, eines sehr berühmten und gern besuchten Vergnügungsparks, errichtete ihm dort Ende April 1738 eine Marmorstatue von der Hand Louis François Roubiliacs, der damit seinen ersten öffentlichen Erfolg errang.

Aus: Werner Rackwitz „Georg Friedrich Händel. Lebensbeschreibung in Bildern“

DER KANTABEL LEIDENDE LIEBHABER. HÄNDELS INSPIRATION UND DIE GESANGSKUNST SEINER DARSTELLER.

Von Jürgen Schläder

Daß Georg Friedrich Händel in seiner Oper XERXES die Partie des großen Perserkönigs mit einem Soprankastraten besetzte, zählt zu den Theaterkonventionen jener Zeit und stört heute, nach 50jähriger Klangerfahrung mit der wiederbelebten Countertenor-Ästhetik, nicht einmal mehr eingefleischte Traditionalisten. Die silbrige Sopranstimme für den Helden einer Barockoper ist längst zur Selbstverständlichkeit geworden.

Auch die durchgängige Gestaltung der Amastris-Partie als Hosenrolle (die betroffene Braut des Xerxes tritt bis in die Schlußszene hinein als tapferer Soldat auf) bewirkt nur gelinde Verwirrung, denn Verkleidung und Verwandlung, mithin die Verschleierung der Identität gehört zu den Standards einer barocken Opernintrige.

Daß freilich die Rolle des Königsbruders Arsamenes in der Uraufführung der Oper mit einer Mezzosopranistin besetzt wurde, löst denn doch einige Irritationen aus und verleiht dem Vexierspiel mit den hohen Stimmlagen in einer Barockoper zusätzlich eine pikante Note. Der konzeptionelle Entwurf einer Männerrolle als weibliche Gesangspartie mit all ihren hermaphroditischen oder gar androgynen Reizen ist eigentlich eine Erfindung erst des 19. Jahrhunderts (die einschlägigen Beispiele aus Mozarts Opern belegen den Beginn dieser spektakulären Rollenfachentwicklung im

späten 18. Jahrhundert) und scheint im Drama per musica der Händel-Zeit eher eine kapriziöse Spielerei denn eine dramaturgische Konstante. Die Sehnsucht nach dem dritten Geschlecht (wie Gerd Uecker seinen Aufsatz über die Hosenrolle im Jahrbuch IX der Bayerischen Staatsoper 1986/87 überschrieb) hatte sich das frühe 18. Jahrhundert, wenn es denn wirklich jemals dieser Sehnsucht nachhing, bereits im Phänomen der Kastraten erfüllt; es bedurfte kaum mehr einer weiteren Mutation von Rollen, um die Pikanterie einer Figurenkonstellation auf die Spitze zu treiben.

Gleichwohl war die Besetzung von Männerrollen mit Sängerinnen im Drama per musica des 18. Jahrhunderts ebenso selbstverständlich wie der Einsatz der Kastraten in Helden- und Frauenrollen. Der Beliebtheit schienen keine Grenzen gesetzt, doch trägt der Schein – zumindest in Opern von Georg Friedrich Händel. Die Besetzung der XERXES-Uraufführung verrät dreierlei: Tatsächlich entschied wohl weniger die Alternative zwischen Kastrat und hoher Frauenstimme über die Verteilung der Partien in einer Figurenkonstellation als vielmehr ganz abstrakt die Stimmlage der einzelnen Figuren: Xerxes ist als Sopranpartie konzipiert, und daran hatte sich die Verteilung der übrigen Rollen zu orientieren. Ihm in Gestalt des Bruders und Nebenbuhlers Arsamenes eine weitere Sopranpartie gegenüber zu stellen, verbot sich von selbst. Die Partie des Arsamenes mußte erheblich tiefer liegen, damit der effektvolle Kontrast zum Sopran der Titelpartie entstand. Und die gängige Bezeichnung Mezzosopran für die Partie des Arsamenes ver-

schleiert die klanglichen Verhältnisse, denn in Wahrheit gleicht die Tessitur (die bevorzugte und häufigste Lage) dieser Partie einer Altrolle.

Bei der Besetzung der einzelnen Rollen mit entsprechenden Sängern – dies ist der zweite Aspekt – mußte sich auch ein Komponist vom Rang Händels den Gegebenheiten beugen; er mußte Vorlieb nehmen mit jenem Personal, das der Opernunternehmer unter Vertrag genommen hatte. Johann Jakob Heidegger, der Pächter des Haymarket Theatre in der Saison 1737/38 hatte keinen Altkastraten verpflichtet, so daß Händel etwa die Rolle des Arsamenes notgedrungen mit einer Sängerin besetzen mußte.

Unter dem vorhandenen Personal wählte Händel freilich – und dies ist der dritte Aspekt, den die XERXES-Uraufführung verriet – mit aller Sorgfalt die Sängerinnen und Sänger für die einzelnen Rollen aus und schrieb ihnen dann jene vokalen Kabinettstückchen und individuellen Ausdrucksnuancen in die Partien, die sie perfekt beherrschten und mit denen sie auf der Bühne zu brillieren wußten. Nicht der kompositorische Einfall oder das umfassende musikalische Konzept für die einzelne Rolle garantierte damals den Publikumserfolg, sondern allein die Qualität des sängerischen Vortrags. Kein Komponist hat dieses eherne Gesetz des barocken Musiktheaters genauer und erfolgreicher beachtet als Georg Friedrich Händel. Die Partie des Xerxes, geschrieben für den berühmten Kastraten Caffarelli, liefert dafür einen der auffälligsten Belege.

Caffarelli galt gemeinsam mit seinem fünf Jahre älteren Studienkollegen Farinelli als der beste Kastrat der Welt. Zeitgenossen rühmten den engelgleichen Klang seiner Stimme, die offensichtlich in allen Registern ebenmäßig und mit größter Perfektion funktionierte. Bewunderung erregte vor allem seine makellose Technik auch in raschen Passagen und die damals einzigartige Fähigkeit, Koloraturen mit chromatischen Skalen zu singen. Sein Stimmumfang blieb mit knapp zwei Oktaven (Händel schrieb für ihn in den Partien des Faramondo und des Xerxes vom b bis zum zweigestrichenen a) zwar hinter den phänomenalen Fähigkeiten Farinellis (dessen Stimme angeblich mehr als drei Oktaven umfaßte) zurück, doch glich er solche Nachteile durch eine überzeugende musikdramatische Gestaltung vor allem in pathetischen Rollen aus.

Der Vergleich zwischen Farinelli und Caffarelli bewegte die Londoner Gemüter im Sommer und Herbst 1737. Bis Ende Juni des Jahres hatte Farinelli an der von seinem Lehrer Nicola Porpora geleiteten sogenannten Adelsoper die Zuhörer derart begeistert, daß Händels konkurrierendes Opernunternehmen wegen Desinteresses in finanzielle Schwierigkeiten geriet und dringend eine ähnliche Attraktion benötigte wie Porporas Adelsoper. Schon im Mai wurde deshalb die Nachricht kolportiert, zum Herbst des Jahres habe man Caffarelli an das Haymarket Theatre engagiert. Am 7. Juli unterrichtete die Adelsoper die Londoner Öffentlichkeit über Farinellis Abreise nach Spanien, so daß das Feld in England für Caffarelli geräumt war. Am 29. Oktober 1737 gab er im Opernpasticcio ARSACE sein London-Debüt.



*Il celebre Caffarelli che
canta a S. Giovanni Grisostomo,
e porta via il teatro iper-
che, l'ha fatto per suo conto
il teatro stesso.*

Caffarelli trägt die Bühne des Teatro San Giovanni Grisostomo weg

Einerseits war Händel auf das Zugpferd Caffarelli angewiesen, um mit Hilfe des Sängerstars das schwindende Interesse an der italienischen Oper wieder zu entfachen. Andererseits mußte Händel nun erstmals für einen Sopranisten komponieren, denn bis zu diesem Zeitpunkt hatte er sich auffällig konsequent für Altkastraten entschieden, vor allem für seinen einstigen Gesangsstar Senesino, dem er für die Londoner Bühne fast zwanzig Rollen schrieb, darunter solch erfolgreiche Partien wie Radamisto, Ezio, Orlando und Giulio Cesare. Die Vermutung liegt nahe, Händel habe gegen die oftmals scharfe und robuste Höhe der Soprankastraten eine Abneigung entwickelt und diese extreme Lage lieber den weicheren, schmiegsameren Frauenstimmen überlassen. In der dunklen Altlage hingegen ließ sich die Kraft und Fülle der Kastratenstimme für eine forcierte dramatische Gesangsdarstellung offensichtlich vorteilhaft nutzen. Diesem ästhetischen Ideal mußte Händel bei seinen Kompositionen für Caffarelli entsagen, aber er reagierte mit individueller Einfühlung auf die neue Herausforderung.

Die Gesangslinie führt in den acht Xerxes-Soli nur selten in die extremen Spitzenlagen, weil Händel den Kastraten offensichtlich bewußt nicht als Zwitschermaschine einsetzen, sondern seine herausragende Gestaltungskraft in der mittleren Lage für die Darstellung eines elegischen Charakters nutzen wollte. Diesem künstlerischen Konzept dienen auch die überwiegend langsamen Tempi der Xerxes-Arien, denn nur zweimal durfte Caffarelli das Tempo seines Vortrags im Allegro forcieren. In den übrigen sechs Solostücken kehrte Händel

mit auffällig getragenen Tempi zugleich auch die ausdrucksstarke Kantilene als Rollencharakteristik hervor.

Diese ungewöhnliche Entscheidung bedeutete freilich keineswegs eine Einbuße an Virtuosität, die sich in Caffarellis Partie gerade nicht in einer konventionellen Geläufigkeit der Gurgel äußert. Schon das zweite Arioso „Di tacere“ („Wer lehrte Euch zu schweigen“) offenbart Caffarellis besondere Fähigkeiten: eine weit ausschwingende, in ihrem melodischen Verlauf komplizierte, von extremen Intervallsprüngen geprägte Thematik zu einer gebundenen Kantilene zu gestalten. Ohne präzise Intonation, makellose Registerwechsel und einen langen, schier unendlichen Atem lassen sich solche Tonfolgen kaum zu einer dramatisch bewegenden Melodie verdichten – eben jene Tugenden, für die Caffarelli von seinen Zeitgenossen bewundert wurde. Erst im musikalisch perfektionierten Vortrag dieses schwierigen Ariosos entfaltet sich dann jener Seelenschmerz als dramatischer Ausdruck, von dem Xerxes in dieser Szene zu Romilda singt und den Händel offensichtlich als individuelle Charakteristik der Rolle begriff. Viel später im Verlauf der Handlung, in der Arie „Il core spera“ („Das Herz quält sich ständig mit Hoffen und Fürchten“) gegen Ende des 2. Aktes, wird die seelische Zerrissenheit der Figur mit den gleichen gesangstechnischen Mitteln, nur diesmal in der großen repräsentativen Dacapo-Form und mit gesteigerter Kantabilität erneut thematisiert.

Die Arienfolge der Xerxes-Partie legt die Vermutung nahe, Händel habe Caffarellis sängerische Individualität dazu genutzt,

den Liebesschmerz und den schwermütigen Grundaffekt in beständiger Steigerung und Verdichtung des Ausdrucks auf der Bühne vorzuführen. In der Arie „Più che penso“ („Je mehr ich an meine Liebe denke“), der ersten großen Dacapo-Arie in der Partie des Xerxes, die auf das Arioso „Ditacere“ folgt, kehrte Händel die außergewöhnlichen stimmlichen Fähigkeiten seines Sängerstars in gesteigerter Weise hervor: durch punktierte Rhythmen akzentuierte Trillerketten, Haltetöne mit angebundener Skalengeläufigkeit und permanente Registerwechsel. In der Kombination dieser gesangstechnischen Raffinessen offenbart sich die virtuose Bravour dieser Arie. Zugleich aber spiegelt die vielfach gebrochene und dennoch schier endlose Kanti-lene jene glühend-inbrünstige Liebessehnsucht, die Händel offensichtlich mit musikalisch-sängerischen Mitteln darstellen und nicht nur im Arientext behaupten wollte. Auch hier verfolgte er die Steigerungsstrategie, denn im 2. Akt intensivieren die nämlichen gesangstechnischen Mittel, die in „Più che penso“ noch im Andante ihre Wirkung tun, nun in der Arie „Se bramate“ („Wenn ihr den so heftig lieben wollt“) im forcierten Allegro die Sehnsucht zur Rase-ri, einer Raserei freilich, die durch sieben Adagio-Einschübe effektiv gebrochen wird.

In diesem Kontext der steigenden Arienfolgen macht schließlich Händels berühmteste Opermelodie, das eröffnende Largetto „Ombra mai fù“ („Nie war der Schatten“) dramaturgischen Sinn, weil eine naturgegebene, abgeklärte Idylle exponiert und im folgenden Schritt für Schritt gründlich zerstört wird. Händel entwarf als

klingendes Abbild dieser arkadischen Selbstzufriedenheit eine makellose Melodie, deren formalen und harmonischen Rahmen er im einleitenden Orchesterritornell vorstellte. Der kompositorische Kunstgriff des Gesangsteils offenbart sich in einer harmonischen und melodischen Weitung dieser Melodie genau in ihrer Mitte um zweimal sechs Takte, deren thematischer Zusammenhang nur durch eine winzige Achtelpause unterbrochen wird. Eben in diesen zwölf eingeschobenen Takten ereignen sich die klanglichen Sensationen dieses weltberühmten Ariosos: zwei unvorbereitete Septimensprünge aufwärts sowie ein Sext- und ein Quintsprung aufwärts mit synkopischer Akzentuierung des hohen Zieltons. Caffarelli präzise Intonation auch bei extremen Intervallsprüngen und seine von den Zeitgenossen bewunderte Schwellton-Technik, also seine Fähigkeit, die Stimme auf einem gehaltenen Ton stufenlos an- und wieder abswellen zu lassen, werden diesen melodischen Abschnitten ihren besonderen Glanz verliehen haben. Es steht zu vermuten, daß Caffarelli mit seiner perfektionierten Atemtechnik beide Sechs-Takt-Gruppen jeweils auf einen Atem gesungen hat, so daß man die Intervallsprünge und die Synkopen tatsächlich als virtuose stimmliche Bravour empfinden mußte. Diese spezifischen Fähigkeiten des Sängers stimulierten Händel zur Komposition einer beispiellosen Opermelodie, deren hinreißende Kantabilität nicht nur den dramatischen Augenblick am Beginn einer ganzen Opernhandlung charakterisiert, sondern zugleich auch den Grundstein legt zu einer sängerisch animierten, hochmodernen Rollenkonzeption.



Elisabeth du Parc, genannt La Francesina

Einem solchen Gesangsartisten wie Caffarelli Gleichwertiges an die Seite zu stellen, fiel gewiß schwer, doch machte Händel aus der Not des letzten Aufgebots, das J. J. Heidegger für die Saison engagiert hatte, eine Tugend. In der französischen Sopranistin Elisabeth du Parc, deren melodiose Trillerei in den Spitzenlagen der zweigestrichenen Oktave auch den erfahrenen Operngourmet entzückte, fand Händel eine hochbegabte Sängerin, die sich in den Oratorien-Aufführungen der folgenden Jahre zur wahren Händel-Spezialistin entwickelte. Ihr heller, leichter und beweglicher Sopran war in der Rolle der Romilda die angemessene klangliche Ergänzung zu Caffarellis dramatisch forcierendem Gesang. Ihr – und der Altistin Antonia Margherita Merighi in der Rolle der Amastris – schrieb Händel die fulminanten Kettenkoloraturen, die man gemeinhin mit dem barocken Operngesangsstil des 18. Jahrhunderts identifiziert – etwa in Romildas Schlußarie des 2. Aktes „Chi cede al furore“ („Wer zurückweicht vor der Raserei“), in der mit einer gebundenen Koloratur über eineinhalb Oktaven hinweg der Begriff des wahren Liebhabers nachdrücklich herausgestellt wird. Den Frauenrollen gab Händel die hochvirtuose, aber für die späten dreißiger Jahre auch schon konventionelle Geläufigkeit der Stimme.

Ganz anders die Besetzung der zweiten Männerrolle. Im Viereck des Gefühlstauwells (Romildas Schwester Atalanta bleibt als typische Intrigantin aus dem inneren Kreis der Betroffenen ausgeschlossen) bildet Arsamenes das klangliche und charakterliche Pendant zu Xerxes. Ebenso wie Romilda und Amastris durch vergleichbaren Gesangsstil aufeinander bezogen und

durch die Abstufung vom Sopran zum Alt zugleich auch in Kontrast gesetzt sind, so formte Händel auch aus Xerxes und seinem Bruder Arsamenes ein Figurenpaar, das vergleichbare Seelenpein erleidet, überwiegend langsame, ausdrucksstarke Arien singt und doch durch unterschiedliche Stimmlagen einen reizvollen Kontrast bietet. Händel wählte offensichtlich aus dramaturgischen Gründen die tiefere Besetzung für die Arsamenes-Partie und entschied sich dennoch nicht für den tiefen Soprankastraten William Savage, der in der Sängertruppe zur Verfügung stand und den Händel drei Monate zuvor in der Premiere seiner Oper FARAMONDO noch beschäftigt hatte, sondern für die Mezzosopranistin Maria Antonia Marchesini.

Die Italienerin war, auch für damalige Verhältnisse, eine Spezialistin, deren tiefe Tessitur eindeutig in den Bereich der Altlage wies und die durch ihren dramatisch forcierten Gesang geradezu prädestiniert schien für die Verkörperung von Männerrollen. Händel hatte die Marchesini zwar bei der FARAMONDO-Premiere in einer weiblichen Altrolle eingesetzt, sie jedoch gewiß im Mai des Jahres 1737 in Egidio Dunis Oper DEMOFOONTE schon in einer Männerrolle auf der Bühne erlebt und sich von der Wirkung ihrer gesanglichen Darstellung überzeugen können. Für die Partie des Arsamenes gestand Händel seiner Sängerin zwar einige Spitzentöne zu, die auch bis zum zweigestrichenen fis reichen, doch bewegen sich die meisten Arienpassagen um das zweigestrichene c, also in jener tieferen Lage, in der sich auch die Stimme der Amastris-Darstellerin Merighi bewegte. Die sängerischen Fähigkeiten der Marchesini und

Händels dramaturgisches Rollenkonzept trafen sich also aufs glücklichste.

Die Besetzung der prominenten Männerrolle mit einer Sängerin war also keine Notlösung, sondern belegt Händels sicheres Gespür für die spezifischen Fähigkeiten seiner Darsteller, die er mit seinen Rollenkonzepten in Einklang zu bringen suchte. XERXES bildet diesbezüglich auch keine Ausnahme, denn schon siebzehn Jahre zuvor hatte Händel in seiner Oper RADAMISTO ähnliche Entscheidungen getroffen. Gedanklich war er im Frühjahr 1720 auf die Mitwirkung des berühmten Kastraten Senesino eingestellt, der jedoch für die Uraufführung des RADAMISTO im April 1720 nicht zur Verfügung stand. Obgleich sich mit Benedetto Baldassari damals ein von Händel sehr geschätzter Kastrat in der Operntroupe befand, entschied sich Händel für die Mezzosopranistin Margherita Durastanti als Darstellerin des Radamisto. Auch die Durastanti war, ganz ähnlich wie später die Marchesini, auf Männerrollen spezialisiert und galt deshalb für Händel als erste Wahl. Ihr komponierte er jene von Skalengeläufigkeit geprägten Arien, die die Durastanti mühelos beherrschte und mit Bravour über die Bühnenrampe brachte. Als ein gutes halbes Jahr später der sehnsüchtig erwartete Kastrat Senesino endlich in London zur Verfügung stand, unterzog Händel die Partitur seiner Oper einer gründlichen Revision, besetzte die weibliche Hauptrolle der Zenobia nun mit Margherita Durastanti und schrieb für die Titelrolle des Radamisto zwei neue Arien und ein großes Accompagnato-Rezitativ, die alle nicht nur speziell auf die sängerischen Fähigkeiten des berühmten Kastraten

zugeschnitten waren, sondern auch den Rollencharakter erheblich veränderten. Nun gewann die Rolle des Radamisto jene patheticische Dimension, die man auch bei einem barocken Opernhelden erwartet und die Senesino sängerisch entschieden eindrucksvoller zu beglaubigen wußte als etwa Margherita Durastanti.

Von Beliebigkeit der Rollenbesetzung kann also in Händels Opern nicht die Rede sein, auch wenn man sich im 18. Jahrhundert gegenüber der Entscheidung für Sängerin oder Kastrat ambivalent verhielt. Auch Caffarelli hatte seine Karriere gut zehn Jahre vor seinem Londoner Engagement in Rom (wo Frauen der Auftritt auf der Opernbühne untersagt war) als umjubelter Darsteller von komischen Frauenrollen begonnen. In diesem Punkt war das zahlende Publikum nicht kleinlich. Aber offensichtlich ließ sich Händel von den spezifischen Fähigkeiten seiner Sänger zu Experimenten im musikalischen Ausdruck inspirieren, die stets vom Gewohnten und Herkömmlichen weit entfernt waren. Wer weiß: Ohne Caffarellis überragende Kunst der weitgeschwungenen Kantilenen hätte es vielleicht niemals das gewiß ungewöhnliche Porträt des beständig leidvoller liebenden Helden und schon gar kein weltberühmtes „Largo“ gegeben.

EINE NACHT IN VENEDIG: DAS LIBRETTO ZU XERSE

Von Albert Gier

Als Georg Friedrich Händel 1738 die Geschichte vom Perserkönig Xerxes vertonte, griff er auf ein fast hundert Jahre altes Libretto zurück: XERSE war 1654 in Venedig uraufgeführt worden, den Text hatte Graf Niccolò Minato (ca.1630-1698) verfaßt, der später Hofdichter Kaiser Leopolds I. in Wien (und damit ein Vorgänger des großen Pietro Metastasio) werden sollte, die Musik stammte von Francesco Cavalli (1602-1676). 1654 war es kaum mehr als ein halbes Jahrhundert her, daß in Florenz die Geschichte der Oper begonnen hatte; Claudio Monteverdi, der erste wirklich bedeutende Komponist, war seit 11 Jahren tot. Die neue Kunstform erhebt den Anspruch, das Theater der klassischen Antike fortzusetzen - nicht die Tragödie, wie oft behauptet wird, denn die frühen Opernstoffe sind allesamt nicht tragisch; man will vielmehr die Vortragsweise der alten Schauspieler nachahmen, oder neu erschaffen, die, so stellt man es sich vor, singend gesprochen (oder sprechend gesungen) haben. Deshalb ist die musikalische Form der Arien bei Cavalli wie bei Monteverdi verhältnismäßig schlicht, und sie sind im allgemeinen ziemlich kurz; entsprechend viele, bis zu fünfzig oder sechzig, lassen sich in einer Oper unterbringen.

Das wird anders, als sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts die virtuose Form der Da-capo-Arie durchsetzt; durch die Textwiederholungen nimmt der Vortrag einer Arie jetzt mehr als die doppelte Zeit in

Anspruch, ihre Zahl muß entsprechend reduziert werden. Minatos XERSE-Text wurde 1694 von Silvio Stampiglia (1664-1725) neu bearbeitet; Stampiglia (der 1707 für einige Jahre Nachfolger Minatos in Wien werden sollte) war ein berühmter Mann, Gründungsmitglied der *Accademia dell' Arcadia*, die im literarischen Leben Italiens bis weit ins 18. Jahrhundert den Ton angab, als Librettist vor allem mit Giovanni Bononcini (1670-1747), der auch XERSE vertonte, und Alessandro Scarlatti (1660-1725) erfolgreich.

Stampiglias Text ließ Händel 1738 für die Londoner Bühne einrichten (von wem, wissen wir nicht); wie immer wurden vor allem die Rezitative drastisch zusammengestrichen, die das englische Publikum nicht verstand und daher langweilig fand, aber auch zahlreiche Arien wurden weggelassen oder durch andere ersetzt. Die Geschichte allerdings ist immer noch die gleiche wie bei Minato; und das ist bemerkenswert, denn das Originallibretto besteht aus einer lockeren Folge ernster oder komischer Szenen, es wäre durchaus möglich, etwas wegzulassen oder hinzuzufügen, ohne daß das Ganze Schaden nähme. Daß Operntexte mehrfach vertont werden, ist im 17. und 18. Jahrhundert normal; ein Libretto, das drei oder vier Zuschauer-Generationen gleichermaßen anspricht, wird man freilich selten finden. Offenbar ist Minato hier etwas ganz Besonderes gelungen.

Die Geschichte der Oper beginnt in Florenz, die Geschichte der Opernhäuser in Venedig: Hier wurde 1637 das erste Theater für ein zahlendes Publikum eröffnet, vorher hatte es Aufführungen nur im

exklusiven Rahmen eines Fürstenhofes oder im Haus eines Mäzens gegeben. In der Lagunenstadt machen schon bald vier, später sechs Opernhäuser einander Konkurrenz; die Spielzeit fällt mit der Karnevalssaison zusammen, und die dauert gut und gern drei Monate. Venedig ist das Paris des 17. Jahrhunderts, die Amüsier-Metropole der internationalen Aristokratie: Wie der Herzog von Urbino in der Operette von Johann Strauß strebt die Jeunesse Dorée des Ancien Régime zum Markusplatz, um sich für kurze Zeit von lästigen Pflichten zu befreien – die Maske macht es möglich.

Die Intrigen, die auf der Opernbühne dargestellt werden, bilden die Wünsche und Hoffnungen der vornehmen Zuschauer in den Logen ab: Um mit seinem Heer gegen die Griechen zu ziehen, ließ König Xerxes, das hat man im Geschichtsunterricht gelernt, 480 eine Schiffsbrücke über den Hellespont bauen. Das muß eine langwierige Angelegenheit gewesen sein; die halbfertige Brücke wurde durch einen Sturm zerstört, und der König – auch daran erinnert man sich – ließ das Meer mit Geißelhieben züchtigen. Hier setzt Minatos Libretto an: Die Perser lagern bei der Meerenge, in Abido, und warten darauf, daß sie weiterziehen können. Der Gang der Weltgeschichte ist angehalten; man langweilt sich und sehnt sich nach irgendeiner Abwechslung.

König Xerxes hat sich verliebt, in Romilda, die Tochter des Fürsten von Abido. Diese Romilda wäre keine standesgemäße Partnerin für ihn; im übrigen ist er mit Amastre verlobt, und deren Vater, der König von Susa, ist ein wichtiger Bundesgenosse der Perser, ihn und seine

Tochter zu kränken, wäre politisch höchst unklug. Das weiß Xerxes natürlich; aber Amastre ist weit weg (so glaubt er zumindest), das Leben ist eintönig, da verliebt er sich eben. Die Liebesleidenschaft wird im 17. Jahrhundert als eine Art Fieber aufgefaßt, das plötzlich ausbricht, schnell seinen Höhepunkt erreicht und dann rasch wieder abklingt; ein Ausnahmezustand (wie der Karneval), der nicht von Dauer sein kann und auf den sich deshalb keine dauerhafte Lebensgemeinschaft gründen läßt. Daß ein derart maßloses Gefühl ein Ende haben muß, will der Liebende natürlich nicht wahrhaben; wenn Xerxes davon spricht, Romilda zu heiraten, meint er das ganz ernst. Andererseits ist es nach den psychologischen Vorstellungen der Zeit keineswegs unwahrscheinlich, daß er sofort zur Vernunft kommt, als Amastre, die seinem Treiben eine ganze Weile zugeschaut hat, ihre Verkleidung ablegt: Die tollen Tage sind vorbei; die Schiffsbrücke wird inzwischen auch fertig sein. Aufstehen, Xerxes, Geschichte machen!

Romilda wiederum sind die Avancen des Königs eher unangenehm, denn sie ist die (zunächst heimliche) Geliebte seines Bruders Arsamene. Ein solches Dreieck könnte zu tragischen (wie in Schillers RÄUBERN) oder komischen Verwicklungen führen; es wird aber zum Viereck erweitert, Romilda hat eine Schwester, Atalanta, wie Xerxes einen Bruder hat, und die beiden Frauen lieben denselben Mann (Arsamene), wie die Brüder dieselbe Frau lieben. Diese Symmetrie hat von vornherein etwas Komisches, wenn man mit Henri Bergson davon ausgeht, daß Komik aus der Verbindung des Lebendi-

Xerxes

DER KÖNIG

von unten zu sehen und seine

begreif

Grill

die

haben

ist

1/2 97

ist

ist

Xerxes



gen (Unberechenbare
nischen (mit einem Sc
In Händels Oper e
Handlung fast auss
diesen vier Figuren;
ihrem Auftritt als De
letzten Szene intere
Ariodate, Romildas u
und der Diener Elvi
Rollen. Bei Minato
Nebenfiguren, den E
sie nach Abido be
Gesandten ihres Va
ner, die immer wied
brechungen der Li
gen hatten. Eigent
alle diese Szenen s
Oper, in der ein K
zeitgenössischem V
Oper, in der frivo
suchen haben; so l
dell' Arcadia best
Arcadier der erst
weggelassen, and
Libretto von 169
zwei Diener, ein
und Amastres M
bleibt nur Elviro
ALMIRA, KÖNIG
(1705), seiner al
Komponist dam
ten Mal in seine
Dienerfigur auf
Die Geschichte
schon bei Minato
schen Xerxes u
mene ist auf
gendlichen Be
auf den König
Gesang der ju
bemerkt, und

gen (Unberechenbaren) mit dem Scheitern der Verbindung zu ihr ungenügend (mit einem Schema) entstehen (Akt 3. Szene).
In Händels Oper entwickelt sich die Handlung fast ausschließlich zwischen Romilda und seiner diesen vier Figuren (Amastre, Elvira, Arsamene, Xerxes) als Rivale sein ihrem Auftritt als *Dea ex machina* zu geben, dem letzten Szene interessierte Zuschauer. Elvira, Arsamene, Ariodate, Romildas und Atalantas Xerxes Romilda zu warnen und der Diener Elvira haben nur kleine Rollen. Bei Minato gab es viele Nebenfiguren, den Erzieher Amastre, der sie nach Abido begleitete, einen Gesandten Ihres Vaters und etliche Diener, die immer wieder für komische Unterbrechungen der Liebeshandlung sorgen hatten. Eigentlich hätte Stampiglia alle diese Szenen streichen müssen. Eine Oper, in der ein König auftritt, ist nach zeitgenössischem Verständnis eine ernste Oper, in der frivole Scherzstücke suchen haben; so hatte es die *Accademia dell' Arcadia* bestimmt. Manche, mit der Arcadier der *Opere* weggelassen, andere, die bewahrt im Libretto von 1704, in der nur zwei Diener, Elvira und Amastre, bleibt nur Elvira übrig.
ALMIRA, KONIGIN VON ABIDO (1705), seiner ältesten Operen, komponiert damit Romilda ein Mal in seiner Dienertfigur auf die Bühne. Die Geschichte beginnt (wie Handel schon bei Minato) mit der Rivalität zwischen Xerxes und seinem Bruder Arsamene ist auf dem Weg zu einem gendlichen Bruch. Amastre, ein Kleriker auf den König trifft. Beste am Ende des Gesang der jungen Elvira, die bemerkt, und der König verurteilt.

Arsamene



gen (I
nische
In H
Hand
diese
ihrer
letzt
Ario
und
Rol
Nel
sie
Ge
ne
br
ge
al
O
z
C
s
t

nem Herrn mitgeteilt, was er von Atalanta erfahren hat, Arsamene glaubt sich also seinerseits von Romilda verraten (II, 7). Xerxes verspricht Arsamene, der sein Glück kaum fassen kann, ihn mit seiner Geliebten zu vereinen; erst nach geraumer Zeit erkennt Arsamene, daß sein Bruder nicht von Romilda, sondern von Atalanta spricht, und klärt ihn über seinen Irrtum auf (II, 9). Damit fällt Atalantas Intrige in sich zusammen, sie muß Romilda und Arsamene gegenüber zugeben, daß sie gelogen hat (III, 1). Arsamenes Mißtrauen aber ist damit nicht besänftigt, als er hört, wie Romilda dem König Hoffnungen macht, um ihn loszuwerden, wirft er ihr erneut Untreue vor (III, 2/3) und läßt sich durch nichts, was sie sagt, besänftigen (III, 7).

Es paßt ins Bild, daß auch das glückliche Ende durch ein Mißverständnis vorbereitet wird: Xerxes hat Romildas Vater wiederholt einen „Sposo Reale/Della Stirpe di Serse a Serse eguale“ [*einen königlichen Gatten/aus dem Geschlecht Xerxes' und Xerxes gleich*, I, 9; vgl. III, 4] für seine Tochter versprochen; da der Rangunterschied eine Verbindung mit Xerxes selbst undenkbar erscheinen läßt, kann Ariodate das nur auf Arsamene beziehen. So wird die Ehe geschlossen (III, 8), aber Xerxes will seine Niederlage immer noch nicht akzeptieren und droht, furchtbare Rache zu nehmen (III, 9).

Erst Amastres Demaskierung bringt die Wendung. Nun ist Amastre die einzige Figur, die im Verlauf der Opernhandlung nie, weder wissentlich noch unwissentlich, die Unwahrheit gesagt hat; selbst auf Xerxes' Frage, wer sie ist, gibt sie keine falsche, sondern eine doppeldeutige

Antwort (II, 13). Daß die ja offenbar ein besonderes Verh
Wahrheit hat, wird in Minatos
bretto noch deutlicher: Bei Här
chene oder veränderte Szene
daß sie lieber schweigt, als zu
es andererseits nicht unwid
hinnehmen kann, wenn ein an
Obwohl ihr Mund immer die
spricht, täuscht sie nun aber d
durch ihr Kostüm. Auch Elvi
zweiten Akt verkleidet auf; a
verkäufer soll er Romilda den
Herrn überbringen. Zuerst be
Amastre (II, 1); und obwohl a
falsch ist, selbst das gebroch
nisch, das ihn als Fremden
soll, spricht er die reine Wah
ihm erfährt Amastre, wer ihre
und daß Romilda Xerxes' L
erwidert.

Die Librettisten der Opera se
ihren Horaz und wissen, daß
nicht nur unterhalten, son
belehren soll. Hinter allen O
die in der Zeit Handels und M
geschrieben und vertont wo
steht die Maxime, daß die F
alle Menschen ihre Leidensc
Kontrolle des Verstandes u
müssen, wenn sie glücklich un
leben wollen; Xerxes, der nac
tionalen Turbulenzen zu Ama
dynastisch ‚richtigen‘ Partne
kehrt, führt vor, daß und wie
Verstand und Gefühl miteina
klang zu bringen, wäre mit Si
facher, wenn man Wahrhei
unterscheiden könnte; das
Libretto beweist es fast in jed
leichter gesagt als getan. Gev

Romilda

DIE UNTERGENE

• Schließung des Herzes
• Besitzung der Liebe
• durch die Liebe
• Spontaneität und Verzehrung sind
nicht
ihre Sache

- Liebe als existentielle Erfahrung, der sie
erstmalig begegnet
- bleibt auch in extremen Situationen
zu ihrer Liebe zu stehen
- in der Verteidigung dessen,
was ihr heilig ist,
ungewöhnliches Temperament

aber
treffen Frauen immer
die richtigen Entscheidungen?

gen (U
nische
In H
Hand
diese
ihren
letzt
Ario
und
Roll
Net
sie
Ge
ne
br
ge
al
O
zi
C
s
C

dem Herrn mitgeteilt, was er von Atalan-
ta erfahren hat, Arsamene glaubt sich
von seinerseits von Romilda verheiratet (II,
7). Xerxes verspricht Arsamene, der sein
Schicksal kaum fassen kann, ihn mit seiner
Geldboten zu vereinen; erst nach gerau-
mer Zeit erkennt Arsamene, dass sein Bräu-
der nicht von Romilda, sondern von
Atalanta spricht, und klärt ihn über sein
Verfahren auf (II, 9). Damit fällt Atalan-
tas Intrige in sich zusammen, und
Romilda und Arsamene gegenüber zu-
geben, dass sie gelogen hat (III, 1). Arsame-
ne's Mißtrauen aber ist damit nicht
beendet, als er hört, wie Romilda dem
König Hoffnungen macht, um ihn loszu-
werden, wirft er ihr erneut Untreue vor
und verläßt sich durch nichts, was
Romilda sagt, auf sie. Er glaubt nicht
an die Liebe, daß auch das glückliche
Ende nicht ein Mißverständnis über-
tet wird. Er ist ein Mann, der
nicht an einen Spinozade / Leila Stirpe
in Verso a Verso (Lila Stirpe)
then Gatten / aus dem Geschlecht Xerxes
and Xerxes gleich (II, 9), III, 4), für sei-
ne Tochter versprochen, die er
verschiedene Verbindungen mit Xer-
xes selbst undenkbar. Er ist ein Mann,
Anecdote das nur auf Arsamene bezieht.
So wird die Ehe geschloßen (III, 8), aber
Xerxes will seine Niederlage immer noch
nicht akzeptieren und droht, furchtbare
Rache zu nehmen (III, 9).
Erst Amastres Demaskierung bringt die
Wendung. Nun ist Amastres die einzige
Figur, die im Verlauf der Opernhandlung
nie, weder Wissen noch noch unbestän-
lich, die Unwahrheit gesagt hat; selbst
auf Xerxes' Frage, wer sie ist, gibt sie kei-
ne falsche, sondern eine doppeldeutige

Antwort (II, 13). Daß die ju-
veneren, die, insbesondere, Verh
Wahrheit hat, wird in Minatos
bretto noch deutlicher: Bei Här-
chene oder veränderte Szene
daß sie lieber schweigt, als zu l
sich anders nicht unwid
hinnehmen kann, wenn ein an
Obwohl der Mund immer die
spricht, täuscht sie nun aber d
durch die (sogar auch) Elvir
ersten Akt verkleidet auf; al
verkäufer soll er Romilda den B
Heraus überbringt; zuerst be-
Amastres (II, 1); und obwohl al-
falsch ist, selbst das gebroch
nicht das Fremden
soll, spricht er die reine Wahr-
heit erfährt Amastres, wer ihre
ist, daß Romilda Xerxes' Li-
erwidert.
Das Libretto der Opera ber
ihre Floraz und wissen, daß d
nicht nur unterhalten, sonde
halten soll. Hinter allen Op
die in der Zeit Handels und M
geboren, vertont wor
steht die Maxime, daß die Fi
als Menschen ihre Leidensch
Kontrolle des Verstandes un
müssen, wenn sie glücklich un
leben wollen; Xerxes, der nach
monaten Turbulenzen zu Amas
dynastisch 'richtigen' Partner
kehrt, führt vor, daß und wie e
Verstand und Gefühl in der
klang zu bringen, wäre mit Sich
fächer, wenn man Wahrheit
unterscheiden könnte; das
Libretto beweist es fast in jede
leichter gesagt als getan. Gewi

Romilda



gen (nisch
In f
Han
dies
ihre
letz
Ari
und
Ro
Ne
sie
Gi
ni
b
g
a
C
:

lassen sich aus der Geschichte wohl ziehen; zum Beispiel, daß Aussagen Dritter nicht unbedingt vertrauenswürdig sind und daß ein Gespräch zwischen den unmittelbar Betroffenen manches klären kann. Wenn aber gerade diejenigen, die sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind, als einzige die Wahrheit sagen, wem soll man dann noch glauben?

Andererseits: Wäre es nicht langweilig, immer gleich zu wissen, woran man ist? Nüchtern betrachtet, läuft das Geschehen in *SERSE* leer: Zu Beginn gehören Amastre und Xerxes, Romilda und Arsamene zusammen, am Ende auch. Wäre Xerxes der Stimme der Vernunft gefolgt, dann hätte er die Geliebte seines Bruders in Ruhe gelassen. So hat er sich einige Aufregungen und Enttäuschungen eingehandelt, aber er hat sich jedenfalls nicht gelangweilt; und kann man von einer toten Zeit, wie sie der Aufenthalt in Abido für die Perser darstellt, sehr viel mehr erwarten? Xerxes' Flirt mit Romilda war überflüssig, bleibt folgenlos und hat Spaß gemacht - genau wie das Treiben der Masken im Karneval.

DIE VERWIRRUNG DER MÄCHTIGEN. HÄNDEL XERXES IM POLITISCHEN GESELLSCHAFTLICHEN UMFELD DER ZEIT.

Von Udo Bernbach

Zwischen der Forderung nach ständiger Haltung verbindlich geltender sozialer Normen und der Empfehlung solcher Tugenden nur dann zu sein, wenn dies nützlich sein kann, liegt naturgemäß eine beträchtliche Kluft. Die breite denkbare politische Vielfalt des Rund zweihundert Jahre nach Molière in *Les Femmes Savantes* und *Le Bourgeois gentilhomme* ist epochemachend empfunden worden. Die komponierte Händel eine Vielzahl von Opern, in denen politisches Handeln in seinen verschiedenen Facetten dargestellt wird, in denen differenzierte Darstellungen von Herrschertugenden und Verhältnissen auf die Bühne gebracht werden und in denen private Leidenschaften sich verborgen auf den verschlungenen Wegen von Intrigen und den Schwierigkeiten politischer Entscheidungen. In den besten seiner Opern greift Händel zurück auf historische Stoffe zurück, die gesellschaftlicher wie menschlicher Hinsicht dramatische Konflikte darstellen, die die Existenzfragen des Individuums und der Gesellschaft verbinden. Das private Schicksal der handelnden Personen. Daß der Griff in die Vergangenheit dabei sehr oft zur Ausbreitung der Hintergrundtableaus führt, auf dem persönlichen Leidenschaften und die der Akteure sich wirkungsvoll darstellen können, relativiert die historische Dimension keineswegs, sondern macht le-

Nachdruck deutlich, wie sehr – ganz im Sinne der FÜRSTENSPIEGEL und vor allem ihrer machiavellistischen Variante – die mit sich selbst beschäftigten Herrscher und ihr Anhang das Volk, die Gesellschaft und den Staat als Rahmen wie Medium ihrer individuellen Absichten und Vorlieben betrachten, wie sehr sie das, wofür sie eigentlich Verantwortung tragen sollten, ihren persönlichen Ambitionen unterordnen.

Vor allem in den Londoner Opern, die nach Händels Ankunft 1710 in England entstanden sind, finden sich Sujets, die alle Ingrediencien eines entmoralisierten Politikerverständnisses beinhalten. Wie Politik und persönliche Bereicherung bei den Regierenden untrennbar zusammengehören, wie im Intrigenspiel die Staatsinteressen den politischen Optionen der Beteiligten geopfert und mit deren privaten Liebesbeziehungen in eine nahezu nicht mehr unterscheidbare Verbindung mit den öffentlichen Angelegenheiten geraten, wie die Umkehrung von Tugenden in ihr Gegenteil als Fürsorge ums Gemeinwohl ausgegeben wird: wenn es je eine musikdramatische Illustration der Thesen Machiavellis gegeben hat, so haben Händel und seine Librettisten sie in immer neuen Varianten eindrucksvoll geliefert. Die populistische Bereitschaft, um der Macht willen alle moralischen Grundsätze zu verabschieden, alle privaten Beziehungen zur Disposition zu stellen, Ratgeber, Freunde und Verwandte gegeneinander auszuspielen, kurz: alles und jedermann zum Zwecke der eigenen Interessen zu instrumentalisieren, dabei jedoch nach außen den Anschein der

Wohlanständigkeit zu wahren, kehrt in vielfältigen Ausformungen in den zahlreichen Londoner Opern wieder. Ob RINALDO (1711) oder RADAMISTO (1720), ob OTTONE (1723) oder FLAVIO (1723), ob GIULIO CESARE (1724) oder TAMERLANO (1724), ob RODELINDA (1725), POROS (1731) oder EZIO (1732) – all diese Opern thematisieren, direkt oder indirekt, das Verhältnis von Politik, Moral und persönlichen Interessen, theatralisieren den Verfall fürstlicher Tugenden angesichts der Verlockungen politischer Macht und Herrschaft. An historischen Beispielen wird immer wieder vorgeführt, wie selten das, was die zahlreichen FÜRSTENSPIEGEL an unabdingbaren Herrscherqualitäten verlangen, in der Wirklichkeit politischen Handelns anzutreffen ist und umgekehrt, wie sehr doch Machiavelli recht hat, wenn er diese Wirklichkeit als den faktischen Rahmen von Politik bestimmt.

Vor diesem Hintergrund mag freilich schwierig, vielleicht sogar abwegig erscheinen, Händels XERXES in die oben zitierte Reihe ‚politischer Opern‘ einzuordnen. Denn dem Inhalt nach handelt es sich um ein scheinbar unpolitisches Sujet, das ganz und gar die private Sphäre des Königs und seines Hofes betrifft, das nicht die Frage eines moralisch oder unmoralisch handelnden Fürsten betrifft, sondern den Rückzug einer Amtsperson in den diskreten Bereich des Privaten: XERXES als ein schlichtes Verwirrspiel von Liebenden, deren Objekte des Begehrens schon durch jeweils andere Personen besetzt sind...

gen (I
nische
In H
Hanc
diese
ihrer
letzt
Aric
und
Rol
Ne
sie
Ge
ne
br
g
a
C
z
(

Ganz ohne Zweifel: dem unmittelbaren Eindruck nach ist diese Oper Händels ein buffoneskes Stück, eine heitere Intrige, in der die Liebeleien und Liebeshändel der Herrschenden den leichtgewichtigen Stoff reiner und amüsanter Unterhaltung liefern. Doch dieser erste Eindruck täuscht, denn die Handlung der Oper ist wesentlich vielschichtiger, als die pure Geschichte vermuten läßt. Schon die Eingangsszene macht dies rasch klar, denn sie zeigt eine Exposition von hintergründiger Doppeldeutigkeit, die charakteristisch für den weiteren Verlauf der Oper ist. Xerxes, der König der Perser, steht unter einer Platane, unter ihrem Schatten spendenden Laub, und dieses ruhige 'Dach' erscheint ihm nicht, wie sonst in der Opera seria üblich, als ein Symbol des Todes, sondern als das gerade Gegenteil, als das Sinnbild vollkommener Harmonie, die er für sich erträumt und in der er Liebe zu finden hofft. „Ombra mai fù...“ – „Nie war der Schatten eines geliebten grünen Baumes lieblicher.“ Ganz dieser Natur und ihrem augenblicklichen Frieden hingegeben, läßt der mächtige König seinen persönlichen Gefühlen freien Lauf und offenbart, indem er seinen privaten Neigungen vorbehaltlos nachgibt, einen überraschenden, aber ihn bestimmenden Charakterzug: er lobt die Ruhe des Augenblicks und hofft darauf, daß Krieg und Unheil diesen nicht stören werden. Von einer anrührenden Ambivalenz ist diese Eingangsszene, die einen asiatischen Herrscher vorführt, von dem die Geschichtsbücher berichten, er sei ein kluger, aber auch brutaler und machtbesessener Heerführer gewesen – wie die meisten Herrscher der damaligen Zeit,

und nicht nur der damaligen. Und das sich hier – und die ganze Oper hindurch – als ein vollkommen anderer erweist, als einer, dem die privaten Wünsche und Sehnsüchte wichtiger sind als alle Staatsgeschäfte und alle Politik.

Gleich eingangs wird damit unzweifelhaft deutlich, daß die Handlung der Oper auf einer doppelten Ebene spielt, daß sie die private Sphäre der handelnden Personen von der öffentlichen trennt, jene als die eigentlich entscheidende zeigt, aber beide Bereiche mit ihren dem Publikum präsenten, unterschiedlichen Verhaltensmustern indirekt gegeneinander ausspielt. Mit Xerxes, seinem Bruder Artabanus und dem Feldherrn Ariodates treten 'öffentliche' Figuren auf, von denen – weil sie politische bzw. militärische Führer sind – aus guten Gründen ein entsprechend heldischer Habitus eigentlich erwartet werden könnte: Ausrichtung der öffentlichen aber auch der privaten Handlungen an Gesichtspunkten einer allgemein geltenden Moral, Kontrolle der eigenen Affekte nach außen, wie dies etwa die zeitgenössische Affektenlehre der englischen Moralphilosophie des 18. Jahrhunderts vorschrieb, Konzentration auf das gemeine Wohl, also: Realisierung eines Verhaltenskodex, wie ihn die Tugendkataloge der FÜRSTENSPIEGEL schon immer festgelegt haben.

Doch solche Erwartungen werden systematisch enttäuscht. Xerxes erweist sich nicht nur am Anfang, sondern auch im weiteren Verlauf der Oper als ein Herrscher, dessen Denken ganz auf die Erfüllung privater Liebeswünsche konzentriert

ist. Verzaubert durch den Gesang von Romilda unternimmt er alles, um sie zu gewinnen und arbeitet dabei mit unterschiedlichen Mitteln: er hofft zunächst, sie durch ein Liebesgeständnis zu erweichen. Sodann glaubt er, daß der Sieg über die Feinde, den Ariodates ihm meldet, auch seinem Liebeswerben zum Erfolg verhelfen könnte. Als aber die Erfolglosigkeit auch des variationsreichen Werbens und des militärischen Imponiergehaves sich abzeichnet, sucht er Romilda zu drohen, sie zur Ehe zu zwingen. Doch auch dies zeitigt nicht den gewünschten Effekt, weil Romilda unbeugsam zu Arsamenes hält und nur ihn liebt. So verurteilt Xerxes schließlich den Bruder zum Tode. Dazwischen beklagt er immer wieder sein Leid, bejammert die ihm unerträglichen Qualen der Liebe oder beschwört in einer disproportioniert großen Rachearie, die er – erstaunlicherweise – auf sich selbst bezieht, die Furien der Hölle, deren Qualen und grausame Schmerzen er sich herbeiwünscht. Daß der Befehl, Arsamenes zu töten, am Ende nicht realisiert wird, ist nicht das Verdienst Xerxes', etwa seiner königlichen ‚Clementia‘ – wie dies von einer tugendgeleiteten Herrscherpersönlichkeit gefordert wäre. Es ist einzig die Konsequenz eines Mißverständnisses, durch das Romilda mit Arsamenes rechtmäßig verheiratet wird. Und da die Ehe als ein heiliges Institut gilt, hat auch ein absoluter Herrscher sie zu respektieren – jedenfalls dann, wenn die Oper, entgegen dem historischen Vorbild, in einem christlichen Umfeld spielt.

Wenn in der barocken Oper der Charakter einer Person sich erst durch die in den

verschiedenen Arien ausgedrückten Affekte zu einem ganzen Bild formt, so ist das Charakterbild von Xerxes – soweit es ihn als Herrscher betrifft – eigentlich wenig schmeichelhaft: das Largetto des Beginns, dessen Expositionscharakter schon betont wurde, legt den Titelhelden im Prinzip fest: Xerxes erscheint als ein im Grunde seines Wesens larmoyanter, der Sehnsucht und dem Leiden an sich selbst, an seine Liebe hingegebener Monarch, dem staatsmännische oder gar heldische Attitüden völlig abgehen. Und das gilt selbst dort, wo er den Machtmenschen herauszukehren sucht, weil solche Demonstration von Herrscherqualität zu seinem üblichen Verhalten kaum paßt. Gewiß: die Oper thematisiert von vornherein nur die private Sphäre und verschweigt absichtsvoll die öffentliche – wodurch diese jedoch nicht verschwindet, sondern virtuell präsent bleibt; aber im Privaten zeigt sich der wahre Charakter des Herrschers, gerade die Privatsphäre offenbart ihn als einen eher weichen Menschen, der selbst dort, wo er als König im Gespräch mit seinem Feldherrn Ariodates mit der wichtigsten aller öffentlichen Angelegenheiten, dem Krieg, konfrontiert wird, wenig Interesse zeigt – und die Musik, die nur in seltenen Fällen Dramatik und schroffe Affektentladung kennt, unterstreicht diese Charakterisierung noch nachhaltig.

Im Widerspiel der Rollenerwartung von nicht vorhandenen Herrschertugenden und faktischem Verhalten und in der für die Moderne charakteristischen Dominanz des Privaten über das Öffentliche liegt nicht nur der Stoff für ironische Bre-

gen (I
nische
In H
Hanc
diese
ihrer
letzt
Ario
und
Roll
Net
sie.
Ge
ne
br
ge
al
O
ze
C
s
c
/

chungen, die das Publikum zu erheitern vermögen - und die Händel immer wieder ausspielt, etwa wenn Xerxes seinem vermeintlichen künftigen Schwiegervater Ariodates einen Antrag für Romilda so formuliert, daß eine Verwechslung mit seinem Bruder folgen muß. Dieses Widerspiel konfligierender Verhaltensweisen ist zugleich auch Anlaß zu kritischer Reflexion über den Zustand einer Monarchie, deren politische Verfassung zwar keine direkte Rolle spielt, die aber gleichsam als Hintergrund immer mitgedacht werden kann. Denn was ist das für ein König, der sich so täppisch benimmt, daß er stets Mißerfolg hat, der sein Ziel mit solcher Umständlichkeit und einem ins Leere gehenden Aufwand verfolgt, der sich nicht durchzusetzen versteht, obwohl er die Macht dazu wohl hätte, der schließlich scheitert mit seinem Plan und sich deshalb auf längst Aufgegebenes - die Rückkehr zu seiner Braut Amastris - zurückbesinnt?

Auf dem Hintergrund tradierter und in der damaligen Zeit als selbstverständlich akzeptierter Herrschertugenden, wie sie die FÜRSTENSPIEGEL festlegen und fordern, muß ein solcher König sich äußerst merkwürdig ausnehmen, sich als eine Fehlbesetzung des wichtigsten politischen Amtes erweisen, als ein Monarch, der das Ansehen der Monarchie eher gefährdet denn bewahrt oder gar mehrt. Daß er während der ganzen Zeit seines Agierens fast ständig durch seine als Mann verkleidete Braut beobachtet und durchschaut wird, ohne dies selbst zu bemerken, spricht nicht für überlegene Klugheit. Wie auch das Scheitern seines

Liebesworbens nicht eben V
seine strategische Kunst zu er
mag. Und was für den Köni
auch für seinen Feldherrn.
Befehlsempfänger und Be
zugleich, sollte eigentlich, so
erwarten, seinen obersten
immer richtig verstehen; daß
scheidende Mitteilung so gänz
interpretiert, macht ihn zu eine
dem man erfolgreiche militäris
nehmungen kaum mehr wird
können. Schließlich: Wenn a
Romilda und Amastris sich g
Wünsche des Königs durchzuse
mögen, und zwar durch eigene
und geschicktes strategisches V
wenn hier zwei Frauen gegen
lich starke Männer sich er
behaupten, so ist dies ein weit
weis darauf, daß Händels Oper
das rein Komische hinausgehen
sches Potential eignet. Nichtzul
halb, weil diese Kritik sich durch
jene politisch-gesellschaftlichen
nisse beziehen läßt, die zu jener
England gegeben waren.

Händel schrieb nämlich, wie ma
seine Werke zwar für ein öff
zugängliches Theater, in dem a
vorwiegend aristokratisches Pu
Angehörige des Hofes und geleg
der Ministerpräsident oder Mitglie
königlichen Kabinetts saßen. Sie a
che die damals in London noch
neue Form der italienischen Oper
genießen wollten, bekamen in H
Opern Stoffe vorgesetzt, die ihnen
als Spiegel ihres eigenen moral
Verhaltens erscheinen mußten. Ein

DIE ^{Atalanta} REICHE

- ist das ungeliebte Kind der Götter -
- ist sparsam, aber arm
- ihre Eigenschaften sind ungetrieben
- die Besten der Götter sind die meisten
- sportlichen, können das schwerste Terrain
- ein untrügliches Raub ist ihr
- nicht das Wichtigste
- ihre Angst, durchschaut zu werden, hält sie in Grenzen

muß jeder gleich ein Odysseus sein?

gen (nisch In F Hand diese ihrer letzt Ario und Roll Nel sie Ge nei brü ge all Oi ze O si d A v l ;

Die LUTEN REICHE

...verdens nicht eben Ver
 ...gische Kunst zu erw
 ...Und was für den König
 ...für seinen Feldherrn. A
 ...und Be
 ...formuliert, daß eine Zeit
 ...eigentlich, so
 ...seinem Bruder folgen muß
 ...seinen obersten
 ...spiel konfliktreicher Verhältnisse waren
 ...sollten, seinen obersten
 ...zugleich auch Anlaß zu kritischer Refle
 ...scheidung der Mitteilun
 ...scheidung so gänzlich
 ...xion über den Zustand einer Monarchie
 ...knappt, macht ihn zu einer
 ...deren politische Verfassung zwar keine
 ...dem man erfolgreiche militärische
 ...direkte Tote spürt, da aber gleichsam
 ...nehmungen nicht mehr wird
 ...als Hintergrund immer mitgedacht wer
 ...können. Schließlich, Wenn a
 ...den kann. Denn was ist das für ein König,
 ...Romilda und Alarich sich ge
 ...der sich so tapfer benimmt, daß er
 ...Wütende des Königs durchzuse
 ...stets Mißerfolg hat, der sein Ziel mit sol
 ...mögen, und zwar durch eigene
 ...ch und Wädlichkeit und einem in der
 ...und geschicktes strategisches Ve
 ...re gehenden Aufwand verfolgt, der sich
 ...war hier zwei Frauen gegen v
 ...nicht durchzusetzen versteht, obwohl er
 ...hick starke Männer sich erf
 ...die Macht nicht in der abschließ
 ...lich scheitert mit seinem Plan und sich
 ...absorpten, was die Einweite
 ...deshalb auf längere Zeit gegebenes
 ...weis darauf, daß Handels Oper
 ...Rückkehr zu ... dem ...
 ...zurückbestim

Auf den ...
 ...
 ...

...hämlich, wie man
 ...neb
 ...Werte zwar für ein öff
 ...Theater, in dem ab
 ...aristokratisches Pub
 ...des Hofes und geleg
 ...Ministerpräsident oder Mitglied
 ...Kabinetts saßen. Sie al
 ...damals in London noch
 ...theatralischen Oper
 ...wählten, bekamen in H
 ...Stolze vergewagt, die inner
 ...als Spiegel ihres eigenen moral
 ...Verhaltens erscheinen mußten. Eine

...ein Oph...

...als Spiegel ihres eigenen moral
 ...Verhaltens erscheinen mußten. Eine

Atalanta



gen (l
nische
In H
Hanc
diese
ihrer
letz
Ario
und
Roll
Net
sie
Ges
ner
bre
ge
all
O
ze
O
st
d
A
v
l
z
1

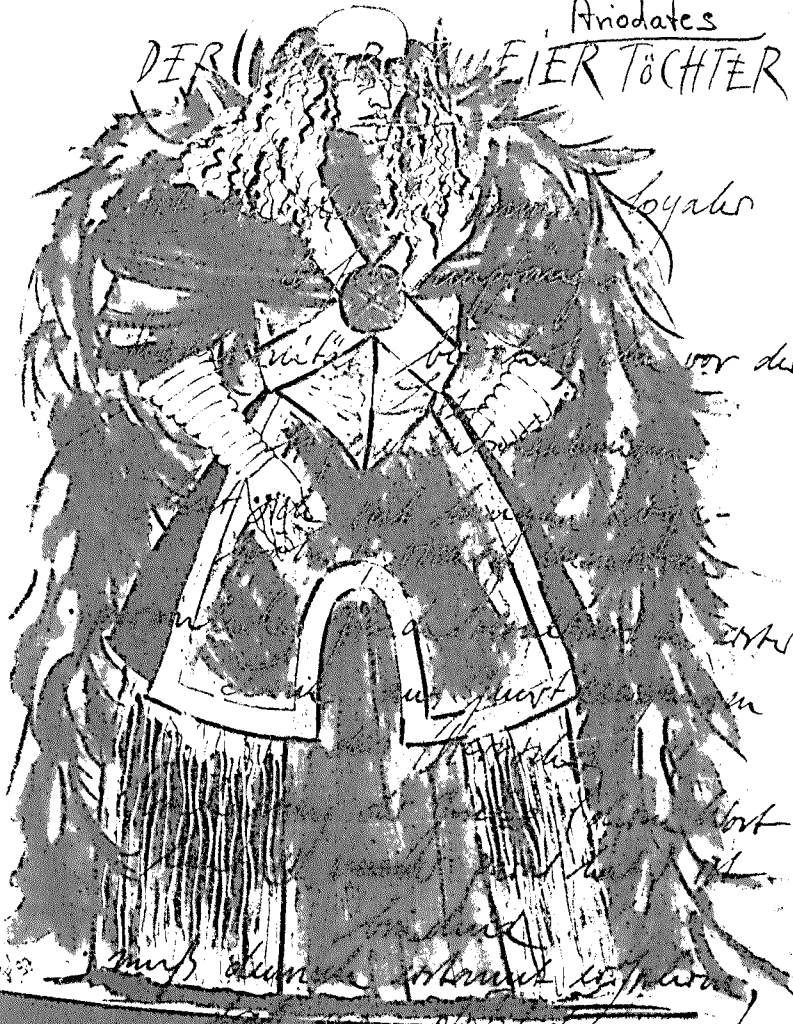
haltens, das von der englischen Öffentlichkeit als problematisch empfunden und offen kritisiert wurde, weil es allzu häufig den Eigennutz zum Maßstab des öffentlichen Handelns machte und damit die Unsicherheit der Zeiten egoistisch ausnutzte. Denn diese Zeiten waren gekennzeichnet von einem tiefgreifenden Wandel der englischen Gesellschaft, von revolutionären Erschütterungen, die auch die moralischen Normen des überkommenen Verhaltens nicht unangetastet ließen. 1688 hatte sich mit der Glorreichen Revolution die neue parlamentarische Regierungsform endgültig durchgesetzt und damit begann Englands Wandel zu einer modernen Industrie- und Kolonialmacht. Bürgerliche Schichten, die Träger grundlegender gesellschaftlicher Veränderungen, drängten zur Macht, suchten die Ablösung der höfischen Eliten und der politischen Etikette des königlichen Hofes. In der Auseinandersetzung der sich neu bestimmenden Herrschaftsinteressen, im Kampf um politischen Einfluß und dem damit verbundenen gesellschaftlichen Aufstieg kam es zu dramatischen politischen wie gesellschaftlichen Turbulenzen. Seit 1721 stand Sir Robert Walpole für über zwanzig Jahre der Regierung vor, eine alles überragende Erscheinung, erster Premierminister modernen Zuschnitts und zugleich ein Politiker, der angesichts der weitgreifenden Veränderungen in England und unsicherer parlamentarischer Verhältnisse sich seine jeweiligen Regierungsmehrheiten ganz ungeniert durch Bestechung und alle Formen der Korruption zu beschaffen mußte. Kaum ein Skandal, in den die Regierung oder ein-

zelne ihrer Minister, häufig genug auch der Hof selbst nicht verwickelt gewesen wären, und am nachhaltigsten galt dies für jene „South Sea Bubble“-Affäre von 1720/21, in der die staatliche englische Südseekompanie, die Englands gesamten Handel mit Lateinamerika abwickelte, durch Spekulation Bankrott anmelden mußte. Es war fast ein Staatsbankrott, der die Herrschenden in den Untergang zu ziehen drohte, bei dem übrigens auch Handel erhebliches Geld einbüßte, wofür er Aktien dieser Gesellschaft besaß. Korruption politischer Herrschaft durch wirtschaftliche Spekulation - neben vielen kleinen alltäglichen Korruptionen, neben Ämterkauf und Patronage erschien dies als Skandal als der grelle Ausdruck einer orientierungslos gewordenen Zeit, in der die Bestimmung des politischen Handlungsfeldes alle bis dahin geltenden moralischen Normen außer Kraft zu setzen schien - ein Skandal, der bis zum Abgang des Robert Walpole 1741 der englischen Nation präsent blieb wie wenig es zuvor

Ein Szenario wie das von XERXES mußte angesichts solcher Erfahrungen geradezu als eine ironische, ja fast schon satirische Paraphrase auf die zeitgenössischen Entwicklungen und Probleme erscheinen. Die alten Traditionen und überkommenen Handlungsorientierungen zerfielen um neue Werte sich erst langsam bildeten und an deren Stelle traten, erschien das was die Oper zeigte, als ein hilfloser Rückzug des Königs ins Private, als Abwendung von seinem Amt. Wo ein politischer Charakter gefordert war, zeigte die Bühne einen mit sich selbst beschäftigten Schwächling, dem alles mißlang, was es

Arnodates

DER VATER DER WEIER TÖCHTER



Angenehm fallen kann
und fragt sich

Hätte ich diese Probleme auch
als Vater von Söhnen?

gen (L
nische
In Hi
Hand
dieser
ihrent
letzte
Ariod
und
Rolle
Neb
sie
Ges
ner,
brei
ger
alle
Op
zei
Op
su
de
Al
w
Li
z
u
t
A
(

... das von der englischen Öffent-
lichkeit als problematisch empfunden
und offen kritisiert wurde, weil es allzu
häufig den Eigennutz zum Maßstab des
öffentlichen Handelns machte und damit
die Unsicherheit der Zeiten egoistisch
ausnutzte. Denn diese Zeiten waren
gekennzeichnet von einem tiefgreifenden
Wandel der englischen Gesellschaft, von
revolutionären Erschütterungen, die auch
die moralischen Normen des überpremi-
erten Verhaltens nicht unangetastet
ließen. 1688 hatte sich mit der briti-
schen Revolution die neue parlamentarische
Regierungsform endgültig durchge-
setzt und damit begann Englands Wan-
del zu einer modernen Industrie- und
Kolonialmacht. Bürgerliche Schichten,
die Träger grundlegender gesellschaftlicher
Veränderungen, drängten zur
Macht, suchten die Ablösung der höfischen
Eliten und der politischen Etablierung
des königlichen Hofes. In der Ausein-
dersetzung der sich neu bestimmenden
Herrschaftsinteressen, im Kampf um poli-
tischen Einfluß und dem damit verbun-
denen gesellschaftlichen Verfall kam es
zu dramatischen politischen wie gesell-
schaftlichen Turbulenzen.
Stand Sir Robert Walpole für über vier-
zig Jahre der Regierung vor, eine alles
überwiegende Ebene im britischen Premier-
minister modernen Zuschnitts und
zugleich ein Politiker, der angesichts der
weitgreifenden Veränderungen in Eng-
land und unicher parlamentarischer
Verhältnisse sich seine jeweiligen Regie-
rungsmaßnahmen sorgfältig durch
Bestechung und alle Formen der Korrup-
tion zu sichern suchte. Er war ein
Skandal, in den die Regierung oder ein-

zelge ihrer Minister, häufig
der Hof selbst nicht verwickelt
wären, und am nachhaltigste
für jene „South Sea Bubble“
1720/21, in der die staatlich
gegründete South Sea Company die England
Handel mit Lateinamerika
durch Spekulation Bankrott
mußte. Es war fast ein Staat
der die Herrschenden in den
zurückziehen konnte, bei dem über
Handel erhebliches Geld ein-
er Aktien dieser Gesellschaft
ruption politischer Herrschaft
schaftliche Spekulation - nei-
meinen alltäglichen Korruption
Amoralität und Patronage ersch
Skandal als der grelle Ausdruck
strahlunglos gewordenen Zeit
bestimmung des politischen H
felder alles bis dahin geltend
lischen Normen außer Kraft
setzen - ein Skandal, der bis zur
des Robert Walpole 1741, der a
Nation prägend blieb. Ein wenig
Ein Szenario wie das von XERX
angesichts solcher Erfahrungen
als eine ironische, ja fast schon
Paraphrase auf die zeitgenössis-
wicklungen und Probleme erschi
die alten Traditionen und überko
Handlungsorientierungen zerfi
neue Werte sich erst langsam
und an deren Stelle traten, ersch
was die Oper zeigte, als ein hilflos
zug des Königs ins Private, als
dung von seinem Amt. Walpole
Charaktere gefordert war, zeigte
ne einen mit sich selbst besch
Schwächling, dem alles mißlang

Arnodates



gen (U
nische
In H
Hand
dieser
ihren
letzte
Ariod
und
Rolle
Neb
sie
Ges
ner
bre
ger
alle
Op
zer
Op
sui
da
Ar
wi
Li
zu
u
h
A
(
t
1

für sich und gegen seine Konkurrenten unternahm. In Szene gesetzt wurde die Verwirrung der Mächtigen und mit ihr die Selbstgefährdung der Monarchie, die Auflösung von Verantwortung für das Ganze und das Wuchern des Partikularen.

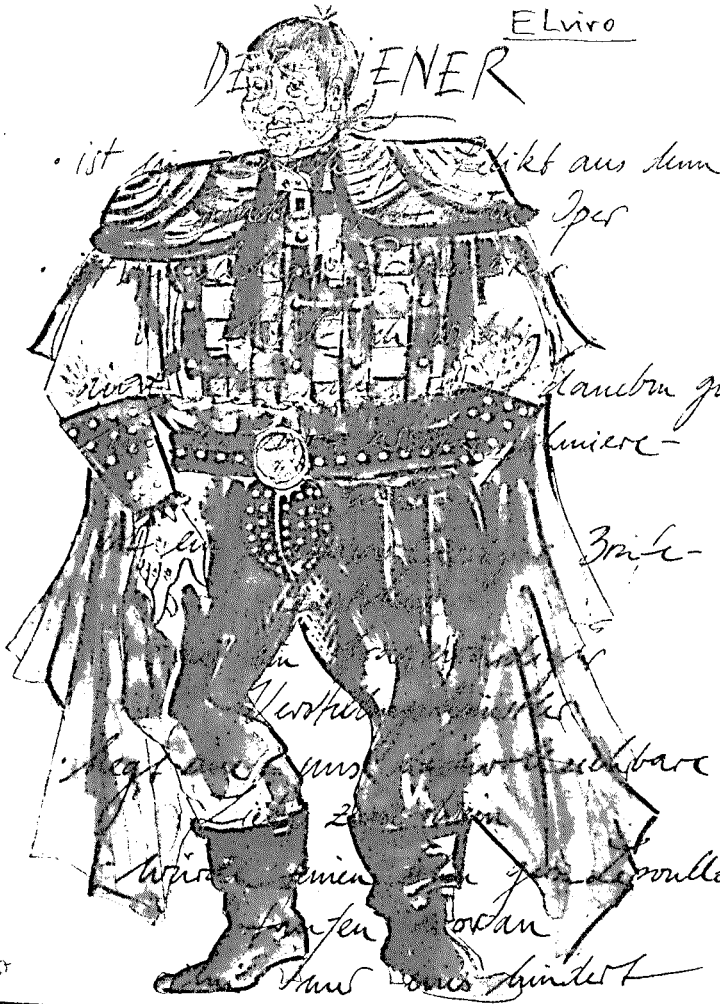
Daß eine solche Interpretation nicht gewaltsam von außen in die Oper hineingelesen werden muß, sondern eine entscheidende Bedeutungsebene des Stückes bezeichnet, zeigt sich nicht zuletzt in den Eigenarten musikalischen Formwandels. Händel hat das übliche Formenschema der Opera seria vielfach verändert: mehr als die Hälfte der Arien sind keine Da-capo-Arien, bei vielen fehlen instrumentale Einleitungen, die klare Funktionstrennung von Rezitativ und Arie ist oftmals aufgehoben oder verwischt, denn auch in den Arien wird gelegentlich die Handlung vorangetrieben und nicht nur ein Affekt koloriert. In den Duetten ist das Ritual gegenseitiger Liebesbeteuerung häufig beiseitegeräumt, wird Gegenteiliges und Gegensinniges verkündet und so aneinander vorbeigesungen. Um die direkte Hinwendung zum Publikum, die Romilda im 2. Akt vollzieht, um ihr Gefühl der Eifersucht nicht nur mitzuteilen, sondern auch zu erläutern, ist ein überraschendes Heraustreten aus dem Gang der Erzählung, durch das die Zuhörer direkt am Affektausbruch beteiligt werden und ihn nicht nur hören.

Das alles sind neue Stilmittel und zugleich ist es die nachvollziehbare Auflösung der überlieferten musikalischen Formen, die auf eine eindringliche Weise

korrespondiert mit der Mehrdeutigkeit des Textes und den verwirrenden Anzeichen des Bühnengeschehens. Sicher reflektiert dieser Wandel der musikalischen Formen auch auf eine indirekte Weise die allgemeine Zeitsituation, die soziale Traditionsabbrüche und allmächtige Destruktionen scheinbar überlebender Verhaltensstandards. Was anfangs eine harmlose und buffoneske Oper daherkommt, erweist sich so am Ende ein zeitkritisches Stück von raffiniertem Konstruktions- und hinter sinniger Doppeldeutigkeit. In der Heiterkeit der persönlichen Mißverständnisse und der sozialen Verwechslungen decouviert der Herrscher sich - und seinen engsten Vertrauten - als realitätsfern und folglich in seinem Amt nicht gewachsen. Vielleicht mag dieser zutiefst herrschaftskritische Subtext der Oper einer der Gründe dafür gewesen sein, daß sie nach ihrer Uraufführung nur noch viermal gespielt wurde - ein schlimmer Mißerfolg für Händel. Denn die Mächtigen lassen sich zumehr nur ungern den eigenen Spiegel vorhalten, vor allem dann nicht, wenn das, was zu sehen ist, durch ironische Feinzeichnung der allgemeinen Spottlust anheimgegeben wird.

ELviro

DIENER



• ist ... Felikt aus dem
Iper

... Handen geht
Liniere-

Brille-

... un... schbare -

... ein ... wolle

... hinter

ihm fehlt die passende Frau
- sind sie noch frei?

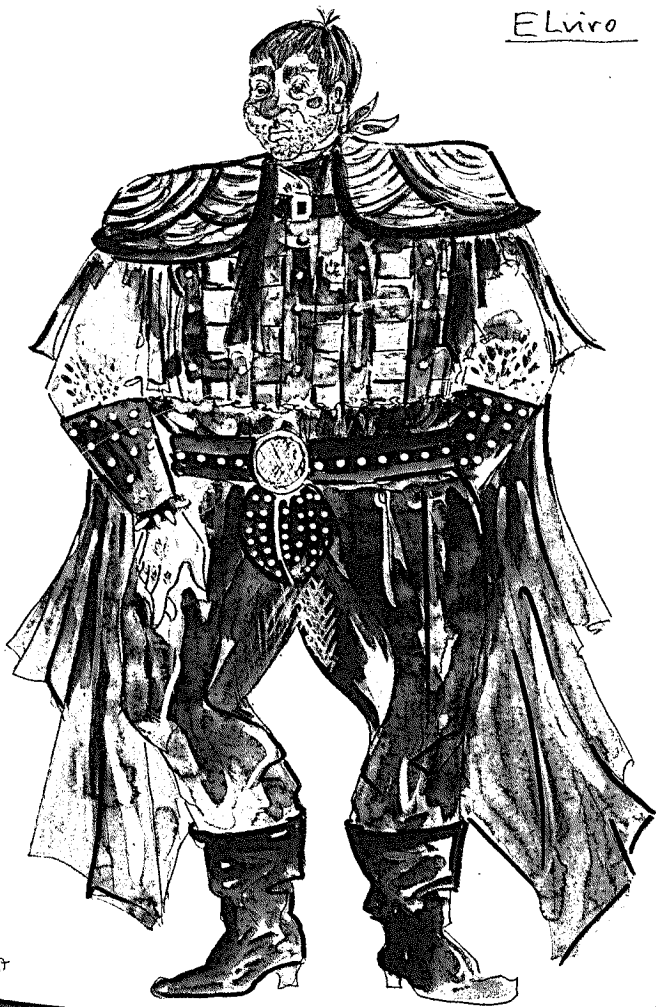
gen (L
nische
In Hi
Hand
diese
ihren
letzte
Ario
und
Roll
Neb
sie
Ger
ner
bre
gef
all
Op
zei
Op
su
di
A
w
L
z
v

für sich und gegen seine Konkurrenten
unternahm. In Szene gesetzt wurde die
Verwirrung der Mächtigen und mit ihr die
Selbstgefährdung der Monarchie, die
Anlassung von Verantwortung für das
Ganze und das Wuchern des Partikula-
ren.

Daß eine solche Interpretation nicht
gewaltsam von außen in die Oper hinein
gelesen werden muß, sondern eine ent-
scheidende Bedeutungsebene des
Stückes bezeichnet, zeigt sich nicht zuletzt
in den Eigenheiten musikalischen Formen-
wandels. Händel hat das übliche For-
menschema der Opera seria vielfach ver-
ändert, wobei die Hälfte der Arien sind
keine Da-Capo-Arien, bei vielen fehlen
instrumentale Einleitungen, die klare
Funktionstrennung von Rezitativ und
Arie ist oftmals aufgehoben oder ver-
wischt, denn auch in den sozialen
gentlich die Handlung vorangetrieben
und nicht nur als Mittel zu anderen
Duetten ist das Ritual gegenseitiger Lie-
besbeteuerung häufig beseitigt, geräumt,
wird Gegenbelegtes und Gegenwärtiges
verkündet und so aneinander vorbeige-
sungen. Um die direkte Wirkung zum
Publikum, die Komilda im 2. Akt voll-
zieht, um im Gefühl der Eifersucht nicht
nur mitzuteilen, sondern auch zu erläu-
tern, ist ein überraschendes Heraustreten
aus dem Gang der Erzählung, durch das
die Zuhörer direkt am Affektausbruch
beteiligt werden und ihn nicht nur hören.

Das alte sind neue Mittel und
zugleich ist es die nachvollziehbare Auf-
lösung der überlieferten musikalischen
Formen, die auf eine eindringliche Weise

korrespondiert mit der Me
des Textes und den verwirre
nen des Bühnengeschehens
reflektiert dieser Wandel die
schen Formen auch auf ein
Weltbild. In meine Zeitsitua
soziale Traditionsabbrüche ur
che Destruktionen scheinbar
Verhaltensstandards. Was an
eine harmlose und buffone
daher kommt, erweist sich so an
ein zeitkritisches Stück von
Konstruktion und hinterfönnig
deutigkeit. In der Heiterkeit de
schen Mißverständnisse und
schen Verwechslungen decou
Herrscher sich - und seinen en
trauten - als realitätsfern und fo
nem Amt nicht gewachsen.
mag dieser Zitiert herrschaft
Subtext der Oper einer der Grün
gewesen sein, daß sie nach ihr
führung nur noch viermal gespi
- ein schlimmer Mißerfolg für
Denn die Mächtigen lassen sich
nur ungern den eigenen Spieg
was allehand nicht, wenn
zu sehen ist, durch ironische f
lung der allgemeinen Spottlust
gegeben wird.



gen
nisch
In
Han
dies
ihre
letz
An
und
Rol
Ne
sie
Ge
ne
br
g
al
O
zi
C
s
c
J
i

Ein Fürst soll also keinen anderen Gegenstand des Nachsinnens haben und sich mit nichts anderem beschäftigen als mit der Kriegskunst, den militärischen Einrichtungen und der Kriegszucht; denn das ist die einzige Kunst, die man von dem, der befiehlt, erwartet.

Ein Fürst, der einen Staat durch seine Beamten beherrscht, besitzt viel größeres Ansehen, weil im ganzen Lande niemand ist, der einen Höheren als ihn anerkennt, und wenn man einem andern gehorcht, so gehorcht man ihm nur als dem Diener und Beamten des Herrschers und hängt an ihm nicht mit besonderer Liebe.

Aus: Niccolò Machiavelli „Der Fürst“

Mein Herr fragte mich, welche Gründe ein Land gewöhnlich verurteilt, mit einem anderen Krieg zu führen, erwiderte, die Ursachen seien zahlreich, würde nur einige der hauptsächlichsten erwähnen. Bisweilen würden Kriege durch Fürsten bewirkt, die glauben, sie hätten nicht genügend Land und Untertanen beherrschen können; bisweilen durch die Verderbtheit der Minister, die ihren Herrn in einen Krieg verwickeln, um das Geschrei der Untertanen zu stillen, oder in eine schlechte Regierung zu übergehen, oder in eine andere Richtung zu lenken. Verschiedenheit der Meinungen über die Tödtung mehrerer Millionen Menschenleben, zum Beispiel, ob Fleisch Brot, ob der Saft einer Beere Blut oder Wein sei; ob es ein Laster oder eine Tugend sei, einen Pfahl zu küssen, Feuer zu werfen; wie man sich anziehen solle, schwarz, weiß, rot oder gelb; ob der Rock lang oder kurz, eng oder weit, schmutzig oder sauber sein solle; ob kein Krieg sei so wütend wie gewöhnlich, oder ob derjenige, der durch Verschiedenheit der Meinungen verursacht werde, besser sei, wenn es sich um unbedeutende Dinge handle.

Aus: Jonathan Swift „Gullivers Reise“

ne Beweg
ranlaßten
ühren. Ich
ahllos; ich
chlichsten
n Kriege
bten, daß
Leute zu
en auch
ister, die
wickelten
nen über
ersticken
u lenken
en habe
en geko
rot oder
er gewis
das Pfei
ei; ob es
oder ins
n besten
grau; ob
ler weit
le. Und
ade der
eit der
sonders
e Dinge
sen"



Georg II., König von England (1683-1760)

EINIGE ANMERKUNGEN ZU VERSTÄNDNIS UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS DES SERSE

Von Hans-Martin Linde

Bei näherer Betrachtung und genauem Hören der SERSE-Partitur überrascht immer wieder der Reichtum der musikalischen Formen. Das in der italienischen Oper jener Epoche (beispielhaft die immer noch wenig bekannten Opern Vivaldis) übliche Schema von hinführendem Rezitativ und darauffolgender Arie wird bei Händel abgewandelt. Natürlich gibt es aneinander gereihete Secco-Rezitative (nur vom Generalbaß begleitet), die den Fluß ganzer Szenen in Gang setzen. Doch findet sich auch das „neue“ Recitativo accompagnato, das vom Streichertutti begleitet wird. Außerdem wird das Secco-Rezitativ gelegentlich in ariose Abschnitte eingefügt. Ein schönes Beispiel hierfür erklingt zu Beginn des I. Aktes. Man hört hier eine bezaubernd schöne Sinfonia mit Blockflöten und Streichern. Dieser „soave concerto“ (liebliche Zusammenklang) wird aber immer wieder unterbrochen durch rezitativische und ariose Einschübe (Elviro und Arsamene). Später geschieht das Gegenteil: Rezitative werden durch komponierte Abschnitte aufgelockert (Elviro, Arsamene, Serse). Händel verwendet noch einige der damals üblichen Dacapo-Arien. Öfter aber stehen stattdessen Arietten im französischen Stil (Romilda, Elviro) oder auf sinnvolle Art verkürzte Arien ohne Dacapo und sogar liedchenhafte Nummern mit mehreren, auf verschiedene Solisten verteilten Strophen.

Die Palette der verwendeten Tonarten ist relativ groß. Gängiges C-Dur, G-Dur und F-Dur stehen neben damals „gewagteren“ Tonarten wie E-Dur, fis-Moll oder Moll. Eine Untersuchung des Bezuges zur zeitgenössischen Affektenlehre, Tonartencharakteristik und Intervallehre kann hier Aufschlußreiches zutage fördern. In diesem Zusammenhang sei die Lebendigkeit des Tonartenwechsels nur kurz angedeutet. Die „Sinfonia“ (I. Akt Nr.2) steht in c-Moll. Diese Tonart gilt in barocker Verstandnis als zugleich „ernsthaft“ und „lieblich“. Auf diese Weise markiert der Komponist den Beginn einer recht komplizierten (= „ernsthaften“) Geschichte. Diese entsteht durch das Liebes-Verlangen des Xerxes zu Romilda. Romilda ihrerseits singt - einstweilen nichtsahnend - ein hübsches, harmloses Liedchen (eigentlich eine „Ariette“) in B-Dur. Diese Tonart stand für Fröhlichkeit und Einfachheit. Kurz danach (in Nr.6 des gleichen Aktes) seufzt Atalanta voller Zärtlichkeit und gleichzeitig von Liebes-schmerz und Sterbenwollen in fis-Moll. Diese Tonart aber widerspiegelt - deutlich entfernt von den „einfachen“ Tonartlichkeiten - den inneren Zwiespalt und die Unsicherheit der Atalanta. Beispiele dieser Art ließen sich leicht vermehren. Übrigens entdeckt man auch Überraschungen in Händels Dissonanzbehandlung und Anwendung metrischer Unregelmäßigkeiten. Als Beispiel für letztere mag die Amastris-Arie „Cagion son io“ (III. Akt Nr.45) dienen. Hoffnungsloses Gefahrenseins im Schmerz erklingt zwar in F-Dur, wird aber durch ständig wiederkehrende Verschiebungen der gewohnten Metrik verdeutlicht. Manche der auftau-

chenden Farbwerte sind überzeugend nur mit historischem Instrumentarium ohrenfällig. Hier wäre auf die „liebliche Schärfe“ der Streicher zu verweisen, bedingt u.a. durch Darmsaiten und besondere Bogenführung und -technik. Bläser (Blockflöten, Oboen, Fagott, Hörner, Trompeten) werden nur sparsam, deswegen aber besonders wirkungsvoll eingesetzt. Dem Gebrauch der Zeit entsprechend haben wir Oboen und Fagott gelegentlich auch dann verwendet, wo Händel es nicht ausdrücklich fordert, wo es aber den Affekt einer Arie unterstreicht. Auch der ausnahmsweise Einsatz einer Solovioline statt des Violintuttis entspricht den Gepflogenheiten damaliger Aufführungspraxis. Eine von drei Akkordinstrumenten abwechselnd gestaltende Continuoebesetzung bringt weitere klangliche Abwechslung. Dabei stand nicht konsequente Zuordnung bestimmter Continuoinstrumente zu bestimmten Protagonisten im Vordergrund. Es geht uns vielmehr um „varietas“ auch in diesem Bereich. Daß schließlich der „Ziergesang“ der Solisten die Arien bereichert und belebt, gehört für uns heute zu den lange Zeit verlorengegangenen, seit geraumer Zeit aber wiedergefundenen Selbstverständlichkeiten.

Händels Opernmusik ist ungemein theatralisch, gestenhaft; sie ist fähig, innere Kämpfe jenseits der üblichen Affekteinheiten anzudeuten, einer Person Individualität zu verleihen, wo sie eigentlich für einen Affekttypus stehen sollte...

Silke Leopold

gen (nisch
In H
Hand
dies
ihrer
letzt
Ario
und
Roll
Ne
sie
Ge
ne
br
ge
all
O
zi
C
s
d
A

Frauen als soziale Gruppe betrachtet haben am Hofe größere Macht als in irgendeiner anderen gesellschaftlichen Formation dieser Gesellschaft. Nicht nur Masken, auch Fächer sind Symbole ihrer Verkleidung. Welche anderen Frauen auch immer im Spiele sind, die Distanzierung der Geschlechter durch den Panzer der Selbstzwänge, die bald in der Form der guten Manieren, bald in der des Gewissens oder der Reflexion in Erscheinung treten, kurzum die Verzögerung des begehrten Liebesgenusses und eine wehmütige Genugtuung an der schmerzlichen Freude, sie alle bilden bald mehr, bald weniger betont, integrale Elemente des Gefühlskomplexes der romantischen Liebe. Sie markieren den Übergang von relativ einfachen, relativ ungemischten, zu komplizierteren und vielfach gemischten Affekten.

Die aktuelle Rangordnung innerhalb der höfischen Gesellschaft schwankte fortwährend hin und her. Die Balance innerhalb dieser Gesellschaft war sehr labil. Bald kleine und fast unmerkliche Erschütterungen, bald große und sehr merkliche Erschütterungen veränderten ununterbrochen die Stellung und Distanz der Menschen innerhalb ihrer. Diese Erschütterungen zu verfolgen, dauernd auf dem Laufenden über sie zu sein, war für den höfischen Menschen lebenswichtig... So war dauernd eine genau überlegte Nuancierung des Benehmens gegenüber jedem Mann am Hofe unerlässlich.

Aus: Norbert Elias „Die höfische Gesellschaft“

Unter dem Adel und der hohen Beamtenschaft durfte keine Ehe geschlossen werden ohne die vorherige Zustimmung des Königs. Diesen Schritt zu versäumen, hatte soviel geheißen, als sich der Rebellion schuldig zu machen. Der König konnte sogar Ehen schließen, ohne und selbst gegen den Willen der Eltern. Sein Willen genügte in solchen Fällen, um jeden Widerstand unmöglich zu machen.

Aus: Max von Boehn „Frankreich im 18. Jahrhundert“



Amasina's
(#LO)ENE

aus
 die Bewegung
 und Teile an der
 Singen auf
 hat eine...
 in...
 durch...
 Rollen...
 nach Katastrophen

Berühmt
dennoch

manchmal verfehlt Entschluß
Kraft auch ihr Ziel

gen (nisch In H Hand diese ihrer letz Ario und Rol Ne sie Ge net br ge all Oz ze O d A v

Frauen als soziale Gruppe betrachtet haben am Hofe größere Macht als in irgendeiner anderen gesellschaftlichen Formation dieser Gesellschaft. Nicht nur Masken, auch Fächer sind Symbole ihrer Verkleidung. Welchen anderen Frauen auch immer im Spiele sind, die Distanzierung der Geschlechter durch den Passier der Selbstwände die bald in der Form der guten Manieren, bald in der des Gewissens oder der Reflexion in Erscheinung treten, kurzum die Verzögerung des begünstigten Liebesgenusses und eine wehmütige Genugtuung an der schmerzlichen Freude, sie alle bilden bald mehr, bald weniger betont, integrale Elemente des Gefühlskomplexes der romantischen Liebe. Sie markieren den Übergang von relativ einfachen, relativ homogenen zu komplizierteren und vielfach gemischten Affekten.

Die aktuelle Rangordnung innerhalb der höfischen Gesellschaft schwankte fortwährend hin und her. Die Balance innerhalb dieser Gesellschaft war sehr labil. Bald kleine und fast unmerkliche Erschütterungen, bald große und sehr merkliche Erschütterungen veränderten ununterbrochen die Stellung innerhalb der Menschen innerhalb ihrer. Diese Erschütterungen zu verfolgen, dauernd auf dem Laufenden über sie zu sein, war für den höfischen Menschen lebenswichtig. Es war dauernd eine genau überlegte Nuancierung des Benehmens gegenüber jeder Person erforderlich.

Aus: Norbert Elias, "Die höfische Gesellschaft"

Unter dem Adel und der hohen Gesellschaft durfte keine Ehe geschieden ohne die vorherige Zustimmung des Königs. Diesen Schritt zu verschieben hieß sich die Schuld zu machen. Der König durfte Ehen schließen, ohne gegen den Willen der Eltern. In solchen Fällen genügte ein solcher Widerstand unmöglich zu machen.

Aus: Max von Boehn, "Frankreich im 18. Jahrhundert"

[Handwritten notes in German, including 'VIELFÄLTIG', 'Führt eine...', 'überwiegend...', 'Folgerungen...', 'haben...']

Amasthi's



gen (nisch
In F
Hant
dies:
ihre:
letzi
Arid
und
Roll
Ne:
sie:
Ge:
ne:
br:
ge:
all
O:
z:
O:
s:
d:
A:



HÄNDELS OPERNWELTEN: KÜNSTLERISCHE HERAUS- FORDERUNG UND MENSCH- LICHE FASZINATION

■ S.R.: Das Spektrum inszenatorischer Ansätze und Absichten ist bekanntlich breitgefächert. Was ist Ihnen als Regisseur wichtig?

■ U.P.: Ich muß gestehen, ich gehöre zu den Regisseuren, die am liebsten Geschichten erzählen. Ich bemühe mich, einem Stück nicht eine Konzeption überzustülpen, sondern ich setze mich vor allem mit den Intentionen des Stückes bzw. des Autors oder Komponisten auseinander, spüre diesen sehr ernsthaft nach und versuche sie szenisch umzusetzen.

Dabei reizen mich natürlich immer am meisten diejenigen Opern, die noch nicht so bekannt sind und die am Rande des gängigen Repertoires stehen. Hier bietet sich wunderbar die Möglichkeit, freier erfinden zu können...

■ S.R.: ...ohne ständig daran denken zu müssen, wie es anderswo bereits gemacht wurde.

■ U.P.: Ja, genau.

■ S.R.: Betrachtet man Ihre bisherige Arbeit, fällt auf, daß Sie eine beachtliche Anzahl von Barockopern inszenierten. Gibt es dafür Gründe?

■ U.P.: Zur Barockoper, der ja insgesamt durchaus noch das Image des Außergewöhnlichen innerhalb des traditionellen Spielplanes anhaftet, habe ich eine ganz besondere Affinität. Schon in meiner Kindheit hörten meine Eltern am Sonntag hauptsächlich Barockmusik – mein Vater Händel, meine Mutter Bach. Meine Sympathien tendierten anfangs zu Bach; spä-

ter erschien mir jedoch Händels „sinnlichere“ Musik zunehmend attraktiver. Offensichtlich hat sich von diesem „Sonntagsgefühl“ etwas erhalten, denn ich höre zuhause nach wie vor in erster Linie Barockmusik – neben der in meiner Werteskala, so sonderbar es klingen mag, lediglich Popmusik ernsthaft bestehen kann. Diese beiden musikalischen Bereichen haben (insbesondere nach anstrengenden Arbeitsphasen) am ehesten beruhigende Wirkung; die übrige klassische Musik hat für mich immer mit Arbeit zu tun, ich kann nicht wirklich entspannen.

■ S.R.: Sie haben eine ganze Reihe Händel-Opern inszeniert, sind Sie ein Händel-Spezialist?

■ U.P.: Um Gottes Willen nein! Ich habe immer Angst vor Spezialistentum.

Ich würde mich eher als Händel-Liebhaber, d.h. eigentlich als „Amateur“ bezeichnen. Immer wieder verblüfft mich Händel. Es ist erstaunlich zu sehen, mit welcher Genialität und Subtilität er das breite Spektrum menschlicher Gefühle in Musik umzusetzen vermag. Es gibt keine Geschwätzigkeit, keine billige Effekthascherei, die Figuren sind nie eindimensional, sie sind im Gegenteil sehr vielschichtig gezeichnet. Trotz des strengen Regelkanons, den die „Affektenlehre“ parat hielt und dessen Normen sich jeder Komponist in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts zu stellen hatte, trotz der „schematisierten“ Struktur einer Barockoper mit ihrem eher gleichförmigen Wechsel von Rezitativ und Arie gelingt es Händel, jenseits aller musikalischen Konvention, seinen Opernfiguren menschliche Glaubhaftigkeit und emotionale Tiefe zu verleihen, und genau das macht seine Figuren für mich heute so interessant und aktuell.

■ S.R.: Bestätigt sich das auch bei XERXES? Was macht für Sie den besonderen Reiz dieser späten Händel-Oper aus? Ist es die oft apostrophierte Heiterkeit des Werkes?

■ U.P.: XERXES ist für mich eine Tragikomödie im besten und Shakespearschen Sinne: Jede Komödie gewinnt durch tragische Momente an Tiefe, und in einer „guten“ Tragödie dürfen komische Episoden nicht fehlen. Auf den ersten Blick scheint XERXES, überraschend bei Händel, eine heitere Oper. Doch es finden sich bei genauerem Hinsehen viele Irritationen, die das Bild von Komik und Liebeständelei erheblich trüben. Krieg und Tod sind latent gegenwärtig. Sie bilden den Hintergrund der Geschichte und wirken bedrohlich, auch wenn die Figuren auf der Bühne sich bemühen, ihrer Macht - und sei es für wenige Stunden - zu entkommen. Alle Figuren erleben - inmitten eines turbulenten Wechselbades der Gefühle - emotionale Grenzsituationen, in denen sich ihre (mehr oder weniger gut kaschierte) Einsamkeit, ihre unendlich tiefe Trauer über das Nicht-Miteinander-Reden-Können, ihr mitleiderregendes Getriebensein manifestiert. Indiz für die Doppelbödigkeit scheinbar heiterer Situationen ist nicht zuletzt die Musik, die - oft im Kontrast zum gesprochenen Wort - eine sehr beredte, verräterische Sprache über den Seelenzustand der Figuren spricht.

■ S.R.: XERXES gehört heute - neben GIULIO CESARE - zu den beliebtesten Händel-Opern, war allerdings 1738 mit nur 5 schlecht besuchten Vorstellungen ein großer Mißerfolg. Der Händel insgesamt durchaus wohlgesinnte Charles Burney bezeichnete die Oper als das Werk „eines

geistig gestörten, wenn nicht kranken Mannes“, Sir Newman Flower sah in XERXES „eine musikalische Farce ... eine Absurdität, die keine Existenzberechtigung hat“. Worin liegen Ihrer Meinung nach die Ursachen für den historischen Mißerfolg? Was macht andererseits die Attraktivität der Oper heute zutage aus?

■ U.P.: Ich vermute, das Sprengen aller musikalischen Formen, das Händel in XERXES vornimmt, stieß bei den Barockoper-Puristen, bei den Wissenschaftlern auf völligeres Unverständnis. Auf der anderen Seite war auch sein Publikum nach BETTLER-OPER-Erfolgen und ähnlichen Dingen bereits abgewandert in eine neue Form des Theaters, eine neue Form der Oper. Händel saß sozusagen zwischen sämtlichen Stühlen und reagierte insofern, als er sich konsequent etwas ganz Neuem, nämlich dem Oratorium auf der Basis antiker und biblischer Stoffe, zuwandte. Aber genau die Eigenschaften, die Händels Zeitgenossen mit Unverständnis und Ratlosigkeit aufnahmen und XERXES damals zu einem Mißerfolg werden ließen, bewirken andererseits die Attraktivität der Oper für uns heute. Sie ist abwechslungsreich. Es gibt eine Vielzahl kurzer, schneller Arien. Sie ist mit viel Schwung komponiert und äußerst affektgeladen, im besten Sinne unterhaltend und kurzweilig - eine Oper, der man nicht durch Äußerlichkeiten auf die Beine helfen muß, sondern die in sich ein großes Meisterwerk ist. Die Gefühlsregungen der Figuren in XERXES sind von großer Aktualität: wir können mit ihnen lachen, weinen, hassen...

(Das Gespräch zwischen Ulrich Peters und Susanne Range wurde am 14. Mai 1997 geführt.)



Der König führte Kriege, weil der Rang des Eroberers der „edelste“ und erhabenste aller Titel ist, weil ein König gewissermaßen kraft seiner Funktion, kraft seiner Bestimmung Kriege führen muß... Der Ruhm war für den König das gleiche, was für den Adeligen die „Ehre“ war. Aber die Selbstverklärung seiner sozialen Existenz und sein Prestigeanspruch übertrafen an Größe und Intensität die aller anderen in seinem Reiche in eben dem Maße, in dem seine Macht die aller anderen übertraf. Des Königs Bedürfnis, seine Macht nicht nur auszuüben, sondern sie auch ständig, zum Teil durch symbolische Akte, demonstrativ unter Beweis zu stellen, sie unablässig im Triumph über andere, in der Unterwürfigkeit von anderen reflektiert zu sehen - eben dies ist „gloire“ -, weist hinter sich auf die Stärke der Spannungen, die er im Schach halten und mit äußerster Wachsamkeit steuern mußte, wenn er selbst die Macht ausüben und bewahren wollte.

Aus: Norbert Elias „Die höfische Gesellschaft“

Quellen:

Die Beiträge „Eine Nacht in Venedig: Das Libretto zu SERSE“ von Albert Gier, „Einige Anmerkungen zu Verständnis und Aufführungspraxis des SERSE“ von Hans-Martin Linde, das Gespräch zwischen Ulrich Peters und Susanne Range sowie die „Psychogramme“ der sieben SERSE-Figuren von Susanne Range sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Die Beiträge „Der kantabel leidende Liebhaber. Händels Inspiration und die Gesangkunst seiner Darsteller“ von Jürgen Schläder und „Die Verwirrung der Mächtigen. Händels XERXES im politisch-gesellschaftlichen Umfeld der Zeit“ von Udo Bermbach entnehmen wir mit freundlicher Genehmigung der beiden Autoren dem XERXES-Programmheft der Bayerischen Staatsoper (Spielzeit 1995/96).

Der Abdruck der wörtlichen Übersetzung des Librettos von Krista Thiele (entnommen dem XERXES-Programmheft der Bayerischen Staatsoper) erfolgte ebenfalls mit freundlicher Genehmigung der Autorin.

XERXES-Programmheft – Bühnen der Stadt Köln 1995/96; Niccolò Machiavelli: Der Fürst (Il Principe), Alfred Kröner Verlag Stuttgart 1978; Norbert Elias: Die höfische Gesellschaft, (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft) Frankfurt/Main 1994; Werner Rackwitz: Georg Friedrich Händel. Lebensbeschreibung in Bildern, Breitkopf & Härtel Wiesbaden 1986; Max von Boehn: Frankreich im 18. Jahrhundert, Berlin o.J.; Neues Handbuch der Musikwissenschaft (Bd.5), Wiesbaden 1985

Abbildungen:

Figurinen (von Götz Lanzelot Fischer) und Bühnenbild-Modell (von Peter Sykora) zur SERSE-Inszenierung des OPERNHAUSES HALLE; Caffarelli-Karikatur aus Hubert Ortkemper: Engel wider Willen..., Henschel Verlag Berlin 1993; Gemälde von Georg Friedrich Händel, Elisabeth du Parc und Georg II. aus Werner Rackwitz: Georg Friedrich Händel. Lebensbeschreibung in Bildern, Breitkopf und Härtel Wiesbaden 1986
Seiten I., II. und III. Akt des Originallibrettos von 1737 aus Ellen T. Harris: The Librettos of Handel's Operas, Garland Publishing Inc. New York & London 1989

Herausgeber: OPERNHAUS HALLE
Intendant Klaus Froboese
Redaktion: Susanne Range
Gestaltung: Grit Zur Hirte
Herstellung: Druckerei Teichmann
Halle-Ammendorf

Premieren am 5. und 9. Juni 1997
im Rahmen der 46. Händel-Festspiele
in Halle

bella ma s'è in quest' anima oppressa dal duolo resti so... la
 resti solo la bella ma s'è Da Capo

Sung by Sig.^{ro} Chimenti in Lercas

L'argo A pian... gressign'ora Amor mi desta... na

Sung by Sig.^{ro} Lattini in Lercas

Ah! chi volè scura di bella giarda... na voler già canta
 voler Giallo... mina

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

SERSE (XERXES)

I. AKT AUSSICHTSPUNKT BEI EINEM WUNDERSCHÖNEN GARTEN, IN DESSEN MITTE SICH EINE PLATANE BEFINDET.

1. Szene XERXES UNTER DER PLATANE

XERXES: Zarte und schöne Zweige meiner geliebten Platane, durch die ich die Luft des Himmels athmen will, laßt mich nicht durch euer Frieder verletzen, noch möge es denn werden Südwind gelingen, euch zu entweihen.

ARIOSO XERXES Nie war der Schatten eines geliebten grünen Baumes lieblicher.

ER VERHARRT IN BEWUNDERUNG DER PLATANE

2. Szene ARSAMENES, DER SCHLAFTRÜBEME ELVIRO UND ROMILDA AUF DER AUSSICHTSPLATZ

ARSAMENES: Wir sind da, Elviro ...

ELVIRO: Ich sehe ...

ARSAMENES: Was ist ...

ELVIRO: Weiter!

ARSAMENES: ... meine Geliebte.

ELVIRO: Sagt doch!

ARSAMENES: Oh, wenn das Glück ...

ELVIRO: Ja, so ist es ...

ARSAMENES: Wo gehst du hin?

ELVIRO: Ich gehe nicht mehr an dich, ich gehe, ich werde auf umfalle.

ARSAMENES: Komm sofort her, sag ich dir. Ich höre liebliche Musik.

ELVIRO: Laßt uns näher treten.

ARSAMENES: Komm.

ELVIRO: Wohnt Romilda hier?

ARSAMENES: Ich hab nicht hören.

ELVIRO: Das ist von der Stadt nicht weit entfernt.

ARSAMENES: Sprich nicht mehr.

ELVIRO: Ich werde lieber schlafen gehen.

ARSAMENES: Geh nicht fort.

Oh, ihr!

ARSAMENES: Das ist Romilda!

ELVIRO: Oh, ihr, die ihr leidet ...

ELVIRO: Ist das wirklich Romilda?

ARSAMENES: Ja, schweig.

ELVIRO: Und was spricht sie?

ARSAMENES: Sie ist die Tochter des Königs Xerxes ...

ELVIRO: Sie ist ein ...

Elviro

Belvedere accanto di un Giardino in mezzo di cui
vi è un Platano. *Da Capo*

Serje sotto il Platano.

Il mondo tenero e bello
Del mio Platano amato,
Per voi risplenda il Fato.

Tuoni, Lampi, e Procelle in Cerco
Non vi oltraggino mai la cara pace,
Nè giunga a profanarvi il passo.

Ombra mai fu
Di vegetabile, *Letini in Cerco*

Cara ed amabile,
Soave più, *Sta ammirando il Platano*

S I C E N A II.

Arfame Elviro addormentata, e Romilda nel
Belvedere.

- Arf.* Siam giunti Elviro. *El.* Intendo.
- Arf.* Dove alberga. *El.* Seguite. *Arf.* L' Idol mio
- Elv.* Dite pure. *Arf.* Oh se fortuna—
- Elv.* Sì così è— [in atto di partir]
- Arf.* Tu dove vai? *El.* Men vado
Ad appoggiarmi, che di sonno io cado.
- Arf.* Vien qui pronto, ti dico [si ode breve sinfonia]
Sento un soave concerto.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

SERSE (XERXES)

1. AKT AUSSICHTSPUNKT BEI EINEM WUNDERSCHÖNEN GARTEN, IN DESSEN MITTE SICH EINE PLATANE BEFINDET.

1. Szene XERXES UNTER DER PLATANE.

XERXES: Zarte und schöne Zweige meiner geliebten Platane, durch euch glänzt das Schicksal. Donner und Blitz sollen nie euren Frieden verletzen, noch möge es dem wilden Südwind gelingen, euch zu entweihen.

ARIOSO XERXES Nie war der Schatten eines geliebten grünen Baumes lieblicher.

ER VERHARRT IN BEWUNDERUNG DER PLATANE.

2. Szene ARSAMENES, DER SCHLAFTRUNKENE ELVIRO UND ROMILDA AUF DEM AUSSICHTSPUNKT.

ARSAMENES: Wir sind da, Elviro ...

ELVIRO: Ich verstehe.

ARSAMENES: Wo sie wohnt ...

ELVIRO: Weiter!

ARSAMENES: ... meine Geliebte.

ELVIRO: Sagt doch!

ARSAMENES: Oh, wenn das Glück ...

ELVIRO: Ja, so ist es ...

ARSAMENES: Wo gehst du hin?

ELVIRO: Ich lehne mich mehr an, als ich gehe, da ich vor Schlaf umfalle.

ARSAMENES: Komm sofort her, sag ich dir. Ich höre liebliche Musik.

ELVIRO: Laßt uns näher treten.

ARSAMENES: Komm.

ELVIRO: Wohnt Romilda hier?

ARSAMENES: Ja, laß mich hören.

ELVIRO: Das ist von der Stadt nicht weit entfernt.

ARSAMENES: Sprich nicht mehr.

ELVIRO: Ich werde lieber schlafen gehen.

ARSAMENES: Geh nicht fort.

ROMILDA: (VON INNEN):

Oh, ihr!

ARSAMENES: Das ist Romilda!

ROMILDA: Oh, ihr, die ihr leidet ...

ELVIRO: Ist das wirklich Romilda ...

ARSAMENES: Ja, schweig.

ELVIRO: Und was spricht sie?

ARIOSO ROMILDA Oh, ihr, die ihr leidet durch eine grausame Schönheit! Xerxes ...

3. Szene XERXES, DIE VORIGEN.

XERXES: Wer besingt da meinen Namen?

ROMILDA: Schaut den Xerxes an, der in einen rauhen Baumstamm
ist. Und doch wird seine Liebe von nichts anderem
von dem Gemurmel der Zweige.

XERXES: Arsamenes!

ARSAMENES: Mein Herr!

XERXES: Hört Ihr?

ARSAMENES: Ich habe gehört.

XERXES: Wißt Ihr, wer sie ist?

ARSAMENES: Ich? Nein, mein Herr.

XERXES: Ich schon.

ARSAMENES: O weh! Welche Eifersucht befällt mich!

XERXES: Was sagt Ihr?

ARSAMENES: Daß ich sie gern noch einmal hören würde.

ARIE ROMILDA Jener liebliche und schöne Bach
genießt seine Freiheit.

Und mit klarer Welle eilt er
durch das Gras froh dem Meere zu.

XERXES: Dieser Gesang erfüllt mein Herz mit heißer Liebe. Ich
sie zu meiner Geliebten.

ARSAMENES: Oh, Götter! Was höre ich! Herr, das ist Romilda, eine
das wäre nicht passend ...

XERXES: Ah! Ihr habt mir gesagt, daß Ihr sie nicht kennt. Was?

ARSAMENES: Ich kenne nur ihren Namen.

XERXES: Und auch ihren Gesang. Wenn Geliebte nicht paßt, so
meine Frau werden. Billigt Ihr das?

ARSAMENES: Herr, einem König ist es nicht erlaubt, die auf den Thron
heben, die nicht aus königlichem Geblüt ist.

XERXES: Als Geliebte nicht passend, als Ehefrau nicht erlaubt.
gefällt Euch. Der Rat taugt nichts. Sie soll meine Gefährtin
dem Thron sein. Sagt ihr, daß ich sie liebe. Ich will es

ARSAMENES: Ich?

XERXES: Ja, Ihr!

ARSAMENES: Ich habe nicht die richtige Art, zu ihr zu sprechen.

XERXES: Versucht es.

ARSAMENES: Aber, Herr, wenn ich nicht kann ...

XERXES: Warum?

ARSAMENES: Meine Bescheidenheit ... und schließlich ...

XERXES: Ich habe verstanden. Ich werde es ihr sagen. Zu sprechen
ich besser gelernt.

DUETT

XERXES/ARSAMENES

XERXES: Ich werde ihr sagen, daß ich sie liebe,
ich habe keine Angst davor.

Und weil ich sie für mich begehre,
weiß ich, was ich tun muß.

ARSAMENES: Du wirst ihr sagen, daß du sie liebst,
aber sie wird dich nicht anhören.
Jene Schöne, die du begehrest,
soll nur mir gehören.
XERXES GEHT AB.

4. *Szene* ROMILDA, ATALANTA, ARSAMENES UND ELVIRO.

ROMILDA: Arsamenes!

ARSAMENES: Romilda, o Götter, ich fürchte, daß du die Liebe vergessen wirst,
und wenn du sie mir noch so oft geschworen hast.

ROMILDA: Warum sprichst du so?

ARSAMENES: Ich weiß es genau. Der König ...

ATALANTA: Wer? Xerxes?

ROMILDA: Was könnte er von mir wollen?

ARSAMENES: Er wird deine Treue in Versuchung bringen.

ATALANTA: Wenn er ihr Herz besiegen kann, dann bin ich glücklich!
(ZU ROMILDA) Deine Schönheit entflammt jedes Herz.

ROMILDA: Ich fürchte nichts.

ARSAMENES: Ich fürchte.

ATALANTA: Und ich verzehre mich. Sag mir, Arsamenes, glaubst du, daß
meine Schwester dich betrügen könnte?

ARSAMENES: Sogar alte Eichen können nach einer großen Erschütterung
umstürzen.

ROMILDA: Aber Romilda bleibt standhaft.

ATALANTA: Ah! Wenn sie nur untreu würde!

ROMILDA: Könnte sich mein Herz jemals von dir lösen?

ARSAMENES: Welche Freude!

ATALANTA: Welcher Schmerz! Höre! Höre!

(SIE SIEHT IHN ZÄRTLICH AN UND LIEBKOST IHN.)

ARIE ATALANTA: Ja, mein Geliebter, ja, ich lebe nur für dich,
ich sterbe für dich.

Ich liebe den, der mich verletzt hat,
für meinen großen Schmerz gibt es keinen Trost.

Romilda wird Tag und Nacht klagen:

Ich sterbe für dich, ich lebe nur für dich!

ELVIRO: Schnell, Herr, Xerxes kommt.

ARSAMENES: (VERSTECKT SICH MIT ELVIRO)

Hier verberge ich mich.

5. *Szene* XERXES, ROMILDA; ARSAMENES UND ELVIRO IM VERBORGENEN.

XERXES: Wie, Ihr hier, Prinzessin, unter dem heiteren Himmel? Seid Ihr viel-
leicht auf Aufforderung von Arsamenes hergekommen?

ROMILDA: Er hat mich nicht gerufen ...

XERXES: Sprach er wenigstens mit Euch?

ROMILDA: Aber, Herr ...

XERXES: Genug; hört. Romilda, das Schicksal sieht Euch heute auf dem
Thron, die Liebe schmückt Euer Haupt.

ROMILDA: Ich strebe nicht nach so viel Größe, ich verdiene sie nicht.
 XERXES: Ich weiß den Grund. Arsamenes bekämpft mich, aber ...
 ARSAMENES: (MIT ELVIRO HERVORTRETEND)
 Ich? Herr, der Himmel verhüte, daß ich Euch bekämpfe.
 ROMILDA: Er wußte nicht ...
 XERXES: Schweigt!(ZU ARSAMENES) Und Ihr verlaßt sofort meinen Hof, schnell Euch Eure Füße tragen!
 ARSAMENES: Ich werde gehen, obwohl ich unschuldig bin.
 XERXES: Doch wenn Ihr mir versprecht, von Romilda zu lassen ...
 ELVIRO: (SEINEM HERRN INS OHR)
 Ah! Sagt, daß Ihr es tun werdet.
 XERXES: ... kann ich Euch Gnade erweisen.
 ARSAMENES: Oh! Nein! Das tu ich nie!
 ARIE ARSAMENES Es ist besser, wenn durch mein Weggehen
 die Eifersucht in Euch erlöschen wird.
 Ich gehe meinem Tod entgegen,
 Ihr bleibt in Freiheit zurück.
 ER GEHT MIT ELVIRO AB.

6. Szene XERXES UND ROMILDA, DIE UNBEWEGLICH DASTEHT, OHNE DEN KÖNIG ANZUSEHEN.

XERXES: Schönste Romilda, ah, verbergt nicht Euer angebetetes Antlitz!
 Hört mich, Romilda, ich liebe Euch. Und doch schweigt Ihr noch? Sagt ein Ja; sagt ein Nein; sagt, daß ich sterben soll.
 ARIE XERXES Ah! Grausame, wer lehrte Euch
 zu schweigen und mich zu verhöhnen?
 Oh, hört auf, schön zu sein,
 liebe Augen, geliebte Sterne,
 oh, hört auf, mich zu verwunden,
 damit ich Euch nie mehr folgen werde.
 ER GEHT AB.

7. Szene ROMILDA ALLEIN.

ROMILDA: Seine Liebesworte lassen mich kalt wie eine Schlange. Ich will mein Herz nicht mit Untreue beflecken.
 ARIE ROMILDA Auch nicht durch den geringsten Schatten von Untreue
 will ich meine Liebe verraten;
 und wenn mein Geliebter unglücklich ist,
 dann soll die Liebe, nicht die Eifersucht daran schuld sein.
 SIE GEHT AB.

8. Szene EIN HOF. AMASTRIS, ALS MANN VERKLEIDET, GEFOLGT VON EINEM KNAPPEN.

ARIE AMASTRIS Wenn ich auch mein Äußeres verändert habe,
 mein Herz ist unverändert, meine Liebe ist dieselbe.
 SIE ENTFERNT SICH ZUR SEITE.

9. Szene ARIODATES, GEFOLGT VON SOLDATEN, DIE GEFANGENE UND INSIGNIEN MIT SICH FÜHREN, DIE SIE DEM FEIND ABGENOMMEN HABEN, UND AMASTRIS.

ARIODATES: Wir haben gekämpft, Freunde, und unser ist ein schöner Sieg.

AMASTRIS: Also ist der schwarze König besiegt? So sind wir glücklich!

ARIODATES: Und der Ruhm des Xerxes wird immer größer!

CHOR (SOLDATEN): Schon rief die Trompete die Scharen zu den Waffen,
jetzt stimmt sie holde Gesänge an
und kündigt von unseren Siegen.

10. Szene XERXES, DIE VORIGEN.

AMASTRIS: Da ist Xerxes, oh, welches Aussehen, oh, welcher Glanz!

XERXES: Ariodates, ich umarme Euch; Euer Schwert bringt immer Sieg.

ARIODATES: Dieser Ruhm gebührt allein Eurem Namen.

XERXES: Als Preis für die Unannehmlichkeiten, die Eurer Stadt durch unsere Truppen zugefügt worden sind im Kampf gegen die Athener, verspreche ich Euch jetzt: Romilda, Eure Tochter, wird rechtmäßige Gattin eines Mannes aus dem Geschlecht des Xerxes werden, eines Mannes, der ihm ebenbürtig ist.

ARIODATES: An solche kühnen Phantome kann ich kaum glauben.

XERXES: Geht; so habe ich es versprochen.

ARIE ARIODATES Ich will nicht nach den Sternen greifen.

Aber was der Himmel mir gewährt,
werde ich immer zu loben wissen.

CHOR (SOLDATEN): Schon rief die Trompete die Scharen zu den Waffen,
jetzt stimmt sie holde Gesänge an
und kündigt von unseren Siegen.

ARIODATES UND DIE SÖLDATEN GEHEN WEG.

11. Szene XERXES UND AMASTRIS MIT IHREM GEFOLGE IM HINTERGRUND.

XERXES: Diese Siege, glaube ich, sagen auch meiner Liebe Sieg voraus.

AMASTRIS: Er spricht von mir; ja, mein Herz, du hast gesiegt.

XERXES: Ich bin ungeduldig, meinen geliebten Schatz zu umarmen.

AMASTRIS: Und ich sterbe vor Freude.

XERXES: Aber was wird nur Amastris sagen, und wird ihr Vater beleidigt sein über meine Hochzeit, über meine neue Liebe?

AMASTRIS: So verhöhnt mich der Verräter?

XERXES: Auch wenn meine Angebetete nicht aus königlichem Geblüt ist, so kann ich doch eine Vasallin durch eine Heirat mit mir adeln. Schließlich muß die Welt den Willen eines großen Königs billigen.

AMASTRIS: (MIT ERHOBENER STIMME)
Du lügst.

XERXES: (SICH UMWENDEND)
Wer spricht da? Heda! Wer seid Ihr?

AMASTRIS: Fremde, Herr.

XERXES: Aber wen habt Ihr Lügner genannt?

AMASTRIS: Meinen Begleiter, der behaupten wollte, daß der weite Weg ... und daß die Brücke, die Ihr gebaut habt ... von den Wölfen zerstört werden könnte; zu ihm habe ich im Gespräch jetzt gesagt (AUF XERXES DEUTEND) du lügst.

XERXES: Ihr scheint mir ein Dummkopf zu sein. Verschwindet!

AMASTRIS GEHT FORT.

Ich habe es nicht nötig, mich zu rechtfertigen. Ich habe eine schöne im Sinn, die ich anbeute.

ARIE XERXES Je mehr ich an meine Liebe denke,
je mehr wächst die Glut in meinem Herzen.

Und meine Brust ist nur ein enges Gefäß
für das Feuer, das mir Qualen bereitet.

ER GEHT AB.

12. Szene ARSAMENES UND ELVIRO.

ARSAMENES: Da, nimm dieses Blatt, Elviro, bring es zu Romilda.

ER GIBT IHM EINEN BRIEF.

ELVIRO: Seid Ihr denn entschlossen?

ARSAMENES: Ja, geh!

ELVIRO: (IM BEGRIFF ZU GEHEN, KEHRT ZURÜCK)

Ich grüße Euch. Habt Ihr etwas anderes geschrieben, als
mit ihr sprechen wollt?

ARSAMENES: Nein!

ELVIRO: Aber ich gehöre zu Eurem Hofstaat, das wißt Ihr, und was
mich erkennt? Seid Ihr denn entschlossen?

ARSAMENES: Geh, zögere nicht länger!

ELVIRO: Wie soll ich es ihr geben?

ARSAMENES: Das soll deine Sorge sein.

ELVIRO: Welch wunderliche Szene!

ARIETTE ELVIRO Mein Herr, mein Herr, laßt mich nur machen,
ich habe es gut überlegt.

Ich will laufen, fliegen und noch schneller wieder zurück
als ob ich Flügel an den Füßen hätte!

ELVIRO GEHT AB.

ARIE ARSAMENES Ich weiß nicht, ob es die Hoffnung ist,
die mich am Leben hält, oder mein herber Schmerz.
Ich weiß, daß meine Seele stöhnt,
seit die Freude meines Herzens mir entrissen wurde.

ER GEHT AB.

13. Szene AMASTRIS ALLEIN.

AMASTRIS: Die Treue, die er der königlichen Braut geschworen hat,
ten? Und wird das die Welt gut heißen? Nein, Gerechtigkeit
Milde sollten die größten Vorzüge der Könige sein.

ARIE AMASTRIS Mein Herz wird sich für seine Kränkungen
zu rächen wissen.
Derjenige, der den Zorn entfacht hat,
soll meine Wut erfahren.
SIE GEHT AB.

14. Szene ATALANTA UND ROMILDA.

ATALANTA: Schließlich werdet Ihr die Braut Eures Xerxes sein.

ROMILDA: Was? Xerxes ist nicht mein.

ATALANTA: Arsamenes ist es noch weniger.

ROMILDA: Ja, er ist es, weil ich ihn liebe.

ATALANTA: Er ist es nicht, weil er fort ist und als Verbannter umherirrt. Ihr
verliert einen König wegen eines verlorenen Geliebten.

ROMILDA: Verlorenen Geliebten – und wie?

ATALANTA: Sein Herz ist für eine andere entflammt.

ROMILDA: Für wen?

ATALANTA: Ihr solltet es wissen.

ROMILDA: Also soll ich Arsamenes hassen und dem König alle Liebe schen-
ken. Was sagt Ihr?

ATALANTA: Dann werde ich Euch gewiß klug nennen; und ich werde
Arsamenes zum Gatten wählen.

ROMILDA: Also liebt Ihr ihn?

ATALANTA: Nein, aber dann werde ich ihn lieben.

ROMILDA: Und so bald könntet Ihr von heißer Liebe entflammt sein?

ATALANTA: Ich werde mich dazu zwingen.

ROMILDA: Ah! Ich verstehe nur zu gut.

ARIE ROMILDA Wenn du mir meinen Liebsten entreißen willst,
laß ab von deinem Begehren, es ist vergeblich.
Die süßen Bande kannst du nicht lösen,
die mich immer mit ihm verbinden werden.
SIE GEHT AB.

15. Szene ATALANTA ALLEIN.

ATALANTA: Wenn die Liebe nicht ausreicht, dir diesen Schatz zu entreißen, der
für dich die höchste Wonne bedeutet, werde ich zum Betrug greifen.

ARIE ATALANTA Eine anmutige Geste, ein liebliches Lachen,
ein Blick kann verliebt machen.
Schmeicheleien, Tränen und Betrug
sind auch eine sichere Art, das Feuer zu entfachen,
und all das beherrsche ich.

II. AKT

1. Szene PLATZ IN DER STADT MIT EINER ARKADE.
AMASTRIS UND DANN ELVIRO, BLUMEN VERKAUFEND.

ARIOSO AMASTRIS Meine Hoffnung, oh, dauere an,
verlasse mich noch nicht ...

ARIOSO ELVIRO Ah! Wer möchte Blumen aus dem schönen Garten,
Hyazinthen, indische Rosen, Tulpen, Jasmin?
Und wer könnte je sagen, daß ich Elviro bin?
Aber wenn der König von diesem Brief erfahren würde?

AMASTRIS: Was sagt er von dem König?

ELVIRO: Ich glaube, daß Arsamenes' Tränen und Seufzer in den Wind ge-
haucht sind und daß der König sie schließlich zur Frau nehmen wird.

AMASTRIS: Der König sie zur Frau? Wen? Himmel, was höre ich!

ELVIRO: Aber Xerxes sollte eine Dame aus adeligem Blut zur Frau neh-
men und keine Vasallin; diese macht ihm keine Ehre.

AMASTRIS: So bin ich verhöhnt? Ah! Verräter! Freund ...

ELVIRO: (WILL DAVONLAUFEN)

Ah! Ich bin entdeckt.

AMASTRIS: Bleib stehen, holla, sage ich dir; warum läufst du weg?

ELVIRO: Was wollt Ihr von mir? Wollt Ihr Blumen kaufen? Aber

AMASTRIS: Nein! Wenn du sagst, daß Xerxes heute heiraten wird, will ich
wissen, wen.

ELVIRO: Aber sag, wer bist du? Und warum fragst du?

AMASTRIS: Ich bin ein neugieriger Reisender, der den König liebt.

ELVIRO: Da du ein anständiger Mann bist, will ich zu dir sprechen. Aber
schweige, sag nichts!

AMASTRIS: Sprich doch, hab keine Angst.

ELVIRO: Ariodates, der Herr jener Stadt und ein Vasall des Königs, hat
eine Tochter Romilda, und der König will diese heiraten; aber sie
sagt immer: „Wenn er mich heirätet, sterbe ich.“

AMASTRIS: Aber Romilda liebt den König?

ELVIRO: Nein; aber den Bruder, der Arsamenes heißt.

AMASTRIS: Und dieser hat ihr vielleicht von seinem Schmerz geschrieben?

ELVIRO: O weh! Bist du ein Hellseher? (ER GEHT HIN UND HER.)

Wer möchte Blumen aus dem schönen Garten?

AMASTRIS: Sag mir!

ELVIRO: Ich weiß nichts anderes. (ER GEHT HIN UND HER.) Tulpen, Jasmin!
Es fehlte nur noch, daß ich betrogen bin, und der Schmerz tötet mich.

ELVIRO: Wer möchte Blumen, Blumen?

ARIE AMASTRIS Da ihr, meine Hoffnungen, betrogen seid,
flieht, flieht von mir.

Und in diesem vom Schmerz bedrückten Herzen
soll nur noch meine wahre Treue bleiben.

SIE GEHT AB.

2. Szene ELVIRO, DANII ATALANTA.

ELVIRO: Der Neugierige ist fort, oh, wie war er zudringlich! Ich bin nicht so töricht, ihm mein Geheimnis zu verrathen. Frau Atalanta kommt. Oh, gut, gut!

A T T O II.

ARIOSO ATALANTA Die Liebe bestimmt mich dazu, immer zu weinen.

ELVIRO: Ah! Wer möchte Blumen aus dem schönen Garten? Möchte Hyazinthen, möchte Jasmin?

S C E N A I.

ATALANTA: Holla! Komm her! Die scharfen Dornen meiner herben Schmerzen will ich mit Blumen schmücken!

ELVIRO: Aber wer bin ich?

Plazza della Città.

ATALANTA: Ich weiß es nicht.

Ama. *Elv.* *per Elviro (che vende fiori, e parla)*

ELVIRO: Sieh mich genau an!

ATALANTA: Du hier? O *lingua franca!* Was hast du da?

ELVIRO: Einen Brief von Arsamenes an seine Geliebte Romilda.

Ama. ATALANTA: Reichlich!

ELVIRO: Dank, wer ist Ihr ihn threher?

ATALANTA: Ja!

Elc. ELVIRO: *Non mi lasciate ancor.* Ah chi voler fiora di bella Giardina

ATALANTA: Sie sind ein Capricieux und Schmeichler! Ein Geizhals! An den König? Aber was schreibt sie ihm?

ATALANTA: Daß sie auf ihn hofft, daß sie für ihn lebt.

ELVIRO: Und wie kann sie das wissen?

Ama. *Elv.* *Credo, Arsamene,* Che parla egli del Re? *Elv.* Credo, Arsamene, An! Treulos! Tigerin, grausame Schlangel!

ARIETTE ELVIRO

ATALANTA: Dem der König nähert sich!

ELVIRO: Ich will mich nähern, um zu sehen, ob er mich liebt!

Ama. (Il Re? per moglie? chi? Cieli che sento!)

Elv. Serie però dovrebbe aver per Sposa

Dama di regio fangue, e non Vassalla:

ATALANTA: Mit diesem Brief werde ich mein Glück machen.

ARIOSO XERXES: Alle grausamen Schöne anzubeten, verursacht unermessliche Qualen.

Ama. (Dunque io sono schernita. Ah traditore!)

XERXES: Atalanta, darf ich wissen, was in dem Brief steht? Ist es nicht ein Liebesbrief?

Ama. Fermi, olandico a te: perchè scappar?

Elv. Da mi che cercar?

Elv. *Voler fiora comprar? ma—* *Ama.* (No.) Si dice,

ATALANTA: Ich fürchte, verzeiht Ihr mir? Che Serie sia il Sposo in questo di:

XERXES: Ja? Vorrei saper di chi?

Elv. Ma dire, tu chi star? (Sie gibt den Brief an XERXES, DER DIE UNTERSCHRIFT LIEST.)

ATALANTA: Ah! Für meinem Betrug, Gott Amor!

XERXES: Wie schreie ich!

Ama. Viaggiante curioso, e che ama il Re.

XERXES: (ES SAH) Ah, wen schreibt Arsamenes?

Elv. Poiché ti star bon Uom, mi dir a te;

ATALANTA: An mich. Ma teler, non parlar.

Ama.

II. AKT

1. Szene PLATZ IN DER STADT MIT EINER ARKADE.

AMASTRIS UND ANNI ELVIRO, BLUMEN VERKAUFEND.

ARIO SO AMASTRIS Meine Hoffnung, oh, dauere an,
verlasse mich noch nicht!

ARIO SO ELVIRO Ah! Wer möchte Blumen aus dem schönen Garten,
Hyazinthen, indische Rosen, Tulpen, Jasmin?
Und wer könnte es sagen, daß ich Elviro bin?
Aber wenn der König von diesem Brief erfahren würde?

AMASTRIS: Was sagt er von dem König?

ELVIRO: Ich glaube, daß Aschenes Mannen und Sautzer in der Nacht
aus dem Garten die schönsten Blumen schließlich zur Frau nehmen wird!

AMASTRIS: Der König sie zur Frau? Wen? Himmel, was höre ich!

ELVIRO: Aschenes will die Königin zum Blute zu nehmen und keine Vatalbin; diese Nacht nim keine Ehre.

AMASTRIS: So bin ich vernohnt? Ah! Verräter! Freund!

ELVIRO: Ich bin nicht der Mann, den du suchst! Ich bin ein Mann, den du nicht suchst!

AMASTRIS: Bleib stehen, Tolla, sage ich dir, warum läufst du weg?

ELVIRO: Was wollt ihr von mir? Wollt ihr Blumen kaufen? Aber

AMASTRIS: Nicht, du sagst, daß es bald die Nacht wird, will ich

ELVIRO: Aber sag, wer bist du? Und warum fragst du?

AMASTRIS: Ich bin ein Mann, der den König liebt.

ELVIRO: Du bist ein Mann, der den König liebt, aber du bist ein Mann, der den König nicht liebt.

AMASTRIS: Sprich doch, hab keine Angst.

ELVIRO: Ich bin ein Mann, der den König liebt, aber ich bin ein Mann, der den König nicht liebt.

AMASTRIS: Aber Romilda ist die Tochter des Königs, und der König will diese heiraten; aber ich

ELVIRO: Und dieser hat ihn vielleicht von seinem Schmerz geschrieben?

AMASTRIS: O weh! bist du ein Heilseher! (ER GEHT MIT IHR NER.)

ELVIRO: Ich weiß nichts anderes. (ER GEHT MIT IHR NER.)

AMASTRIS: Wer möchte Blumen, Blumen?

ARIO SO AMASTRIS Da ich meine Hoffnungen betrogen sind,
flieht, flieht von mir!

ELVIRO: Und in diesem vom Schmerz bedrückten Herzen
soll nur noch meine wahre Treue bleiben.

SIE GEHT AB.

ARIO SO AMASTRIS: Vagante curio, e che una il Re.

ARIO SO ELVIRO: Ma reter, non parlar.

Amo

2. Szene ELVIRO, DANN ATALANTA.

ELVIRO: Der Neugierige ist fort, oh, wie war er zudringlich! Ich bin nicht so törricht, ihm mein Geheimnis zu verraten. Frau Atalanta kommt. Oh, gut, gut!

ARIOSO ATALANTA Die Liebe bestimmt mich dazu, immer zu weinen.

ELVIRO: Ah! Wer möchte Blumen aus dem schönen Garten? Möchte Hyazinthen, möchte Jasmin?

ATALANTA: Holla! Komm her! Die scharfen Dornen meiner herben Schmerzen will ich mit Blumen schmücken!

ELVIRO: Aber wer bin ich?

ATALANTA: Ich weiß es nicht.

ELVIRO: Sieh mich genau an!

ATALANTA: Du hier? O Unglücklicher! Paß gut auf ... Was hast du da?.

ELVIRO: Einen Brief von Arsamenes an seine Geliebte Romilda.

ATALANTA: Reich ihn mir!

ELVIRO: Dann werdet Ihr ihn ihr geben?

ATALANTA: Ja!

ELVIRO: Aber wo ist sie?

ATALANTA: Sie ist in ihren Gemächern und schreibt an den König.

ELVIRO: An den König? Aber was schreibt sie ihm?

ATALANTA: Daß sie auf ihn hofft, daß sie für ihn lebt.

ELVIRO: Und Arsamenes?

ATALANTA: Sie erinnert sich gar nicht an ihn.

ARIETTE ELVIRO Ah! Treulose Tigerin, grausame Schlange!

ATALANTA: Geh; der König nähert sich.

ELVIRO: Ah! Wer möchte Blumen aus dem schönen Garten?

ER EILT DAVON.

3. Szene XERXES UND ATALANTA, DIE LEISE ARSAMENES' BRIEF LIEST.

ATALANTA: Mit diesem Brief werde ich mein Glück machen.

ARIOSO XERXES Eine grausame Schöne anzubeten, verursacht unermeßliche Qualen.
(ER SIEHT ATALANTA, DIE SO TUT, ALS LESE SIE.)

XERXES: Atalanta, darf ich wissen, was in dem Brief steht? Ist es vielleicht ein Liebesbrief?

ATALANTA: So ist es; aber ein sonderbarer.

XERXES: Jetzt bin ich noch neugieriger.

ATALANTA: Aber ...

XERXES: Aber was?

ATALANTA: Ich fürchte ... verzeiht Ihr mir?

XERXES: Ja!

ATALANTA: Also lest.

(SIE GIBT DEN BRIEF AN XERXES, DER DIE UNTERSCHRIFT LIEST.)

ATALANTA: Ah! Hilf meinem Betrug, Gott Amor!

XERXES: Das schreibt Arsamenes.

ATALANTA: Es ist wahr!

XERXES (LESEND): An wen schreibt Arsamenes?

ATALANTA: An mich.

XERXES: An Euch?
 ATALANTA: Ihr zürnt?
 XERXES: Ich wundere mich. Aber er liebt Romilda?
 ATALANTA: Nein, Herr, sie liebt ihn wohl, aber er gibt nur vor, sie zu lieben, damit sie ruhig ist und unsere Liebe nicht stört.
 XERXES: Seltsames Abenteuer! Freue dich, mein Herz!
 ATALANTA: Also bitte ich Euch, o König, um Eure Zustimmung, daß man meine Hochzeit offiziell bekanntgebe.
 XERXES: Meine Schöne, so soll es sein. Er wird entweder Euer Gemahl oder die Beute meines Zornes.
 ARIE ATALANTA Er wird sagen, daß die Liebe zu mir sein Herz nicht verwundet hat. Aber schenkt ihm keinen Glauben, er heuchelt nur.
 XERXES: Laßt mir diesen Brief zum Beweis.
 ATALANTA: Schöner Betrug, wenn er nützt.
 XERXES: So geht doch!
 ATALANTA: Aber erinnert Euch.
 XERXES: Und an was?
 ARIE ATALANTA Er wird sagen, daß er mich nicht geliebt hat, daß er niemals für mich geschmachtet hat. Aber glaubt ihm nicht, nein, er wird nur heucheln.
 SIE GEHT AB.

4. Szene XERXES UND ROMILDA.

XERXES: (GIBT IHR ARSAMENES' BRIEF)
 Betrogene Romilda! Da, seht, lest, dann sagt, ob Ihr Arsamenes noch lieben könnt.
 ROMILDA: Ich lese.
 XERXES: Ihr erzürnt Euch nicht?
 ROMILDA: An wen schreibt er?
 XERXES: An seine teure Atalanta, Ihr wißt es wohl, ich lüge nicht.
 ROMILDA: O Qual, töte mich nicht.
 XERXES: Was werdet Ihr tun?
 ROMILDA: Ich werde mein ganzes Leben lang weinen.

DUETT

XERXES/ROMILDA

XERXES: Ihr werdet ihn lieben?
 ROMILDA: Ich werde ihn lieben.
 XERXES: Ihr werdet ihn lieben?
 ROMILDA: Ich werde ihn lieben.
 XERXES: Und selbst, wenn er Euch verraten hat.
 ROMILDA: Das grausame Schicksal will es so.
 XERXES: Aber wenn der Stolze Euch doch betrogen hat?
 ROMILDA: Ich werde ihn lieben.
 XERXES: Ihr werdet ihn lieben?
 ROMILDA: Ich werde ihn lieben.

XERXES: Ihr werdet ihn lieben?
ROMILDA: Ich werde ihn lieben.
XERXES: Ihr werdet ihn lieben?
ROMILDA: Ich werde ihn lieben.
ARIE XERXES Wenn Ihr den so heftig lieben wollt, der Euch verschmäht,
dann will ich Euch verschmähen, aber ich weiß nicht wie.
Euer grausamer Zorn lehrt es mich, ich versuche es;
aber mein Herz vermag es nicht.
ER GEHT AB.

5. Szene ROMILDA ALLEIN.

ROMILDA: Ich werde ihn lieben! Wäre es denn wahr? Der Geliebte ein
Verräter, die Schwester treulos! Ihr ergötzt euch an meinen
Qualen. Grausame! Lügner! Ich werde ihn lieben! Wäre es denn
wahr? Aber ihr, die ihr mich phantasieren hört, vielleicht möchtet
ihr den Grund meiner fürchterlichen Wut wissen?
ARIE ROMILDA Es ist diese tyrannische Eifersucht,
die mein Herz so sehr betrübt.
Sie träufelt ihr Gift in meine Brust
und verdammt mich zu böser Qual.
SIE GEHT AB.

6. Szene AMASTRIS, IM BEGRIFF, SICH ZU TÖTEN, UND ELVIRO.

AMASTRIS Wenn mich schon mein Schmerz nicht tötet, soll mich dieses
Schwert tötten.
ELVIRO: (SIE ZURÜCKHALTEND)
Pfui, was tut Ihr? Überlegt, und dann, wenn Ihr mir Glauben
schenkt, lebt, und wäre es nur, um gut zu essen und zu trinken ...
AMASTRIS: Los! Bevor ich sterbe, laß uns zu dem Grausamen eilen und ihm
sagen:
ARIE AMASTRIS Treuloses Herz, ich bin betrogen,
komm, töte mich, ich verzeihe dir.
SIE GEHT WÜTEND AB.

7. Szene ELVIRO, DANN ARSAMENES.

ELVIRO: Er ist verrückt!
ARSAMENES: Elviro ...
ELVIRO: Ihr hier, Herr, laßt uns fliehen!
ARSAMENES: Was hat Romilda dir gesagt?
ELVIRO: Ich gab Atalanta den Brief, und sie sagte mir, daß Eure Romilda
den König lieben würde, daß sie im Begriff sei, an ihn zu schreiben.
ARSAMENES: O schreckliches Ungeheuer schwarzer Untreue! Aber hast du rich-
tig verstanden? Sag es mir ...
ELVIRO: Ich habe es Euch bereits gesagt, daß sie liebt und an den König
schreibt. Was wollt Ihr, daß ich noch sage?
ARSAMENES: Vielleicht hat sie gescherzt?

ELVIRO: Pfui, pfui! Ich sage nur die Wahrheit.

ARSAMENES: O Herz, wilder als der grausame Tiger!

ARIE ARSAMENES Sie, für die ich mich in Liebe verzehre,
nein, sie gehört mir nicht mehr, ich habe ihr Herz verloren.
Was denkt der Himmel zu tun?
Weiß er nicht, wie er mit seiner Strenge ein solches Vergeh
strafen soll?
SIE GEHEN AB.

8. Szene EINE BRÜCKE AUF SCHIFFEN MITTEN IM MEER, DAS EUROPA MIT
ASIEN VERBINDET. AUF DEM ASIATISCHEN UFER DAS LAGER DES
XERXES.
XERXES, ARIODATES UND CHOR DER SEELEUTE.

CHOR (SEELEUTE): Die Tugend allein konnte Asien mit dem anderen Ufer ver
den. Es lebe Xerxes!

XERXES: Ariodates!

ARIODATES: Herr!

XERXES: Trotz des Meeres und des unbeständigen Windes konnte ic
noch Asien mit Europa verbinden. Geht sofort, um die Trup
zu befehligen.

ARIODATES: Ich werde gehorchen.

XERXES: Es ist mein Wille, in spätestens drei Tagen Europa zu betre

ARIODATES: Als ein Beispiel für Könige wird die Geschichte in goldene
Schriftzeichen über Eure ruhmreichen Taten berichten.

CHOR (SEELEUTE): Die Tugend allein konnte Asien mit dem anderen Ufer ver
den. Es lebe Xerxes!

ARIODATES UND DIE SEELEUTE ENTFERNEN SICH.

9. Szene ARSAMENES UND XERXES.

ARIOSO ARSAMENES Wer tötet mich aus Mitleid,
um meiner Qual ein Ende zu machen?

XERXES: Arsamenes, wohin geht Ihr?

ARSAMENES: Vom Wasser des Lethe zu trinken, nur um zu vergessen, da
mein Bruder seid.

XERXES: Hört auf mit Eurem Zorn ...

ARSAMENES: Und Ihr mit Eurer Tyrannei.

XERXES: Ich will Euch verheiraten mit der Schönen, in die Ihr verliebt

ARSAMENES: Und Ihr verhöhnt mich noch?

XERXES: Ich weiß, wie groß Eure Liebesglut ist. Ich habe Euren Bri
ser. Vergebens schweigt Ihr.

ARSAMENES: Ah! O Gott, wäre es möglich, daß Romilda meinen Brief g
hätte! Und sollte ich es jetzt zugeben, da Ihr es schon wi

XERXES: Ihr sollt sie zur Gattin haben.

ARSAMENES: Laßt mich jetzt Eure Hand küssen.

XERXES: So sehr liebt Ihr sie?

ARSAMENES: Mehr als mein Leben.

XERXES: Warum habt Ihr nicht früher gesprochen? Glückliche sind

beide am selben Tag, ich heirate Romilda ...

ARSAMENES: Und ich?

XERXES: Atalanta.

ARSAMENES: So betrügt Ihr mich?

XERXES: Ich weiß, daß Ihr Atalanta liebt.

ARSAMENES: Ich liebe Romilda!

XERXES: Ah! Heuchelt nicht länger!

ARSAMENES: Also gebt Ihr mir Romilda nicht?

XERXES: Ich weiß es: Ihr wollt sie nicht.

ARIE ARSAMENES Doch, ich will sie, und ich werde sie bekommen.

Und wenn mir der Himmel nicht strahlt,
werde ich gottlose Ungeheuer und fürchterliche Schatten
der Hölle anrufen.

ER GEHT AB.

10. Szene ATALANTA UND XERXES.

ATALANTA: Ich verneige mich vor Euch, erhabener König.

XERXES: Arsamenes leugnet, Euer Geliebter zu sein, und nur Romilda ist er
treu. Also liebt er Euch wahrlich nicht; hört also auf, Euch so zu
quälen und liebt ihn nicht mehr.

ARIE ATALANTA Ihr sagt mir, ich solle ihn nicht lieben,

aber Ihr sagt mir nicht, wie ich das vermag;

zu schön sind die Augen, die der Himmel seinem Gesicht gab,
zu fest sind die Bande, mit denen die Liebe mich gefesselt hat.
Sie geht ab.

XERXES: Jeder Schmerz würde leicht, wenn man einen Geliebten lieben
und aufhören könnte, ihn zu lieben, stets so, wie man will.

ARIE XERXES Das Herz quält sich ständig
mit Hoffen und Fürchten;

ob ich mich der Liebe erfreuen werde,
kann ich noch nicht wissen.

Wenn ich die Hoffnung frage,

dann antwortet sie mir mit „Ja“,

aber dann höre ich die kalte Furcht „Nein“ sagen.

ER GEHT AB.

11. Szene ELVIRO ALLEIN.

ELVIRO: Ich Unglücklicher, ich habe meinen Herrn verloren! Aber ich gestehe
meinen Fehler, ich bin verrückt. Er hat mich verloren. Ist er vielleicht
über diese Brücke gegangen? Nein, ich sehe niemand. Aber welche Wolke
verdunkelt den Himmel? Ich höre die Wellen brausen, ich höre die Luft
zischen; ich bin allein in der Dunkelheit. Ich will schnell weglaufen;
wenn die Brücke zerbricht, will ich laufen, was ich kann, weil das Element
Wasser der Feind meiner Natur ist.

ARIETTE ELVIRO Ich möchte nur in dem trinkbaren Reich
meines lebenswürdigen Gottes Bacchus leben.

Wasser macht krank;

der gute Wein erhebt mich zu den Sternen.
ER GEHT AB.

12. Szene EIN LAGER NAHE DER STADT.
XERXES VON DER EINEN SEITE, AMASTRIS VON DER ANDEREN.

DUETT

XERXES/AMASTRIS

XERXES: Große Qual bereitet die Eifersucht,

AMASTRIS: Mein verletztes Herz weiß es,

XERXES: ... wegen eines anderen ich bin verächtet,

AMASTRIS: ... wegen einer anderen ich bin betrogen,

XERXES: ... und meine Treue ist verhöhnt.

AMASTRIS: ... verhöhnt ist mein Herz.

BEIDE: Große Qual bereitet die Eifersucht.

XERXES: Herbes Los!

AMASTRIS: Gottlose Sterne!

XERXES: Oh, grausame Romilda!

AMASTRIS: Treuloser Xerxes!

XERXES: Wer spricht?

AMASTRIS: Ein Unglücklicher.

XERXES: Und wer bist du?

AMASTRIS: Einer, der Euch im Krieg diente und der verwundet wurde.

XERXES: Willst du wieder in meinen Dienst zurückkehren?

AMASTRIS: Ich will es überlegen.

XERXES: Warum?

AMASTRIS: Weil ich nicht dienen will ohne Lohn.

XERXES: Was? Fandest du mich undankbar?

AMASTRIS: Ich bin betrogen worden.

XERXES: (SIEHT ROMILDA KOMMEN)

Aber da kommt meine Geliebte. Entferne dich; wir werden später sprechen. Mich ruft eine wichtige Angelegenheit. Komm bald zu mir zurück.

AMASTRIS: Ich werde zu deiner Pein zurückkommen, o Verräter!

SIE ZIEHT SICH SEITWÄRTS ZURÜCK.

13. Szene XERXES, ROMILDA UND AMASTRIS ABSEITS.

XERXES: Romilda, ist es wahr, daß Ihr mich immer noch vergeblich weinen lassen wollt? Was sagt Ihr? Antwortet!

ARIETTE ROMILDA: Ein zufriedenes Herz ist mehr wert als die übrige Welt.

Eine echte Liebe gilt mehr als hundertfaches Vermögen.

XERXES: Ich will, daß meine unermeßlichen Schmerzen ein Ende finden.

ROMILDA: Laßt mich darüber nachdenken.

XERXES: Nein, gebt mir Eure Hand!

AMASTRIS: Nein, nein! Haltet ein, denn der König täuscht Euch!

XERXES: Wer ist der Kühne! (ZU DEN SOLDATEN) Holla!
Er soll in ein finsternes Gefängnis geführt werden.

AMASTRIS: (ZIEHT DAS SCHWERT UND WILL SICH VERTEIDIGEN)

Eher will ich sterben!

XERXES: Aufdringliche Kühnheit! Sonderbare Störung!

ER GEHT WÜTEND DAVON; DIE WACHEN GREIFEN AMASTRIS AN, DIE SICH VERTEIDIGT.

ROMILDA: Oh, welch Glück! (ZU DEN SOLDATEN) Hört auf!

(DIE SOLDATEN GREIFEN NICHT WEITER AN.)

Und Ihr, tapferer Krieger, legt dieses Schwert weg; (ZU DEN SOLDATEN, DIE SICH ENTFERNEN) geht, Xerxes wird meinen Befehl billigen.

14. Szene ROMILDA UND AMASTRIS.

AMASTRIS: Das Glück, das Leben und ich selbst, wir sind Euch auf ewig verpflichtet.

ROMILDA: Geht, haltet Euch nicht auf! Wenn der König zurückkäme! Sagt mir nur, was bewog Euch, dem Willen des Königs entgegenzutreten?

AMASTRIS: Weil er Euch zwingen wollte, seine Frau zu werden, obwohl eine andere Liebe in Eurem Herzen brennt.

ROMILDA: Entfernt Euch. (AMASTRIS GEHT FORT.)

ARIE ROMILDA Wer zurückweicht vor der Raserei der funkelnden Sterne,
der liebt nicht wirklich.

Die Liebe triumphiert über das erbarmungslose Schicksal,
meine Treue ist unbesiegt.

III. AKT

1. Szene EINE GALERIE.

ARSAMENES, ROMILDA, ELVIRO.

ARSAMENES: Die Ausreden sind umsonst.

ROMILDA: Ja, du hast an Atalanta geschrieben.

ARSAMENES: Elviro wird es erklären!

ROMILDA: Ja, Atalanta wird sprechen.

ROMILDA/

ARSAMENES: Oh, bittere Qual!

ROMILDA: Sieh, da kommt Atalanta!

2. Szene ATALANTA UND DIE VORIGEN.

ATALANTA: Ah! Der Betrug ist entdeckt! Was werde ich tun?

ELVIRO: Da sind wir in einer bösen Verlegenheit! Ich habe Fieber und die Stimme ... (ZU ATALANTA) Ach, gnädige Frau, aus Barmherzigkeit erzählt, was Ihr mir gesagt habt.

ATALANTA: Ich habe gesagt: Romilda liebt den König und hätte an ihn geschrieben.

ARSAMENES: Was wollt Ihr noch weiter sagen?

ROMILDA: So habt Ihr gelogen?

ATALANTA: Sachte, erzürnt Euch nicht! Ich habe das gesagt, um den Diener zu entfernen, der zu Euch sprechen wollte.

ROMILDA: Fahrt nur fort, ich bin bereit, Euch anzuhören.

ATALANTA: Xerxes kam dazwischen und nahm den Brief.

(ZU ARSAMENES) Ich sagte, um Euch zu nützen: Er ist an mich geschrieben; ich gab vor, ich wäre Eure Geliebte und habe den König getäuscht.

ARSAMENES: Was sagt Ihr nun, Romilda?

ROMILDA: Was sagt Ihr nun, Arsamenes?

ARSAMENES: Daß ich Euch anbete!

ROMILDA: Daß Ihr mein Geliebter seid! (SIE UMARMEN SICH.)
Was Ihr auch tut, Atalanta, soviel wißt: Ihr nehmt mir
Arsamenes, meinen Geliebten, nicht weg!

ARIETTE ATALANTA Nein, nein, wenn du mich auch verachtest,
ich werde nicht sterben, nein!
Ich bin schön genug,
um einen anderen Geliebten finden zu können.
SIE GEHT AB.

3. Szene ROMILDA, ARSAMENES, ELVIRO UND DANN XERXES.

ROMILDA: (ZU ARSAMENES)
Hier zum Zeichen der Treue die Hand deiner Freundin.

ELVIRO: Hier ist Xerxes.

ARSAMENES: Oh, welch Unglück!

ELVIRO: Ich werde Euch außerhalb der Mauer erwarten. (ER LÄUFT WEG.)

ROMILDA: Versteckt Euch.
ARSAMENES: (VERSTECHT SICH, ALS XERXES EINTRITT.)

A C T III.

O Schicksal!

XERXES: Was bewog Euch, Romilda, diesen Krieger die Freiheit zu geben?

ROMILDA: Who to a malignant stars does yield.

XERXES: Ihr dürft alles, Euch gehört mein Königreich, und mein Herz
My faith, unconquer'd, he'er shall swerve;

ROMILDA: Herr, ein so hoher, Feig und feig, einen tiefen Schmerz!

XERXES: How'er severe and fierce its hate,

ROMILDA: Ich werde immer nein sagen
I shall bear the laurels from the field.

XERXES: Ich werde Euren Stolz zu brechen wissen ... versteht Ihr das, Romilda?

ROMILDA: Ah! Was soll ich thun?

XERXES: Ich werde nicht gehen, bevor Ihr ... genug ... was sagt Ihr?

ROMILDA: Daß wir die Zustimmung meines Vaters brauchen.

XERXES: Und werdet Ihr dann noch zweifeln?

ROMILDA: Ich werde meinem König gehorchen.

XERXES: Ich gehe, um ihn zu bitten, schon klopft mein Herz vor Freude.

ROMILDA: Und ich löse mich in Tränen auf.

A C T III. S C E N E I.

XERXES: Ich gehe um mein Glück zu erbitten, liebliche Sterne,

und dann, schöne Augen, werde ich zu euch zurückkehren.

Wie ein verliebter Schmetterling, der sich in euer Licht stürzt, um

seine Flügel zu vergerätheln.
A gallery.
werde ich als Phoenix wieder auferstehen.

Arfameses, Romilda, and Elviro, who stops Arfameses, and to them Atalanta.

4. Szene ARSAMENES, ROMILDA.

Arf. Vain is all pretence—
AR SAMENES: "Ich werde meinem König gehorchen!" Oh, welche reine Liebe,

Rom. Thou, so my sister wrot't. *Elviro, speak.*

Arf. Thy sister too shall say— (O cruel pain!)

Rom. See Atalanta comes.
Ah! Ich sterbe ...

Ata. (Discovered) Is my fraud, what must I do?

Elv. What filthy broils, what squabbling work is here.

Rom. I've catch'd an ague, and my voice—
ARSAMENES: Romilda!
ROMILDA: O, Gott, der König Xerxes würde es nicht machen, wenn er
For pity take, say, what you said to me.

Ata. My sister lov'd, and to the king did write.

Rom. So sehr liebe ich Euch. Lebt wohl, ich verlasse Euch, lebt wohl!

Arf. Would't thou have more? *R.* Art a deceiver

Rom. Und wohin geht Ihr, mein Geliebter?

Ata. So! So! and do not to thy wrath give way,

Arf. To send the servant hence, I this devisor.

Rom. Ich verlasse Euch, lebt wohl! Ihr werdet mich nicht wieder sehen.

Arf. For he wot't speak to thee. *R.* Proceed, I pray,

Ata. For I with eagerness lay tale attend.
DIE MÄDCHEN STÜTZEN SIE UND FÜHREN SIE WEG.
ARIE ARSAMENES: Ich werde nicht gehen, bevor du mich nicht mit mir;
es ist zu grausam, mich so leiden zu lassen.

Ata.

ROMILDA: Versteckt Euch.

ARSAMENES: (VERSTECKT SICH, ALS XERXES EINTRITT)
O Schicksal!

XERXES: Was bewog Euch, Romilda, diesem Krieger die Freiheit zu geben?

ROMILDA: Seine Tapferkeit.

XERXES: Ihr dürft alles, Euch gehört mein Königreich und mein Herz.
Ihr seid meine Königin ...

ROMILDA: Herr, ein so hoher Flug bringt einen tiefen Sturz!

XERXES: Ach! Sagt nicht länger nein.

ROMILDA: Ich werde immer nein sagen.

XERXES: Ich werde Euren Stolz zu brechen wissen ... versteht Ihr das,
Romilda?

ROMILDA: Ah! Was soll ich tun?

XERXES: Ich werde nicht gehen, bevor Ihr ... genug ... was sagt Ihr?

ROMILDA: Daß wir die Zustimmung meines Vaters brauchen.

XERXES: Und werdet Ihr dann noch zweifeln?

ROMILDA: Ich werde meinem König gehorchen.

XERXES: Ich gehe, um ihn zu bitten, schon klopft mein Herz vor Freude.

ROMILDA: Und ich löse mich in Tränen auf.

ARIE XERXES Ich gehe, um mein Glück zu erbitten, liebliche Sterne,
und dann, schöne Augen, werde ich zu euch zurückkehren.
Wie ein verliebter Schmetterling, der sich in euer Licht stürzt, um
seine Flügel zu verbrennen,
werde ich als Phoenix wieder auferstehen.

XERXES GEHT AB.

4. Szene ARSAMENES, ROMILDA.

ARSAMENES: „Ich werde meinem König gehorchen!“ Oh, welch reine Liebe,
welch wahre Treue!

ROMILDA: (KOMMT, HALB OHNMÄCHTIG, GESTÜTZT AUF IHRE MÄDCHEN)
Ah! Ich sterbe ...

ARSAMENES: Romilda?

ROMILDA: (HAUCHEND)
Haltet ein!

ARSAMENES: Romilda?

ROMILDA: Geht, geht, der König Xerxes wird es mir leicht machen, wenn er
mich töten wird.

ARSAMENES: So sehr haßt Ihr mich?

ROMILDA: So sehr liebe ich Euch. Lebt wohl, ich verlasse Euch, lebt wohl!

ARSAMENES: Ich fliehe Euch ...

ROMILDA: Und wohin geht Ihr, mein Geliebter?

ARSAMENES: Wohin das wilde Schicksal es will; und Ihr, wohin geht Ihr?

ROMILDA: In den Tod.

ARSAMENES: Ah! Sagt lieber: auf den Thron, der Euch versprochen wurde.

ROMILDA: Ich verlasse Euch, lebt wohl, Ihr werdet mich nicht wiedersehen.
DIE MÄDCHEN STÜTZEN SIE UND FÜHREN SIE WEG.

ARIE ARSAMENES Amor, tyrannischer Amor, du hast kein Mitleid mit mir;
es ist zu grausam, mich so leiden zu lassen.

Ein Herz, eine Brust allein kann nicht so viel ertragen,
oh, lindere den herben Schmerz, befreie mich davon!

ER GEHT AB.

5. Szene EIN WÄLDCHEN.
XERXES UND ARIODATES.

XERXES: Wie wir Euch schon angedeutet haben, bestimmen wir für Romilda einen Bräutigam von königlichem Geblüt, der Euch gefällt.

ARIODATES: Das ist eine hohe Ehre! Und ...

XERXES: Ihr nehmt sie an? Ihr stimmt zu?

ARIODATES: Ich habe den einzigen Wunsch, Euch zu gehorchen.

XERXES: Also hört: In Kürze wird zu Euch ein Euch ebenbürtiger Mann aus unserer Familie kommen. Macht, daß Eure Tochter ihn als ihren Gemahl akzeptiert.

ARIODATES: Aus Eurer Familie? Und als solcher mir bekannt?

XERXES: Genau so gut wie Xerxes! (ER GEHT WEG.)

ARIODATES: Das kann nur Arsamenes sein.

ARIE ARIODATES: Könnte ich jemals vom Himmel der Liebe ein so schönes Los erhoffen!

Welcher schöne Stern erstrahlt mir zum Ruhm!

ER GEHT AB.

6. Szene ROMILDA, ZORNIG EINTRETEND.

ROMILDA: Seine Krone lehne ich ab! Und sagt Xerxes, indem Ihr ihm das Geschenk zurückbringt, daß ich die treue Geliebte und Braut eines anderen bin.

SIE BEGEGNET XERXES.

7. Szene XERXES UND ROMILDA.

XERXES: Haltet ein, meine Braut und Königin!

ROMILDA: Was sagt Ihr? Weh mir, nennt mich nicht so!

XERXES: Warum?

ROMILDA: Weil Ihr Eure königliche Würde befleckt ...

XERXES: Wie?

ROMILDA: Hört mich an! Arsamenes liebte mich ...

XERXES: Das fängt nicht gut an.

ROMILDA: Er war bescheiden und treu.

XERXES: Genug!

ROMILDA: Er diente mir in stiller Verehrung.

XERXES: Ah! Ihr tötet mich.

ROMILDA: Aber endlich wurde er kühn ...

XERXES: Was?

ROMILDA: Ich wage es nicht zu sagen; Herr; ich erröte, Herr, ich werde es nicht sagen. Ich gehe, und ich werde es schreiben.

XERXES: Nein, nein, fahrt fort!

ROMILDA: Ich weiß nicht, ob es Kühnheit oder Glück war ...

XERXES: Ah! Ich kann nicht mehr!

ROMILDA: Er näherte seine Lippen ...

XERXES: Wem?

ROMILDA: Den meinen ... und ... und ... und ...

XERXES: Und küßte Euch, nicht wahr? Sagt es mir!

ROMILDA: Es ist wahr.

XERXES: Um vor einer Hochzeit mit mir zu fliehen, lügt Ihr jetzt. Aber, ob es wahr ist oder nicht: Er wird für seine Schuld bestraft werden.

(ZU DEN WACHEN) Heda! Eilt zu Arsamenes und tötet ihn! (ZU ROMILDA) Erst werdet Ihr die Witwe dieses Kusses, dann meine Gemahlin sein. (ER GEHT WÜTEND WEG.)

ROMILDA: Mein König, mein Gemahl, ja! O bittere Qualen! Haltet ein: Mein geliebter Arsamenes soll leben!

8. Szene ROMILDA UND AMASTRIS, MIT EINEM BRIEF IN DER HAND.

ROMILDA: Tapferer Krieger ...

AMASTRIS: Madame ...

ROMILDA: Kommt zu mir! Wenn in Eurer Brust ein höfliches und mitleidiges Herz schlägt, hört Ihr meine Bitte.

AMASTRIS: Ihr sollt mir Befehle geben und mich nicht bitten. Ich erinnere mich, daß Ihr meinen Fuß aus der Fessel dieses gottlosen, widerlichen Königs gelöst habt.

ROMILDA: Höchst widerlich, das muß ich sagen. Er gab den Befehl, Arsamenes zu töten. Zu Euch hat mein Herz Vertrauen. Sucht ihn und warnt ihn vor dieser Verurteilung.

AMASTRIS: Ich bin sofort zu Euren Diensten bereit, und ich bitte Euch, bringt dem König diesen Brief von mir.

ROMILDA: Ich eile, es zu erledigen. Oh, welcher Schmerz!

ROMILDA GEHT WEG.

ARIE AMASTRIS Ich selbst bin schuld an meinem Schmerz,
und ich weiß warum, ich weiß warum.
Mein Herz hängt an einem Verräter
mit zu großer Liebe, mit zu viel Treue.

AMASTRIS GEHT WEG.

9. Szene ARSAMENES UND ROMILDA.

ARSAMENES: Romilda üntreu, und denkt doch noch an mich?

ROMILDA: Romilda, die Euch anbetet, denkt immer an Euch.

ARSAMENES: Ihr sagt, daß Xerxes meinen Tod wünscht, um mich zum Weggehen zu veranlassen, und nicht, um den zu retten, der Euch liebt.

DUETT ROMILDA/

ARSAMENES

ROMILDA: Zu sehr beleidigst du meine Treue,
stolze Seele, undankbares Herz!

ARSAMENES: Zu sehr täuschst du mein Vertrauen,

stolze Seele, undankbares Herz!

ROMILDA: Welch schlechte Belohnung wird meiner verliebten Brust zuteil.

ARSAMENES: Das ist keine Belohnung, wie sie meine verliebte Brust verdient.
SIE GEHEN IN VERSCHIEDENE RICHTUNGEN AB.

10. Szene Ein erleuchteter Saal. In dessen Hintergrund befindet sich ein Bild der Sonne, davor ein Altar, darüber ein Feuer. Ein Chor der Priester rund um das Bild.

CHOR (PRIESTER): Was Jupiter bestimmt,
kann der Mensch nicht verhindern.

ARIODATES, ROMILDA UND ARSAMENES KOMMEN AUS DEM
HINTERGRUND.

ARIODATES: Hier ist der Bräutigam. Ich habe es wohl geahnt, wie sehr mir
das Schicksal zulächelt.

ARSAMENES: Stolze Seele!

ROMILDA: Undankbares Herz!

BEIDE: Zu sehr beleidigst du meine Treue!

ARIODATES: Ich weiß, Ihr seid gekommen Herr, um mir Ehre zu erweisen.

ROMILDA: (IM BEGRIFF ZU GEHEN)
Ah! Der Vater!

ARIODATES: Romilda, geht nicht fort!

ARSAMENES: Ariodates, was sagt Ihr?

ARIODATES: Daß ich Euch meine Tochter zur demütigen Magd und Gemahlin
gebe, wie es mir der König befahl.

ARSAMENES: Xerxes befahl es?

ARIODATES: Mir selbst.

ROMILDA: Was höre ich?

ARIODATES: Und kamt Ihr nicht, um sie zur Gattin zu nehmen?

ARSAMENES: Nichts anderes wünsche ich.

ROMILDA: Oh, ich Glückliche! Welch Schicksal!

ARIODATES: Romilda, willigt Ihr ein?

ROMILDA: Ja, mein Herr und Vater!

ARIODATES: Vereinigt nunmehr eure Hände.

ROMILDA/

ARSAMENES: Und zugleich unsere Herzen.

SIE GEBEN SICH DIE HÄNDE.

ARIODATES: Laßt uns nun zu Xerxes gehen, um ihm für diese große Ehre zu danken.

SIE GEHEN ALLE DREI WEG.

CHOR (PRIESTER): Wer unglücklich war,
der geht nun voller Freude und froh.

11. Szene XERXES, DANN ARIODATES.

XERXES: Da kommt Ariodates. Jetzt ist es Zeit zu entdecken, daß ich es
bin, der Romilda begehrt. Da bin ich, Ariodates.

ARIODATES: Ich heiße, Euch willkommen, Herr. Ich verneige mich vor Euch ...

XERXES: Wie gefällt er Euch? Der königliche Bräutigam, von dem ich

- Euch gesagt habe ...
- ARIODATES: Es ist eine hohe Ehre für mich.
- XERXES: Wird die liebliche Romilda zufrieden sein?
- ARIODATES: Sie wünscht nichts weiter.
- XERXES: Aber warum kommt sie denn nicht? Wo ist sie?
- ARIODATES: Bei ihrem Bräutigam.
- XERXES: Wie?
- ARIODATES: Bei ihrem Bräutigam, Herr.
- XERXES: Welchem Bräutigam? O weh!
- ARIODATES: Den Ihr bestimmt habt.
- XERXES: Den ich bestimmt habe? Wen?
- ARIODATES: Königlich, wie Ihr, aus Eurem Geschlecht, würde er in mein Haus kommen ...
- XERXES: Und sie sind verheiratet?
- ARIODATES: Sie sind es.
- XERXES: Schurke! Falscher! Nichtswürdiger!
- ARIODATES: Mein König ...
- XERXES: Du hast mich betrogen. Und dennoch wagst du es, mich „deinen König“ zu nennen, Kühner! (EIN PAGE BRINGT XERXES EINEN BRIEF UND SPRICHT LEISE MIT IHM.) Romilda sendet ihn mir. Falsche Frau! Ist sie so töricht, daß sie glaubt, mit falschen Worten meinen Zorn zu besänftigen?
- ARIODATES: Warum sterbe ich nicht, o Himmel!
- XERXES: Lies! (ER GIBT DEN BRIEF AN ARIODATES, WELCHER LIEST)
- Was sagst du?
- ARIODATES: „Höchst undankbarer Geliebter.“
- XERXES: Wie? Sie nennt mich undankbar? Das wagst sie?
- ARIODATES: „Ich kam, um die Eure zu sein.“
- XERXES: Und heiratet einen anderen?
- ARIODATES: „Ich fand, daß Ihr mich betrogen habt.“
- XERXES: Oh, welch unverschämte Worte!
- ARIODATES: „Ich gehe! Doch der Himmel wird Euch für Eure Schuld bestrafen.“
- XERXES: Die Schuld, dich geliebt zu haben!
- ARIODATES: „Ich werde bis zum letzten Atemzug weinen. Amastris.“
- XERXES: Was?
- ARIODATES: Der Brief ist nicht von Romilda.
- XERXES: (NIMMT ÄRGERLICH DEN BRIEF UND BETRACHTET DIE UNTERSCHRIFT)
- Amastris! Geh, entferne dich, Nichtswürdiger! Damit nicht noch anderer Ärger diesen Zorn vergrößert!
- ARIODATES ZIEHT SICH AUF DIE SEITE ZURÜCK.
- ARIE XERXES Böse Furien des grauenhaften Abgrunds, ihr gießt über mich euer schwarzes Gift aus! Der Himmel stürzt ein und die Sonne verdunkelt sich bei dem Zorn, der in meiner Brust tobt!
- WÄHREND ER ZORNIG WEGGEHT, TRIFFT ER AUF ARSAMENES, ROMILDA, AMASTRIS, ATALANTA UND ELVIRO.

Letzte Szene Alle.

- XERXES: Falsche! Und ihr wagt es noch, mir gegenüberzutreten?
- ARIODATES: Welche Raserei!
- ARSAMENES: Haltet ein! Demütig zu Euren Füßen ...
- XERXES: Nur um mich zu verhöhnen!
- ARSAMENES: Wie, Herr?
- XERXES: Du hast mir Romilda weggenommen!
- ARSAMENES: Es geschah auf Euren Befehl.
- ARIODATES: Es ist wahr ...
- ROMILDA: Ich bestätige es.
- XERXES: Und wann? Verwegene Ausreden! (ER ZIEHT SEIN SCHWERT.)
Dieses Schwert, stoß es der Betrügerin in die Brust!
- ARSAMENES: Ich soll meine Braut töten? Eher werde ich dein Herz durchbohren!
- AMASTRIS: (ZU XERXES) Gebt es mir, Herr!
- XERXES: Und wer bist du, der du mich jetzt immer noch störst?
- AMASTRIS: Einer, der versucht, gerechte Rache zu üben. Ihr wollt, daß ein verräterisches Herz getötet wird von dem, der es dennoch liebt?
- XERXES: Ja!
- AMASTRIS: Daß ein solches Herz zerrissen wird?
- XERXES: Ja!
- AMASTRIS: (ENTREIBT IHM DAS SCHWERT UND RICHTET ES AUF SEINE BRUST)
Dann stirb also, Undankbarer, Verräter! Sieh hier die betrogene Amastris, die dir treu ist, und du Erbarmungsloser, Böser, verachtest sie so.
- XERXES: Ja, töte mich!
- AMASTRIS: (WENDET DAS SCHWERT GEGEN SICH)
Sterben muß ich.
- XERXES: Halt ein! Ich bereue jetzt.
- AMASTRIS: Und du wirst mich wieder lieben?
- XERXES: Ja, aber ich bin deiner Verzeihung unwürdig.
- AMASTRIS: Schenke mir nur deine Liebe, mein Lieber, ich verzeihe dir! (SIE UMARMEN SICH.)
- ELVIRO: Ich zittere nur noch!
- ARIODATES: Jetzt schwindet der Schmerz.
- ARSAMENES: Ich atme auf und bin erstaunt.
- ROMILDA: Ich bin getröstet.
- ATALANTA: Und ich werde versuchen, einen anderen Geliebten zu finden.
- XERXES: Freunde, habt Nachsicht mit meiner Wut und genießt glücklich eure Liebe!

ARIE ROMILDA Ihr seid meiner Seele lieb,
Ihr seid meinem Herzen teuer;
durch Eure Hand bin ich
zur Trophäe der Liebe geworden.

*ALLE (ROMILDA,
ATALANTA, XERXES,
AMASTRIS, ARSAMENES,
ARIODATES, ELVIRO):* Die Ruhe kehrt uns zurück;
die Freude lächelt den Herzen.
Und Liebe und Ehre im Bunde miteinander
tragen den Sieg davon.

*Wörtliche Übersetzung aus dem Italienischen
von Krista Thiele*