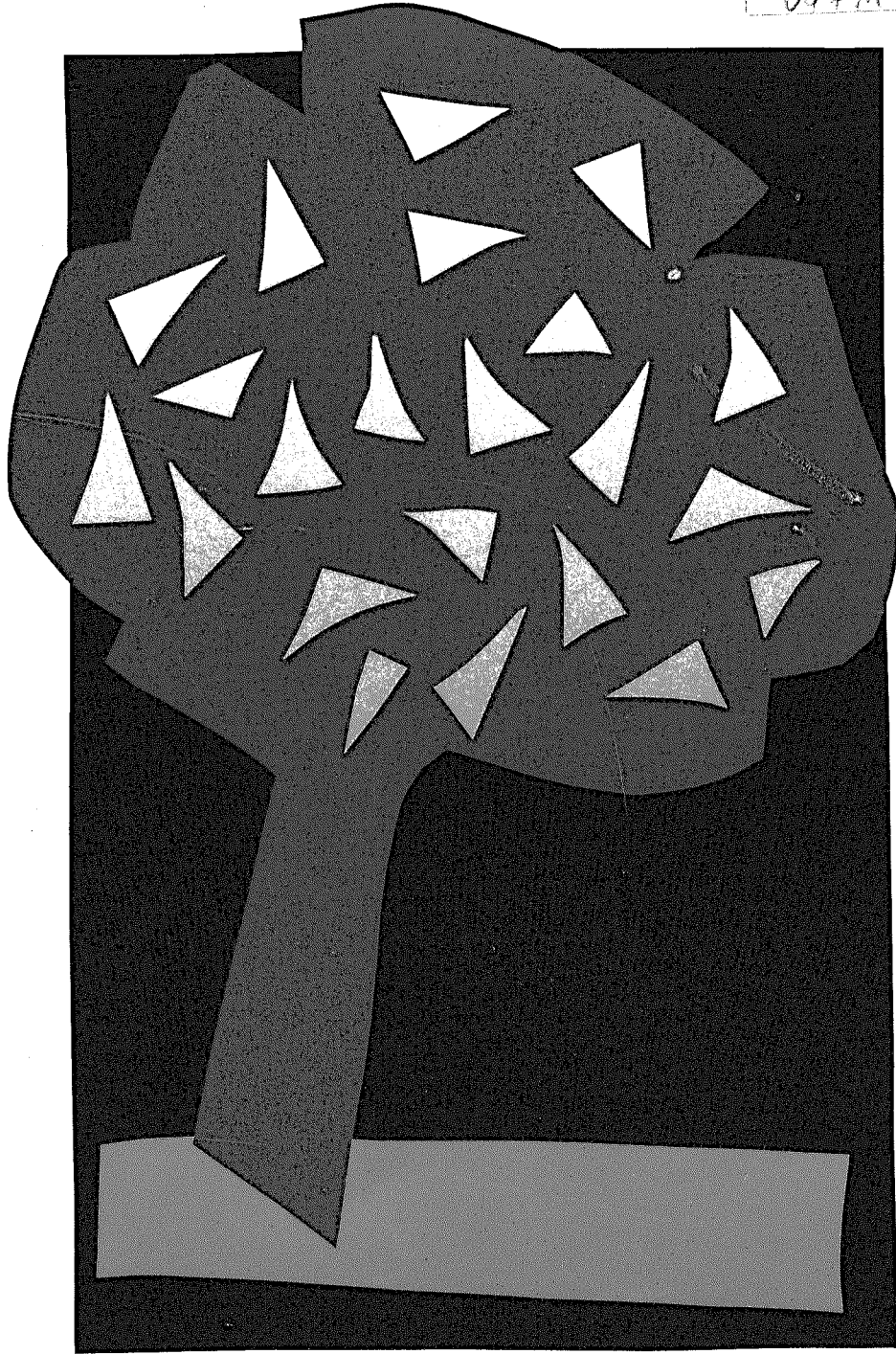


1758 HÄN
04791



Händler Bayerische
Xerxes (Serie) Staatsoper

Georg Friedrich Händel

Xerxes (Serse)

Bayerische Staatsoper

Staatsintendant Peter Jonas

Georg Friedrich Händel

Xerxes (Serse)

Musikalische Leitung: Ivor Bolton

Inszenierung: Martin Duncan

Bühne und Kostüme: Ultz

Choreographie: Jonathan Lunn

Licht: Alan Burrett

Chöre: Eduard Asimont

Premiere am 26. Februar 1996 im Nationaltheater München

Georg Friedrich Händel

Xerxes (Serse)

Oper in drei Akten

Unbekannter Librettist nach einem von
Silvio Stampiglia bearbeiteten Operntext
Nicolò Graf Minatos

In der Fassung von
Charles Mackerras und Noel Davies

Uraufführung am 15. April 1738
im Haymarket Theatre London

Münchener Erstaufführung
am 14. April 1936 im Nationaltheater

Die Handlung

1. Akt

Serse, König von Persien und Tyrann, liebt eine Platane. Er wandelt in seinem Garten und erklärt dem Baum seine Liebe. Begleitet von seinem Leibwächter Elviro, erscheint Serses Bruder Arsamene, um seine geliebte Romilda zu treffen. Beide hören diese von der Liebe singen und wie sie die Königs Liebe zu einem Baum erwähnt. Serse sieht plötzlich Romilda und verliebt sich auf der Stelle in sie. Von Arsamene erfährt er, wer die Sängerin ist, und befiehlt ihm, seine Hochzeit mit ihr zu arrangieren. Sein Bruder will Zeit gewinnen, worauf Serse beschließt, zu ihr zu gehen und ihr seine Liebe selbst zu erklären.

Arsamene findet Romilda als erster und warnt sie vor Serses Plan; doch Romilda schwört, daß sie treu sein wird. Romildas Schwester Atalante nimmt ihren ganzen Mut zusammen und gesteht ihre Liebe zu Arsamene; doch Romilda und Arsamene beachten sie nicht.



Meine erste große Liebe!

Und so

- ... schickt Arsamene, inzwischen in der Verbannung, Elviro mit einem Brief zu Romilda, in dem er sie um ein heimliches Treffen bittet;
- ... schwört Amastre, sich an Serse zu rächen;
- ... versucht Atalanta, ihre Schwester zu überreden, Serse zu heiraten. Doch Romilda durchschaut Atalantas Absicht und erklärt ihr, sie solle ihre Liebe einem anderen zuwenden;
- ... beschließt Atalanta, ihren Angebeteten mittels »gewisser Reize« für sich zu gewinnen.

2. Akt

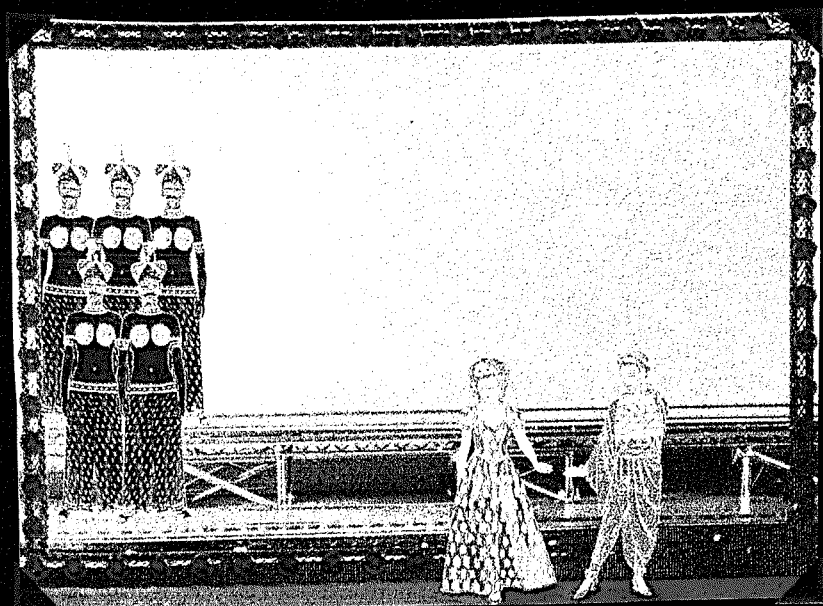
Auf einer Straße: Elviro ist als Blumenverkäuferin verkleidet, um so den Brief seines Herrn Romilda heimlich zustecken zu können. Er läuft Amastre Serse-Romilda-Arsamene aus.

Amastre gibt nun jede Hoffnung auf.

Die liebeskranke Atalanta bringt es mit List zuwege, daß Elviro es ihr überläßt, Arsamenes Brief Romilda zu überbringen, und erzählt Elviro, Romilda habe schließlich doch Serses Drängen nachgegeben. Als Serse dazu kommt, während sie den Brief liest, behauptet sie, er sei an sie gerichtet; Arsamene gebe nur vor, Romilda zu lieben. Serse ist hocherfreut und erteilt Atalantas Heirat mit Arsamene seinen Segen.

Serse geht zu Romildas Haus und zeigt ihr triumphierend den Brief. Verwirrt schwört Romilda, trotzdem Arsamene treu zu bleiben. Serse sagt, daß er sie dafür verachten wolle, wenn er auch noch nicht weiß, wie er das anstellen soll, und stürmt davon. Romilda fragt sich, ob es jemals Liebe ohne Eifersucht geben könne.

Elviro hält Amastre davon ab, sich umzubringen – und bringt anschließend Arsamene noch mehr aus der Fassung, als er ihm erzählt, daß Romilda jetzt Serse liebt.



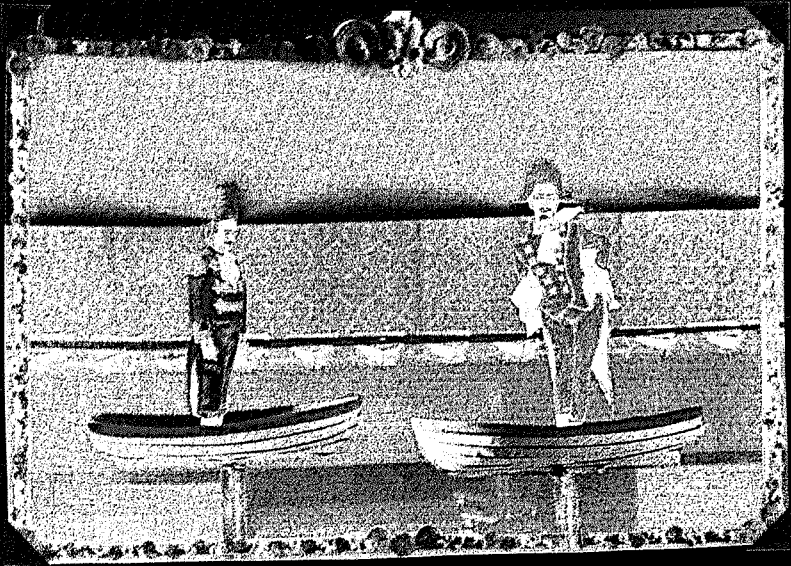
Gute Karte (m) ?

Alle versammeln sich, um die berühmte Schiffsbrücke zu feiern, die Serse gebaut hat, um sein Heer von Asien über das Meer nach Griechenland zu führen. Arsamene, der mittlerweile auch drauf und dran ist, sich umzubringen, wird von Serse gestört, der ihm sagt, er könne seine Geliebte haben. Arsamene ist für einen Augenblick von Freude überwältigt, bis sich das Mißverständnis klärt. Er schwört, sich an Serse zu rächen. Dann teilt Serse Atalanta mit, daß Arsamene Romilda und nicht sie liebe. Aber sie erwidert, sie könne an ihren Gefühlen nichts ändern. Elviro, der inzwischen betrunken ist und nach seinem Herrn sucht, sieht, wie die Schiffsbrücke im Sturm auseinanderbricht.

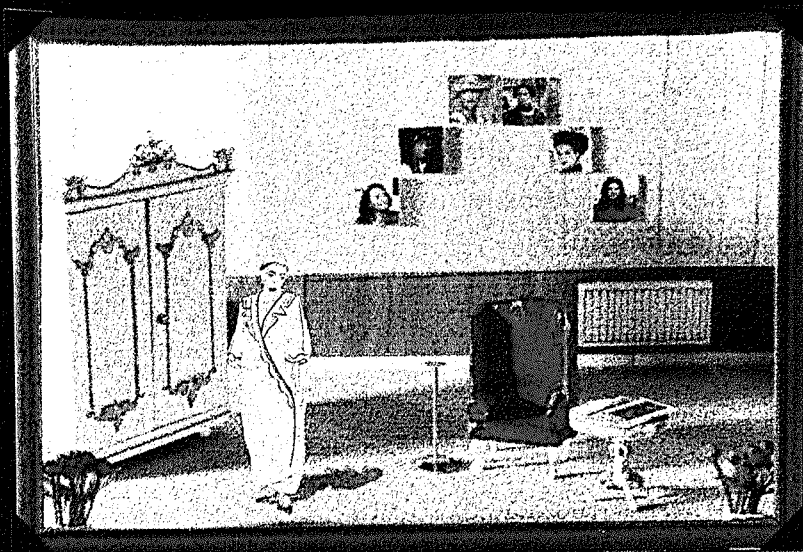
Serse und Amastre beklagen jeder für sich die Lage in der sie sich befinden. Amastre verrät sich beinahe noch einmal, kann aber verbergen, wer sie ist, und versteckt sich.

Serse versucht ein zweites Mal, Romilda für sich zu gewinnen. Sie wahrt ihre Integrität und läßt sich nicht umstimmen. Amastre kommt hereinge-
stürzt, weil sie Romilda retten will. Serse läßt Amastre festnehmen und geht ab. Romilda sorgt dafür, daß »er« wieder freigelassen wird.

Romilda, nun ganz allein, schwört aufs neue, daß sie Arsamene die Treue halten wird.



Kein Hand im Sicht!



Hier kann dann schon mein ragen?!

Die Hochzeitsvorbereitungen sind in vollem Gange. Ariodate verkündet die Ankunft des Bräutigams – da treten Arsamene und Romilda, noch immer streitend, ein. Ariodate teilt ihnen mit, Serse habe befohlen, daß sie heiraten sollten. Dies geschieht, und alle gehen fort, um zu feiern. Serse beschließt, die wahre Identität des »königlichen Bräutigams« zu enthüllen – da klärt ihn Ariodate auf, daß Romilda soeben mit ihrem »königlichen Bräutigam« vermählt worden sei und um wen es sich dabei handele.

Serse wird ein Brief übergeben. Er glaubt, er stamme von Romilda, entdeckt dann aber plötzlich Amastres Unterschrift. Serse, nun tief verstimmt, fordert die Furien auf, ihn mit Gift zu bespeien.

Alle kommen und wollen Serse besänftigen. Doch er befiehlt Arsamene, Romilda zu töten. Amastre fragt Serse, ob er das Herz durchbohren wolle, das wahre Liebe mit Treulosigkeit vergolten habe. Als er mit Ja antwortet, enthüllt sie ihre Identität und richtet die Klinge gegen Serse. Sie droht, erst ihn und dann sich selbst zu töten. Serse bereut – Atalanta schwört, sich einen neuen Geliebten zu suchen – und schließlich bittet Serse alle, ihm sein empörendes Verhalten zu verzeihen.

Martin Duncan

(Übersetzung: Christian Röhlingshöfer)

Bayerische Staatsoper Nationaltheater München

Staatsintendant Peter Jonas
Generalmusikdirektor Zubin Mehta

Donnerstag, 8. April 1999

4. Abonnement Serie 23

Xerxes (Serse)

in italienischer Sprache

Oper in drei Akten
Unbekannter Librettist nach einem
von Silvio Stampiglia bearbeiteten
Operntext Nicolò Graf Minatos

Musik von
Georg Friedrich Händel

Musikalische Leitung: Ivor Bolton
Inszenierung: Martin Duncan
Bühne und Kostüme: Ultz
Choreographie: Jonathan Lunn
Licht: Alan Burrett
Chöre: Eduard Asimont

Die Hochzeitsvorbereitungen sind in vollem Gange. Ariodate verkündet die Ankunft des Bräutigams – da treten Arsamene und Romilda, noch immer streitend, ein. Ariodate teilt ihnen mit, Serse habe befohlen, daß sie heiraten sollten. Dies geschieht, und alle gehen fort, um zu feiern. Serse beschließt, die wahre Identität des »königlichen Bräutigams« zu enthüllen – da klärt ihn Ariodate auf, daß Romilda soeben mit ihrem »königlichen Bräutigam« vermählt worden sei und um wen es sich dabei handele.

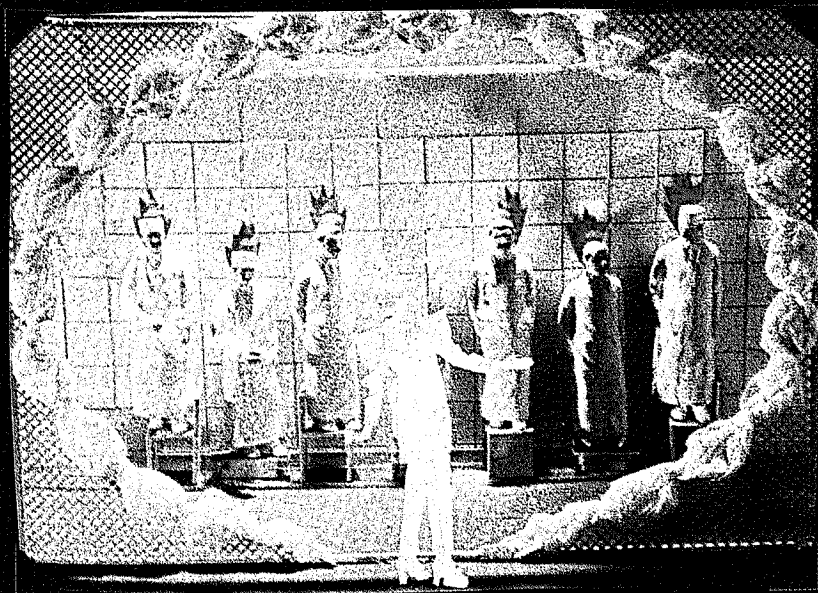
Serse wird ein Brief übergeben. Er glaubt, er stamme von Romilda, entdeckt dann aber plötzlich Amastres Unterschrift. Serse, nun tief verstört, fordert die Furien auf, ihn mit Gift zu bespeien.

Alle kommen und wollen Serse besänftigen. Doch er befiehlt Arsamene, Romilda zu töten. Amastre fragt Serse, ob er das Herz durchbohren wolle, das wahre Liebe mit Treulosigkeit vergolten habe. Als er mit Ja antwortet, enthüllt sie ihre Identität und richtet die Klinge gegen Serse. Sie droht, erst ihn und dann sich selbst zu töten. Serse bereut – Atalanta schwört, sich einen neuen Geliebten zu suchen – und schließlich bittet Serse alle, ihm sein empörendes Verhalten zu verzeihen.

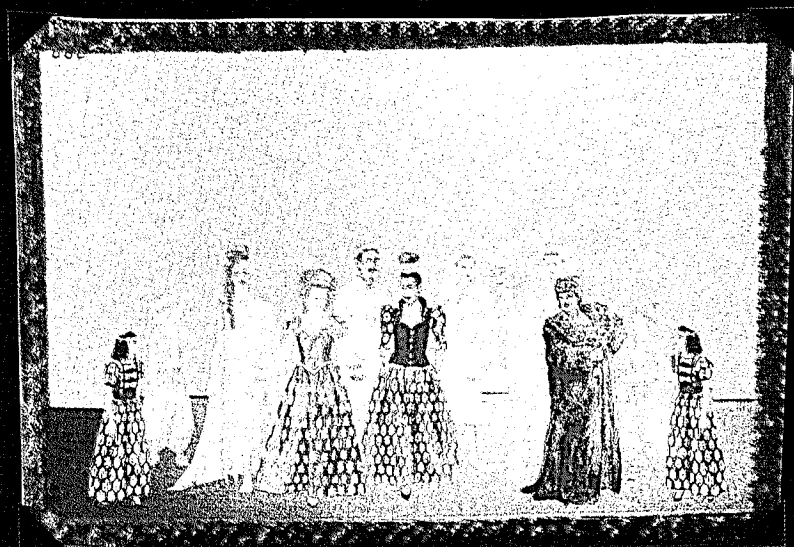
Martin Duncan

(Übersetzung: Christian Röthlingshöfer)

Englische und französische
Übertragungen S. 146ff.



Ein Tag, den man nie vergißt!



Ende gut, alles gut.

Die irdische Fülle ist typisch für Händel.

Emile M. Cioran



George Frideric Handel

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Die hat einen andern erwählt;
Der andre liebt eine andre,
Und hat sich mit dieser vermählt.

Das Mädchen heiratet aus Ärger
Den ersten besten Mann,
Der ihr in den Weg gelaufen;
Der Jüngling ist übel dran.

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passiert,
Dem bricht das Herz entzwei.

Heinrich Heine

Ein Mädchen liebt einen Jüngling,
Der hat eine andre erwählt;
Die andre liebt einen andern,
Und hat sich mit diesem vermählt.
Den wiederum liebt eine dritte ...

[...]

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passiert,
Dem bricht das Herz entzwei.

frei nach Heinrich Heine

ARIODATE

VATER VON ROMILDA UND ATALANTA

ATALANTA

SCHWESTERN

ROMILDA

ARSAMENE

BRÜDER

SERSE

AMASTRE

ELVIRO

DIENER VON ARSAMENE

»Xerxes« – ein Zeitstück?

Binsenweisheiten: Musik kann so viel, so vieles ausdrücken; vieles andere hingegen nicht. Der Streit, ob sie zur inhaltlichen Trägerin (und dann auch Austrägerin) von Ideologien werden, diese womöglich verkörpern könne, ist alt und flammt immer wieder neu auf. Die einschlägigen Auseinandersetzungen münden meistens und erwartungsgemäß bei Richard Wagner.

Um den geht es hier nicht.

Musik kann zweifelsfrei Emotionen zum Austrag bringen. Sie kann das vornehmlich dann, wenn sie ans Wort gebunden ist, das ihr Vorgaben macht. Die Worte, deren Aussageintensität und Wirkung, kann sie verstärken, kann – ganz im auratischen Sinne – Stimmung herstellen, um die angesprochenen oder lediglich angedeuteten und deshalb oft nur zu erspürenden Umstände beziehungsreich, doppeldeutig und doppelwertig aufscheinen zu lassen. Die Kunst der Anspielung, der Allusion, wird dann zu ihrem eigentlichen Feld.

Die Frage, ob Händels Oper Xerxes ironisch, kritisch-satirisch, auch maliziös-hintergründig angelegt sei oder ob sie gesellschaftliche Haltungen reflektiere, wird unterschiedlich beantwortet. Das leuchtet ein: denn was nicht eindeutig benennbar sich darbietet, öffnet sich differierenden, wohl auch kontroversen Deutungen.

Xerxes wurde für Händel zum Mißerfolg. Das Londoner Publikum versagte ihm für dieses Werk seine Gefolgschaft. Und warum? Verstand es nicht, was ihm hier geboten wurde? blieb ihm der wahre Sinn, der Hintersinn, rätselhaft, verborgen?

Auch heute kann man nur Lösungen anbieten, nicht hingegen Patentrechnungen verbindlich einbringen. Die folgenden Arbeiten widerspiegeln das und offenbaren damit den Reiz des Offenen, der Händels Oper Xerxes zu eigen ist.

hpk

Ekkehart Kroher. Ein König im Zerrspiegel der Ironie. Gedanken zu Händels *Dramma per musica »Xerxes«*

Von allen Opern Georg Friedrich Händels hat keine die Zeitgenossen wie die (ferne) Nachwelt mehr überrascht, mehr befremdet oder auch mehr beglückt als das *Dramma per musica Serse*, zu deutsch *Xerxes*. Bei einem Œuvre von über vierzig Händelopern (die uns jedoch nicht sämtlich erhalten blieben) will das einiges heißen und hatte, natürlich, verschiedene Gründe. Der wichtigste war zunächst die Entstehungszeit. Händel schrieb seine Oper 1737/38 und ließ ihr mit *Imeneo* und *Deidamia* lediglich noch zwei folgen, ehe er sich ab 1741 ausschließlich der Oratorien-Komposition zuwandte.

Xerxes war also ein Spätwerk, das Händel, wie übrigens die meisten seiner Opern seit *Rodrigo* (1707) und *Agrippina* (1708/09), nicht mehr Opera seria, sondern *Dramma per musica* nannte. Er wußte natürlich, warum, denn seine ersten ernstesten Opern hatte er bereits komponiert, noch ehe der Opera seria-Typ Pietro Metastasio (Metastasio war der seit etwa 1724 tonangebende italienische Operndichter und Librettist) die Bühnen Europas eroberte. Händel aber hat mit *Siroe*, *Poro* und *Ezio* lediglich drei Opern komponiert, die auf Texte Metastasio zurückgingen, da ihn deren strenge Typisierung des Sujets, der Charaktere und der Dramaturgie samt ihrem schematischen Nummernwechsel von Rezitativ und Arie weniger inspierte als beengte, ja hemmte.

Konsequent bevorzugte er deshalb Libretti, die ihm als Dramatiker und als Musiker größere Freiheiten ließen und, zum Beispiel, auch Anleihen bei der neapolitanischen Opera buffa erlaubten. Ebenso konsequent wie freizügig modifizierte er dabei die tradierten Formmodelle, ohne deshalb das formale und strukturelle Grundgerüst der Opera seria völlig über Bord zu werfen. Allein die Dramaturgie des Handlungsablaufs bestimmte die Form. Händel folgte mithin weitgehend eigenen Vorstellungen und Maßstäben, die oft genug, auch im *Xerxes*, durch ihre lapidare Kürze und Stringenz überraschten. Das damit zwangsläufig verbundene Verwischen der Gattungsgrenzen zwischen Seria und Buffa hat später zu Rückschlüssen geführt, denen Händelforscher Paul Henry Lang zu Recht entgegentrat, als er schrieb: »Händel war kein Lustspielkomponist, worin er wiederum Verdi ähnelt, obwohl er ebenso wie dieser ein Meisterwerk der komischen Oper geschrieben hat. Aber auch im »Xerxes« finden sich Humor und Satire durchaus nicht in den Situationen, sondern im Charakterporträt, das dem Ohr durch eine krause musikalische Phrase oder durch das Tempo oder durch Stille übermittelt wird.«

Damit ist ein zweiter Grund für die Überraschung oder das Befremden der Zeitgenossen genannt, denen Händels Humor und Satire in *Xerxes*, speziell die witzig ironische Darstellung und Pointierung menschlicher Schwächen durch die Musik zu weit ging oder denen dafür schlicht das Sensorium fehlte.

Andernfalls wäre 1738 eine Kostbarkeit wie die *Xerxes*-Musik kein Mißerfolg geworden: Bereits nach vier Wiederholungen wurde das Werk abgesetzt und dann von der Opernpraxis fast zwei Jahrhunderte lang vergessen. Tatsächlich hatte Händel hier souverän die engen Grenzen der Opera seria überschritten und eine Art komische Oper geschrieben, die wohl burleske Züge trägt, aber so wenig eine Opera buffa war wie ein idyllisch abgeklärtes Spätwerk, das den Gedanken an Giuseppe Verdis Commedia lirica *Falstaff* suggerieren könnte, auf die Paul Henry Lang im obigen Zitat anspielte.

Vielmehr komponierte Händel mit *Xerxes* eine Musik, die hintergründig vertieft und facettenreich illuminiert, was das Libretto an scheinbar vordergründiger Charakterzeichnung und an konventionellen Konfliktsituationen bereitstellte. Schließlich waren und sind es durchaus Alltagssituationen, wenn sich ein Mensch in die Geliebte seines Bruders verliebt und daraus eine Handlung voller Eifersucht und Verwicklungen entsteht. Es ist weniger alltäglich, wenn dieser Mensch ein Monarch ist, zudem eine historische Gestalt wie der Perserkönig Xerxes, der in der Oper mit Prinzessin Amastris, der Alleinerbin des Königreichs Tagor, verlobt ist. Es waren allerdings weniger die äußeren als die psychologischen Komplikationen, die Händel zur Wahl dieses Stoffes für eine seiner letzten Opern inspiriert haben dürften. War *Xerxes* mithin von Anfang an ein Werk für Kenner?

Das ist die Oper natürlich auch, doch vor allem war und ist sie ein Werk für Kenner und Liebhaber, denen es nicht allein um das Vergnügen an der einmal mehr, ein andermal weniger dramatisch oder burlesk inspirierten Handlung ging, sondern denen es auch, ungeachtet der Schlichtheit ihrer Formulierung, um die Originalität und Schönheit der Musik zu tun war. Sie war es, die schließlich jene unterschiedlichen Definitionen und Interpretationen bedingte und ermöglichte, die dieser Händel-Oper seit ihrer Wiederentdeckung 1924 im Rahmen der Göttinger Händel-Festspiele zuteil geworden sind. Es waren in der Tat grundverschiedene Interpretationen, die entsprechend kontroverse Resonanzen und Urteile bewirkten. So wurde *Xerxes* einmal als absurde »musikalische Farce« abqualifiziert, ein andermal als reine Opera buffa mißverstanden, endlich als »Komödie menschlicher Liebeswirren« inszeniert.

In Wirklichkeit ist Händels *Xerxes* keines von alledem, obwohl darin von jeder dieser Interpretationen etwas schwingt. Denn Händel wußte schon, warum er *Xerxes* ein Drama per musica nannte, da sich dessen Reiz nicht in und mit den Irrungen und Wirrungen der Titelfigur erschöpft, die einen treulosen Herrscher – samt seinen sympathischen und weniger sympathischen, weil despotischen Wesenszügen – auf Freiersfüßen zeigen. Unnachahmlich nutzte der Komponist die Konflikte der Handlung einerseits zur musikalischen Motivierung und Darstellung der menschlichen Schwächen, andererseits zur Betonung der Stärke echter, unerschütterlicher Liebe. Dank der phantasievollen Abschattierung der Gemütsregungen und Gemütsbewegungen durch die Musik wird die Charakterzeich-



William Hogarth:
Karikatur von Handels Publikum

nung in *Xerxes*, voran die der königlichen Titelfigur, zum Psychogramm, das mehr verrät als das ganze Libretto.

Wie aber bewirkte der Komponist diesen Eindruck der Titelpartie? Durch humorige Akzentuierung? Durch karikierende oder ironisierende Nuancierung der Herrscherfigur, wohlgerne nicht des historischen Xerxes, sondern des Opern-Xerxes, der – wie einmal geschrieben wurde – nur »ein sinnlich verliebter, in seiner Verrantheit fehlbarer und dabei nicht nur lächerlicher, sondern auch gefährlicher Mensch« ist? Wer das Textbuch liest, wird von Parodierung oder Überzeichnung durch Ironie kaum etwas finden, es sei denn im Kontext der Handlung und Szenenfolge. Dennoch sprach der Regisseur Joachim Herz einmal, im Zusammenhang mit seiner Leipziger Inszenierung des *Xerxes* 1972, von einem »ironisierenden Grundgestus«, der erst die Doppelbödigkeit dieses Drama per musica bewirke und bewußt werden lasse. Ist aber die Ironie, in unserem Fall die künstlerisch gestaltete Ironie je ein Stilmittel der italienischen Opera seria gewesen?

Das war sie nicht, woraus einmal mehr auf die Genialität Händels rückgeschlossen werden darf, der die Gattungsgrenzen der ernsten Oper zielsicher überschritt und erweiterte um sei-

ner künstlerischen Vision und Vorstellung willen. Im Händel-Jahrbuch 1974 brachte Eginhard Röhling die Problematik ironischer Pointierung im Rahmen der Barockoper im allgemeinen, der Opera seria im besonderen auf den Punkt, als er schrieb: »Ironie hat tausend Gesichter; es kann eine freundliche, eine bissige Ironie sein, aber auch eine kluge, fragende Ironie, nämlich einen Gegenstand, eine Situation kritisch von uns abrückend, um sie besser betrachten und dann verständnisvoll erneut an uns heranholen zu können. Ironie als Mittel der Erkenntnis also.«

Vor dem Hintergrund dieser Definition sei die Frage wiederholt: Wie setzte Händel in *Xerxes* dieses »Mittel der Erkenntnis« ein, um den beabsichtigten, psychologisch verborgenen Hintersinn der Handlung zu bewirken? Die Partitur verrät, daß er dafür verschiedene Stilmittel parat hatte, doch glaube niemand, diese oder irgendeine andere Händeloper sei ihm deshalb zu einem »Als-Ob von der ersten bis zur letzten Note« geraten, um ein Wort Theodor W. Adornos über die Doppelbödigkeit der Musik Gustav Mahlers zu zitieren. Schon ein solcher Denkansatz war dem Barockmenschen Händel fremd – und seiner Zeit vollends. Nicht fremd war ihm dagegen die leise Ironisierung, die sich für den Hörer und Betrachter oft genug erst aus dem Zusammenhang der Handlung, aus der Rückblende auf eine Szene oder aus dem Vorhall der kommenden ergibt, zuweilen sogar nur aus beiden zusammen.

Die Oper *Xerxes* kennt davon einige Ausnahmen, etwa den Part des Elviro, des Dieners des Arsamenes. Er ist von A bis Z eine Leihgabe der italienischen Opera buffa samt der hinreißenden Dummheit des Dieners, einen Liebesbrief seines Herrn der falschen Adressatin auszuhändigen und damit die Verwirrung zu komplettieren. Elviro's lakonische Rezitativ-Bemerkungen, der folklorenahe Tonfall seiner Musik, für den die Ariette des ersten Aktes »Signor, Signor, lasciate far a me« (»Mein Herr, mein Herr, laßt mich nur machen«) einstehen kann, sowie seine Straßenrufe neapolitanischer Blumenverkäufer zu Beginn des zweiten Aktes (»Ah! chi voler fiora di bella giardina« – »Ah, wer möchte Blumen ...«), die sich Händel einst an Ort und Stelle eingeprägt hatte: das alles lockerte die *Seria* nicht nur auf, sondern setzte auch heitere Akzente, die unversehens ins Burleske umschlagen konnten.

Elviro ist der Typ des in seiner begrenzten Bauernschläue und Direktheit unentbehrlichen Dieners, der in *Xerxes* gleichsam den burlesken Gegenpol zu der einer *Seria* angemessenen Treue und Aufrichtigkeit seines Herrn Arsamenes bildet, der der Bruder des Perserkönigs Xerxes ist. Arsamenes liebt Romilda, die seine Liebe erwidert, aber das Pech hat, daß sich Xerxes in ihre Stimme verliebt. Arsamenes, der seinen flatterhaften Bruder kennt, ahnt zu Recht Unheil – womit die Exposition der Oper und ihrer Konflikte schon skizziert ist. Denn im Mittelpunkt steht natürlich die Herrscherfigur. Händel bringt sie allerdings nicht als siegreichen Feldherrn und Monarchen, sondern als verliebten König ins Spiel, der seine Bindung an die ihm verlobte Prinzessin Amastris nicht nur verdrängt, sondern gern vergißt, um sich in ein neues Abenteuer zu stürzen.

Damit ist das Kernproblem der Oper berührt, in der Händel Xerxes' Wunsch und Handlungsweise als durchaus menschliche Schwächen darstellt, die jedem verziehen werden, nur einem König nicht, der sich damit vielmehr selbst ins Zwielficht setzt. Musikalisch bewirkt Händel dieses Zwielficht nun durch die leise Ironisierung und eine nicht unbedingt schmeichelhafte Zeichnung des Xerxes, der die Oper wenig majestätisch eröffnet. Er sucht und besingt nämlich den Schatten einer Platane mit jenem Larghetto »Ombra mai fù« (»Nie war der Schatten eines geliebten, grünen Baumes lieblicher«), das von späteren Generationen bis heute als »das Largo Händels« mißverstanden wurde. Dieses Arioso, das zur Eröffnung die beglückende Empfindung eines Naturerlebnisses spiegelt, wird jedoch schon wenig später von Romildas erstem Arioso »Un Serse mirate, che d'un ruvido tronco« (»Schaut den Xerxes an, der in einen rauen Baumstamm verliebt ist«) ironisch relativiert.

Das hindert Xerxes allerdings nicht, sich sofort in Romildas Stimme zu verlieben. Sein Entschluß steht fest: »...mi sia compagna al soglio« (»Sie soll meine Gefährtin auf dem Thron sein«). Dann bittet der König ausgerechnet seinen Bruder, als Fürsprecher bei Romilda für ihn zu werben, obwohl Arsamenes Romilda liebt. Arsamenes weist dieses Ansinnen nicht nur von sich, sondern parodiert auch im Duett mit seinem Bruder mit seinem »Tu le dirai che l'ami« (»Du wirst ihr sagen, daß du sie liebst«) die vorangehende Melodie des Xerxes »Io le dirò che l'amo« (»Ich werde ihr sagen, daß ich sie liebe«), mit der der König mannhaft seinen Entschluß verkündet. Mit zunehmender Handlungsdauer gerät Händel der Part des Xerxes mehr und mehr zum psychologischen Meisterstück, das verdiente, detailliert nachvollzogen zu werden.

Von der Melodiebildung bis zur harmonischen und rhythmischen Finesse, von der gedanklichen Assoziation bis zur sprechenden Ein- oder Umfärbung des Orchesterkolorits weiß Händel sein Rollenverständnis und seine künstlerischen Absichten zwingend sinnfällig zu vergegenwärtigen. Erwähnen wir die Höhepunkte und Glanzlichter der Xerxes-Partie, an denen Händels Kunst der musikalisch-ironischen Psychologisierung festzumachen ist. In seiner triolenseligen Arie »Di tacere e di schernirmi« (»Ah! Grausame, wer lehrte Euch zu schweigen und mich zu verhöhnen?«) kann Xerxes die Nichtbeachtung seiner Werbung durch Romilda kaum fassen, die den König ihrerseits durchschaut und seiner Verliebtheit mit ihrer eigenen Arie »Nè men con l'ombre« (»Auch nicht durch den geringsten Schatten von Untreue will ich meine Liebe verraten«) begegnet. Diese Arie ist ein eindrucksvolles Beispiel echter Liebe, bezeichnenderweise im »Larghetto, e pianissimo« sowie im Dreiachteltakt zu musizieren.

Das Operngeschehen hat übrigens weithin nichts mit den historischen Fakten der Überlieferung zu tun – bis auf eine einzige Stelle, an der die (historische) Aktualität hineinspielt. Gemeint ist die elfte Szene des ersten Aktes, nachdem Ariodates, der Vater Romildas und gleichzeitig Xerxes' Heerführer,

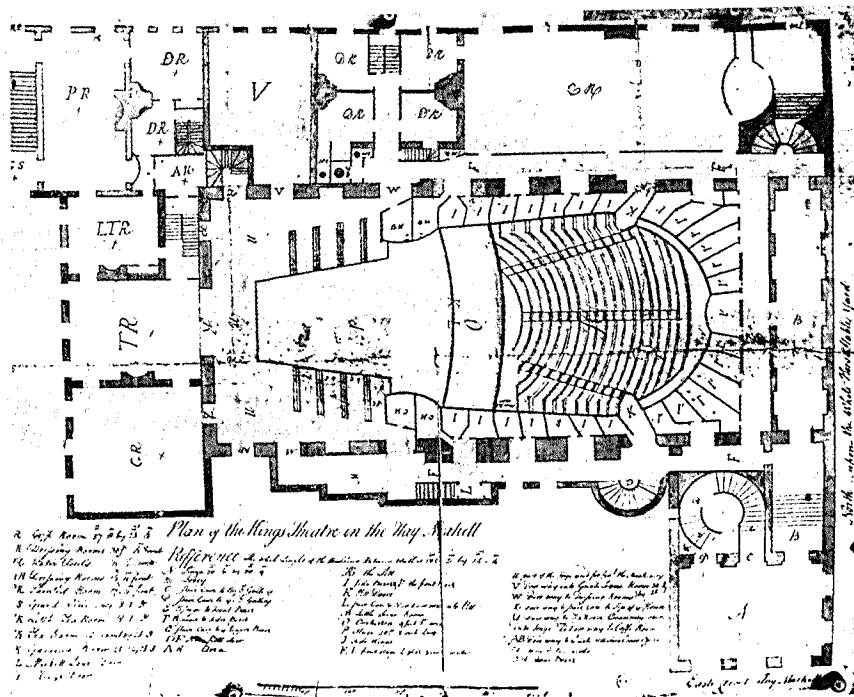


*Haymarket Theatre in London
(Radierung von Ch. J. Smith)*

einmal mehr siegreich zurückgekehrt war. Der König nimmt diesen Sieg als gutes Omen für seine amourösen Pläne: »Queste vittorie, io credo, predicono trionfi anco al mio amore« (»Diese Siege, glaube ich, sagen auch meiner Liebe Sieg voraus«). In seiner hoffnungslosen Selbstüberschätzung ist diese Bemerkung schwerlich nur ironisch, eher schon zynisch zu verstehen und damit eine weitere Ausdrucksnuance, die Händel später noch unmißverständlicher formulieren sollte.

Das geschieht im zweiten Akt, in dem Romilda Schwester Atalanta fleißig intrigiert. Nach dem Duett zwischen Xerxes und Romilda, in dem der König die Angebetete siebenmal fragt, ob sie den angeblich treulosen Arsamenes immer noch liebe, und jedesmal ein »L'amerò!« (»Ich werde ihn lieben!«) zu hören bekommt, verliert der König zum ersten Mal die Beherrschung und läßt die Möglichkeit eines plötzlichen Stimmungs- und Gefühlsumschwungs ahnen: »Se bramate d'amar« (»Wenn Ihr den so heftig lieben wollt, der Euch verschmäht, dann will auch ich Euch verschmähen«). In Erinnerung an diese Szene bleibt freilich zu fragen, wie ernst anschließend die Wandlung des verliebten Königs zu nehmen ist, der ausgerechnet im Duett mit seiner Verlobten Amastris, die er dank ihrer Männerkleidung nicht erkennt, »Gran pena è gelosia« (»Große Qual bereitet die Eifersucht«) empfindet?

Die Antwort gibt schließlich der dritte Akt mit der Furien-Arie des Xerxes »Crude furie degl'orridi abissi« (»Böse Furien des grauenhaften Abgrunds«), die sich musikalisch als wütende Selbstentblößung des unberechenbaren Tyrannen erweist und damit zugleich als ein Meisterstück psychologischer Dechiffrie-



Grundriß des Haymarket Theatre

nung, das die wenig später folgende Reue und BÜßerhaltung des Königs nicht glaubhafter erscheinen läßt. Ohne dieses Happy-End aber wollte und konnte Händel sein Publikum 1738 nicht entlassen. Denn was aus Sicht jüngerer Generationen lediglich eine der zahlreichen Ungereimtheiten der Opera seria war, galt den Zeitgenossen als versöhnliche, für den Titelhelden keineswegs unwürdige Wendung, die der ohnehin reichen Skala der Emotionen und Ausdrucksnuancen eine weitere Facette hinzufügte.

Diese Skala ist natürlich mit der Partie des Xerxes nicht vollständig beschrieben, da die meisten anderen Personen und Charaktere des Werkes, die sich davon sprechend abheben und sie ergänzen, noch fehlen. Das Liebespaar Romilda und Arsamenes etwa steht hier, ungeachtet der vorübergehenden Verunsicherung beider durch Atalantas Lügen-Intrige, für die Stärke und Reinheit echter Liebe ein, woran ihre Auftritte und Musik keinen Zweifel lassen. Gleiches gilt für die von Xerxes gedemütigte, am Ende aber reumütig um Verzeihung gebetene Amastris, die im Grunde die wahre Gegenspielerin des verliebten Königs ist. Dieser sieht seinen Gegenspieler freilich im brüderlichen Nebenbuhler, den er ohne Zögern zuerst vom Hofe verbannt, um später sogar in wahrer brüderlicher Liebe den Befehl zu geben, ihn zu töten.

Diese latente Gewalttätigkeit fügt sich wenig harmonisch in das Bild eines erhabenen, wohl aber eines unberechenbaren Herrschers ein, wie ihn die Oper zeichnet, die darin mit der alttestamentarischen Überlieferung des Buches Esther übereinstimmt. Die changierende Charakterzeichnung des Xerxes von

der anfänglichen Verliebtheit über seinen Unmut bis hin zur späten Reue ist im übrigen, gleich dem Nichterkennen der verkleideten Amastris, eine Unwahrscheinlichkeit mehr, die von Händels Zeitgenossen jedoch nicht als solche empfunden wurde, da sie zum selbstverständlichen Fundus der Barockoper gehörte.

Zwischen den Polen vorgeblicher und echter Liebe gibt es, wenn wir Romildas Vater, den Heerführer Ariodates, sowie Elviro einmal übergehen, in dieser Händeloper nur noch das kleine kokette Luder Atalanta, aus deren Part in Libretto wie Partitur unüberhörbare Buffa-Elemente klingen. Zu Recht ist darauf hingewiesen worden, daß von Atalanta wie von Elviro Entwicklungslinien in die Zukunft bis zu Mozart und Rossini führen, um nur zwei Opernmeister zu nennen, in deren Schaffen gleiche Charaktere, gleiche Buffa-Typen begegnen. Selbst damit aber hatte Händel in *Xerxes* das Spannungsfeld zwischen Ratio und Gefühl, zwischen Intrige und ethischer Größe noch längst nicht abgesteckt, obwohl er – es wurde schon angedeutet – die Opera seria auch formal an ihre Grenzen trieb, ja diese Grenzen zeitweilig überschritt.

Bedenkt man zum Beispiel die Arien der Prinzessin Amastris, so sind diese nicht grundlos, sondern völlig zu Recht als Parodien auf den Stil der Opera seria empfunden worden. Von den Liedchen des Elviro einmal abgesehen, hat Händel gerade die Arien, Ariosi und Arietten so in den Handlungsablauf eingebunden, daß sie nicht selten, ähnlich den Secco- und Accompagnato-Rezitativen, dessen Tempo mitbestimmen. Das geschieht einmal dadurch, daß er auf das einleitende Orchesterritornell, zum Beispiel in der Romilda-Arie »Và godendo vezzoso e bello« (»Jener liebliche, schöne Bach genießt seine Freiheit«) oder auf das Dacapo einer Arie wie bei Amastris' »Cagion son io del mio dolore« (»Ich selbst bin schuld an meinem Schmerz«) verzichtete, um an anderer Stelle mit einer vielgliedrig ausufernden Arie, etwa mit Xerxes' Arie »Se bramate d'amar, chi vi sdegnà« (»Wenn Ihr den so heftig lieben wollt, der Euch verschmäht«), einen Ruhepunkt im verwirrenden Geschehen zu schaffen. Nimmt man die lakonische Kürze manches Ariosio oder Rezitativs hinzu, dann ahnt man, wie bewußt Händel auch dadurch die Situation oder die handelnde(n) Person(en) charakterisieren wollte.

Die ironische Verzerrung, die Ausgangspunkt dieses Essays war, diente Händel in *Xerxes* mithin als ein Stilmittel von mehreren. Wie er sie genutzt hat, sei es als dramatisches Agens, sei es als »Mittel der Erkenntnis«, das ist in seiner Originalität und Fantasiefülle bewundernswert und ein Beweis mehr für Händels nicht nur zu seiner Zeit einsame Größe als Opernmeister – wenn es dieses Beweises noch bedurft hätte. Niemand wird nunmehr noch nach dem Sinn des *Xerxes* fragen, schon gar nicht nach dem seiner ironischen Überzeichnung. Händel lag jede Absicht der Selbstillusionierung einer historischen Herrscherfigur fern; ihm ging es um die Erinnerung daran, daß auch Monarchen und Potentaten normale Menschen sind, deren Irrwege dem schöpferischen Künstler Gelegenheit geben

zur Bewährung. Händel interessierte der Mensch im König, wie fern oder erhaben er auch war, ein Mensch mit Schwächen und Stärken, denen er ausgeliefert ist, die er zu leben hat.

Für die ironische Brechung und Reflexion in *Xerxes* gilt, was Ludwig Marcuse einmal schrieb: »Ironie ist keine Waffe, eher ein Trost der Ohnmächtigen.« Im Hinblick auf die Ohnmacht und Abhängigkeit eines jeden Untergebenen von seinem Herrscher, nicht nur im Altertum, bedarf Händels Ironisierung des *Xerxes* keines weiteren Kommentars. Allenfalls sei noch einmal das Ungewohnte dieses Aspektes der Musik unterstrichen, das die Zeitgenossen auf eine teils launige, teils ernste Weise ansprach und, je nach Temperament und Erwartung, befremdete oder amüsierte. Mehr kann niemand von diesem Kunstgriff Händels erwarten, auch wenn er heute sein Publikum weit weniger verstört als, hoffentlich, nachdenklich entläßt.

Er [Händel] hat mich von meiner Kindheit an bis zum heutigen Tag bezaubert, und da ich so lange sein Schuldner für eine der größten Freuden gewesen bin, deren unsere Natur fähig ist, halte ich es gerade jetzt für meine Pflicht, da es eine Mode geworden ist, ihn zu vernachlässigen, ihn (der mir als Person unbekannt ist) der öffentlichen Liebe und Dankbarkeit dieser großen Stadt zu empfehlen, deren Bewohner mit mir sich so lange an der Harmonie seiner Komposition erfreut haben. Cotonni [= Cuzzoni], Faustina, Cenosini [= Senesino] und Farinelli haben unser Ohr bezaubert: wir liefen wie die Verrückten hinter ihnen her und traten Parteien für den einen oder den anderen mit ebensolcher Heftigkeit bei, als ob der Staat auf dem Spiel stehe. Ihre Stimmen waren wirklich angenehm für das Ohr; aber es war Händel, der sie überzeugend machte; es war seine Komposition, die die Seele berührte und uns in die verrückten Extreme der Parteienwut für die einzelnen Darsteller trieb. Sein Einfluß herrschte, obwohl seine Macht unsichtbar war; und der Sänger hatte den Ruhm und den Profit, während das arme, aber stolze Los des vergessenen Meisters das unbemerkte und fast unbelohnte Verdienst war.

J. B. (»London Daily Post« vom 4. April 1741)

MEMOIRS OF THE LIFE

OF THE LATE

GEORGE FREDERIC HANDEL.

To which is added,

A CATALOGUE of his WORKS,

AND

OBSERVATIONS upon them.

by A. Mainwaring & J. Doddsley.

Ἐπεὶ δ' ἴδον μὲν, ὅτι αἱ ἀνθρώπων ψυχαὶ ὅλον χρόνον
καταπαύει. Το γὰρ ἐστὶν ἀρπάζειν, καὶ οὐκ ἔχειν
ἀντίθετον. LONGINUS.

Untwisting all the Chains that tie
The hidden Soul of Harmony.

MILTON.

L O N D O N :

Printed for R. and J. DODDSLEY, in Pall-Mall.

M. DCC. LX.



Anno ætat: 56.

*Portrait Mainwarings und Titelblatt
der von ihm verfaßten Lebenserinn-
rungen an Händel*

Unsre neumodische Musik enthält seit einigen Jahren kaum den Schein einer Wissenschaft oder Erfindung, ja, mit genauer Not noch einige Fußstapfen des Geschmacks oder Verstandes. Schlechte und gassenmäßige Lieder sinds, die eine dünne und schattichte Harmonie emporhebt, eine fast immer gleichförmige Leier und einerlei Sangweise, nebst unendlicher Wiederholung verlegener Gänge und abgedroschener Sprünge, die ganz verschlossen sind, das kahle, erbettelte Hülfsmittel der sogenannten Pasticci oder Pastetenflickerei, das so oft und viel erhalten muß – ein solcher Verfall der Tonkunst (derjenigen Undinge zu geschweigen, welche die Kunstrichter von selbst entdecken können) würde doch hoffentlich für die Händelschen Werke einige Hochachtung erwecken.

Diejenige Hoffnung aber ist sehr geringe, daß jemals einer entspringe, der solchem Künstler gleichkomme, viel weniger es ihm in allen zuvortue, und der es auch durch eignen Fleiß soweit bringe; doch dennoch, da so viele Wege zur Vortrefflichkeit bisher offenstehen und so viele Stufen zur Ehre annoch unbetreten sind, sollte man vermuten, daß dieses Exempel eines berühmten Fremdlings unsern Landsleuten vielmehr zu einem Antriebe als zu einer Abschreckung dienen werde, ihren Geist und Fleiß auch sehen zu lassen.

aus: John Mainwaring, *Georg Friedrich Händels Lebensbeschreibung*, 1761

Kein Komponist ist der einmal angenommenen Manier so treu geblieben und hat seinen Ton so wenig geändert als Händel. Er legte den Grund in der Musik in der Schule eines Mannes, der ein großer Harmoniegelehrter, ein starker Orgel- und Fugenspieler war; zu einer Zeit, wo aus der Harmonie so viel Wesens gemacht wurde, daß die Komponisten der Melodie fast gänzlich darüber vergaßen. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn man in Händels Werken mehr Reichtum der Harmonie als Melodie, mehr kunstmäßige Bearbeitung als leichtfließenden Gesang antrifft. Außerdem finden sich Umstände in seinem Leben, aus denen sich vermuten läßt, daß er mit Vorsatz den Eindruck mit der Harmonie zu machen suchte, den andere mit ihrer Melodie machten. Das war besonders der Fall, da er in London zuerst den Buononcini und Attilio, hernach den Porpora und Hasse zu Gegnern hatte. Indes erhielten dadurch alle seine Kompositionen eine gewisse Würde und Erhabenheit, die ihnen mehrenteils das Übergewicht über die mehr melodischen Produkte jener Männer verschaffte.

aus: Johann Adam Hiller, *Händel*, 1784

Händel hat sehr viele Opern verfertigt – in welscher und englischer Sprache, wobei sein Beifall bis ans Ende stieg. Der Geist seiner Opern hat etwas ganz Eigentümliches. Diejenigen, so er in Welschland setzte, sind bis auf einige Mienen deutscher Eigenheit ganz welsch. Die in England verfertigten haben sehr viel vom eigentümlichen Charakter dieser Nation angenommen. Händel wählte zum Beispiel oft ein allgemein beliebtes *Volkslied* und brachte es mit Verschönerungen und künstlichen Abwechslungen aufs Theater. Diesem Kunstgriff hat er die enthusiastische Verehrung zu danken, womit ihn die Briten bis ans Ende seiner Laufbahn belohnten; und noch jetzt behaupten sie, Händel übertreffe alle Musiker, die jemals gelebt haben. [...]

aus: Christian Friedrich Daniel Schubart, *Händel* (um 1790), 1806

Robert Braunmüller. Liebe als Verwirrung. Gedanken zu einem dramaturgischen Grund- zug in Händels Oper »Xerxes«

Händels *Serse* beginnt mit dem berühmten Largo »Ombra mai fu«, seiner nach dem Halleluja wohl populärsten Komposition. Jeder kennt diese suggestive Musik von Hochzeiten oder Beerdigungen, auch wenn die dramatische Situation, für die sie geschrieben wurde, zu keinem dieser Anlässe paßt: Das Largo, eigentlich ein Larghetto, ist die Liebeserklärung an einen Baum.

Verglichen mit dem vierzehn Jahre früher komponierten *Giulio Cesare in Egitto* könnte der Ausgangspunkt der Handlung kaum verschiedener sein: In beiden Opern zeichnet zwar die Auftrittsarie der Titelfigur ein Charakterporträt, das im Verlauf des Geschehens weiter entfaltet, nicht aber verändert wird. Wie Giulio Cesare ist auch Serse ein mächtiger Herrscher und Feldherr, der in Schlachten siegt und mit einer Schiffsbrücke Europa und Asien verbindet. Doch wo der eine als strahlender Sieger Ägypten im Handstreich besetzt und die Familie seines Feindes mit Großmut behandelt, betrachtet der andere verliebt eine schattenspendende Platane und lauscht auf das Rauschen ihrer Zweige im Wind.

In der ältesten Vertonung des Librettos von Nicolò Minato, der 1654 in Venedig uraufgeführten Oper *Xerse* des Monteverdi-Zeitgenossen Francesco Cavalli, war »Ombra mai fu« (Nie war der Schatten lieblicher) noch keine Liebeserklärung an einen Baum, sondern Teil einer religiösen Kulthandlung, mit welcher der Perserkönig am Beginn seines Feldzugs gegen Athen die Natur besänftigt. Diese Szene, die auf Herodots *Historien* zurückgeht, diente in Cavallis Oper zur gelehrten Beglaubigung ihrer frei erfundenen Liebeshandlung. Erst in der um einige Nebenfiguren und Handlungsstränge verkürzten Fassung des Librettos, die Giovanni Bononcini 1694 komponierte und die Händel gut vierzig Jahre später als textliche und musikalische Vorlage verwendete, wurde »Ombra mai fu« zur Liebeserklärung an eine Platane. Die Eingangsszene verlor ihre Funktion als historisches Kolorit und diente nun, stärker auf die Opernhandlung bezogen, als szenisch-musikalisches Bild verwirrter Liebe.

Ironische Brechung lag Händel dabei fern. Beweist die Musik nicht, daß die Szene nicht komisch gemeint sein kann? Sie beglaubigt Serses Liebe, so fehlgeleitet sie auch sein mag, als wahres Gefühl. »Ombra mai fu« unterscheidet sich nicht von den übrigen Larghettos der Oper, in denen Amastre über die Untreue ihres Verlobten klagt oder Arsamene die Trennung von Romilda betrauert. Der Tonfall verweigerter Liebe ist ihnen gemeinsam. Nach den dramaturgischen Prinzipien von Händels musikalischem Theater erschließt sich der Sinn dieser für sich genommen rätselhaften Szene erst im Kontrast mit der darauf folgenden Arie Romildas. Arsamene, der Bruder Serses, betritt auf der Suche nach seiner Geliebten den Garten mit der



Platane. Romildas Stimme erklingt; sie klagt über die Hartherzigkeit der Frauen, die Serse in seine Verwirrung trieb, und rät ihm, seine Freiheit zu genießen. Serse beherzigt den Rat auf der Stelle. Er vergißt die Platane und verliebt sich in Romilda, ohne zu wissen, daß sie die Geliebte seines Bruders ist. Serse ernannt Arsamene zu seinem galanten Boten und bittet ihn, seiner Angebeteten die Wünsche seines Herzens zu eröffnen.

Händels Oper charakterisiert Serse als zutiefst sehnsüchtig nach Liebe, nicht wählerisch in den Objekten seiner Zuneigung, doch ungeduldig auf die Erfüllung seines Begehrens drängend. Romilda soll auf der Stelle seine Geliebte werden, und, wenn sie darauf nicht eingehen sollte, sogar seine Gemahlin. Um ihre Gegenliebe zu erringen, ist ihm jedes Mittel recht und sei es das Versprechen der Ehe. Serses sprunghaftes Verhalten wird verständlicher vor dem Hintergrund einer aristokratischen Liebesauffassung, die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts über den französischen Klassizismus auch Operntexte beeinflusste. In den Dramen Racines findet sich eine ganz ähnliche Auffassung von passionierter Liebe: sie erscheint dort als Leidenschaft, die den Menschen überfällt und ihn im Guten wie im Bösen beherrscht. Obwohl Serse an keiner Stelle durch

die typischen Eigenschaften eines Tyrannen charakterisiert wird, zögert er doch nicht, aus Eifersucht seinen Bruder zu verbannen und ihn im letzten Akt zum Tode zu verurteilen, weil er Romilda geküßt hat.

Bereits in Opern wie *Alcina* oder *Orlando* zeigte Händel Qualen passionierter Liebe im Rahmen der Tradition dieser Stoffe nach den Epen Ariosts und Tassos in Identitätsverlusten und Wahnsinnszenen. *Serse* erzählt die Geschichte einer Leidenschaft ohne fantastischen Theaterzauber allein durch die dramatische Konstellation der Figuren und ihr Leiden an den Qualen der Liebe: Serse liebt Romilda, die Geliebte seines Bruders Arsamene, den Romildas Schwester Atalanta eifersüchtig begehrt. Die Mehrzahl von Händels Opern vertritt jedoch ein gänzlich anderes Bild von Liebe. *Giulio Cesare in Egitto* steht in einer heroisch-galanten Tradition, die in der Oper über die stilbildenden Libretti Pietro Metastasios bis hin zu Mozarts *La clemenza di Tito* bestimmend blieb. Diese Liebesauffassung zeigte unter dem Einfluß älterer französischer Klassizisten wie Corneille edle Menschen im Wettstreit mit sich selbst; im Geist der Frühaufklärung folgt ihr Verhalten einer rationalistischen Psychologie, die den Affekten jedes Geheimnis und Tiefe raubt. Eine Figur wie Cleopatra, von der Stofftradition unzweideutig eine passioniert Liebende, verwandelte dieser Stil in eine moralisch unanfechtbare Frau, in der Giulio Cesare das Wahre und Gute liebt, welches in der Schönheit ihrer äußeren Erscheinung zutage tritt.

Im schroffen Gegensatz zu dieser Psychologie zeigt Händels *Serse* die Liebe als irrationale Macht, als den Affekt schlechthin, den die Vernunft nicht unterwerfen kann. So sehr das 17. und 18. Jahrhundert maßvolles Verhalten schätzt, gilt jenes in der passionierten Liebe als Fehler. Serse, der wie Atalanta glaubt, es genüge zu lieben, um wiedergeliebt zu werden, rät ihr im zweiten Akt, auf Arsamene zu verzichten. Doch in der nachfolgenden Arie gesteht er selbst ein, daß solch wohlfeiler Rat einem leidenschaftlich Liebenden nicht hilft. Obwohl kalte Furcht ihm abrät, hofft er doch stets trotz aller Vergeblichkeit auf die Erfüllung seines Begehrens. Denn ein einzelner kurzer Blick, so Atalanta in ihrer Arie am Ende des ersten Akts, kann die Liebe wecken.

Sätze wie „Ihr scheint mir ein Dummkopf zu sein. Verschwindet!“, mit denen Serse seine verkleidete Verlobte beleidigt, wären in einer zur gleichen Zeit in Italien entstandenen Oper undenkbar. Der Text von Händels Oper steht hier quer zur geschliffen-sentenziösen Sprache der Libretti Metastasios, deren klassizistischer Geschmack die italienischen Bühnen dominierte. Nach den Maßstäben des 18. Jahrhunderts ist *Serse* dennoch keine komische Oper und am wenigsten, wie es immer wieder heißt, Händels einzige Opera buffa. Diese Stilrichtung, die zur Zeit des *Serse* in Italien entstand, spielt im Unterschied zu dieser Oper in einem verbürgerlichten Milieu mit anderen Konflikten. Liebe ist dort keine Passion, sondern ein empfindsames Gefühl, das sich mit der Hilfe weiblicher List gegen die von wirtschaftlichen Interessen bestimmten Heirats-

pläne der Eltern zur Wehr setzt. Davon ist *Serse* so weit als möglich entfernt. Händel integrierte jedoch im Geist der älteren Oper vor Metastasio komische Elemente, um die Übersteigerung passionierter Liebe und die extremen Gefühlslagen seiner Figuren besonders anschaulich werden zu lassen.

Die Arie der Romilda in der Mitte des zweiten Akts wäre in einer traditionellen Opera seria undenkbar. *Serse* zeigt ihr einen Brief, der angeblich Arsamenes Untreue beweist. Doch Romilda widersteht standhaft *Serses* Werben. Nach seiner Arie bleibt sie allein auf der Bühne zurück. In einem der wenigen *Accompagnato*-Rezitative, das den Stellenwert dieser Arie besonders hervorhebt, bringt sie ihre Verzweiflung zum Ausdruck. Unmittelbar vor ihrer Arie, dem heftigsten Gefühlsausbruch dieser Figur in der ganzen Oper, geschieht, was in der Konvention der Opera seria nicht vorgesehen ist. Romilda durchbricht die dramatische Illusion und spricht das Publikum im Theater direkt an. Sie fragt, ob diejenigen, die ihren Worten zuhören, wissen, wozu ihre Verzweiflung fähig sei und gibt in der nachfolgenden Arie sogleich die Antwort. Ihre innere Bewegtheit streift den Wahnsinn aus enttäuschter Liebe. Die Durchbrechung der Illusion, eigentlich eine Technik der Komödie, dient hier eindeutig nicht als komischer Effekt, sondern der Intensivierung einer von Romilda als unerträglich erfahrenen Situation.

Die Rivalität um Romilda entsteht nicht allein aus der Heftigkeit, mit der die passionierte Liebe *Serse* ergreift, sondern auch aus dem für heutige Zuschauer an unfreiwillige Komik grenzenden Verhalten des *Arsamene*, der es nicht wagt, sich seinem Bruder als Geliebter Romildas zu erkennen zu geben. Er streitet sogar ab, sie zu kennen, und daß beide sich schon einmal geküßt haben, erfährt der wütende *Serse* sogar erst zwei Akte später. Bezeichnenderweise begegnen sich *Serse* und *Arsamene* in der ganzen Oper nicht als Brüder, sondern stets in ihren sozialen Rollen als König und Höfling. Entscheidend ist nicht die von Gefühlen unterworfenen verwandtschaftliche Bindung, sondern die von scheinbar rationalen Regeln geprägte Stellung in der höfischen Hierarchie. *Arsamene* folgt Konventionen aristokratischen Verhaltens, wie sie der Soziologe Norbert Elias am Beispiel des französischen Hofes Ludwigs XIV. beschrieben hat.

Im dichten Netz gegenseitiger Abhängigkeiten war die Position des Einzelnen in der höfischen Rangordnung steten Schwankungen unterworfen. Um die eigene Position zu festigen, war nicht nur eine perfekte Kontrolle der Affekte notwendig, sondern auch die Fähigkeit, das Verhalten des Gegenübers angemessen zu interpretieren. Die Wirkung eines Liebesgeständnisses gegenüber einem Dritten ist im Rahmen aristokratischer Konversation besonders schwer abzuschätzen, deckt es doch verborgene Empfindungen auf, die ein Konkurrent als Zeichen möglicher Unterlegenheit und Schwäche auslegen könnte, was der höfische Mensch am meisten fürchtet. Es ist daher kein Zufall, daß die Figuren der Oper lieber Briefe schreiben, um die Wirkung ihrer Gefühlsäußerungen besser kontrollieren zu kön-



Die Arie »Ombra mai fu« in Händels
Handschrift

nen. Ehe sie, von Serse bedrängt, den Kuß des Arsamene gesteht, will Romilda dies lieber schriftlich mitteilen, und am Ende der Oper wird dem König der Brief der Amastre so zugespielt, daß seine stärkste Wut schon verpufft ist, ehe sich die verkleidete Verlobte endlich zu erkennen gibt.

Wenn Arsamene anfangs abstreitet, Romilda überhaupt zu kennen, hält er sich damit an die gängigen Regeln aristokratischen Verhaltens. In der höfischen Konversation bemüht er sich, geheimste Empfindungen vor seinem Gesprächspartner zu verbergen. Die Liebe, als stärkster Affekt, läßt sich jedoch nicht verheimlichen. Sobald er im Bruder einen möglichen Rivalen erkennen muß, gibt er sich aus Unsicherheit eine Blöße. Arsamene verrät sich, weil er Romildas Stimme erkannt hat und ihren Namen weiß. Offenheit und Verstellung erweisen sich nun als gleich schädlich. Serse gerät in eifersüchtige Wut und verbannt den Bruder von seinem Hof.

Serse glaubt sich in der stärkeren Position. Er meint, als König könne er es sich leisten, ohne Rücksicht auf andere seine Gefühle zu zeigen. Er gerät damit in Gefahr, als Tyrann zu



gelten, für den nach aristokratischer Auffassung mangelnde Affektkontrolle charakteristisch ist. Schon sein Wunsch, Romilda zu heiraten, verletzt eine im Libretto mehrfach angesprochene höfische Regel. Als König darf er nur die Ehe mit einer fremden Prinzessin eingehen, nicht aber mit der Tochter eines Vasallen wie Ariodate. Die erwünschte Verbindung Serse mit Romilda erscheint selbst dem Tölpel Elviro als verachtenswürdige Mesalliance und wird vom Text als eindeutige Übertretung beschrieben.

Passionierte Liebe widerspricht nicht nur der im höfischen Leben unabdingbaren Selbstkontrolle, sie stört auch das rationale Urteilsvermögen. Leidenschaft macht blind; Serse vermag seine Gesprächspartner nicht mehr richtig einzuschätzen. Nach den Regeln höfischer Konversation kann der Höherstehende die Unterhaltung aus einem beliebigen Grund beenden, ohne dabei an Status zu verlieren. Am Ende des zweiten Akts trifft Serse einen unbekannten Soldaten, der von sich behauptet, im Dienst des persischen Königs betrogen worden zu sein. Serse erweist sich nicht als hochmütiger Tyrann, sondern als schwacher Mensch, der über seiner Leidenschaft die herrscherlichen Pflichten vernachlässigt. Er verspricht, den Fall zu prüfen, doch als Romilda plötzlich erscheint, schickt er den Soldaten mit den Worten weg, er habe Wichtigeres zu tun.

Serse durchschaut weder die Verkleidung seiner Verlobten, noch die verklausulierte höfische Konversation, mit der Amastre auf ihre enttäuschte Liebe anspielt. Romildas Verhalten deutet er stets als Zeichen erwidelter Zuneigung, obwohl ihm ständig vor Augen geführt wird, daß sie nicht ihn, sondern Arsamene liebt. Als sie vor einer Ehe mit Serse das Einverständnis des Vaters einfordert, erkennt er nicht die Ausflucht, mit der sie Zeit gewinnen will und verläßt die Bühne mit der stereotypen Abgangsarie eines hoffnungsvoll Liebenden, der mit freudiger Botschaft wiederzukehren hofft.

Die äußere Handlung der Oper entsteht aus dem Widerspruch zwischen dem höfischen Konversationsideal und einer Sprache der Liebe, die Offenheit und das Eingeständnis wahrer Gefühle verlangt. Denn schamlose Lügen und manipulierte Briefe sind im Spiel der leidenschaftlichen Liebe verboten. Atalanta, die in ihrer Eifersucht auf ihre Schwester Serse gleicht, ist in ihren Arien im Unterschied zum persischen König nicht als Liebende dargestellt; am Ende geht sie zur Strafe für ihr intrigantes Verhalten leer aus. Arsamene liebt passioniert wie sein Bruder, auch sein Blick ist getrübt. Leichtgläubig meint er immer wieder, Romilda habe sich von ihm abgewandt. Stets fürchtet er, die Verlockung des Thrones könne ihre Treue brechen. Ihre scheinbare Einwilligung in die Hochzeit mit Serse, die das Streitduett im dritten Akt auslöst, erweist sich als höchster Liebesbeweis, durch den sie Arsamenes Leben vor dem Zorn Serses retten will.

In der passionierten Liebe nähern sich Liebe und Haß als extreme Gefühle einander an. Beide erscheinen als verschiedene Ausdrucksformen einer im Grunde identischen Passion. Die rationalistisch geprägte Liebesauffassung einer Oper wie *Giulio Cesare in Egitto* behandelt beide Affekte als klare Gegensätze; Haß gilt dort als exzessives Gefühl, das nur einem Tyrannen zukommt, der wie Tolomeo jede Selbstkontrolle verloren hat. In *Serse* fehlt die klare Trennung extremer Gefühle ebenso wie die moralische Verurteilung leidenschaftlicher Liebe. Nicht umsonst gebraucht das Libretto sein Schlüsselwort *gelosia* in der denkbar weitesten Bedeutung. Eifersucht meint in *Serse* nicht nur die extrovertierte Wut auf einen echten oder vermeintlichen Rivalen, sondern darüber hinaus auch die nach innen gekehrte Trauer über den Verlust eines geliebten Menschen.

Drei Allegro-Arien im Zentrum des zweiten Akts schildern emotionale Ausnahmezustände mit musikalischen Stilmitteln, die Händel sonst rasenden Tyrannen vorbehält. Die von der Schwester betrogene, vom Geliebten scheinbar verlassen und von Serses Liebe bedrängte Romilda versinkt nach einem erregten *Accompagnato*-Rezitativ nicht in elegische Trauer wie zahlreiche Frauenfiguren Händels in gleicher Lage, sie schreit nach der Anrede ans Publikum ihre enttäuschte Liebe gleichsam aus sich heraus. Diese Nummer wird gerahmt von den Arien Serses und Amastres. In beiden Da-Capo-Formen wird der Widerstreit der Gefühle nicht durch einen kontrastierenden

Mittelteil ausgedrückt, sondern durch die überraschende Unterbrechung des Allegros, in das einige langsame Takte eingefügt sind. Im Zorn über die Zurückweisung will Serse nun Romilda nicht mehr lieben, doch er muß spüren, daß die Zuneigung zu ihr stärker ist als seine Wut. Ganz ähnlich ergeht es Amastre, die in ihrer Verzweiflung über Serses Untreue Selbstmord begehen will. Doch auch ihre Wut mündet unvermittelt in den Gedanken an Verzeihung, der ihr den Lebenswillen wiedergibt.

Wer der Leidenschaft nachgibt, um mit allen Mitteln eine geliebte Frau für sich zu gewinnen, braucht dafür keine Rechtfertigung, meint Serse im ersten Akt. Niemand könne ihn strafen, denn die Welt müsse stets den Willen eines Königs billigen. Du lügst, entfährt es der verkleideten Amastre. Es ist wohl kein Zufall, daß die Dialogstelle, die den Widerspruch zwischen passionierter Liebe und Herrscherrolle thematisiert, kurz vor der Rückkehr des siegreichen Heeres steht, einem der drei kurzen Chorauftritte in der Oper. Der militärische Sieg ist weniger als eine ironische Brechung der erotischen Niederlagen des Königs zu sehen, obwohl dieser die Rückkehr seiner Armee als glückliches Vorzeichen für seine erotischen Absichten deutet. Vielmehr zeigt der kurze Auftritt mit theatralischen Mitteln, daß Serse über die politische Macht verfügt, mit der er seinen Willen in der Liebe gewaltsam durchsetzen könnte. Doch bis ganz zuletzt erweist er sich nur als passionierter Liebhaber, nicht als Tyrann wie Tolomeo in *Giulio Cesare in Egitto*, der Machtmißbrauch und Zwang in der Liebe auf sich vereint.

In den Zusammenhang dieses differenzierten Charakterporträts gehört wohl auch die Darstellung der Brücke über den Hellespont. Ähnlich wie im ersten Aufzug folgt unmittelbar auf den Chorauftritt ein Dialog, der Serses öffentliche Rolle auf die Liebesbehandlung bezieht. Arsamene beschuldigt den Bruder der Tyrannei; Serse gibt sich versöhnlich und verspricht ihn mit seiner Geliebten zu verheiraten, im Glauben, er liebe in Wahrheit Atalanta. Im Unterschied zu neueren Ausgaben der Partitur ist im Libretto von 1738 vom Einsturz der Brücke keine Rede. Sie läßt sich daher nicht als Symbol für die Hybris des Königs deuten. Der kurze Chor der Matrosen, der den Brückenschlag auf Serses Tugend zurückführt, weist in eine andere Richtung. Die Brücke steht als Vorausdeutung auf das glückliche Ende der Oper. So wie Serse die von der Natur gesetzten Grenzen erfolgreich überwindet, siegt am Ende doch trotz aller Verwirrung das Maß über die leidenschaftliche Liebe.

Diese Deutung wird durch das szenisch-musikalische Bild nahegelegt, nicht jedoch im Dialog der Figuren ausgesprochen. Durch den zweideutigen Befehl, Romilda mit einem aus der Familie des Serse zu verheiraten, der so vornehm sei wie er, verfängt sich der König in der eigenen Intrige. Er respektiert die von Ariodate geschlossene Ehe zwischen seinem Bruder und Romilda und heiratet nach einem gewaltigen Zornausbruch doch noch Amastre, die seine Treulosigkeit in liebevoller Nachsicht verzeiht. Auch am Ende der Oper, in höchster Rasei, wird Serse nicht zum Tyrannen, obwohl er zuletzt befiehlt,

Arsamene zu töten. Wo nicht nur der König, sondern alle Figuren passioniert lieben, wird die Leidenschaft nicht zum moralischen Problem. Warum Serse zuletzt doch auf Romilda verzichtet, bleibt offen, es sei denn aus der Unbeständigkeit jeder passionierten Liebe. Obwohl auch er glaubt, seine Leidenschaft dauere ewig, verpufft sie im Zorn über die selbstgestellte Falle. Im Augenblick, da Serse in den versöhnlichen Schlußgesang einstimmt, hat er Romilda schon wieder vergessen wie die Platane am Beginn der Oper.

Serse ist neben *Giulio Cesare in Egitto* die heute wohl meistgespielte Oper Händels. 1738 wollte das Londoner Publikum nichts von den Verwirrungen der Liebe wissen. Die Oper, eine seiner letzten, ehe er sich ganz auf die Komposition von Oratorien verlegte, war einer von Händels größten Mißerfolgen und wurde nur fünfmal aufgeführt. Die passionierte Liebe, eine aristokratische Vorstellung aus dem 17. Jahrhundert, verfehlte völlig den von puritanischen Vorstellungen geprägten Geschmack des Londoner Publikums, das zur gleichen Zeit Händels alttestamentarischen Oratorien ohne jede Liebeshandlung begeistert zujubelte. Nur zwei Jahre nach der Uraufführung von *Serse* erschien in London der überaus erfolgreiche Roman *Pamela* von Samuel Richardson, der den modernen Mythos der bürgerlichen Ehe begründete. Vergleichbar der Handlung einer Opera buffa erzählt dieser Roman die Geschichte eines tugendhaften Dienstmädchens, das den Zudringlichkeiten eines Adligen widersteht, ihn läutert und zuletzt heiratet. Liebe erscheint hier nicht mehr als plötzliches Ergriffensein, sondern als vertiefte, von gegenseitiger Achtung geprägte geistige Freundschaft. Händels Versuch, mit einem über 80 Jahre alten Libretto das Londoner Publikum wieder für die Oper zu interessieren, war vor dem Hintergrund gewandelter Liebesauffassungen daher zum Scheitern verurteilt.

Händel, im Erfinden seiner Musik kühn, neuerungssüchtig, wahrhaft, gewaltig, dem Heroischen zugewandt und verwandt, dessen ein Volk fähig ist, – wurde bei der Ausarbeitung oft befangen und kalt, ja an sich selber müde, da wendete er einige erprobte Methoden der Durchführung an, schrieb schnell und viel und war froh, wenn er fertig war, – aber nicht in der Art froh, wie es Gott und andere Schöpfer am Abende ihres Werktages gewesen sind.

Friedrich Nietzsche

Das Händel-Denkmal in Westminster Abbey, London, von 1761 mit der falschen Angabe von Händels Geburtsjahr (1684 statt 1685)



Händels Figur war groß; und er war etwas untersetzig, stämmig und unbehülflich in seinem Anstande; sein Gesicht aber, dessen ich mich noch so lebhaft erinnere, als ob ich ihn gestern gesehen hätte, war voller Feuer und Würde, und verrieth Geistesgröße und Genie. Er war zufahrend, rauh und entscheidend in seinem Umgange und Betragen; aber ohne alle Bösartigkeit und Tücke.

Charles Burney, 1785

Liebe als Verwirrspiel (I)

Hugo von Hofmannsthal bezeichnete es in seinem Libretto zu Richard Strauss' Rosenkavalier als Quiproquo, das Verwirrspiel in Liebesdingen zwischen Personen von Stand, aber mit unterschiedlicher Herzensbildung und Gemütsverfassung. In Händels Oper Xerxes erscheinen Menschen, wiederum aus gehobeneren Schichten, die sich gegenseitig das Dasein erschweren, komplizieren, in Frage stellen. Das bewegt sich – nur scheinbar spielerisch – in einem Beziehungsgeflecht, das gesponnen ist aus Zuneigung, Reserviertheit, Mißgunst, Feindlichkeit, Intrige, Neid, Gier, Eifersucht, Mitgefühl, Güte – und Liebe. Menschliche Seinsweisen und Verhaltensmuster gehen in die Kreuz und in die Quer und gereichen, indem sie sich entwickeln, dem Handelnden zum Verdruß, dem Betrachter zum selbstgerechten Amüsement. Ob das alles menschliches Leben würzt, mag füglich bezweifelt werden. Daß es existiert – zu allen Zeiten – und oft genug (oder meistens) Peinlichkeiten, Not, Leiden, Trauer zur Folge hat, steht außer Zweifel. hpk

Dame
Der Erste
Der Zweite

Dame: Der belästigt mich. Rede mit ihm!

Der Erste: Wie du siehst, ist dies mein Fräulein. Sie ersucht mich, sie zu beschützen.

Der Zweite: Sie ist meine Gattin.

Die Dame: Er ist verrückt.

Der Erste: Erklär' dich!

Der Zweite: Alle Erklärungen würden wenig dienen. Es erschreckt dich, daß sie mir nahesteht.

Die Dame: Zum Verheiratetsein gehören zwei.

Der Zweite: Man sagt so. Ich bin dein Mann, obschon du keinen Mann hast. Du bist meine Gattin, obschon ich keine Gattin habe. Ich kreuzte eben deinen Weg, was nicht nötig war. Aber daß du meine Frau bist, ist eine Wahrheit. Du darfst natürlich als meine Frau, die nicht zugibt, daß sie meine Frau ist, gehen, wohin du willst. Ich gehe als dein Gatte, der sich eingesteht, daß er's nicht ist, der sich aber das Recht erteilt, es zu sein, auch, wohin ich will.

Der Erste: Dazu werd' ich wohl auch noch etwas zu sagen haben.

Der Zweite: Du wirst sehr freundschaftliche Worte finden.

Der Erste: Ich bin starr.

Die Dame: Er maßt sich etwas an. Komm, gehen wir.

Der Erste: Seine Aufschlüsse geben mir zu denken.

Die Dame: Du beleidigst mich.

Der Zweite: Meine Gattenschaft ist etwas unalltäglicher Art, sie wird euch beide dann und wann mahnen.

Der Erste: Er redet beinahe unheimlich.

Die Dame: Du beleidigst mich.

Der Zweite (hat sich im ebenmäßigen Schritt eines vollgültigen Ehemanns entfernt).

Die Dame und der Erste (schauen sich an).

aus: Robert Walser, *Aus dem Bleistiftgebiet*

- A Es gibt in der Liebe einen Liebenden und einen Geliebten.
 B Wer liebt, muß *etwas* lieben.
 A Etwas, das existiert? Oder kann man zufällig auch ein Inexistentes lieben?
 B Ein Existentes, so nehme ich an.
 A Ein Geliebtes und Existentes – und, wie ich annehme, unterschieden von dem, der liebt, und niemals mit ihm vermischt.
 B Natürlich, beharrlich unterschieden.
 A In jedem Fall.
 B Gewiß, in jedem Fall.
 A Und ist Deiner Meinung nach die Würde der Liebe mehr demjenigen anvertraut, der liebt, oder demjenigen, der geliebt wird?
 B Demjenigen, der liebt, so glaube ich; selbiger nämlich leidet, grübelt, grämt sich, regt sich auf, gerät außer sich, wird nachtwandlerisch und schlaflos, ver-sieht sich und sieht nicht; also: wenn es den Liebenden nicht gäbe, was wäre dann das Objekt der Liebe? Nicht angerührt von der Liebe, wäre es ein armselig Ding, in allem den anderen möglichen Liebesobjekten ähnlich, welche aus ihrer Einsamkeit auf keinen Fall herauskommen.
 A Demnach sagst Du, daß die Würde der Liebe, ja die Liebe selbst, Privileg des Liebenden ist?
 B So ist es.
 A Aber denkst Du, daß der Liebende seine Liebe einem beliebigen Objekt zuwenden kann? Was ich damit meine, ist dies: ist dieser gleichgültig gegenüber Schönheit, Anstand, Weisheit, Anmut? Kann er etwas wie immer Geartetes lieben, sei es auch unbelebt und gering?
 B Nein, gewiß nicht; der Liebende liebt etwas, das immerhin eine gewisse Anmut hat, ein Etwas, das ich nicht zu benennen weiß, einen gewissen Liebreiz und Anstand.
 A Demnach ist das geliebte Objekt nicht fremd und gleichgültig selbiger Seelenbewegung gegenüber, welche wir »Lieben« nennen.
 B Wahrlich nicht.

[...]

- A Wir waren zu dem Schluß gekommen, daß wer liebt, größere Würde hat. Und besitzt, wer größere Würde hat, eine geringere oder größere Macht als der, welcher deren enträt?
 B Eine größere Macht.
 A Genau. Demnach ist der Liebende, dank seines Würdig-Seins mächtiger als das Objekt der Liebe, oder täusche ich mich?
 B Ich kann Dir nicht folgen.
 A Ich will damit sagen: der Liebende hat, aufgrund seines Anstandes, der ihn als Liebenden auszeichnet, das geliebte Objekt in seiner Macht, zumal dieses keine oder nur geringe und zufällige Würde hat. Glaubst Du, daß er es in Sklaverei hält?
 B Wahrlich nicht. Das geliebte Objekt hat ein großes Machtvermögen über den, der liebt. Kurzum: derjenige, der liebt, ist Sklave.

aus: Giorgio Manganelli,
Amore

- A Und hat der Sklave Würde?
- B Oh nein, die Beklemmungen und nichts anderes machen ihn edel.
- A Und hat die Macht des geliebten Objekts Grenzen?
- B Insofern es geliebt ist, kann es keine haben.
- A Demnach ist es allmächtig.
- B Seine Macht schwindet nur dann, wenn der Liebende zu lieben aufhört.
- A Demnach hat das geliebte Objekt als der allmächtige Versklaver der Liebenden seine eigene schreckliche Würde, welcher der Liebende sich nicht widersetzt. Oder tut er das doch?
- B Tut was?
- A Setzt er dem geliebten Objekt etwas entgegen?
- B Wie könnte er? Lieben ist dienen.
- A Richtig, er ist demnach nicht voll und ganz würdig.
- B Dem Himmel sei's geklagt! Er ist zuhöchst unwürdig!
- A Vergiß nicht, daß wer liebt an der ganzen Welt Anteil hat. Er mag glücklich oder unglücklich sein, auf seine Weise ist er göttlich.
- B Aber um den Preis welcher Bedrängnisse!

[...]

- A Und die Würde? Wäre dann nicht der, der liebt, von höchster und zugleich geringster Würde?
- B Lassen wir das, mach Dich nicht lustig! Derjenige, der liebt, ist ein wandelnder Scheiterhaufen, ein brennendes Holzscheit, das sich matt verzehrt im Dunkel einer ständigen Nacht, ein im Lauf Angeketterter, ein Erdolchter, der verblutend lächelt, eine Beute von Schlangen oder Pfeilen: alles ist Eifersucht, Furcht, Angst, Warten und Zittern.

Wenn Liebe den Menschen ergreift, entschwindet die ganze Welt seinem Blick, er sieht nur noch den Gegenstand seiner Liebe, und inmitten der Menge, in der Unterhaltung ist ihm, als fände er sich in der Einsamkeit; zerstreut und ganz von dem unverrückbaren, übermächtigen Gedanken bewegt, kehrt man sich weder an das Erstaunen noch an die Geringschätzung anderer, alles verliert seinen Reiz und gerät in Vergessenheit außer dem einen Gedanken, dem einen Anblick. Nie habe ich einen Geisteszustand erlebt, der den Sinn mit solcher Gewalt von allen umgebenden Dingen ablenkt, wie die Liebe – und zwar in Abwesenheit der geliebten Person; was in ihrer Gegenwart geschieht, muß ich gar nicht erwähnen – [...]

Giacomo Leopardi

Endlich, mein Herr, willige ich ein, Ihnen zu schreiben, Sie meiner Freundschaft zu versichern und meiner *Liebe*, da Sie sonst nun einmal unglücklich wären. Sie sagen, ich habe kein gutes Herz; ich kann Sie fest versichern, daß Sie sich irren, und ich hoffe, daß Sie jetzt nicht mehr daran zweifeln. Wenn Sie Kummer gehabt haben, weil ich Ihnen nicht schrieb, glauben Sie, daß es mir nicht auch Herzeleid machte? Nur möchte ich um alles in der Welt nichts Unrechtes tun; und sicherlich hätte ich meine Liebe nicht einmal eingestanden, wenn ich es hätte lassen können; aber Ihre Betrübtheit bereitet mir zuviel Pein. Jetzt werden Sie hoffentlich nicht mehr betrübt sein, und wir werden recht sehr glücklich sein. [...]

Der Ritter Danceny an Cécile Volanges

Ja, ganz gewiß werden wir glücklich sein. Mein Glück ist ganz sicher, da ich von Ihnen geliebt werde; und Ihres wird niemals enden, wenn ihm ebenso lange zu dauern bestimmt ist als der Liebe, die Sie mir eingegeben haben. Wie denn! Sie lieben mich, Sie scheuen sich nicht mehr, mich Ihrer *Liebe* zu versichern! Je öfter Sie es mir sagen, desto froher werden Sie! Nachdem ich dies bezaubernde »ich liebe Sie«, geschrieben von Ihrer Hand, erblickt hatte, habe ich Ihren schönen Mund mir das Geständnis wiederholen hören. Ich habe sie auf mir ruhen gefühlt, diese bezaubernden Augen, die der Ausdruck der Zärtlichkeit noch verschönte. Ich habe ihre Schwüre empfangen, daß Sie immer für mich leben wollen. Ach, nehmen Sie den meinigen hin, daß ich mein ganzes Leben Ihrem Glücke weihen will; nehmen Sie ihn hin, und seien Sie gewiß, ich werde ihn nicht brechen. [...]

Der Ritter Danceny an Cécile Volanges

Was ist Ihnen denn zugestoßen, meine anbetungswürdige Cécile? Wer war imstande, in Ihnen einen so raschen und grausamen Wechsel zu bewirken? Was ist aus Ihren Schwüren, nie zu wanken, geworden? Gestern noch wieder legten Sie sie mit solcher Freude ab! Warum haben Sie sie denn heute vergessen? Ich mag mich prüfen, wie ich will, in mir kann ich den Grund nicht finden, und es wäre mir schrecklich, ihn in Ihnen suchen zu müssen. Oh, Sie sind sicherlich nicht leichtsinnig noch trügerisch, und selbst in diesem Augenblick der Verzweiflung soll kein beleidigender Verdacht meine Seele schänden. Indes, kraft welches Verhängnisses sind Sie nicht mehr die gleiche? Nein, Grausame, Sie sind's nicht mehr! [...] ... das Vergnügen, Sie zu sehen, bis dahin meinem Herzen so teuer, wird abgelöst werden durch die Furcht, Ihnen lästig zu fallen. Schon fühle ich, wie diese Furcht mich ins Stocken bringt, und wage Ihnen nicht mehr von meiner Liebe zu sprechen. Dies »ich liebe Sie«, das ich so gern wiederholte, als ich es auch meinerseits zu hören bekam, dies so süße Wort, das zu meiner Glückseligkeit genug war, bietet mir, wenn Sie sich geändert

haben, nur mehr das Bild ewiger Verzweiflung. Ich kann aber doch nicht glauben, daß dieser Talisman der Liebe all seine Macht verloren hat, und versuche ihn mir noch dienstbar zu machen. Ja, meine Cécile, *ich liebe Sie*. Sprechen Sie ihn mir doch nach, diesen Laut meines Glücks. Bedenken Sie doch, daß sie mich gewöhnt haben, ihn zu hören, und daß mich seiner berauben mich zu einer Marter verdammen heißt, die, gleich meiner Liebe, nur mit meinem Leben enden kann.

Cécile Volanges an den Ritter Danceny

Ich verstehe von Ihrem Brief kein Wort, [...] Sie glauben, ich betrüge Sie und sage Ihnen, was nicht wahr ist! Da haben Sie einen hübschen Begriff von mir! Bitte, wenn ich lüge, wie Sie mir's vorwerfen, was hätte ich davon? Das ist doch gewiß, wenn ich Sie nicht mehr liebte, brauchte ich es bloß zu sagen, und alle würden mich dafür loben. Aber zum Unglück kann ich nicht dagegen an; und es muß einem gelten, der es mir gar keinen Dank weiß! [...]

Seien Sie nicht mehr traurig und lieben Sie mich auch ferner so, wie ich Sie liebe, dann werde ich sehr froh sein. Adieu, mein lieber Freund.

Paris, den 27. April 1801.

Ich kann mich gar nicht trösten. Und abscheulich wär es, mich zu trösten. Das Beste was man hat, so fahren lassen! um nichts. Aus leerer Hoffnung, etwas Besseres zu haben, aus leerer, gemeiner, angelernter Hoffnung; und man bekommt nichts Besseres; man fühlt es gleich. Es ist mir schon oft so gegangen. Den ganzen ausgedehnten Sommer ohne Sie; den Sommer! den ich so einzig liebe. Mit seinem ganzen Frühling, seinen Meeren von schönen Wettern, seinen Blüten, Schatten, Bäumen, Lichtern, Getreiden, seinem ganzen Reichtum, den man gar nicht faßt, den man nur nach und nach in sich aufnehmen kann. Ich bin so vergnügt – ich könnte so vergnügt sein – Sie kennen mich gar nicht in warmem, blütenreichen Wetter; wenn alles so schwirrt, selbst die Luft! – und nun – weit! weit! und weiter nichts. Ich sollte mich trösten? Gott bewahre! ich will gar nicht. Das wäre das Abscheulichste. Recht ausserordentlich will ich den Schmerz fühlen, wie eine große aufgerissene Wunde. Die trösten sich, die nicht glücklich sein können, die nicht wissen, was sie hätten, die nicht kennen, was sie verlieren; ich nicht, ich will mich nicht trösten ...

Rahel Levin (später Varnhagen) an Bokelmann

DER WALD

Orlando kommt mit einem Blatt Papier.

ORLANDO. Da häng, mein Vers, der Liebe zum Beweis!
Und du, o Königin der Nacht dort oben!
Sieh keuschen Blicks, aus deinem blassen Kreis
Den Namen deiner Jäg'rin hier erhoben.
O Rosalinde! sei der Wald mir Schrift,
Ich grabe mein Gemüt in alle Rinden,
Daß jedes Aug', das diese Bäume trifft,
Ringsum bezeugt mag deine Tugend finden.
Auf, auf, Orlando! rühme spät und früh
Die schöne, keusche, unnennbare Sie. *Ab.*

*

Rosalinde kommt mit einem Blatt Papier.

ROSALINDE *liest.*

„Von dem Ost bis zu den Inden,
Ist kein Juwel gleich Rosalinden,
Ihr Wert, beflügelt von den Winden,
Trägt durch die Welt hin Rosalinden.
Alle Schilderein erblinden
Bei dem Glanz von Rosalinden.
Keinen Reiz soll man verkünden
Als den Reiz von Rosalinden.“

PROBSTEIN. So will ich Euch acht Jahre hintereinander reimen,
Essens- und Schlafenszeit ausgenommen; es ist der wahre But-
terfrauentrab, wenn sie zu Markte gehn.
[...]

ROSALINDE. Still, dummer Narr! Ich fand sie an einem Baum.

PROBSTEIN. Wahrhaftig, der Baum trägt schlechte Früchte.

aus: William Shakespeare, *Wie es euch gefällt*

Antonios Thallos von Milet

Rastplatz der Liebe

Sieh, wie die grüne Platane der Liebe Mysterien
hütet
und mit heiligem Laub rings sie umspannend
verbirgt.

Und von den Zweigen des Baumes, sieh, hangen die
Freuden der Horen,
milden veredelten Weins köstliche Trauben,
herab.

Wachse so weiter, Platane! Oh, sei mit dem grünen
Geklätter
jedem, der Paphia liebt, Hülle und bergender
Schutz.

Liebe flößest du ein, und Begier; ich fühl' es, und brenne.
Liebenswürdige, nun flöße Vertrauen mir ein!

*

Ha! ich kenne dich, Amor, so gut als einer! Da bringst du
Deine Fackel, und sie leuchtet im Dunkel uns vor.
Aber du führest uns bald verworrene Pfade; wir brauchten
Deine Fackel erst recht, ach! und die falsche erlischt.

*

Ist es dir Ernst, so zaudre nun länger nicht: mache mich
glücklich!
Wolltest du scherzen? es sei, Liebchen, des Scherzes
genug!

*

Welch ein lustiges Spiel! Es windet am Faden die Scheibe,
Die von der Hand entfloß, eilig sich wieder herauf!
Seht, so schein' ich mein Herz bald dieser Schönen, bald
jener
Zuzuwerfen; doch gleich kehrt es im Fluge zurück.

Johann Wolfgang von Goethe

Du liebst mich nicht, du liebst mich nicht,
Das kümmert mich gar wenig;
Schau ich dir nur ins Angesicht,
So bin ich froh wie 'n König.

Du hassest, hassest mich sogar,
So spricht dein rotes Mündchen;
Reich mir es nur zum Küssen dar,
So tröst ich mich, mein Kindchen.

Heinrich Heine

O schwöre nicht und küsse nur,
Ich glaube keinem Weiberschwur!
Dein Wort ist süß, doch süßer ist
Der Kuß, den ich dir abgeküßt!
Den hab ich, und dran glaub ich auch,
Das Wort ist eitel Dunst und Hauch.

O schwöre, Liebchen, immerfort,
Ich glaube dir aufs bloße Wort!
An deinen Busen sink ich hin,
Und glaube, daß ich selig bin;
Und glaube, Liebchen, ewiglich,
Und noch viel länger, liebst du mich.

Heinrich Heine

Herrscher-Herrlichkeit

Volksführer – gewählte oder selbsternannte – stünden auf verlorenem Posten; könnten aufgerieben werden zwischen militanten oder intrigierenden Parteien, gar willkommene Opfer meuchelnder Attentäter werden, würden sie nicht um Machtstrukturen, für die Führung einer Menschengruppe unerlässlich, wissen, sie als Instrument beherrschen. In keiner uns bekannten Gesellschaft wird dieser Umstand in Zweifel gezogen.

Verselbständigen sich solche Machtstrukturen jedoch; werden sie zur Gewaltanwendung mißbraucht; wird aus dem Volksführer ein Herrscher – herrlich und/oder herrisch –, dann kumuliert das Machtpotential in der Hand eines Einzelnen: er wird sich der Fülle der ausschließlich ihm überlassenen Anwendungsmöglichkeiten bewußt werden. Stark, wie er nun ist, kann er ein weiser Herrscher werden oder ein diktatorischer. Beides mag ihn persönlich befriedigen, ihm womöglich schmeicheln – als Folge wird sich sein Selbstbewußtsein zur Egozentrik steigern: Seine Auftretensweise, sein Erscheinungsbild werden sich verändern und in ihm Lustgefühle am Ritual der Selbstinszenierung entstehen lassen. Der ihm angeborene Sinn für realistische und reelle Gegenwärtigkeit verdirbt. In seiner Herrscher-Herrlichkeit folgt er, geblendet-verblendet, nur noch Trieben der Herrschsucht, der sich nichts verweigern kann und darf – auch und gerade nicht die Frauen, wie das Beispiel des Xerxes zeigt. Die Eitelkeit beweist sich im Veräußerlichungsdrang, schwankend zwischen Posen des schlichten ersten Soldaten unter vielen und des talmigglänzenden Operettengenerals. Das drängt zur Lächerlichkeit, zur Dekadenz und bedeutet meist das schnelle Ende aller Herrscher-Herrlichkeit. hpk

Udo Bermbach. Die Verwirrung der Mächtigen. Händels »Xerxes« im politisch-gesellschaftli- chen Umfeld der Zeit

Daß eine Regierung auf den allgemeinen Nutzen des Gemeinwesens, auf die Fürsorge gegenüber den Untertanen, auf ein wohlgeordnetes Verhältnis von geistlichem und weltlichem Stand, auf die Pflege und Einhaltung des überkommenen Rechts, kurz: auf eine Politik der weisen Umsicht, der allseitigen Gerechtigkeit und der pfleglichen Weiterentwicklung des Gemeinwohls bedacht sein müsse, war seit dem Mittelalter bis in die Zeit der frühen Moderne des 17. und 18. Jahrhunderts hinein eine weit geteilte Überzeugung. Sowohl die regierenden Monarchen als auch der Adel und erst recht das sich erst langsam herausbildende Bürgertum stimmten in der Auffassung überein, die Verpflichtung eines Herrschers und seiner Regierung bestehe wesentlich darin, den Wohlstand einer Gesellschaft zu mehren und dafür zu sorgen, auch den moralischen wie intellektuellen Tugenden der Menschen einen angemessenen Platz im öffentlichen Leben zu sichern, was soviel hieß wie, diese so zu fördern, daß sie auch zugleich als die Grundlagen des Gemeinwesens gelten konnten.

Die damit sich aufdrängende Frage, welches denn die wichtigen Tugenden eines Herrschers sein sollten und wie ihre Geltung garantiert werden könne, bewegte über Jahrhunderte die staatsphilosophische Diskussion. Deren Niederschlag fand sich in den sogenannten *Fürstenspiegeln* – vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution gab es etwa fünfhundert – und hier wurde all das festgeschrieben, was die persönliche, vor allem aber die politische Qualität eines Monarchen nach allgemeiner Auffassung ausmachen sollte. In umfänglichen und gelegentlich auch sehr detaillierten Tugendkatalogen wurde formuliert, was einem Thronprätendenten anerkennen, einem Herrscher später abgefordert werden sollte: Klugheit des Handelns (*prudentia*), Gerechtigkeit des Denkens und Urteilens (*iustitia*), Großzügigkeit des Herzens und Verhaltens (*magnanimitas*), Mäßigung gegenüber allen Herausforderungen und Anfeindungen (*temperantia*), freie Gesinnung (*liberalitas*), Treue gegenüber Glauben und Moral (*fides*), innere wie äußere Stärke (*fortitudo*) und schließlich Milde (*clementia*) – um nur einiges Wichtige zu nennen. Und was dem König angesonnen wurde, galt auch für den Adel und die Mitglieder des königlichen Hofes, für ihr Verhalten gegenüber den Bürgern des Landes, denen sie Vorbild zu sein hatten.

Hohe Erwartungen, die – wie man weiß – nur selten eingelöst wurden. Da die Praxis zumeist sehr anders aussah, ließen die Gegenentwürfe nicht lange auf sich warten. 1513 schrieb Machiavelli in Florenz ein schmales Buch, betitelt *Il Principe*. Der Form nach in der Tradition der *Fürstenspiegel*, war es dem Inhalt nach ein radikales Infragestellen überlieferter Moralüber-

zeugungen. In 26 knappen Kapiteln handelte es von der politischen Herrschaft, von ihrem Erwerb und ihrem Erhalt, von ihrem Gebrauch und ihrem Zweck – aus der Sicht des Fürsten, der seine politische Macht um jeden Preis sich bewahren möchte. Was bis dahin selbstverständliche Überzeugung gewesen war, wurde nun als fern aller praktischen Notwendigkeiten verworfen. Strategische Klugheit und moralische Skrupellosigkeit galten als neue Herrschertugenden. Schlau wie ein Fuchs und stark wie ein Löwe sollte der Fürst sein, List und Verschlagenheit, Verstellung und Lüge nicht scheuen, wenn es darum ging, den eigenen Vorteil zu sichern und die eigene Position gegen Neid und Mißgunst, auch gegen Widerstand zu sichern. »Jeder sieht ein,« – so heißt es im 18. Kapitel des *Principe* – »wie lobenswert es für einen Herrscher ist, wenn er sein Wort hält und ehrlich, ohne Verschlagenheit seinen Weg geht. Trotzdem sagt uns die Erfahrung unserer Tage, daß gerade jene Herrscher Bedeutendes geleistet haben, die nur wenig von der Treue gehalten und es verstanden haben, mit Verschlagenheit die Köpfe der Menschen zu verdrehen; und schließlich haben sie über diejenigen die Oberhand gewonnen, die ihr Verhalten auf Ehrlichkeit gegründet haben.«

II

Zwischen der Forderung nach strikter Einhaltung verbindlich geltender moralischer Normen und der Empfehlung, sich solcher Tugenden nur dann zu bedienen, wenn dies nützlich sein kann, gibt es naturgemäß eine beträchtliche Varianzbreite denkbaren politischen Verhaltens. Rund zweihundert Jahre nach Machiavellis epochenmachenden Empfehlungen komponierte Händel eine Vielzahl von Opern, in denen politisches Handeln in seinen verschiedenen Facetten thematisiert wird, in denen differente Ausprägungen von Herrschertugenden wie Fürstenverhalten auf die Bühne gebracht werden und in denen private Gefühle und Leidenschaften sich verbinden mit den verschlungenen Wegen von Staatsaffären und den Schwierigkeiten richtiger politischer Entscheidungen. In den meisten seiner Opern greift Händel auf solche historischen Stoffe zurück, die in politisch-gesellschaftlicher wie menschlicher Hinsicht dramatische Konfliktlagen bieten, die die Existenzfragen des Staates und der Gesellschaft verbinden mit dem privaten Schicksal der handelnden Personen. Daß der Griff in die Geschichte dabei sehr oft zur Ausbreitung von Hintergrundtableaus führt, auf dem die persönlichen Leidenschaften und Affekte der Akteure sich wirkungsvoll entfalten können, relativiert die historischen Sujets keineswegs, sondern macht lediglich mit 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

Ingredienzien eines entmoralisierten Politikverständnisses 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.

III

Vor diesem Hintergrund mag es 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 eines 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. Vereinfacht erzählt: der persische König *Xerxes* hat seine Geliebte *Amastris* verlassen, um sich *Romilda* – Tochter des königlichen Feldherrn *Ariodates* – zuzuwenden, die den Bruder des Königs *Arsamenes* liebt. *Romilda*s Schwester *Atalanta* ihrerseits hofft, *Arsamenes* zu gewinnen, falls *Xerxes* *Romilda* zur Hochzeit zwingen kann. Ein Brief, den *Arsamenes*' Diener *Elviro* nicht *Romilda*, sondern unberechtigterweise *Atalanta* übergibt, stellt alle Verhältnisse auf den Kopf: jeder verdächtigt nun jeden der Untreue und falschen Liebesbezeugungen, Rache und Eifersucht, Trauer und Leid ergreifen die Protagonisten.

sten, und erst am Schluß ergibt der Hinweis von Xerxes an seinen Feldherrn Ariodates, er werde die Tochter Romilda mit jemandem verheiraten, der königlichen Blutes ist – was Ariodates mißverstehen und auf des Königs Bruder Arsamenes bezieht, obwohl Xerxes natürlich sich selbst meint – das *lieto fine* des Geschehens. Da Romilda nun mit Arsamenes verheiratet ist, kehrt Xerxes zu Amastris zurück. Atalanta indessen geht leer aus – sie beschließt, sich einen neuen Liebhaber zu suchen.

Die Moral im Geschlechtsleben ist c.
Auskunftsmitel eines Perserkönigs c.
das aufgeregte Meer in Ketten legte

aus: Karl Kraus, *Aphorismen*

Ganz ohne Zweifel: dem unmittelbaren Eindruck nach ist diese Oper Handels 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 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 Neigung 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 der 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 Arsamenes 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, Konzentra-



Ann Murray als Perserkönig Xerxes in der Münchner Inszenierung 1996

tion auf das »gemeine Wohl«, also: Realisierung eines Verhaltenskodex, wie ihn die Tugendkataloge der *Fürstenspiegel* schon immer festgelegt hatten.

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 Imponiergehabes 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 Larghetto 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 Brechungen, 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 tradiierter 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 Liebeswerbens nicht eben Vertrauen in seine strategische Kunst zu erwecken vermag. Und was für den König gilt, gilt auch für seinen Feldherrn. Ariodates, Befehlsempfänger und Befehlender zugleich, sollte eigentlich, so wäre zu erwarten, seinen obersten Feldherrn immer richtig verstehen; daß er die entscheidende Mitteilung so gänzlich falsch interpretiert, macht ihn zu einem Trottel, dem man erfolgreiche militärische Unternehmungen kaum mehr wird zutrauen können. Schließlich: wenn am Ende Romilda und Amastris sich gegen die Wünsche des Königs durchzusetzen vermögen, und zwar durch eigene Klugheit und geschicktes strategisches Verhalten; wenn hier zwei Frauen gegen vermeintlich starke Männer sich erfolgreich behaupten, so ist dies ein weiterer Hinweis darauf, daß Händels Oper ein über das rein Komische hinausgehendes kritisches Potential eignet. Nicht zuletzt deshalb, weil diese Kritik sich durchaus auf jene politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse beziehen läßt, die zu jener Zeit in England gegeben waren.

Händel schrieb nämlich, wie man weiß, seine Werke zwar für ein öffentlich zugängliches Theater, in dem aber ein vorwiegend aristokratisches Publikum, Angehörige des Hofes und gelegentlich der Ministerpräsident oder Mitglieder des königlichen Kabinetts saßen. Sie alle, welche die damals in London noch eher neue Form der italienischen Opera seria genießen wollten, bekamen in Händels Opern Stoffe vorgesetzt, die ihnen auch als Spiegel ihres eigenen moralischen Verhaltens erscheinen mußten. Eines Verhaltens, 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 wußte. Kaum ein Skandal, in den die Regierung oder einzelne 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 Händel erhebliches Geld einbüßte, weil er Aktien dieser Gesellschaft besaß. Korruption politischer Herrschaft durch wirtschaftliche Spekulation – neben vielen kleinen alltäglichen Korruptionen, neben Ämterkauf und Patronage erschien dieser Skandal als der grelle Ausdruck einer orientierungslos gewordenen Zeit, in der die Neubestimmung 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. Da die alten Traditionen und überkommenen Handlungsorientierungen zerfielen und 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 er 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 Formenwandels. Händel hat das übliche Formenschema der Opera seria vielfach verändert: mehr als die Hälfte aller Arien sind keine Da-capo-Arien, bei vielen fehlen instrumentale Einleitungen, die klare Funktionstrennung von Rezitativ und Arie ist oftmals aufgehoben oder doch 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. Und 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 Aktionen des Bühnengeschehens. Sicherlich reflektiert dieser Wandel der musikalischen Formen auch auf eine indirekte Weise die allgemeine Zeitsituation, deren soziale Traditionsabbrüche und allmähliche Destruktionen scheinbar überlebter Verhaltensstandards. Was anfangs als eine harmlose und buffoneske Oper daherkommt, erweist sich so am Ende als ein zeitkritisches Stück von raffinierter Konstruktion und hinter sinniger Doppeldeutigkeit. In der Heiterkeit der persönlichen Mißverständnisse und der szenischen Verwechslungen decouvriert ein Herrscher sich – und seinen engsten Vertrauten – als realitätsfern und folglich 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 zumeist nur ungern den eigenen Spiegel vorhalten, vor allem dann nicht, wenn das, was zu sehen ist, durch ironische Feinzeichnung der allgemeinen Spottlust anheimgegeben wird.



Bokassa I., selbsternannter ehemaliger Kaiser der Zentralafrikanischen Republik

Johann Wolfgang von Goethe

Königlich Gebet

Ha, ich bin Herr der Welt, mich lieben
Die Edlen, die mir dienen.
Ha, ich bin Herr der Welt, ich liebe
Die Edlen, denen ich gebiete.
O gib mir, Gott im Himmel, daß ich mich
Der Höh' und Lieb' nicht überhebe.



Ferdinand E. Marcos, ehemaliger Präsident der Philippinen



Ich lasse alles beiseite, was über den Herrscher zusammenphantasiert wurde, und spreche nur von der Wirklichkeit. Da ist zunächst zu sagen, daß alle Menschen und insbesondere regierende Personen in der Folge ihrer außerordentlichen Ränge bei Unterhaltungen über sie manche Eigenschaften zugesprochen werden, die ihnen Tadel oder Lob eintragen. Da wird der eine für freigebig gehalten, der andere für »filzig« (ich benütze hier einen toskanischen Ausdruck; denn »geizig« ist nach unserem Sprachgebrauch auch der, der aus Habgier nach Besitz trachtet, während wir »filzig« den nennen, der allzu wenig Gebrauch von seinem Besitz macht). Mancher gilt für freigebig, anderer für habgierig, der eine für grausam, der andere für weichherzig; der eine für wortbrüchig, jener für treu; der eine heißt man weibisch und feig, der andere kraftvoll und mutig, freundlich oder feindlich; der eine heißt der eine, hochfahrend der andere, der eine gilt als ausschweifend, jener als keusch; der eine als aufrichtig, der andere als verschlagen; der eine als hartnäckig, jener als nachgiebig; dieser als schwermütig, jener als leichtsinnig; der eine als fromm, der andere als ungläubig usw.

Ich bin mir wohl bewußt, daß es nach aller Meinung das Löblichste wäre, wenn ein Herrscher von all den aufgezählten Eigenschaften nur die besäße, die für gut gelten. Da es nun einmal unmöglich ist, sie alle zu besitzen oder sie alle miteinander zu beachten, und zwar wegen der menschlichen Anlage, die dies nun einmal nicht zuläßt, muß ein Herrscher so klug sein, den schlechten Ruf jener Laster zu meiden, die ihm um die Macht bringen können; und auch vor den Lasten, die seine Macht nicht in Gefahr bringen, soll er sich, wenn irgend möglich, hüten.

aus: Niccolò Machiavelli, *Der Fürst*

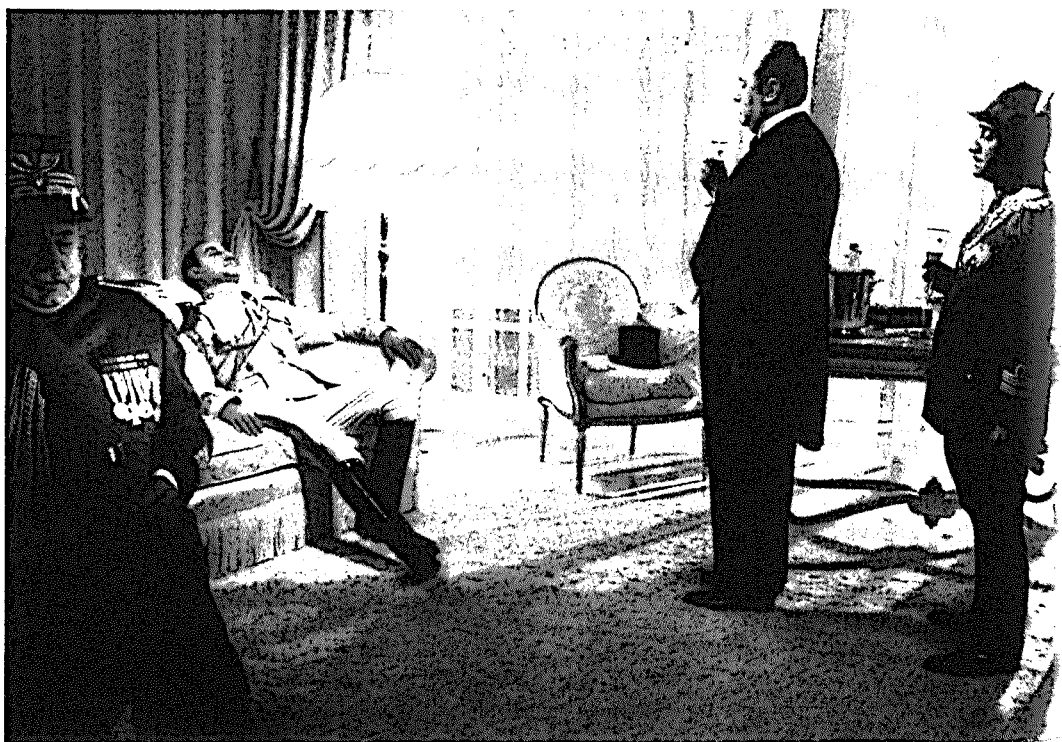
Idi Amin, ehemaliger Präsident von Uganda (oben)
Nicolae Ceausescu, ehemaliger Präsident Rumäniens auf einem Wandteppich (»Apotheose Ceausescus«)



Moammar Gadhafi, Libyens »Führer
der Revolution«

Die Geschichte lehrt mit schöner Eindringlichkeit, daß die »großen« Männer, also jene, die am meisten erobert und zerstört haben, diese ihre Fähigkeiten nicht nur an fremden Völkern, sondern auch an fremden Damen zu demonstrieren pflegten. Das macht ihre Biographien so dick und deren Lektüre so interessant.

aus: Erich Kästner, *Politik und Liebe*



Joseph Mobutu, ehemaliger Staatspräsident von Zaire (heute: Kongo)



Szene aus Amarcord, Film von Federico Fellini

Mao Tse-Tung, ehemaliger Staatspräsident der Volksrepublik China



Mao im Gespräch mit Anhängern vor der romantischen Kulisse Neuschwansteins (Gemälde)

Liebe wird nur durch das Band der Dankbarkeit erhalten, das die Menschen infolge ihrer Schlechtigkeit bei jeder Gelegenheit aus Eigennutz zerreißen. Furcht dagegen beruht auf der Angst vor Strafe, die den Menschen nie verläßt.

Trotzdem soll ein Herrscher nur insoweit gefürchtet sein, daß er, falls er schon keine Liebe erwirbt, doch nicht verhaßt ist; denn es kann sehr wohl vorkommen, daß man gefürchtet und doch nicht verhaßt ist. Einem Herrscher wird dies stets gelingen, wenn er sich nicht an der Habe und den Frauen seiner Mitbürger und Untertanen vergreift. Und wird er auch in die Notwendigkeit versetzt, jemandem das Leben zu nehmen, so mag er es tun, wenn er eine hinreichende Rechtfertigung und einen ersichtlichen Grund hierfür hat. Doch keinesfalls darf er das Eigentum anderer antasten; denn die Menschen vergessen rascher den Tod ihres Vaters als den Verlust ihres väterlichen Erbes. Abgesehen davon fehlt es nie an Gründen, sich fremdes Gut anzueignen. Und wer erst anfängt, von Raub zu leben, findet immer Anlaß, sich fremdes Gut anzueignen.

aus: Niccolò Machiavelli, *Der Fürst*

Auch ein König
der Farbenkönig von Brauns Heitman

simplicol®
TEXTIL-ECHTFARBEN



*Simplicol
gibt Ihnen träumende Farbe*

BRAUNS  HEITMANN



Das Libretto

Georg Friedrich Händel

XERXES (Serse)

Oper in drei Akten

Unbekannter Librettist nach einem von Silvio Stampiglia
bearbeiteten Operntext Nicolò Graf Minatos

In der Fassung von
Charles Mackerras und Noel Davies

Wörtliche Übersetzung aus dem Italienischen
von Krista Thiele

Personen

Xerxes, König von Persien	Sopran
Arsamenes, sein Bruder	Countertenor
Amastris, einzige Erbin des Königreichs Tagor, Braut des Xerxes	Mezzosopran
Ariodates, Befehlshaber von Xerxes' Heer	Baß
Romilda, seine Tochter	Sopran
Atalanta, ihre Schwester	Sopran
Elviro, Diener des Arsamenes	Bariton

ATTO I

Belvedere a canto d'un bellissimo giardino, in mezzo di cui v'è un platano.

Scena 1

Serse sotto il platano.

Serse:

Frondi tenere e belle del mio platano amato, per voi risplenda il Fato. Tuoni, lampi e procelle non v'oltraggino mai la cara pace nè giunga a profanarvi austro rapace.

Arioso Serse

Ombra mai fù di vegetabile
cara ed amabile soave più.
Si tiene ammirando il platano.

Scena 2

Arsamene, Elviro insomnito, e Romilda nel belvedere.

Arsamene:

Siam giunti, Elviro ...

Elviro:

Intendo.

Arsamene:

Dove alberga ...

Elviro:

Seguite!

Arsamene:

... l'idol mio.

Elviro:

Dite pure.

Arsamene:

Oh, se fortuna ...

Elviro:

Sì, così è ...

Arsamene:

Tu, dove vai?

Elviro:

Men vado ad appoggiarmi che di sonno io cado.

Arsamene:

Vien qui pronto ti dico. Sento un soave concento.

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 euch glänzt das Schicksal. Donner und Stürze 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:
Andiam vicini.

Arsamene:
Andiam.

Elviro:
Son di Romilda questi villaggi?

Arsamene:
Sì, lasciami udire.

Elviro:
Così della città poco discosti.

Arsamene:
Non parlar più.

Elviro:
Men' anderò a dormire.

Arsamene:
Non ti partir ...

Romilda (*nel belvedere*):
O voi ...

Arsamene:
Questa è Romilda.

Romilda:
O voi, che penate ...

Elviro:
Romilda, è ver?

Arsamene:
Sì, taci.

Elviro:
E chi favella?

Arioso Romilda
O voi, che penate per cruda beltà! Un Serse ...

Scena 3
Serse e detti.

Serse:
Qui si canta il mio nome?

Romilda:
Un Serse mirate, che d'un ruvido tronco acceso
stà, e pur non corrisponde altro al suo amor, che
mormorio di fronde.

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 Schön-
heit! Xerxes ...

3. Szene
Xerxes, die Vorigen.

Xerxes:
Wer besingt da meinen Namen?

Romilda:
Schaut den Xerxes an, der in einen rauen Baum-
stamm verliebt ist. Und doch wird seine Liebe von
nichts anderem erwidert als von dem Gemurmel
der Zweige.

Serse:
Arsamene!

Arsamene:
Mio Sire!

Serse:
Udite?

Arsamene:
Udii.

Serse:
Conoscete chi sia?

Arsamene:
Io? Nò, Signore.

Serse:
Io sì.

Arsamene:
Ahime, che gelosia m'accora!

Serse:
Che dite?

Arsamene:
Che amerei sentirla ancora.

Aria Romilda

Và godendo vezzoso e bello
quel ruscello la libertà.
E tra l'erbe con onde chiare
lieto al mare correndo và.

Serse:
Quel canto a un bel amor l'anima sforza. Per mia
dama la scielgo.

Arsamene:
Oh Dei! Che sento! Signor, ella è Romilda, e prin-
cessa, ma parmi non convenga ...

Serse:
Eh! Mi diceste non conoscerla. Or come?

Arsamene:
Sol la conosco al nome.

Serse:
E al canto ancora. Se dama non convien, sarà mia
sposa. L'approvate?

Arsamene:
Signor, a un Rè non lice ergere al trono chi non è
Regina.

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 würd_e.

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 Lieb_e.
Ich erwähle sie zu meiner Geliebten.

Arsamenes:
Oh, Götter! Was höre ich! Herr, das ist Romilda, e-
ne Prinzessin, das wäre nicht passend ...

Xerxes:
Ah! Ihr habt mir gesagt, daß Ihr sie nicht kenn_t.
Was jetzt?

Arsamenes:
Ich kenne nur ihren Namen.

Xerxes:
Und auch ihren Gesang. Wenn Geliebte nicht paß_t.
soll sie meine Frau werden. Billigt Ihr das?

Arsamenes:
Herr, einem König ist es nicht erlaubt, die auf d_em
Thron zu heben, die nicht aus königlichem Geblüt ist.

serse:

Per dama non convien, sposa non lice. Nulla vi piace. È rigido il consiglio. Mi sia compagna al soglio. Le direte che l'amo. Io così voglio.

Arsamene:

Io?

serse:

Sì, voi!

Arsamene:

Non hò il modo di parlare.

serse:

Cercatelo.

Arsamene:

Ma, Sire, e se non posso ...

serse:

Perchè?

Arsamene:

Ma la modestia e al fine ...

Serse:

Intesi. Io gli el dirò, ch'a parlar meglio appresi.

Duetto Serse/Arsamene

Serse:

Io le dirò che l'amo,
nè mi sgomentarò.
E perchè mia la bramo,
so quel che far dovrò.

Arsamene:

Tu le dirai che l'ami,
ma non t'ascolterà.
Quella beltà che brami
solo di me sarà.
Serse parte.

Scena 4

Romilda, Atalanta, Arsamene ed Elviro.

Romilda:

Arsamene!

Arsamene:

Romilda, oh Dei, pavento, che il tuo più volte a me
giurato amore tu non sparga d'oblio.

Romilda:

Perchè parli così?

Xerxes:

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

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 habe 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 begehrt,
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?

Arsamene:
Lo so ben io. Il Rè ...

Atalanta:
Chi? Serse?

Romilda:
E che da me richiede?

Arsamene:
Tenterà la tua fede.

Atalanta:
Se può vincerle il cor, oh me felice! *(a Romilda)*
Vien acceso ogni cor dal tuo bel sguardo.

Romilda:
Io non temo.

Arsamene:
Io pavento.

Atalanta:
Ed io tutt'ardo. Dimmi, Arsamene, e credi, che la
germana mia tradirti possa?

Arsamene:
Crollan le quercie annose a una gran scossa.

Romilda:
Ma Romilda resiste.

Atalanta:
Ah! Fosse infida!

Romilda:
Mai sarà l'alma mia da te disciolta.

Arsamene:
Che diletto!

Atalanta:
Che doglia! Ascolta, ascolta!
Lo guarda con tenerezza, facendogli molti vezzi.

Aria Atalanta

Sì, sì, mio ben, sì, sì, io per te vivo sol,
io per te moro.
Amo che mi ferì, e pure al mio gran duol
no ho ristoro.
Romilda, notte e dì va esclamando così,
io per te moro.
Parte.

Elviro:
Presto, Signor, vien Serse.

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 Er-
schütterung 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!
Sie geht ab.

Elviro:
Schnell, Herr, Xerxes kommt.

Arsamene (*si nasconde con Elviro*):
Io qui mi celo.

Scena 5
Serse, Romilda; Arsamene ed Elviro nascosti.

Serse:
Come, qui, Principessa, al ciel sereno? Forse agli inviti d'Arsamene usciste?

Romilda:
Egli non mi chiamò ...

Serse:
Parla voi almeno.

Romilda:
Ma, Sire ...

Serse:
Basta; udite. Romilda, il Fato al trono oggi vi scorge, amor v'ingemma il serto.

Romilda:
Non aspiro tant'alto, io non ho merto.

Serse:
Ne so ben la cagione. Arsamene m'offende, ma ...

Arsamene (*esce con Elviro*):
Io? Sire, tolga il Ciel, che v'offenda.

Romilda:
Ei non sapea ...

Serse:
Tacete. (*a Arsamene*) E voi veloce lunge da questa corte qual torrente volgete il piede.

Arsamene:
Andrò, benché innocente.

Serse:
Pure se promettete, lasciar Romilda ...

Elviro (*all'orechio del suo padrone*):
Eh! Dite! Io lo farò.

Serse:
... posso usarvi pietate.

Arsamene:
Oh! Questo nò!

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 vielleicht 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, so 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!

Aria Arsamene

Meglio in voi col mio partire
gelosia s'estinguerà.
Io men vado al mio morire,
voi restate in libertà.
Parte con Elviro.

Scena 6

Serse e Romilda immobile senza guardar il Rè.

Serse:

Bellissima Romilda, eh, non celate l'adorato sem-
biante! Uditemi, Romilda, io sono amante. E pur
tacete ancora? Dite un sì; dite un nò; dite ch'io
mora.

Aria Serse

Di tacere e di schernirmi,
ah, crudel, chi t'insegnò!
O, lasciate d'esser belle,
care luci, amate stelle,
o, cessate di ferirmi,
che mai più vi seguirò!
Parte.

Scena 7

Romilda sola.

Romilda:

Aspido sono. A detti tuoi d'amore, nè vuò macchi-
ar d'infedeltà il mio core.

Aria Romilda

Nè men con l'ombre d'infedeltà
voglio tradire l'anima mia;
e se'l mio bene suo mal si fa,
incolpi amore, non gelosia.

Parte.

Scena 8

*Cortile. Amastre in abito da uomo, seguito da uno
scudiere.*

Aria Amastre

Se cangio spoglia, non cangio core,
ma nell'amore sono l'istessa.

Si ritira in disparte.

Scena 9

*Ariodate, seguito da soldati con prigionieri ed inse-
gne, prese a nemici, ed Amastre.*

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, oh-
ne den König anzusehen.*

Xerxes:

Schönste Romilda, ah, verbergt nicht Euer angebe-
tetes 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 be-
flecken.

Arie Romilda

Auch nicht durch den geringsten Schatten von Un-
treue 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 die-
selbe.
Sie entfernt sich zur Seite.

9. Szene

*Ariodates, gefolgt von Soldaten, die Gefangene und
Insignien mit sich führen, die sie dem Feind abge-
nommen haben, und Amastris.*

Ariodate:
Pugnammo, amici, e stette per noi bella vittoria.

Amastre:
Dunque è vinto il Rè moro? O noi felici!

Ariodate:
Ed accresce di Serse ognor la gloria!

Coro (soldati):
Già la tromba,
che chiamò le schiere all'armi,
or si scioglie in dolci carmi,
e vittorie a noi rimbomba.

Scena 10
Serse e detti.

Amastre:
Ecco Serse, o che volto, o che splendore!

Serse:
Ariodate, v'abbraccio; il vostro ferro sempre porta vittoria.

Ariodate:
Del vostro nome sol questa è la gloria.

Serse:
In premio de' disagi, ch'ora diamo alla vostra città,
che di nostr' armi fatta è piazza a sostener l'impresa
d'Atene, or vi prometto: Romilda, vostra figlia,
avrà sposo reale, della stirpe di Serse, a Serse
eguale.

Ariodate:
Così arditi fantasmi nel pensier non ammetto.

Serse:
Ite; così prometto.

Aria Ariodate
Soggetto al mio volere
gl'astri non voglio, nò.
Ma quel che fan le sfere,
sempre lodar saprò.

Coro (soldati):
Già la tromba,
che chiamò le schiere all'armi,
or si scioglie in dolci carmi,
e vittorie a noi rimbomba.
Partono Ariodate e i soldati.

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 Waf-
fen,
jetzt stimmt sie holde Gesänge an
und kündet 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 Xer-
xes werden, eines Mannes, der ihm ebenbürtig ist.

Ariodates:
An solche kühnen Phantome kann ich kaum glau-
ben.

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 Waf-
fen,
jetzt stimmt sie holde Gesänge an
und kündet von unseren Siegen.
Ariodates und die Soldaten gehen weg.

Scena 11
Serse ed Amastre col suo scudiere in disparte.

Serse:
Queste vittorie, io credo, predicono trionfi anco al mio amore.

Amastre:
Parla di me; hai vinto, sì, mio core.

Serse:
Impaziente io vivo d'abbracciar quel amato mio tesoro.

Amastre:
E di gioia non moro?

Serse:
Ma pur che dirà Amastre, e l'offeso suo padre del mio imeneo, del mio novello amore?

Amastre:
E così mi schernisce il traditore?

Serse:
Benché di reggio sangue non sia l'idolo mio, una vassalla illustrar poss'io colle mie nozze. Al fin crede decenti il voler d'un gran Rege il mondo.

Amastre (*con voce alta*):
Menti.

Serse (*voltandosi*):
Chi parla olà? Chi siete?

Amastre:
Forastieri, Signor.

Serse:
Ma a chi mentita tu desti?

Amastre:
Al mio compagno, che sostener volea, che il vasto Eufrate ... e che il ponte che fate ... sarebbe esposto à venti, io per discorso all'or dissi (*accennando Serse*): tu menti.

Serse:
Sciocchi mi rassemblete, ite lontani!

Amastre parte.
Non dee render ragione il mio decoro. Sempre mi torna in mente il bel ch'adoro.

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 die weite Euphrat ... und daß die Brücke, die Ihr gebaut habt ... von den Winden 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 nur die Schöne im Sinn, die ich anbeate.

Aria Serse

Più che penso alle fiamme del core,
più l'ardore crescendo sen và.
E il mio petto è ricetto ben poco
di quel foco, che pena mi dà.
Parte.

Scena 12

Arsamene ed Elviro.

Arsamene:

Eccoti il foglio, Elviro, a Romilda lo porta.
Gli dà una lettera.

Elviro:

Siete pur risoluto?

Arsamene:

Sì, vannel!

Elviro (*in atto di partire, poi ritorna*):

Io vi saluto, che parlarle volete, altro non le scrivet-
te?

Arsamene:

No!

Elviro:

Ma sono, voi sapete, con voi bandito, e se son co-
nosciuto? Siete pur risoluto?

Arsamene:

Vanne, non tardar più!

Elviro:

Come glie l'ho da dar?

Arsamene:

Pensaci tu.

Elviro:

Che stravagante scena!

Arietta Elviro

Signor, Signor, lasciate far a me,
io l'ho pensato bene!
Coro, volo, parto vò
e più presto tornerò,
che se avessi l'ali al piè!
Elviro parte.

Aria Arsamene

Non sò se sia la speme,
che mi sostiene in vita,
o l'aspro mio dolor.
So, che quest'alma geme
da che mi fù rapita la gioja del mio cor.
Arsamene parte.

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 geschrie-
ben, als daß Ihr mit ihr sprechen wollt?

Arsamenes:

Nein!

Elviro:

Aber ich gehöre zu Eurem Hofstaat, das wißt Ihr,
und wenn man mich erkennt? Seid Ihr denn ent-
schlossen?

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
zurückkehren,
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.

Scena 13
Amastre sola.

Amastre:
Tradir di reggia sposa la fè promessa? E chiamerello il mondo un decente voler? Nò, che de' regi son giustizia e clemenza i più pregi.

Aria Amastre
Saprà delle mie offese
ben vendicarsi il cor.
Colui, che l'ira accese
proverà il mio furor.
Amastre parte.

Scena 14
Atalanta e Romilda.

Atalanta:
Al fin sarete sposa al vostro Serse.

Romilda:
Che? Mio Serse non è.

Atalanta:
Meno Arsamene.

Romilda:
Egli sì, perchè l'amo.

Atalanta:
Egli nò, perchè parte esule errante. Perdete un Rè per un perduto amante.

Romilda:
Perduto amante – e come?

Atalanta:
Ha il core acceso d'altre fiamme.

Romilda:
Di chi?

Atalanta:
Ben lo saprete.

Romilda:
Dunque odierò Arsamene, e al Rè gli affetti tutti darò. Che dite?

Atalanta:
Allor prudente certo vi chiamerò; ed Arsamene in sposo io chiederò.

Romilda:
E che dunque l'amate?

13. Szene
Amastris allein.

Amastris:
Die Treue, die er der königlichen Braut geschworen hat, verraten? Und wird das die Welt gut heißen? Nein, Gerechtigkeit und 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 schenken. Was sagt Ihr?

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

Romilda:
Also liebt Ihr ihn?

Atalanta:
Nò, ma poi l'amerò.

Romilda:
E sì tosto potrete render d'amore i vostri sensi accesi?

Atalanta:
Mi sforzerò.

Romilda:
Ah! Che pur troppo intesi.

Aria Romilda
Se l'idol mio rapir mi vuoi,
cangia desio, ch'è vanità.
Quei dolci lacci snodar non puoi,
che mi legarò la libertà.
Romilda parte.

Scena 15
Atalanta sola.

Atalanta:
Per rapir quel tesoro, che t'è colma di gioia e me d'affonni, se amor non basta, adoprero gl'inganni.

Aria Atalanta
Un cenno leggiadretto, un riso vezzosetto,
un moto di pupille può far innamorar.
Lusinghe pianti e frodi son anche certi modi,
che destano faville, e tutto io li sò far.

ATTO II

Scena 1
Piazza della città con loggia.
Amastre, e poi Elviro, vendi fiori.

Arioso Amastre
Speranze mie fermate,
non mi lasciate ancor.

Arioso Elviro
Ah! Chi voler fiora di bella giardina,
giacinta, indiana, tulipana, gelsomina?
E chi direbbe mai, ch'io sono Elviro?
Ma se del foglio poi sapesse il Rè?

Amastre:
Che parla egli del Rè?

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:
Credo Arsamene pianti e sospiri al vento spargerà,
e che per moglie al fin il Rè l'avrà.

Amastre:
Il Rè per moglie? Chi? Cieli, che sento!

Elviro:
Serse però dovrebbe aver per sposa dama di regio
sangue e non vassalla; questa non gli fa onore.

Amastre:
Dunque io sono schernita? Ah! Traditore! Amico ...

Elviro (*vuol scappar via*):
Ah! Ci fui colto.

Amastre:
Ferma, olà, dico a te, perchè scappar?

Elviro:
Da mia che cercar? Voler fiora comprar? Ma ...

Amastre:
Nò! Si dice che Serse sarà sposo in questo dì, vor-
rei saper di chi?

Elviro:
Ma dire tu chi star? E perchè dimandar?

Amastre:
Viaggiante curioso, e ch'ama il Rè.

Elviro:
Poichè ti star buon uom, mi dir a te. Ma tacer, non
parlar!

Amastre:
Di pur, non dubitar.

Elviro:
Ariodate, de chista città signor, che stare a Rè vas-
sallo, aver figlia Romilda, e Rè voler chista sposar;
ma chista sempre dir: «Se mi sposar, morir.»

Amastre:
Ma Romilda ama il Rè?

Elviro:
Nò, ma fratello, ch'aver nome Arsamene.

Elviro:
Ich glaube, daß Arsamenes' Tränen und Seufzer in
den Wind gehaucht 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 nehmen 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 heiratet, sterbe ich.«

Amastris:
Aber Romilda liebt den König?

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

Amastre:

E questo forse i dolor suoi le scrive?

Elviro:

Ahime! Ti star devina? (*spasseggiando*)
Chi voler fiora
di bella giardina?

Amastre:

Dimmi!

Elviro:

Nù saper altro. (*spasseggiando*) Tulipana, gelsomina!

Amastre:

Perchè m'uccida il duolo mancava solo esser tradita ancora.

Elviro:

Chi voler fiora, fiora?

Aria Amastre

Or che siete speranze tradite,
sì, fuggite, fuggite da me.
E in quest' anima oppressa dal duolo
resti sola la bella mia fè.
Parte.

Scena 2

Elviro, poi Atalanta.

Elviro:

Quel curioso è partito, oh, che indiscreto! Matto non son per dirgli il mio segreto. La Signora Atalanta a me sen viene. Oh, bene, bene, bene.

Arioso Atalanta

A piangere ogn'ora Amor mi destina.

Elviro:

Ah! Chi voler fiora di bella giardina? Voler giacinta, voler gelsomina?

Atalanta:

Olà! Vieni quà! Degli aspri miei dolori l'acute spine adorerò co' fiori!

Elviro:

Ma mi chi star?

Atalanta:

Non sò.

Elviro:

Mi ben guardar!

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!

Amastris:

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, dann Atalanta.

Elviro:

Der Neugierige ist fort, oh, wie war er zudringlich! Ich bin nicht so töricht, 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:
Tu quivi? O sventurato! Guarda bene ... Che porti?

Elviro:
Porto un foglio d'Arsamene all'amata Romilda.

Atalanta:
A me lo porgi!

Elviro:
Glielo darete poi?

Atalanta:
Sì!

Elviro:
Ma dov'è?

Atalanta:
Stà nelle stanze sue, scrivenda al Rè.

Elviro:
Al Rè? Ma che gli scrive?

Atalanta:
Ch' in lui spera, in lui vive.

Elviro:
E d'Arsamene?

Atalanta:
Punto non si sovviene.

Arietta Elviro
Ah! Tigre infedele, cerasta crudele!

Atalanta:
Parti; il Rè s'avvicina.

Elviro:
Ah! Chi voler fiora di bella giardina?
Va via in fretta.

Scena 3
Serse ed Atalanta, che legge basso il foglio d'Arsamene.

Atalanta:
Con questo foglio mi farò contenta.

Arioso Serse
È tormento troppo fiero, l'adorar cruda beltà.

Vede Atalanta, che finge di leggere.

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.

Serse:
Di quel foglio, Atalanta, lice saper gli arcani? Saran forse amorosi?

Atalanta:
È ver; ma strani.

Serse:
Son più curioso.

Atalanta:
Ma ...

Serse:
Ma che?

Atalanta:
Io temo ... mi perdonate?

Serse:
Sì!

Atalanta:
Dunque leggete.
Gli dà la lettera e Serse guarda la firma.

Atalanta:
Deh! Seconda l'inganno, o ignudo arciero!

Serse:
Scrivo Arsamene.

Atalanta:
È vero!

Serse (*legge basso*):
A chi scrive Arsamene?

Atalanta:
A me.

Serse:
A voi?

Atalanta:
Vi sdegnate?

Serse:
Stupisco. Ma s'egli ama Romilda?

Atalanta:
Nò, Signor, ella ben l'ama, ma lui finge d'amarla, affin che quieta non sturbi il nostro amore.

Serse:
Strana avventura godi sì mio core!

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:

Dunque vi prego, o Rè, se l'approvate, che publico imeneo lo faccia mio.

Serse:

Bella, farò, che sia ò vostro sposo ò preda all'ira mia.

Aria Atalanta

Dirà, che amor per me
piagato il cor non gli ha.
Ma non gli date fè,
ch'egli fingendo và.

Serse:

Voi quel foglio lasciate a me per prova.

Atalanta:

Bella frode, se giova.

Serse:

Itene pure!

Atalanta:

Ma vi ricordo.

Serse:

E che?

Aria Atalanta

Dirà, che non m'amò,
che mai per me languì.
Ma non credete, nò,
che fingerà così.
Parte.

Scena 4

Serse e Romilda.

Serse (*le da lettera d'Arsamene*):

Ingannata Romilda! Ecco, leggete, dite poi, se Arsamene amor dovete.

Romilda:

Leggo.

Serse:

Ne vi sdegnate?

Romilda:

A chi scrive?

Serse:

Alla sua cara Atalanta, sapete già, io non mento.

Romilda:

Non m'uccider tormento!

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.

Serse:
Che farete?

Romilda:
Piangendo ogn'or vivrò.

Duetto Serse/Romilda

Serse:
L'amerete?

Romilda:
L'amerò.

Serse:
L'amerete?

Romilda:
L'amerò.

Serse:
E pur sempre vi tradi.

Romilda:
L'empia sorte vuol così.

Serse:
Se ben fiero v'ingannò?

Romilda:
L'amerò.

Serse:
L'amerete?

Romilda:
L'amerò.

Serse:
L'amerete?

Romilda:
L'amerò.

Serse:
L'amerete?

Romilda:
L'amerò.

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.

Aria Serse

Se bramate d'amar, chi vi sdegna,
vuò sdegnarvi, ma come non sò.
La vostr' ira crudel me l'insegna,
tento farlo e quest'alma non può.
Parte.

Scena 5

Romilda sola.

Romilda:

L'amerò? Non fia vero. Amante traditor, sorella infida! Godete di mie pene ... Barbara! Menzognero! L'amerò? Non fia vero. Ma voi, che delirante me ascoltate, forse saper bramate la mia furia crudele ora chi sia?

Aria Romilda

È gelosia quella tiranna,
che tanto affanna l'anima mia.
Del suo veleno m'aspersa il seno,
e mi condanna a pena ria.
Parte.

Scena 6

Amastre in atto d'uccidersi, ed Elviro.

Amastre:

Già che il duol non m'uccide, m'uccida questo ferro.

Elviro (*la trattiene*):

Ohibò, che fate? Pensate, e poi, se mi volete credere, vivete sol per ben mangiar e bere.

Amastre:

Via sù, pria di morire a quell'alma crudel corriamo a dire:

Aria Amastre

Anima infida, tradita io sono.
Vien, tu m'uccida, io ti perdono.
Parte infuriata.

Scena 7

Elviro, poi Arsamene.

Elviro:

È pazzo affè!

Arsamene:

Elviro ...

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 töten.

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:
Voi qui, Signor, fuggiamo!

Arsamene:
Che di disse Romilda?

Elviro:
Ad Atalanta diedi il foglio, e mi disse, che la vostra Romilda amava il Rè, che stava a lui scrivendo.

Arsamene
Di nera infedeltate o mostro orrendo! Ma, non bene intendesti? Parla a me ...

Elviro:
V'ho detto già, ch'ama e che scrive al Rè. Che volete di più?

Arsamene:
Forse scherzo?

Elviro:
Ohibò, ohibò! Parlo troppo da vero.

Arsamene:
O di tigre crudel core più fiero!

Aria Arsamene

Quella che tutta fè per me languia d'amore,
nò che più mia non è, perduto ho il core.

Che pensa il Ciel che fa? Non sà col suo rigore
punir chi reo sen vada di tanto errore.
Partono.

Scena 8
Ponto costruito sopra vascelli in mezzo al mare, e che congiunge l'Asia all'Europa, sopra il lido dell'Asia accampamento di Serse.
Serse, Ariodate e Coro di marinari.

Coro (marinari):
La virtute sol potea gionger l'Asia all'altra riva.
Viva Serse, viva, viva!

Serse:
Ariodate!

Ariodate:
Signore.

Serse:
Del mare ad onta e sin del vento infido seppi
gionger ancor Sesto ad Abido. Tu vanne pronto ad
ordinar le schiere.

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 richtig 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 Vergehen strafen soll?
Sie gehen ab.

8. Szene
Eine Brücke auf Schiffen mitten im Meer, die 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 verbinden. Es lebe Xerxes!

Xerxes:
Ariodates!

Ariodates:
Herr!

Xerxes:
Trotz des Meeres und des unbeständigen Windes konnte ich noch Asien mit Europa verbinden. Geht sofort, um die Truppen zu befehligen.

Ariodate:
Ubbidirò.

Serse:
Pria della terza aurora di passar in Europa e'l mio volere.

Ariodate:
Per essempro de' Regi i tuoi gloriosi pregi con caratteri d'or la fama scriva.

Coro (marinari):
La virtute so potea gionger l'Asia all'altra riva.
• Viva Serse, viva, viva!
Partono Ariodate e i marinari.

Scena 9
Arsamene e Serse.

Arioso Arsamene
Per dar fine alla mia pena,
chi mi svena per pietà?

Serse:
Arsamene, ove andate?

Arsamene:
A ber l'onda di Lete, sol per scordarmi, che fratello mi siete.

Serse:
Cessi lo sdegno ...

Arsamene:
E in voi la tirannia.

Serse:
Voglio sposarvi al bel, che v'innamora.

Arsamene:
E mi schernite ancora?

Serse:
Sò di qual fiamma ardete. Lessi le vostre note. Invan tacete.

Arsamene:
Ah! Che Romilda, o Dei, mostrò il mio foglio! Ed or che lo confesso? E che già lo sapete?

Serse:
Per consorte l'avrete.

Arsamene:
Ora lasciate ch'io vi baci la man.

Ariodates:
Ich werde gehorchen.

Xerxes:
Es ist mein Wille, in spätestens drei Tagen Europa zu betreten.

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

Chor (Seeleute):
Die Tugend allein konnte Asien mit dem anderen Ufer verbinden. 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, daß Ihr 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 seid.

Arsamenes:
Und Ihr verhöhnt mich noch?

Xerxes:
Ich weiß, wie groß Eure Liebesglut ist. Ich habe Euren Brief gelesen. Vergebens schweigt Ihr.

Arsamenes:
Ah! O Gott, wäre es möglich, daß Romilda meinen Brief gezeigt hätte! Und sollte ich es jetzt zugeben, da Ihr es schon wißt?

Xerxes:
Ihr sollt sie zur Gattin haben.

Arsamenes:
Laßt mich jetzt Eure Hand küssen.

Serse:
Tanto l'amate?

Arsamene:
Più che l'anima mia.

Serse
Che nol diceste pria? Lieti saremo ambo in un
stesso dì, io sposo di Romilda ...

Arsamene:
Ed io di chi?

Serse:
D'Atalanta.

Arsamene:
E così voi m'ingannate?

Serse:
Sò, che Atalanta amate.

Arsamene:
Amo Romilda.

Serse:
Eh! Non fingete più!

Arsamene:
Dunque Romilda a me non concedete?

Serse:
Lo sò: Non la volete.

Aria Arsamene
Sì, la voglio, e la otterrò.
E se il Ciel per me non splende,
gli empj mostri e l'ombre orrende
di Cocito invocherò.
Parte.

Scena 10
Atalanta e Serse.

Atalanta:
V'inchino, eccelso Rè.

Serse:
Negò Arsamene d'essere vostro amante, e per Ro-
milda sol egli è costante. Dunque da ver non
v'ama; e voi lasciate di soffrir tante pene e non
l'amate.

Xerxes:
So sehr liebt Ihr sie?

Arsamenes:
Mehr als mein Leben.

Xerxes:
Warum habt Ihr nicht früher gesprochen? Glück-
lich sind wir nun 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.

Aria Atalanta

Voi mi dite, che non l'ami,
ma non dite se potrò.

Troppo belle son le stelle,
ch'al suo volto in Ciel donò.

Parte.

Serse:

Saria lieve ogni doglia, se potesse un amante
amar e disamar sempre a sua voglia.

Aria Serse

Il core spera e teme
penando ogn'or così,
se goderà in amore,
saper ancor non può.
Lo chieggiò alla mia speme,
ella mi dice sì,
ma poi freddo timore
sento che dice nò.

Parte.

Scena 11

Elviro solo

Elviro:

Me infelice, ho smarrito il mio padrone! Ma mi
confesso reo, son pazzo a fè. Egli ha smarrito me.
Forse per questo ponte ei se ne andò? Nò, ch'io
nol vedo, nò. Ma qual ad ombra il Ciel nubilo os-
curo! Sento che l'onde fremono, sento ch l'aria si-
bila; son restato all'oscuro. Voglio partir in fretta; si
spezza il ponte, a te, fa cor, gambetta. Perchè ne-
mico al mio temperamento è l'acquoso elemento.

Arietta Elviro

Del mio caro baco amabile
nell' impero suo potabile
amo solo d'abitar.
L'acqua rende ipocondriaco,
il buon vin sin nel zodiaco
la mia testa fa inalzar.

Parte.

Scena 12

Luolo di ritiro, contigua alla città.

Serse da una parte, Amastre dall'altra.

Duetto Serse/Amastre

Serse:

Gran pena è gelosia,

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 lie-
ben, 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 weg-
laufen; 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
liebenswürdigen 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 ande-
ren.*

Duett Xerxes/Amastris

Xerxes:

Große Qual bereitet die Eifersucht,

Amastre:
Lo sà il mio cor piagato,

Serse:
... per altri io son sprezzato,

Amastre:
... per altri anch'io tradito,

Serse:
... e la mia fè tradita,

Amastre:
... schernita è l'alma mia.

Amastre/Serse:
Gran pena è gelosia.

Serse:
Aspra sorte!

Amastre:
Empie stelle!

Serse:
O Romilda crudel!

Amastre:
Serse rubelle!

Serse:
Chi parla?

Amastre:
Un infelice.

Serse:
E chi sei tu?

Amastre:
Un che vi servi in guerra, e fui ferito.

Serse:
Vuoi tornar a servirmi?

Amastre:
Ci penserò.

Serse:
Perchè?

Amastre:
Perchè non vuoi servir senza mercè.

Serse:
Che? Mi trovasti ingrato?

Amastre:
Son rimasto ingannato.

Amastris:
Mein verletztes Herz weiß es,

Xerxes:
... wegen eines anderen ich bin verachtet,

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.

Serse (*vede Romilda, che viene*):

Ma sen viene il mio ben. Scostati; appresso noi parlerem. Tengo un affar ch'importa. Ritorni a me in brevi ore.

Amastre:

Tornerò per tua pena, o traditore!
Si ritira in disparte.

Scena 13

Serse, Romilda ed Amastre a parte.

Serse:

Romilda, e sarà ver, che sempre invano pianger mi lascierete? Che dite? Rispondete!

Arietta Romilda

Val più contento core,
che quanto il mondo aduna.
Più val un ben d'amore,
che cento di fortuna.

Serse:

Vuò, ch'abbian fine i miei dolori immensi.

Romilda:

Lasciate, ch'io ci pensi.

Serse:

Nò, datemi la destra!

Amastre:

Olà! Fermate, ch'il Rè v'inganna!

Serse:

Ch'ardimento è questo? (*a soldati*) Olà! Condotta sia in oscura prigion.

Amastre (*tira la spada e si mette in difesa*):

Morirò pria.

Serse:

Temerità importuna! Strano disturbo!
Serse parte sdegnato; le guardie attaccano Amastre, che si difende.

Romilda:

O mia buona fortuna! (*a soldati*) Cessate, olà! (*I soldati cessano l'attacco.*) E voi, prode guerriero, riponete quel brando; (*a soldati, che partono*) ite, approverà Serse il mio comando.

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.

Scena 14

Romilda ed Amastre.

Amastre:

La fortuna, la vita, e l'esser mio in eterno obbligato.

Romilda:

Ite, non vi fermate! Che se venisse il Rè! Dite mi solo, che v'indusse del Rè a sturbar le voglie?

Amastre:

Perchè vi vuol sforzar d'esser gli moglie, e fiamme più gradite v'ardono il sen.

Romilda:

Partite. (*Amastre parte.*)

Aria Romilda

Chi cede al furore
di stelle rubelle, amante non è.
Trionfa in amore
del fato spietato l'invitta mia fè.

ATTO III

Scena 1

Galleria.

Arsamene, Romilda, Elviro.

Arsamene:

Sono vani i pretesti.

Romilda:

Sì, a Atalanta scrivi.

Arsamene:

Elviro parlerà!

Romilda:

Sì, Atalanta dirà.

Romilda/Arsamene:

Oh amare pene!

Romilda:

Ecco Atalanta viene!

Scena 2

Atalanta e detti.

Atalanta:

Ah! Scoperto è l'inganno! E che farò?

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:

Brutti imbroglio son questi! Ho la febbre, e la voce ... *(ad Atalanta)* Deh, Signora, dite per carità, quel che diceste a me.

Atalanta:

Dissi: Romilda scrivi ed ama il Rè.

Arsamene:

Che volete di più?

Romilda:

Dunque ingannate?

Atalanta:

Piano, non v'adirate! Dissi così, per far partire il servo, che voleva parlarvi.

Romilda:

Seguite pur, son pronta ad ascoltarvi.

Atalanta:

Serse mi sopraggiunse e prese il foglio. *(ad Arsamene)* Io per giovarvi dissi: è scritto a me; mi finì amante ed ho ingannato il Rè.

Arsamene:

Or che dite, Romilda?

Romilda:

Or che dite, Arsamene?

Arsamene:

Che v'adoro!

Romilda:

Che siete il caro bene! *(S'abbracciano.)*

Fate Atalanta pur, quanto sapete: Arsamene il mio ben non mi torrete!

Arietta Atalanta

Nò, nò, se tu mi sprezzì,

morir non vuò, nò, nò.

Fò certi vezzi col mio sembiante,

ch'un altro amante trovar saprò.

Atalanta parte.

Scena 3

Romilda, Arsamene, Elviro, e poi Serse.

Romilda *(ad Arsamene)*:

Ecco in segno di fè la destra amica.

Elviro:

Ecco Serse, ecco Serse.

Elviro:

Da sind wir in einer bösen Verlegenheit! Ich hab 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.

Arsamene:
Oh, che sciagura!

Elviro:
Ed io v'aspettarò fuor della mura. *(Corre via.)*

Romilda:
Nascondetevi.

Arsamene *(si nasconde, e Serse entra)*:
Oh sorte!

Serse:
Che vi mosse, Romilda, a quel guerriero donar la
libertate?

Romilda:
Il suo valore.

Serse:
Tutto potete, è vostro il regno, e' l core. Già siete
mia Regina.

Romilda:
Signor, volo tant' alto è gran rovina.

Serse:
Deh! Non negate più.

Romilda:
Negarò sempre.

Serse:
Franger io ben saprò ... intendete, Romilda?

Romilda:
Ah! Che farà?

Serse:
Non partirò, se pria ... basta ... che dite?

Romilda:
Che del mio genitor ci vuol l'assenso.

Serse:
E poi che dubbio v'è?

Romilda:
Ubbidirò il mio Rè.

Serse:
Vado a chièderlo, e intanto mi stillo in gioia.

Romilda:
Ed io mi struggo in pianto.

Arsamenes:
Oh, welch Unglück!

Elviro:
Ich werde Euch außerhalb der Mauer erwarten. *(Er läuft weg.)*

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 ... ver-
steht 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.

Aria Serse

Per rendermi beato parto, vezzose stelle,

e poi, pupille belle, a voi ritornerò.

Farfalla al vostro lume il core innamorato
ardendo le sue piume fenice io scorgerò.

Serse parte.

Scena 4

Arsamene, Romilda.

Arsamene:

»Ubbidirò al mio Rè?« Oh, che limpido amor, che
bella fè!

Romilda (*mezza svenuta vien, sostenuto dalle sue
damigelle*):

Ahi! Ch'io moro ...

Arsamene:

Romilda?

Romilda (*languente*):

Vi fermate!

Arsamene:

Romilda?

Romilda:

Andate, andate, Serse il Rè sovvenirmi potrà,
quando m'ucciderà.

Arsamene:

Tanto m'odite?

Romilda:

Tanto v'adoro! Addio, vi lascio, addio!

Arsamene:

Vi fuggo ...

Romilda:

E dove andate, idolo mio?

Arsamene:

Dove vuol fiera sorte, e voi dove?

Romilda:

Alla morte.

Arsamene:

Eh! Dite al trono, che promesso vi fù.

Arie Xerxes

Ich gehe, um mein Glück zu erbitten, liebliche Ster-
ne,
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 verlässe
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 verspro-
chen wurde.

Romilda:
Vi lascio, addio, non mi vedrete più.

Le donzelle la conducono via sostenendola.

Aria Arsamene

Amor, tiranno Amor, per me non hai pietà,

far mi languir ogn'or è troppa crudeltà.

Un core, un petto sol tanto soffrir non sà,

o cangia tempre al duol, o dammi libertà!

Parte.

Scena 5

Boschetto.

Serse ed Ariodate.

Serse:

Come già vi accennammo, sposo del nostro sangue a piacer vostro destiniamo a Romilda.

Ariodate:

Alto è l'onore! E ...

Serse:

L'approvate? Assentite?

Ariodate:

Bramo sol d'ubbidirvi.

Serse:

Dunque udite: Verrà tra poco nelle vostre stanze persona eguale a noi, del nostro sangue. Fate, che vostra figlia per suo sposo l'accetti.

Ariodate:

Del vostro sangue? E così noto a me?

Serse:

Quanto Serse! *(Parte.)*

Ariodate:

Arsamene, altri non è.

Aria Ariodate

Del Ciel d'amore

sorte sì bella, chi mai sperò.

Per mio splendore

qual fù la stella, che lampeggiò!

Parte.

Scena 6

Romilda, che esce sdegnata.

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 habé 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:

Il suo serto rifiuto! E dite a Serse in riportargli il dono, che fida amante ad altri sposa io sono.

Incontra Serse.

Scena 7

Serse e Romilda.

Serse:

Fermatevi, mia sposa e mia Regina!

Romilda:

Che dite? Ohimè, così non mi chiamate!

Serse:

Perchè?

Romilda:

Perchè oscurate il decoro real ...

Serse:

Come?

Romilda:

Ascoltate! Arsamene m'amò ...

Serse:

Principio infausto.

Romilda:

Fù modesto e fedel.

Serse:

Basta!

Romilda:

Servimmi, tacito adoratore.

Serse:

Ah! M'uccidetel!

Romilda:

Ma ardito al fin ...

Serse:

Che?

Romilda:

Non ardisco, o Sire; m'arrossisco, Signor, non lo dirò. Parto e lo scriverò.

Serse:

Nò, nò, seguitel!

Romilda:

Non sò se ardire o se fortuna fù ...

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 ...

Serse:
Ah! Che non posso più!

Romilda:
Le sue labbra accostò ...

Serse:
Dove?

Romilda:
Alle mie ... e ... e ... e ...

Serse:
E vi baciò, non è? Ditelo!

Romilda:
Appunto!

Serse:
Per fuggir le mie nozze, ora mentite. Ma siasi ver o
nò: Dele sue colpe abbia il castigo. *(alle guardie)*
Olà! Pronti volate, Arsamene uccidetel! *(a Romilda)*
Vedova di quel bacio, poi sposa mia sarete.
Va via sdegnato.

Romilda:
Mio Rè, mio sposo, sì! Oh amare pene! Fermate, e
viva il caro mio Arsamene!

Scena 8
Romilda ed Amastre con lettera alla mano.

Romilda:
Prode guerrier ...

Amastre:
Signora ...

Romilda:
A me venite! Se nel petto nodrite alma cortese e
pia, le mie preghiere udite.

Amastre:
Commandi e non preghiere a me porger dovete. Io
mi sovvegno, che toglieste il mio piè da' lacci di
quell' empio, ingrato Rè.

Romilda:
Ingratissimo appunto! Egli commanda, che Arsa-
mene s'uccida. In voi il mio cor si fida. Cercatelo, e
per voi nota gli sia questa sentenza ria.

Amastre:
Vado pronto a servirvi, ed io vi priego di far recare
al Rè questo mio foglio.

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)* He-
da! 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 bit-
te Euch, bringt dem König diesen Brief von mir.

Romilda:
Volo per ispedirlo. Oh, mio cordoglio!
Romilda parte.

Aria Amastre

Cagion son io del mio dolore
e sò perchè.
Ama il cor mio un traditore
con troppo amore, con troppa fè.
Amastre parte.

Scena 9

Arsamene e Romilda.

Arsamene:
Romilda infida, e di me pensa ancora?

Romilda:
Romilda, che v'adora, di voi pensa ad ogn'ora.

Arsamene:
Per spronarmi a partire, non per salvar chi v'ama,
dite che Serse brama il mio morire.

Duetto Romilda/Arsamene

Romilda:
Tropo oltraggi la mia fede,
alma fiera, core ingrato!

Arsamene:
Tropo inganni la mia fede,
alma fiera, core ingrato!

Romilda:
È tiranna la mercede, che riceve

Arsamene:
Non è questa la mercede, che si deve
al mio petto innamorato.
Partono per differente parte.

Scena 10

Gran salone con illuminazione. Nel fondo del quale v'è il simulacro del sole con ara dinanzi, e sopravvi foco acceso. Coro di ministri all' intorno del simulacro.

Coro (ministri):
Ciò che Giove destinò,
impedir l'uomo non sà.
Ariodate, Romilda ed Arsamene dal fondo della scena.

Ariodate:
Ecco lo sposo! Io ben ne fui presago, quanto m'arride il fato.

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 untreu, 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.

Arsamene:
Alma fiera!

Romilda:
Cor ingrato!

Romilda/Arsamene:
Troppo oltraggi la mia fede!

Ariodate:
A col marmi d'onore, Signor, so che veniste.

Romilda (*in atto di partire*):
Ah! Il genitore!

Ariodate:
Romilda, non partite!

Arsamene:
Ariodate, che dite?

Ariodate:
Che a voi dò la mia figlia per serva umile e sposa,
come m'impose il Rè.

Arsamene:
Serse l'impose?

Ariodate:
A me stesso.

Romilda:
Che ascolto?

Ariodate:
E voi veniste per prenderla in consorte?

Arsamene:
Altro non bramo.

Romilda:
Oh, me beata! Oh sorte!

Ariodate:
Romilda, acconsentite?

Romilda:
Sì, mio padre e Signore!

Ariodate:
Stringete omai le destre.

Romilda/Arsamene:
E in uno il core!
Si danno la mano.

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 auch unsere Herzen.
Sie geben sich die Hände.

r-
is
is
)
er
er

it

Ariodate:

Ora corriamo a Serse per render grazie d'un sì
grand' onore.
Partono tutti tre.

Coro (ministri):

Chi infelice si trovò,
pien di gioia or lieto vò.

Scena 11

Serse, poi Ariodate.

Serse:

Sene viene Ariodate. È tempo omai discoprir, che
son io, che Romilda desio. Eccomi, Ariodate!

Ariodate:

Invito Sire, v'inchino ...

Serse:

Or che vi sembra? Lo sposo egual vi dissi ...

Ariodate:

È un alto onore!

Serse:

Romilda vaga ne sarà paga?

Ariodate:

Non brama più.

Serse:

Ma perchè mai non viene? Dov'è?

Ariodate:

Collo sposo.

Serse:

Come?

Ariodate:

Collo sposo, Signor.

Serse:

Che sposo? Ahimè!

Ariodate:

Come imponeste.

Serse:

Che imposi? Che?

Ariodate:

Eguale a voi, del vostro sangue, e venne nelle mie
stanze ...

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 ...

Serse:
E sono sposi?

Ariodate:
Sono.

Serse:
Empio! Perfido! Indegno!

Ariodate:
Mio Rè ...

Serse:
Tu m'hai tradito! E pur »tuo Rè« tenti chiamarmi,
ardito! (*Un paggio porta una lettera a Serse, egli
parla basso.*) Romilda a me l'invia? Perfida donna!
Crede co' inchiostri rei incantar follemente i sdegni
miei?

Ariodate:
Perchè non moro, o Ciel!

Serse:
Leggi! (*dà la lettera ad Ariodate, che legge*)
Che fai?

Ariodate:
»Ingratissimo amante!«

Serse:
Come! Ingrato mi chiama? E tanto ella osa?

Ariodate:
»Venni per esser vostra.«

Serse:
E altrui si sposa?

Ariodate:
»Trovai che mi sprezzate.«

Serse:
Oh, note scellerate!

Ariodate:
»Parto! Ma il Ciel punirà vostre colpe.«

Serse:
Colpe d'averti amato!

Ariodate:
»Io piangerò sin all'ultimo fiato. Amastre.«

Serse:
Che?

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 Pa-
ge 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 Himmell!

Xerxes:
Lies! (*Er gibt den Brief an Ariodates, welcher liest*)
Was sagst du?

Ariodates:
»Höchst undankbarer Geliebter.«

Xerxes:
Wie? Sie nennt mich undankbar? Das wagt 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. Ama-
stris.«

Xerxes:
Was?

r-
is
is
?).
er
er

ht

Ariodate:
Non di Romilda è il foglio.

Serse (*prende con sdegno la lettera e guarda la firma*):
Amastre! Vanne, e ti allontana, indegno! Non mancava altro tedio in tanto sdegno!

Ariodate si tira a parte.

Aria Serse

Crude furie degl' orridi abissi,
aspergetemi d'atro veleno!
Crolli il mondo, e'l sole s'eclissi
a quest'ira, che spira il mio seno!
Nel partire sdegnato, gli si fanno innanzi Arsamene, Romilda, Amastre, Atalanta ed Elviro.

Scena ultima
Tutti.

Serse:
Perfidì! E ancor osate venirmi innanzi?

Ariodate:
Che furor!

Arsamene:
Cessate! Umili al vostro piè ...

Serse:
Sol per schernirmi!

Arsamene:
Come, Signor?

Serse:
Tu m'hai Romilda tolta!

Arsamene:
Fù per vostro commando.

Ariodate:
È ver ...

Romilda:
Confermo.

Serse:
E quando? Temerari pretesti! (*Tira la spada.*) Questo ferro a quell'empia in seno immergil!

Arsamene:
Ch'io sveni la mia sposa? Svenerò pria il tuo core!

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!

Amastre (a Serse):

Date! O a me, Signore!

Serse:

E ch'è sei tu, ch'ognor sempre mi sturbi?

Amastre:

Uno, che cerca far giusta vendetta. Volete che si svenì un alma che tradi, chi pur l'adora?

Serse:

Sì!

Amastre:

E si squarci quel core?

Serse:

Sì!

Amastre (gli strappa il ferro e glielo presenta al petto):

Mori dunque, ingrato e traditore! Ecco Amastre tradita, e ogn'or fedele, e tu spietato e rio la disprezzi così?

Serse:

Uccidetemi, sì!

Amastre (volge il ferro contro di se):

Morir degg'io.

Serse:

Fermate! Ora mi pento.

Amastre:

E torni a amarmi?

Serse:

Sì, ma di tua pietate indegno sono.

Amastre:

Amami pur, o caro, io ti perdono. (Si abbracciano.)

Elviro:

Sono tutto tremante!

Ariodate:

Or sparve il duolo.

Arsamene:

Io respiro e stupisco.

Romilda:

Io mi consolo.

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 (entreißt 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.

er-
JS
as
e).
er
er

ht

Atalanta:

Ed io cercherò altrove un altro amante.

Serse:

Amici, compatite i miei furori e godete felici i vostri amori

Aria Romilda

Caro voi siete all'alma,
dolce voi siete al cor,
son dalla vostra palma
fatta trofeo d'amor.

Tutti (Romilda, Atalanta, Serse, Amastre, Arsamene, Ariodate, Elviro):

Ritorna a noi la calma,
riede la gioia al cor,
per riportar la palma
s'unirà amore e onor.

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.

ar-
us
as
e).
ler
ier

ht

Rollenspiele der Geschlechter

Es entspringt zweifellos einem menschlichen Urbedürfnis, Rollen einzunehmen, Rollenverhalten zu üben, Rollen als Schutz zu benutzen, sie entsprechend zu wechseln und dabei auch Geschlechtsgrenzen zu überspringen. Die Grundfrage: wer bin ich? was bin ich? ist offensichtlich eine der reizvollsten, die sich uns stellen. Die daraus erwachsenden Praktiken: Verkleidung, Vermummung, Verfremdung, beschäftigen Jung und Alt, folgen einerseits spielerischem Bedürfnis, etwa zur Fastnachtszeit; beruhen andererseits auf genetisch bedingter Veranlagung im Bereich der Sexualität, führen zu Zwischenstadien des Sexuellen bis – im äußersten – zur Transsexualität in theatralischer wie auch lebensnaher Ausrichtung.

Die Künste, vorab die theatralische, haben diese Freizügigkeit, die auch wieder zur Verengung geführt hat, reichlich ausgenutzt. Auf der Shakespeare-Bühne agierten nur männliche Darsteller, die bis heute ebenso ausschließlich in den drei japanischen Theaterformen anzutreffen sind. Frauen waren in diesen Bereichen verpönt. Sie durften noch zur Zeit Bachs in Kirchenkonzerten nicht als solistische Sängerinnen eingesetzt werden. Denn es galt der unumstößliche Grundsatz: »mulier taceat in ecclesia.«

Durch die Gesangspraxis mit Kastraten im Barockzeitalter ergaben sich vollends verwirrende Konstellationen. Händel schuf zusätzliche Irritation: wenn ihn ein Kastrat – also ein Entmannter mit besonders ausdrucksfähiger, kräftiger, umfangreicher Frauenstimme, der Frauen- wie Männerpartien ausführte – künstlerisch nicht befriedigte, bevorzugte er eine seinem Anspruch mehr genügende Frau, die er für die Verkörperung von Männerrollen dann auch in Hosen steckte. Dieser theatrale Doppelwechsel im Sexuellen schuf einen zusätzlichen, auch doppelbödigen, vielleicht sogar frivol-artifiziellen Ansatz, mit dem sich prächtig spielen ließ. In Form von Rollenspielen eben. hpk

Thomas Bronisch. Androgynie – ein Rätsel der Natur?

Eigentlich sollte das dem Individuum zugehörige Geschlecht etwas Eindeutiges sein. Bei den meisten Menschen ist es so: Es genügt ein Blick ins Gesicht, auf die Figur, auf die Mimik, Gestik und den Gang oder das Hören der Stimme, um das Geschlecht zu erkennen.

An sich sind die biologischen Grundlagen klar. Das chromosomale Geschlecht ist in den meisten Fällen eindeutig bestimmbar (XX; XY), ebenso die primären und sekundären Geschlechtsmerkmale. Aber alles Leben begann einmal mit einem bzw. keinem Geschlecht. Und das embryonale Gewebe des Säugers ist zunächst weiblich, bis sich der männliche Fötus, bedingt durch sein Y-Chromosom, unter dem Einfluß des männlichen Sexualhormons entwickelt. Schließlich entfalten sich Femininität und Maskulinität nach der Geburt unter dem Einfluß unserer Erziehung. Dabei spielt die Interaktion des kindlichen Temperaments mit den familiären und gesellschaftlichen Haltungen und Wünschen die entscheidende Rolle.

'er-
aus
Das
le).
der
der
).

cht

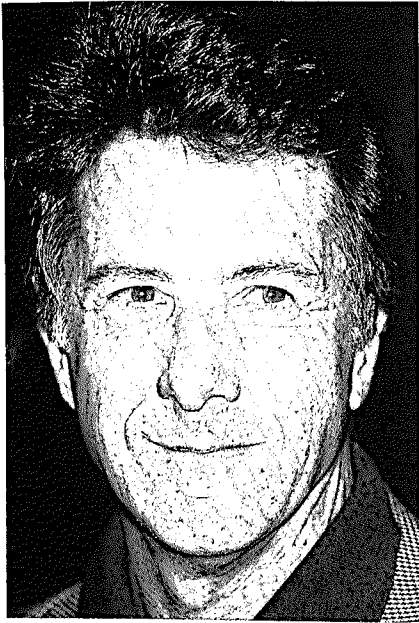
Transvestitenstar Mary



Es gab und gibt kulturell anerkannte Rollen, und es gibt biologisch verankerte Unterschiede der Geschlechter: Jungens sollen nicht effeminat sein, Mädchen keine Raufbolde; Jungens sind dickfellig und aggressiver, Mädchen sensibler und passiver. Aber gilt das auch für die Erwachsenen?

Sigmund Freud sprach von der Bisexualität des Menschen, d. h., wir tragen beide Anteile in uns, weibliche und männliche, allerdings in unterschiedlicher Ausprägung. Sind es nicht gerade die Androgynen, die eine besonders erotische Ausstrahlung besitzen? Zu denken wäre an den Typus des Vamps im Kino der dreißiger Jahre, repräsentiert durch Marlene Dietrich, oder die Aktmodelle von Helmut Newton – aus der Sicht der Männer; bzw. die zarten Konturen, die sanften Bewegungen und die weiblich anmutende Emotionalität eines Rudolph Valentino und eines James Dean – aus der Sicht der Frau. Es könnten dies auch Spielarten der menschlichen Natur sein, die ihre Attraktion in einer Epoche der zunehmenden Angleichung der Geschlechter gewinnen.

Diese Angleichung ist heute natürlich stark geprägt von der Emanzipation der Frauen. Diese übernehmen mehr und mehr Rollen in der Gesellschaft, die vormals den Männern vorbehalten waren. Die Männer werden herausgefordert, ihre verborgen gehaltenen und nicht gelebten weiblichen Anteile zu offenbaren. George Sand war wohl die erste bekannte Frau, die in aller Öffentlichkeit Männerkleidung trug als Ausdruck der Emanzipation. In den goldenen zwanziger und dreißiger Jahren verflochten sich dann zunehmend emanzipatorischer Impetus, modische Extravaganz und erotische Attraktion, die in eine neue Modeströmung einmündeten. Kein Zweifel besteht daran, daß das Tragen von Kleidern des anderen Geschlechtes nicht nur bei den wenigen, die diesem Begehren im Sinne



Dustin Hoffman privat und als Frau in dem Film Tootsie

einer transvestitischen Perversion erlegen sind, von erotischem Reiz ist. Neulich war erst zu lesen, daß eine nicht unerhebliche Zahl von Engländern schon einmal weibliche Unterwäsche getragen haben soll. In der Popszene ist es Boy George, der sich als Transvestit präsentiert. Schließlich erlaubt es uns Männern, den Fasching/Karneval zu nutzen, um unseren transvestitischen Neigungen unverfänglich nachgeben zu können. Die Frauen haben es da einfacher. Die Mode, schon in den zwanziger und dreißiger Jahren, erlaubte das Tragen von Männerkleidung.

Menschliche Sexualität findet ihre Grenzen nicht in einem strengdefinierten Rahmen, sieht man von religiösen oder gesellschaftlichen Normen ab. Sigmund Freud betonte die Dominanz der Partialtriebe des Säuglings und Kleinkindes, bevor sich der Primat des Genitaltriebes im Adoleszenten- und Erwachsenenalter durchsetzt. Der Sexualforscher Robert S. Stoller stellte die natürliche Vielgestaltigkeit sexuellen Erlebens nicht nur in der Phantasie, sondern auch im realen Tun heraus. In den *Hite-Reports* werden uns hierfür anschauliche Beispiele geliefert. Nichtsdestotrotz scheint es auch in der Annäherung der Kleidermode bei den Geschlechtern Grenzen zu geben. Männer in Röcken und Miniröcken scheinen keinen großen Sexappeal zu haben, Frauen in Jeans und Schuhen mit hohen Absätzen hingegen sehr.

Vielleicht ermöglicht das spielerische Hineinschlüpfen in eine Rolle des anderen Geschlechts die Identifizierung mit Anteilen der eigenen Person, die sich sonst nicht entfalten könnten. Nicht selten führte dies in Oper, Theater und Kino zu Komödien, nicht zu Tragödien. Oder nur so gelingt es beiden Geschlechtern, sich in das jeweils andere einfühlen zu können, und das wäre ja nicht das schlechteste.

Menaechmus E. [in Frauenkleidung] Nun, so riech einmal an diesem Kleid, das ich da anhabe. Wonach riecht es? Was ist? Du weichst zurück?

Peniculus. Bei einem Weiberkleid darf man nur am oberen Teil riechen. Hier unten nämlich setzt es dem Geruchsorgan mit ganz und gar unleidlichem Gedüfte zu.

Menaechmus E. Riech also da, Peniculus. Du ziehst die Nase hoch?

Peniculus. Und ob!

Menaechmus E. Nun, wonach riecht es? Sprich!

Peniculus. Nach Diebstahl, Dirne, einem Mittagessen.

Menaechmus E. Du sagst es. Ich habe vor, es zu Erotium, meinem Schatz, zu bringen (*er zeigt auf das Haus der Erotium*) und ihr den Auftrag zu erteilen, für mich und dich und für sie selbst ein feines Essen herzurichten.

Peniculus. Oh, das lob ich mir!

Menaechmus E. Dann trinken wir zusammen, bis der Morgen graut.

Peniculus. [...] Sehr gut gesprochen! Soll ich klopfen?

Menaechmus E. Ja – nein, warte noch.

Peniculus. So ziehst du mir den Becher wieder meilenweit vom Mund?

Menaechmus E. Dann klopfe, doch mach es sanft!

Peniculus. Du fürchtest wohl, die Türe sei aus Ton, wie bei den Samiern?

Menaechmus E. Halt ein, beim Herkules, ich bitte dich! (*Erotium tritt aus ihrem Haus.*) Schau, sie kommt selbst heraus. Oh, wie doch dieses Körpers Glanz sogar die Sonne in den Schatten stellt!

Erotium. Menaechmus, sei begrüßt, mein Herzchen!

Peniculus. Und ich?

Erotium. Dich zähl ich nicht.

Peniculus. Mir geht's genau wie denen, die beim Heer in der Reserve dienen.

[...]

Erotium. Was ist denn das? (*Sie weist auf das Frauenkleid.*)

Menaechmus E. Für dich ist's, meine Rose. [...]

Halt mal, Peniculus, ich will die Beute, wie gelobt, ihr überreichen.

Peniculus. Doch bitte, tanz nachher uns in dem Kleid auch etwas vor!

Menaechmus E. Ich tanzen? Du bist nicht bei Trost!

Peniculus. Ich? Eher du. – Wenn du nicht tanzen willst, so zieh es aus.

Menaechmus E. (*das Frauenkleid ausziehend*). Das war heut ein Husarenstück, als ich das Kleid entführte. Ich glaub, selbst Herkules hat nicht so schlimme Gefahr bestehen müssen, als er bei Hippolyte den Gürtel raubte. (*Zu Erotium.*) Hier, nimm das Kleid, da du allein auf Erden dich mir willig schenkst.

Erotium. So müssen gute Liebhaber gesonnen sein ...

ver-
aus
Das
le).
der
der
).

icht



Die Popularität des literarischen Motivs der Frau in Männerkleidern war ein europaweites Phänomen. [...]

Nicht weniger beliebt war das Thema der weiblichen Verkleidung in Schauspielen. Verkleidung auf der Bühne war allerdings eine komplizierte Angelegenheit, da Frauenrollen lange Zeit von Männern gespielt wurden. Erst 1655 nahm die Amsterdamer Schauburg eine Frau in ihr Ensemble auf. Unablässig davon kam allerdings die Verkleidung als Handlungselement in den aufgeführten Stücken oft vor. Männer wie Frauen verkleideten sich. In Schwänken war es der Mann in Frauenkleidern, der zum Lachen reizte. Aber in einem beliebten Schwank aus dem 17. Jahrhundert wird eine betrunkene Frau zum Spaß in Männerkleider gesteckt.

Auch in anderen Ländern waren die verkleideten Frauen auf der Bühne beliebt. Von den mehr als dreihundert Dramen, die in London zwischen 1660 und 1700 ihre Erstaufführung erlebten, enthielten 89 Rollen, in denen Schauspielerinnen Männerkleider anziehen mußten.

Die Bühnenstücke erreichten ein größeres Publikum als die gedruckten Prosawerke aus jener Zeit, und so wurden verkleidete Frauen vor allem durch die Bühnentradition für breite Bevölkerungsschichten zu einer vertrauten Erscheinung. Daneben haben die Bühnentradition und die Verkleidungstradition einander auch auf andere Weise verstärkt. Wir sprachen bereits von den niederländischen Schauspielerinnen, die nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Privatleben lieber Männerkleider als Frauengewänder trugen. Beispiele von außerhalb der Nie-

aus: Rudolf Dekker, Lotte van de Pol, *Frauen in Männerkleidern*

Dem Sexus kommt es darauf an:
»Weib ist Weib« und »Mann ist Mann«.

Eros aber deckt den Leib:
Weib ist Mann und Mann ist Weib.

Karl Kraus



Ver-
aus
Das
cle).
ider
der
»).

icht

4 x Frauen/Männer (von links):
Brassat, Zwei junge Frauen in der
Pariser Bar Le Monocle (1932)
Vera Gottliebe Anna von Lehnendorff
(Veruschka)
Madonna (während ihrer Hamburger
»Erotica«-Party)

derlande sind Mademoiselle de Maupin in Frankreich und Charlotte Charke in England. Letztere brachte bezeichnenderweise ein Stück über die Päpstin Johanna auf die Bühne. Mehr als einmal kam es vor, daß die Realität Bühnenauteuren inspierte; so erschienen Stücke über die Spanierin Catalina de Erauso und die Engländerin Mary Frith. Der umgekehrte Fall kam auch vor, nämlich daß Frauen nach einer Karriere als Mann Schauspielerinnen wurden. Über eine Sängerin, die 1724 an der Pariser Oper wirkte, erzählte man sich, sie habe fünf oder sechs Jahre in der niederländischen Armee gedient. Hannah Snell brachte nach einer gelungenen Laufbahn als Matrose eine Revue über ihr Leben als Mann heraus: Mythos und Wirklichkeit waren nicht mehr voneinander zu unterscheiden.

Nur einzelne bildende Künstler, hier vor allem Zeichner, haben sich mit dem Thema beschäftigt. Uns ist nur ein einziger authentischer Druck bekannt, der einen niederländischen weiblichen Soldaten zeigt: der von Geertruid ter Brugge vom Anfang des 18. Jahrhunderts. Sie war eine Zeitlang Soldat gewesen, lebte danach aber wieder als Frau in Den Haag. Dort brachte sie 1706 ein uneheliches Kind zur Welt. In der Taufeintragung wird sie als »La Dragonne« bezeichnet. Offenbar war sie eine lokale Berühmtheit. Auf einem Gemälde von Judith Leyster sind drei junge Männer in fröhlicher Runde abgebildet. Nach einer Zuschreibung soll es sich um drei Frauen in Männerkleidern handeln.

Den größten Teil der Abbildungen von Frauen in Verkleidung bilden die Illustrationen in den Büchern über solche Frauen. Die niederländische Ausgabe der Autobiographie von Hannah Snell wurde mit Illustrationen versehen, die wohl nicht mit der



Wirklichkeit übereingestimmt haben werden, aber jedenfalls einen Eindruck vermitteln, wie Künstler sich solche Frauen vorstellten. Sie versuchten durchgängig, sowohl die weiblichen wie die männlichen Züge wiederzugeben, damit der Betrachter auf einen Blick erkennen konnte, daß es sich um eine verkleidete Frau handelte.

Zu einem eigenen Genre gehörten die Drucke zum Motiv der »verkehrten Welt«. Diese populären Drucke, die größtenteils aus dem 16. Jahrhundert stammen, wurden bis ins vorige Jahrhundert als Bilderbogen für Kinder neu aufgelegt. Zur Unterhaltung, oft aber auch zur Abschreckung des Betrachters stellten sie allerlei Merkwürdigkeiten in Form von Bildergerichten dar. Neben Drucken wie »Der Knecht schlägt seinen Herrn«, »Der Mann trägt sein Pferd« oder »Die Fische sitzen auf dem Baum« findet man immer wieder Darstellungen wie »Die Frauen ziehen in den Krieg«. Das Vertauschen der Genusrollen, das die natürliche Ordnung außer Kraft setzte, war ein beliebtes Thema solcher Drucke.

Ombra mai fu

Zur Jahreswende 1737 auf 38 ließ Händel einige Freunde bitten, mit ihm die letzten Stunden des Jahres zu verbringen. Er habe vor, uns als kleine Überraschung am Silversterabend eine erste Kostprobe aus einem neuen Opus vorzusetzen, von der er hoffe, daß sie dieser besonderen Stunde nicht ganz unwürdig sei.

Großzügig hatte er es den nächsten Freunden überlassen, jemand mitzubringen, der gerne zu ihm komme, wenn er nur bereit sei, mit sehr bescheidenen Tafelgenüssen vorliebzunehmen, die er ihnen bieten könne. Als erster erschien Heidegger, men, die er ihnen bieten könne. Als erster erschien Heidegger, der unverfroren darüber witzelte, daß er doch einiges von den tausend Pfund wieder abessen müsse, die er ihm vorgeschossen habe, was Händel ebenso wenig übelnahm wie den Hinweisen darauf, daß er deshalb allein komme, weil die derzeitigen verfügbaren Damen seines »Hofstaates« vielleicht doch nicht ganz nach Händels Geschmack sein dürften. Dafür habe er Caffarelli unter Androhung des weltberühmten Zornes Händels eingeschärft, rechtzeitig vor Mitternacht zu kommen. Der Stimme nach könne er ja allenfalls auch für eine Weibsperson gelten. [...] »Ecco!« rief Heidegger in den Schwall herzlicher Glückwünsche hinein [...] Caffarelli, in strotzendem, schillernem Brokat, als stehe er auf einer Opernbühne, vollführte einen glanzvollen Auftritt, der ein Kunstwerk für sich darstellte. Händel genoß es belustigt, ohne es sich anmerken zu lassen, daß all diese parfümierte Künstlichkeit die frische, schlichte Natürlichkeit unsrer Gesellschaft stören mußte. »Ausgezeichnet!« rief er; »wissen Sie auch, daß Sie so, wie Sie vor uns hier erschienen sind, nicht das geringste dazu tun brauchen, um Xerxes, den Helden meiner neuen Oper, großartig auf die Bühne zu stellen? Sie sollen diesmal freilich nicht den tragischen Zuschauer beim Untergang seiner Flotte nach Äschilos mimen, vielmehr schreibt Ihnen das Textbuch allerhand heiteren Verwicklungen vor, in denen Ihre Stimme glänzen wird. Nun aber helfen Sie mir bitte, meinen Freunden als Überraschung einen Begriff vom Eingang der Oper zu geben. Wenn sich der Vorhang hebt, geschieht nicht allzu viel. Sie, d.h. Xerxes, ruhen unter einer breitästigen Platane vor einem südlich heiteren Prospekt und erfreuen sich träumerisch nachdenklich der schönen Wohltat ihres friedlichen Schattens.«

Mir war, als reiche er Caffarelli das Notenblatt mit einer leisen Feierlichkeit. Dann wartete er, ganz in sich gekehrt, geduldig lange vor dem Cembalo, bis sich der Sänger darin zurechtgelesen haben mochte. Über dessen Gesicht flog Welle um Welle, fassungslosen Staunens. »Noch nicht, Maestro!« bat er. »Oh, noch nicht! Dies soll, dies darf ich singen? O madonna mia! Welche Erhabenheit, welche Schönheit! Ein Meer von Glanz und Frieden! ...«

Händel nickte ihm lächelnd zu: »Nichts als ein versonnenes Hinträumen unter dem Schatten einer Plantane ...«

aus: Ernst Flessa, *Die Händel-Chronik des Johann Christopher Smith*

/er-
aus
Das
:le).
der
der
).
cht

cht

Jürgen Schläder. Der kantabel leidende Liebhaber. Händels Inspiration und die Gesangkunst seiner Darsteller

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 betrogene 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 *Dramma 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 *Dramma per musica* des 18. Jahrhunderts ebenso selbstverständlich wie der Einsatz der Kastraten in Helden- und Frauenrollen. Der Beliebigkeit 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 Titelfigur entstand. Und die gängige Bezeichnung Mezzosopran für die Partie des Arsamenes verschleierte 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 Besetzung der *Xerxes*-Uraufführung verrät – 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 glied 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 Adels-

oper die Londoner Öffentlichkeit über Farinellis Abreise nach Spanien, so daß das Feld in England für Caffarelli geräumt war. Am 29. Oktober 1737 gab er in dem Opernpasticcio *Arsace* sein Londoner Debut.

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 Zwischermaschine einsetzen, sondern



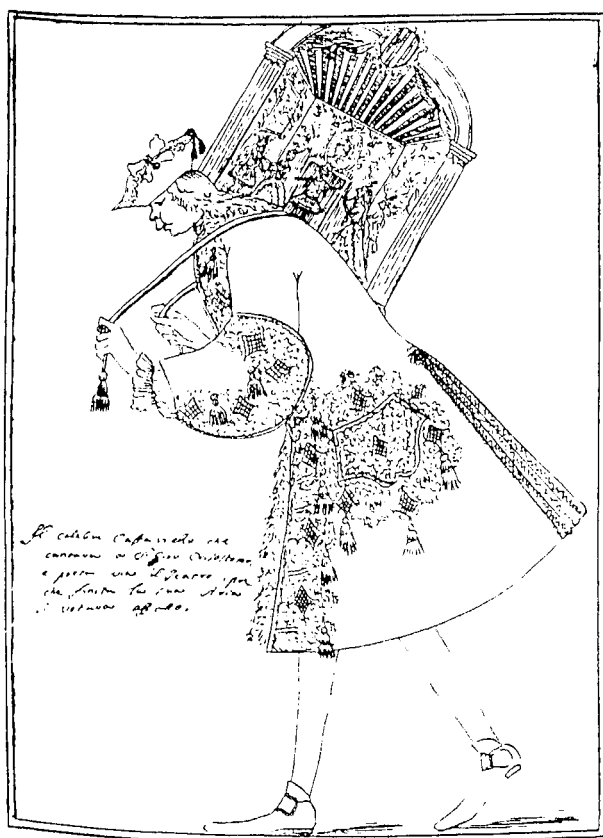
Der Kastrat Farinelli mit der Primadonna Cuzzoni und Heidegger

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

Ver-
aus
Das
cle).
vider
der
le).

richt



Caffarelli trägt die Bühne
San Giovanni
in Venedig weg

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 »Di tacere« 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 Kantilene 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 Raserei, einer Raserei freilich, die durch sieben Adagio-Einschübe effektiv gebrochen wird.

In diesem Kontext der steigernden Arienfolgen macht schließlich Händels berühmteste Opernmelodie, das eröffnende Larghetto »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. Caffarellis 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 abschwellen 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

*Lisabetta Du Parc gen. Francesina, die
Sängerin der Romilda in der Xerxes-
Uraufführung*



empfinden mußte. Diese spezifischen Fähigkeiten des Sängers stimulierten Händel zur Komposition einer beispiellosen Opernmelodie, 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.

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 identifi-

ziert – 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 Gefühlstaumels (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 Operntruppe 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 sehnlich 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 pathetische Dimension, die man auch bei einem barocken Opernhelden erwartet und die Senesino sängerisch entschieden eindrucksvoller zu beglaubigen wußte als etwa Margherita Durastanti.

er-
ius
las
'e).
ler
ter
'.

:ht

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.



Beschäftigte sich hier nicht jeder mit derselben Welt? Mit den Göttern in Kniebundhosen und langgelockten Perücken? Mit einem sich von oben herabsenkenden Wagen voller Teufel? Da war ein Held, der in blutrotem Umhang einen Drachen erschlug, während er gleichzeitig ausgiebigst auf sämtlichen Tönen der chromatischen Tonleiter improvisierte... Und da waren knabenhafte Frauen und weibische Männer und die Sache mit dem Sex, der uns glatt auf die falsche Fährte lockte.

[...] Die Stimme, und dazu dieser Körper. Das Schönste und Leichteste aller Dinge, die Gott als Kontrast zu einem über sechs Fuß großen, schweren Männerkörper als Geschenk mitgegeben hat. Ich liebe solche Paradoxe und unterschied mich darin nicht von den sechs oder sieben Freunden und neuen Bekannten, die in dieser Nacht in den Lehnssesseln hinter mir vor Glück fast starben. Wir lieben die Zweifel und Fragen, und ganz besonders lieben wir den Genuß. Der Körper ist, was man selbst ist, und Wissen fängt mit dem Verlangen an. Wonach sonst als nach dem Genuß?

aus: Margriet de Moor, *Der Virtuose*

Während Händel die Sänger zu sich ans Cembalo rief, um mit ihnen weiter zu proben, hatte der Tanzmeister gebeten, mit seinen Darstellungsschülern zu üben beginnen zu dürfen, und zierte sich in seinen folgenden Gebärden wie ein Kammerjäger, dem eine Wanze durch die ständig herumgefuchtelten Lappen gehen könnte, während er seinen choreographisch unterwiesenen Darstellern vorzuführen begann und jene nachzumachen aufforderte, wie man sich ohne von Hektik getrieben systematisch bewegt, als würde man soeben auf ein Tafelbild hinaufgezeichnet, ruhig geordnet im ständigen Blick den Betrachtern zugewandt, gemäß den unumstößlichen Regeln herrschender Dramaturgie möglichst gleichgeschaltet links und rechts zum selben Zeitpunkt auftretend, von rechts als etwas Gutes und von links als das Böse und in der Mitte nur, als sei man der leibhaftige Deus ex machina, und wie man seinen Widersacher während eines unweigerlichen Duells mit dem Dolch oder sonst einem spitzen Gegenstand, der gerade bei der Hand, im Laufe was für ganz bestimmter in welcher Lage mehr oder weniger günstig im Zuge was für einer Bewegung in welchem Takt am besten ordnungsgemäß zu erstechen habe.

/er-
aus
Das
:le).
der
der
:).

cht

Hauptsächlich wollte Händel Gewißheit darüber erlangen, ob die Sängerin kurz vorher, als er einmal seinen scharfüberwachenden Blick von ihr abgewandt hatte, das hohe C auch selbst gesungen oder ob schon wieder der Kastrat ihres Liebhabers den Ton aus ihrem Hals sich gefischt hatte, weil er ihn besser zu treffen verstand als sie, bis ihn das Schnarchen des Polyphemen, der selbst sein ihm aufgemaltes Auge auf der Stirngeschlossen hatte (aus Erschöpfung aufgrund der täglich acht- bis zehnstündigen Proben), einem Zornkrampf übergab, der ihn das Theater zu verlassen zwang und der vielleicht auch jenen Schlag herbeigeleitet haben mag, der später zu Haus seinen Körper geteilt hatte.

[...]

*

Bald aber kehrten die schlechten Zeiten wieder zu ihm zurück. Zunächst unterbrach der Tod der Königin alle Aufführungen. Aber auch danach blieben die Zuschauer fern, durch einen ausgebrochenen spanischen Erbfolgekrieg vom Geldmangel über rascht oder aber übersättigt vom schnurgeraden Ernst der ihnen in jenen Krisenwochen immer unverständlicher gewordenen Erhabenheit seiner steifen italienischen Opernhelden und Heldenopern, die ihnen entweder nicht mehr fein genug waren oder zu fein geworden. Das Theater blieb leer, und so verließen ihn auch bald alle anderen und selbstverständlich auch Ihre Impertinenzen, die sogenannten Herren Kastraten, welche sich aus ihrem astronomischen finanziellen, ihn ausblutenden Verdienst durch den oft nur mangelhaften Gesang seiner Arien vielfach die kuriosesten Paläste bauen lassen konnten, und hatten sie es vielleicht ihm heimzahlen wollen, was ihnen im Knabenalter angetan worden war von den unverantwortlichen Sauschneidern der fürchterlichen, den Fortbestand der Gesangskultur zu sichern vermeinenden Kinderchorleiter, vor deren verstümmelnder Gewalt keine sich der Pubertät nähernde schöne Stimme sicher sein konnte.

Der historische Xerxes

Eine Rede des Xerxes

Ich habe, seit ich diesen Thron übernommen, darüber nachgedacht, wie ich nicht zurückbleibe hinter meinen Vorgängern in dieser Würde und eine nicht geringere Macht hinzugewinne für die Perser. Und indem ich so nachdenke, finde ich heraus, wie wir weiteren Ruhm dazu erwerben können und Land nicht kleiner als das, das wir jetzt besitzen, und kein geringeres, vielmehr reicher an Ertrag; und zugleich erlangen wir Vergeltung und Buße. Darum habe ich nunmehr euch versammelt, daß ich euch vorlege, was ich zu tun gedenke. Ich habe vor, erst eine Brücke zu schlagen über den Hellespont und dann das Heer durch Europa zu führen gegen Hellas, damit ich den Athenern heimzahle, was sie den Persern angetan und meinem Vater. Saht ihr doch eben noch, daß auch Dareios daran war, zu Feld zu ziehen gegen diese Leute. Doch er ist nun tot, und es war ihm nicht mehr vergönnt, die Strafe zu vollstrecken. Ich aber will, an seiner Stelle und der aller andern Perser, nicht eher rasten als bis ich Athen genommen und niedergebrannt habe, wo sie doch angefangen haben, mir und meinem Vater Unrecht zu tun. Erst sind sie nach Sardes gezogen mit Aristagoras, dem Milesier, unserem Knecht, und dort haben sie die heiligen Haine und die Tempel niedergebrannt; und was sie uns zum zweitenmal angetan haben, als wir landeten in ihrem Gebiet, damals als Datis und Artaphrenes das Heer führten, das habt ihr wohl alle im Gedächtnis. Um dieser Dinge willen bin ich entschlossen, gegen sie zu ziehen. Und dann finde ich, wenn ich es überschlage, noch weiteren Gewinn darin, nämlich: Wenn wir diese unterworfen haben und auch ihre Nachbarn, die das Land des Pelops, des Phrygers, bewohnen, werden wir die persische Erde an Gottes Himmel grenzen lassen. Denn dann wird auf kein Land die Sonne herunterblicken, das da grenzte an das unsere, sondern sie alle werde ich zusammen mit euch zu einem einzigen Land zusammentun, wenn ich durch ganz Europa gezogen bin. Denn wie ich höre, steht es so: Keine Stadt mehr auf der Welt und kein Volk unter den Menschen ist dann noch übrig, das imstande wäre, uns gegenüberzutreten im Kampf, wenn die, von denen ich sprach, aus dem Wege geräumt sind.

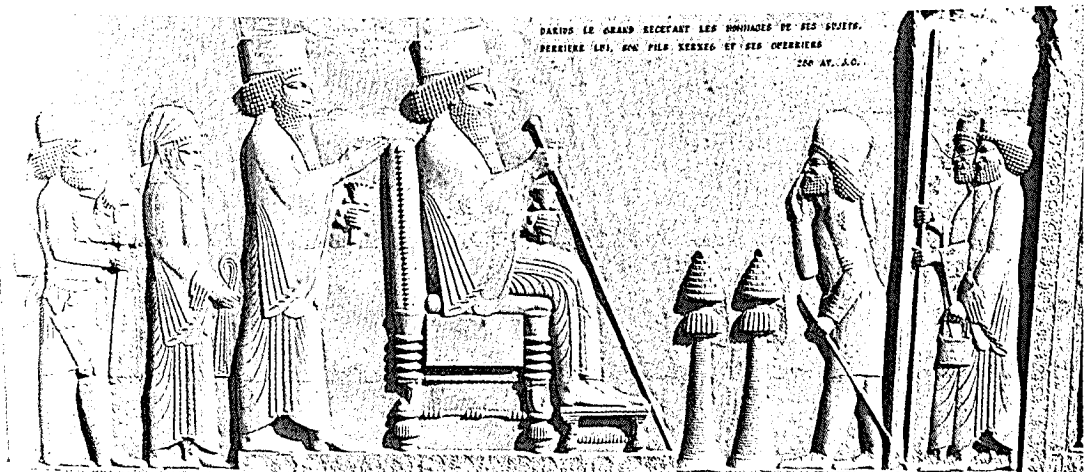
aus: Herodot, *Historien*

Herbert Rosendorfer. Aufstieg und Niedergang des Perserreiches. Der historische König Xerxes

Im Hochland des südöstlichen Iran lebte schon im Altertum seit unvordenklichen Zeiten ein Volk von Jägern, Bauern und Hirten. Der fruchtbarste Teil dieses Hochlandes hieß Pársa, griechisch: Persis, ihre Bewohner nannten sich infolgedessen Perser. Von den zehn Stämmen gewannen die Pasargaden das Übergewicht, und im 9. Jahrhundert vor Christus treten sie in Auseinandersetzungen mit den westlichen Nachbarn, den Assyryern, das erste Mal in das Licht der uns geläufigen Geschichte. Das wechselhafte Schicksal der Perser in den folgenden Jahrhunderten ist von Legenden überkrustet, die wir hauptsächlich von Herodot überliefert kennen. Die Perser waren Arier, sprachen eine heute längst untergegangene Sprache, das Alt-Persisch, und hatten eine dualistische Lichtreligion, der die Sonne und das Feuer heilig waren; Ormuzd, dem Lichtgott, stand Ahriman, der Gott der Finsternis, gegenüber. Der Stand der Zivilisation scheint hoch gewesen zu sein. In geschichtlicher Zeit bewohnten die Perser bereits große Städte.

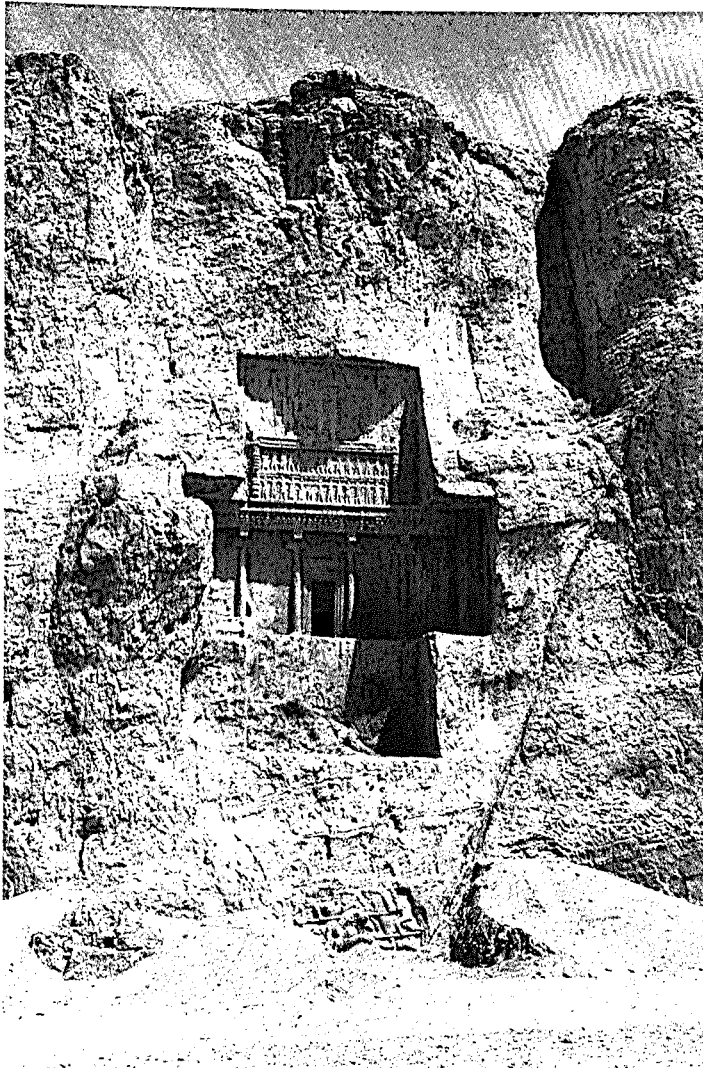
Mitte des 6. Jahrhunderts vor Christus verfielen die letzten vordasiatischen Großreiche. Der Perserkönig Kuruš II. (den die Griechen Kyros den Großen nannten) eroberte in erstaunlich kurzer Zeit von 550 v. Chr. an das zerfallende Medische und dann das ebenfalls niedergehende Babylonische Reich. Kyros war es, der den in Babylon festgehaltenen Juden die Rückkehr nach Palästina erlaubte und den Wiederaufbau des Tempels von Jerusalem befahl. Auf einem eher unwichtigen Feldzug gegen (vielleicht skythische) Nordbarbaren fiel Kyros im Jahr 529. Sein Sohn Kambyses eroberte 525 Ägypten, dessen pharaonische Glanzzeit damals schon fast tausend Jahre zurücklag. So beherrschten die persischen Könige die ganze Osthälfte der damals bekannten Welt von der Küste der Ägäis bis zum Nil, zum Kaukasus und weit in den Orient bis Indien hinein. Schon Kyros hatte den Titel »König aller Länder« oder »König

Audienz bei Darius I. mit seinem Sohn Xerxes hinter ihm



der Welt« angenommen, den die Griechen mit »Großkönig« übersetzten.

Nach Kambyses kam nach kurzen Thronwirren ein Prinz aus einer Nebenlinie des Königshauses zur Herrschaft: Darius oder Dareios I. Durch die Thronwirren war das Reich in Mitleiden-schaft gezogen worden. Viele Provinzen hatten die Gelegenheit benutzt, sich von der Zentralmacht abzusondern. Alles war in Unordnung. Dareios, der 522 den Thron bestieg, unterdrückte rasch, umsichtig und gnadenlos alle Revolten, schaffte binnen weniger Jahre Ruhe und reorganisierte die Verwaltung, die Finanzen und das Heer, ja festigte, so schien es, die Herrschaft der Perser über den Orient auf Dauer. Zwanzig Satrapen (Statt-halter) vertraten den König in den Provinzen, kontrolliert durch einen Geheimdienst (»Augen und Ohren des Königs«). Die Per-ser bildeten – außer in ihrem Kern- und Stammland – nur die Oberschicht der Bevölkerung, der im übrigen die unpolitischen



Grab Xerxes' I.

Xerxes I. war jeder Zoll ein König – äußerlich; groß und kräftig, war er mit königlicher Zustimmung der schönste Mann seines Reiches. Aber es gab noch nie einen schönen Mann, der nicht auch eitel gewesen wäre, und seinen auf seine Schönheit eiteln Mann, den nicht eine Frau an der Nase herumgeführt hätte. Xerxes gehörte einigen seiner Beischläferinnen zu gleichen Teilen und wurde für sein Volk ein Beispiel der Sinnlichkeit. Seine Niederlage bei Salamis lag in der Natur der Dinge; denn er war nur in seiner Liebe zu Pomp und Prunk groß, nicht aber in der Fähigkeit, Krisen zu begegnen und sich in Zeiten der Not in Tat und Wahrheit als König zu erweisen. Nach zwanzig Jahren Liebeshändeln und administrativer Trägheit wurde er von einem Höfling, Artabanos, ermordet und mit königlichem Pomp und allgemeiner Genugtuung bestattet.

Quell: Will Durant, *Der alte Orient und Indien*

Eigenheiten wie Sprache und Religion in großer Freiheit belassen wurden. Die beiden Hauptstädte Susa und Persepolis befanden sich weit im Osten, waren aber durch vorzügliche Kunststraßen mit allen Teilen des riesigen Reiches verbunden. (Es ist eine seltsame Erscheinung in der uns überblickbaren Geschichte, daß in frühen Stadien der Entwicklung immer wieder enorme Großreiche entstanden, obwohl doch die Kommunikation schwierig und die Länder dünn bevölkert waren, also weite Leere zwischen den relativen Ballungsgebieten bestand.) In Susa und Persepolis hielt Dareios großartig Hof. Der Hofstaat umfaßte 15 000 Personen. Der Reichtum war gewaltig.

Eine wohl zunächst nicht sehr ernstgenommene Insurrektion einiger unter persischer Herrschaft stehender Griechenstädte an der kleinasiatischen Küste veranlaßte Dareios 492, auch gegen das europäische Griechenland vorzugehen, was völlig mißlang; angesichts der Winzigkeit der griechischen Stadtstaaten und ihrer Uneinigkeit mehr zum Erstaunen als zur Wut Dareios'. 490 zog dann der König mit einem Landheer und einer Flotte von bis dahin nie gesehener Größe gegen Griechenland und wurde diesmal – in der berühmten Schlacht bei Marathon am 12. September 492 – vernichtend geschlagen. Dareios rüstete daraufhin drei Jahre lang, um in einem Rachefeldzug Griechenland niederzuwalzen und auszulöschen. Aber noch während der Aufrüstung fiel Ägypten wieder vom Reich ab; Dareios mußte die Kräfte auf dessen Wiedereroberung richten, starb aber noch vor Beginn dieses Feldzuges 486.

Es folgte ihm – ohne Thronstreitigkeiten – sein Sohn Xerxes als Großkönig der Welt. Xerxes ist der gräzisierte altpersische Name Hšayārša, bedeutet »der die Männer beherrscht« und entspricht dem hebräischen Ahasverus. Prinz Xerxes wurde etwa 510 geboren, war also bei seinem Regierungsantritt 25 Jahre alt. Trotzdem hatte er schon – sicher anfangs unter einer Vormundschaft – als Erbprinz (»Der Sohn des Königs«) die Provinz Babylonien verwaltet. Zeitlebens scheint er unter der übermächtigen Vaterfigur und der Erinnerung an den mächtigen Dareios gelitten zu haben. Den Krieg gegen Ägypten und den Rachefeldzug gegen die Griechen übernahm Xerxes quasi als verpflichtendes Erbe. Den ägyptischen Feldzug erledigte er auch tatsächlich erfolgreich im ersten Jahr seiner Herrschaft. Ein Aufstand in Babylon, den er alsbald ebenfalls niederwarf, verzögerte die Rache an Griechenland, die er erst 481 mit dem Abmarsch eines Heeres von wiederum nie gesehener Größe (angeblich 800 000 Mann) ins Werk zu setzen begann. Es scheint mir nicht zweifelhaft, daß dieser Rachefeldzug für Xerxes als Verpflichtung dem toten Vater gegenüber und als Bestätigung des eigenen Wertes existenzielle Bedeutung hatte.

Der Marsch von Susa durch den ganzen Orient bis nach Griechenland dauerte ein Jahr. Die logistischen Probleme dürften gewaltig gewesen sein. An den Thermopylen wurden die Griechen besiegt – mit Mühe. Zwar wurde Athen erobert und geplündert, aber bei Salamis (20. September 480) erlitt die persische Flotte eine Niederlage von verheerendem Ausmaß. Xer-



Das Tor der Eingangshalle in Persepolis, errichtet unter Xerxes I.

xes floh nach Kleinasien, gab aber noch nicht auf. Noch stand ein persisches Heer von 300 000 Mann in Nordgriechenland. Xerxes beschränkte sich darauf, die Dinge nun aus der Ferne zu betrachten. Er beauftragte 479 seinen Feldherrn Mardonios, mit dem Heer, das – im Gegensatz zu den knapp über 100 000 Mann, die die Griechen aufbringen konnten – immer noch riesig war, die Züchtigung der frechen Griechen endlich auszuführen. Die endgültige Niederlage Mardonios' bei Platäa im September 479 (der Feldherr fand dabei den Tod), die Erbeutung des persischen Lagers mit seinen unermeßlichen Schätzen und endlich die Vernichtung des Restes der persischen Flotte im Hafenstützpunkt bei Mykale besiegelte das Ende der persischen Herrlichkeit rund um die Ägäis. Selbst der letzte Versuch (466) der Perser, die griechisch-kleinasiatische Küste zurückzuerobern, schlug fehl. Der persische Traum von der Unterwerfung Griechenlands war damit für immer vorbei. Überhaupt war dieser Krieg der Wendepunkt in der Geschichte

des persischen Großreiches, wenngleich sicher nicht die einzige Ursache für dessen Niedergang. Die restlichen hundert Jahre, die dem Reich verblieben, bildeten eine nur selten unterbrochene Kette von Zerrüttung.

Xerxes erholte sich von der Niederlage nie mehr. Der Trost, daß er zwar Athen gedemütigt und geplündert hatte, blieb ihm schal angesichts des Ausmaßes der allgemeinen Schlappe. In den restlichen vierzehn Jahren seiner Herrschaft widmete er sich hauptsächlich dem Essen und Trinken und seinem Harem. 465 wurde er, etwa 55 Jahre alt, in einer Palastrevolte zusammen mit seinem Sohn Dareios vom Chef seiner Leibgarde Atabanos ermordet.

Die Handlung in Händels Oper *Xerxes* hat keinerlei Bezug zum historischen Hintergrund der Perserkriege unter Xerxes I. Nur die im 2. Akt getroffenen Vorbereitungen zum Brückenschlag über den Hellespont, der Asien mit Europa verbinden sollte, weisen darauf hin, daß der Librettist den Großkönig Xerxes I. gemeint hat. Andernfalls hätte es sich auch um König Xerxes II. handeln können, einem Enkel Xerxes I., der im Jahr 424 nach dem Tod von Xerxes I. Sohn und Nachfolger Artaxerxes I. Longimanus für eineinhalb Monate König war und dann von seinem Stiefbruder Sogdianus ermordet wurde. Sogdianus wiederum wurde schon nach einem halben Jahr von einem illegitimen Sproß der Königsfamilie beseitigt, von Dareios II., dessen Urenkel König Dareios III. 330 von Alexander dem Großen mitsamt dem verfaulten Perserreich hinweggefegt wurde.

Wir mögen noch so versiert sein in der Übersättigung, wir werden doch immer die Karikaturen unseres Vorläufers Xerxes bleiben. War er es nicht, der in einem Edikt jedem eine Belohnung verhiess, der ein neues Laster erfand? – Dies ist die modernste Geste des Altertums.

Paul M. Cioran

Xerxes, ein Sohn des Perserkönigs Darius und der Tochter des Königs Cyrus, regierte nach seines Vaters Tod das Königreich, nachdem er sich mit seinem älteren Bruder Artobazanes geeinigt hatte. Er war mächtiger und reicher als alle andern Könige und konnte mit keinem Menschen seiner Zeit verglichen werden. Dadurch wurde er so hoffärtig und stolz, daß er meinte, nicht nur gegen die ganze Welt Krieg führen zu können, sondern auch den Himmel den Göttern abgewinnen zu müssen. Diesen Stolz und Hochmut konnte Gott auf die Dauer nicht dulden.

Giovanni Boccaccio

Liebe als Verwirrspiel (II)

Die wahre Beziehung der Geschlechter ist es, wenn der Mann
bekennt: Ich habe keinen andern Gedanken als dich und darum
immer neue!

aus: Karl Kraus, *Aphorismen*

Vitezslav Nezval

Labilität der Liebe

Liebe ist Radfahrn im dicksten Verkehr
Es braucht gute Nerven
Geschick Gleichgewicht und noch manches mehr
die Schleppe hochzuwerfen

Ein Schuh fliegt auf und davon
Das Schühlein von Aschenbrödel
Steht auf steht auf es dämmert schon
Ihr umgeworfnen Kegel

Übersetzt aus dem Tschechischen: Franz Fühmann

[...] Als der nächste Tanz begann, drängelte er sich, auf der Suche nach ihr, durch die Paare, um mit ihr zu tanzen. Doch als er in ihre Nähe kam, drehte er sich um und ging zur Wand hinüber, wo er aufatmete und feststellte, daß er Angst hatte.

Das war ein Schlag, der ihn tödlich verletzte. Wissend, daß er Angst vor diesem Mädchen hatte, sehnte er sich nach ihm, wie Männer, die glauben Feiglinge zu sein, sich nach dem Krieg sehnen, um zu beweisen, daß sie es nicht sind. Vielleicht hatte es auch einen anderen Grund. Diese junge Dame hatte eine auffallende Erscheinung. Es waren ihre Jugend und ihr stolzes, frisches Aussehen, die für sie sprachen.

Doch was immer auch der Grund war, auf alle Fälle dachte er ernsthaft an sie. In Wolken strahlenden Lichts erschien sie ihm in Gedanken, wenn er bei seiner Lektüre auf gewisse Worte stieß. (»Geliebte« war eines davon, »schön« ein anderes, und den Rest kann man sich schon denken.) Er schrieb eine Arbeit über »Die unerreichbare Geliebte in der Troubadour-Poesie«. Wenn er auf seinem Wege zu den Vorlesungen über den Hof ging, wanderten seine Blicke ruhelos umher und standen nie still, blieben auf allen Wegen an allen Gesichtern hängen, in der Hoffnung, sie zu sehen. Das ging so weit, daß ein Teil seiner Freunde Elgin fragte, ob er krank sei, weil er auf seinem Weg zu den Klassen so verstört aussah; und nachdem das ein paarmal vorgekommen war, machte es ihm Spaß, zustimmend zu antworten. Er war krank vor Sehnsucht.

Bevor er abends zum Essen in den Speisesaal ging, zog er seinen Bademantel über und schlüpfte hinunter zum Schwimmbassin im Kellergeschoß vom Adams-House. Dort, unter den hölzernen Deckenbalken, schwamm er wütend von einem Ende des Bassins zum andern, bis ihm die Arme weh taten. Dann duschte er kalt.

Wenn er schlief, träumte er von Metzeleien, von Pferden und rasenden Automobilen. Er ging in französische Filme, und seine Knie preßten sich gegen den Sitz vor ihm. Er lachte sich selber aus und beschloß, mit der absurden Gewohnheit zu brechen, ständig an dieses Mädchen zu denken, das er nie kennengelernt hatte, aber es gelang ihm nicht ganz. Schließlich mußte er sich selber zugeben, daß er in die junge Dame verliebt war. Eines Nachts, während er in seiner unteren Koje schlief – Dimitri atmete schwer in seiner oberen –, hatte er Tränen in seinen Augen, weil er so verrückt war, jenes Mädchen haben zu wollen, das er außer den beiden erwähnten Malen nur noch zweimal gesehen hatte.

aus: Harold Brodkey, *Schule der Empfindsamkeit*

An bestimmten Abenden pflegte meine Mutter meiner Schwester das Haar zu waschen. Dann saß meine Schwester mit einem Handtuch um die Schulter lächelnd vor dem Waschbecken im Badezimmer meiner Mutter. Von meinem Zimmer aus konnte ich das Geschwätz meiner Schwester über Männer hören, die sie kannte: über diejenigen, mit denen sie ausging, über andere, mit denen sie gern ausginge, und über solche, die sie nicht mit der Feuerzange anrühren würde. Meine Mutter pflegte sie dann von Zeit zu Zeit mit Berichten über ihre eigene Geschicklichkeit auf diesem Gebiet, über ihre Verabredungen und Erfolge, als sie noch jung war, zu unterbrechen – teils lachend, teils betrübt, weil sie sehr vielem nachtrauerte. Dann gingen sie und meine Schwester dazu über, die verschiedenen Bewerber meiner Schwester zu klassifizieren: einer oder zwei waren aus guter Familie, einer hatte Geld, ein anderer – ein armer Junge – hatte eine glänzende Zukunft vor sich, und daneben gab es noch ein paar ergebene, nette junge Leute, die lediglich als Notnägel dienten und die zusätzliche Anzahl von Verehrern repräsentierten, die meiner Schwester den Ruf eines sehr erfolgreichen Mädchens eintrug.

Während solcher Unterhaltungen brachte meine Mutter auch oft Fragen der Schicklichkeit auf. Spätes Ausbleiben, das Flirten mit andern Burschen, außer mit dem jeweilig Verabredeten, und Rendezvous nicht einzuhalten, war verpönt. Außerdem versuchte sie immer, meine Schwester in anderen Dingen zu instruieren, die mit der Kontrolle der Leidenschaften zu tun hatten, um den Burschen vor Verlegenheiten und das Mädchen vor der Schande zu bewahren. Das irritierte dann meine Schwester meist zusehends, und sie sagte zu meiner Mutter: »Ich weiß gar nicht, warum du so mit mir sprichst – ich benehme mich doch sehr gut. Besser als die andern Mädchen, die ich kenne.« Ihr Ungehaltensein gefiel meiner Mutter: sie lächelte und sagte, daß nur schöne Mädchen sich's leisten könnten, brav zu sein, und dann lachten beide.

Ich habe mich damals stets gewundert, wieso meine Mutter den Erfolg meiner Schwester nicht für etwas Selbstverständliches hielt. Meine Schwester war entzückend, sie hatte eine Menge Verehrer, das Telephon klingelte unaufhörlich. Worin bestand die Gefahr? Warum machte sie meiner Schwester ununterbrochen Vorhaltungen?

aus: Harold Brodkey, *Erste Liebe und andere Sorgen*

NEIN NICHT ALLES DAS ober teil reicht.er hatte kaum
ähnlichkeit.nur von weitem.wir wollen ihn aber trotzdem
einfach ferdinand nennen,vielleicht,damit sie besser aus ein
ander zu halten sind,ferdinand zwei,lehnte sich auf lorain zu,
vielleicht,damit sie besser aus ein ander zu halten sind,lorain
zwei,oder,was natürlich noch einfacher wäre,nur,lott,denn
lott war ja für ferdinand eins,schon von namen her,nicht die
frau,gegen die er sich sehnte.

Ver-
aus
Das
le).
ider
der
e).

ferdinand zwei lehnte sich auf lott zu,zart strömte ihr hals
in die schultern über,da,wo der knopf fehlte,er drückte sie
aus dem kittel,band ihn sich hastig um den hals,griff eines
der klobigen gläser vom tisch,verwesendes eis,drückte es
lorain in die hand,lorelott,charlain,zog sie leicht zu sich
heran,nahm sanft vom hals,was nicht kette war,schnell tat
sie einen kuss um den mund des fremden, ferdinand wehrte
sich nicht,ich muss jetzt,geh nicht,und lott nur noch in
strumpfhose,dass ferdinand eine frau hatte,dass ferdinand
eine tochter hatte,natürlich reate,oder weisst du was
beiß,ich muss jetzt,gehnicht,und lott nur noch in strumpf
hose,die sich jetzt bis über die brüste erstreckte,nach
obenhin ausgegossen,was natürlich kein stoff aus hält und
damit überfordert war,sieh doch selbst,hell,klafter über dem
knie und langsam,ein riss,der sich auf die innen seite des
beines hinauf zögerte um dort zu enden,ich will nicht sagen,
im fell.

icht

lorain riss jetzt die strumpfhose in oberteil und unterteil,so
dass jetzt warm ihre hüften blühten,aber das geht doch gar
nicht,ober teil,unter teil,aber stell es dir doch blooss mal vor.
ja stimmt,es geht doch.

braune, seidene fetzen an ihrem körper, die nicht mehr
strumpfhose sein wollten und also machten sie sich in den
staub.

ferdinand konnte nicht mehr still halten,er musste jetzt
nicht gehen,ach was.

kaum,mit zittrigen,nervös gefleckten händen,taten sie
alles,aber auch alles,um sich nicht mehr aus den schultern
zu verlieren.mit dem zeigefinger,warm,rosig,grün lackierter
nagel,zog lorain,oder was natürlich noch einfacher wäre,nur
lott,seine wirbelsäule nach,zuerst noch verspielt.

du kannst erst mal bei mir bleiben.sie band den kittel von
ferdinands hals und liess den stuhl, der hydraulisch geregelt
war,herunter,versuchte es jedenfalls.

aus: Thomas Kunst, *die ernennung der jugend zum schlaf*

thomas kunst

mehr oder weniger,weniger

als ich dich zum ersten
mal sah musste ich gleich an
dich denken so könnte es beginnen muss
aber nicht er schlägt das zimmer an
ihr kaputt die tür läuft an
ihr runter die helle
maserung eines möbels sickert in
ihr kleid über die farbe der
beine ist auch nur ein tier das
klavier verfängt sich in
ihrem haar der deckel nicht ganz
unten denn das noten
brett steckt dünn in den,
tasten schiefes blut springt aus
dem öffnungs holz warum gerade
schiefes blut wenn ich sag schiefes
dann mein ich auch schiefes schiefes
blut ist auch nur ein tier als ich
dich zum ersten mal sah musste ich
gleich an dich denken

thomas kunst

ordnung der dinge

unter den vielen
bewegungen des landes diese
eine

er begibt sich in den
schatten des wortes
baum

dabei stösst er gegen etwas
hartes ein geteilter
vogel zwei rostige
silben

er schiebt sie
näher
aneinander

so wie er sie
vor
gefunden hat

er verlässt den
baum das
blatt

contessa, warten sie doch, ich bin der, der an schlaff
baumelnden zweigen, den handkuss trainiert. wie zweige
eben sind, gespitzte, nervöse grafiken, die hin unher flackern,
wenn du sie nicht gleich in die risse deiner auf geschadeten
lippen sortierst.

wie finger eben sind, wenn sie sich über andere finger her
machen, immer den narben nach. das scheint sehr beliebt. wie
finger eben sind, irgendwahn, wenn der zeige finger nur noch
einen gültigen versuch hat, seine königin an einem gürtel
heran zu ziehen, lässt er auf einmal alles sein, den gürtel, die
königin, fährt ihr zum einen auge rein zum anderen wieder
raus, netz werk und pupillen glanz auf der kuppe, unter dem
nagel, die nasen wurzel bleibt an ihrem alten platz, nur dass
sich jetzt ein finger hinter ihr krümmt, mit neigung, wieder die
hand zu berühren und diese nicht mehr zu verlassen.

Ver-
aus
Das
cle).
ider
der
a).

aber er würde nicht ziehen, aus angst, er könnte etwas
zerstören. er könnte etwas verletzen.

icht

er würde so lange warten, bis er sich gänzlich auf gelöst
hätte, um sich schützend und hell in die augen zu mischen.

irgendwahn würdest du dich nach und nach den
verbliebenen fingern sehnen und sehnen,
beginnt an den augen und dahinter.

so viel platz war da. zuerst
eine tückische ruhe. eine ruhe von hinten, in feinen fasern, an
geheizt, beinahe gemütlich. eine ruhe, in netzen herbei
geschleppt, eine ruhe von vorn, gekonnt zusammen gestellt,
schäumende cocktails aus cinzano, oil und breit gesenkten
fischen, schwach glitzernde landschaft aragoniziens mit lila
contessa drin.

eine ruhe von der linken, eine von der rechten seite,

aus: Thomas Kunst, *die ernennung der jugend zum schlaf*

BIS DIE FÄHRE UNTER DEN BÄUMEN WEHT
BLEIBT NOCH ZEIT BLANCHE DEIN SCHLAF ZU SEIN
ES IST NICHT DIE FEE IN DER NÄHE DER FERNE ALLEIN
DEINE FINGER SIND WEISS GENUG UM ENGES PARFÜM ZU SEIN
WEIL WAS NASS IST WENIGER VERGEHT

DIE FARBLOSEN BEMÜHUNGEN MEINER
HÄNDE, BEINAHE UNBEMERKT, BLUSEN AUF
WÄRTS ZU STOTTERN, ETWA,
EINEN FUSSEL ENFERNEN, ODER DIE
STELLE EINER VOR KURZEM NOCH DA
GEWESENEN, GLÄSERNEN KONSTRUKTION
EINES INSEKTS. DAS VERTAUSCHEN VON
WILDEM FADEN UND FLIEGE,

WÜRDEST DU BLEISA HEISSEN

KÖNNTE ICH DIR BESCHREIBEN, WIE DU
ES AUS HALTEN KANNST, DEIN
SCHLAFF HEMD AUS EINEM VERBORGENEN
KUSS ZU WICKELN OHNE DIE PORZELLAN
KNÖPFE DABEI MIT IN LEIDENSCHAFT ZU ZIEHEN,

KÖNNTEST DU BLEISA HEISSEN

aus: Thomas Kunst, *Pension Aladin*

thomas böhme

inneres sodom

wagst du den sturz in dein inneres sodom –
wie ist es beschaffen? sind tränen und salz
oder der angstschweiß das schreckweiß des auges
ist muttertier oder aberwitzige horde?

lächelt dir ein verjüngender hypnos
hält dich deines mignons hand dabei oder
von welcher art sind begegnungen dann?
oder ist opferwahn fleischfetisch häutungsblut?

solchen gestammelten fragen schenk schweigen –
doch fraglos der tiersaft in deinen lenden und
fraglos vermischung belebung und fraglos
an deinem gaumen ein unverdorbenes plasma

Herbert Rosendorfer. Der Todestag-Dieb. Eine Szene

Zwei Männer – A und B – erreichen gleichzeitig einen schmalen Nebeneingang eines Friedhofs.

A: Bitte nach Ihnen.

B: Aber bitte.

A: ... danke. *Sie gehen – beide glauben: zufällig – denselben Weg, an Gräbern entlang.* Eine so enge Friedhofstür entbehrt nicht der Symbolik. Sie erinnert daran, daß man durch eine enge Pforte ans Licht der Welt und durch diese ebenso enge aus der Welt wieder hinaus tritt.

B: Soviel ich weiß, ist dies aber nur der Eingang für die Gärtner.

A: Lieferanteneingang des Todes. – Ich benutze ihn, weil man das Grab meiner Frau erreicht, ohne einen langen Weg durch den Friedhof machen zu müssen. Deswegen nehme ich ihn.

B: Ich nehme ihn trotzdem. Ich liebe Friedhöfe.

A: Das Überlegenheitsgefühl, nehme ich an. Es erklärt auch den großen Zulauf bei Begräbnissen. *Sie bleiben an einem bestimmten Grab stehen.*

B: Sie lieben Begräbnisse nicht?

A: In der Regel regnet es dabei und man verliert die Galoschen, weil man so lange in der weichen Erde auf demselben Fleck stehen muß während der Ansprache.

B: Friedhöfe sind eben zweckmäßig in Gegenden von weicher Erde angelegt. Das veranlassen die Totengräber.

A: Sie tragen noch Galoschen? Gibt es die noch?

B: Ja. Gelegentlich.

A: Na ja. Totengräber denken nicht an Galoschen. Aber ich will Sie jetzt nicht länger aufhalten.

B: Guten Abend, mein Herr.

A: Guten Abend.

PAUSE. *Beide bleiben stehen.*

Pardon –

B: Ich weiß nicht –

A: Ich sagte: ich will Sie nicht länger aufhalten.

B: Ganz meinerseits.

A: Ich dachte, Sie wollten ... sich entfernen?

B: Ich bin am Grab, das ich besuchen will.

PAUSE.

A: Ich auch ... Dieses Grab?

B: Im Grunde könnte man jedes Grab besuchen. Gräber sind – glaube ich – noch töter als die Toten. Tote Tode. Es wäre ganz gleich, an welchem Grab man trauert. Gräber sind Wegsteine der Erinnerung für die Lebenden. Ein Grab bedeutet einem Toten nichts.

A: Ach so. Ich bin schon erschrocken. Sie besuchen also nur irgend ein Grab mit Ihren Veilchen?

B: Levkojen. Sie sind die Lieblingsblumen der Toten.

A: Der Toten ...? allgemein?

B: Nein, dieser Toten, feminin singular.

A: Levkojen waren die Lieblingsblumen meiner Frau?

Ver-
aus
Das
cle).
ider
der
e).

richt

KLEINE PAUSE.

- B (*hastig*): Nein, nein. Ich habe mich geirrt. Es ist mir sehr peinlich. Es sind keine Levkojen. Und ich suche das Grab einer gewissen Frau sowieso –
- A: Halt, halt. Ich erinnere mich. Levkojen waren die Lieblingsblumen meiner Frau.
- B (*leise*): Jetzt ist es zu spät.
- A: Was heißt das?
- B: Sie hätten sich zu ihren Lebzeiten öfters daran erinnern sollen.
- A: Unsinn. Sie hätte auch nicht länger gelebt. Obwohl, ich gebe zu ... Woher wissen Sie aber das überhaupt?
- B: Von Ihrer Frau. Ich habe ihr oft Levkojen geschenkt.
- A: Wer hat Ihnen das erlaubt?
- B (*still*): Die Liebe, mein Herr. PAUSE. Ich verstehe, daß Sie schweigen. Sie haben nichts gewußt von ... Ihrer Frau und ... mir?
- A: Die Eifersucht ist eine aufs Zukünftige gerichtete Regung. Eifersucht ist im Grunde Hoffnung – daß Dinge nicht noch einmal geschehen. Eifersucht über unabänderliche Vorfälle, über etwas, das nicht wieder gut zu machen ist, gibt es nicht. Oder?
- B: Es tut mir aufrichtig leid. Es war ein dummer Scherz. Es war –
- A: Lügen Sie nicht. Sie wissen ja sogar den Todestag meiner Frau, wenn Sie mit Blumen kommen.
- B: Den Todestag?
- A: Natürlich.
- B: *Das ist merkwürdig. Heute ist – Ihr Todestag?*
- A: *Sie waren mit meiner Frau also nicht – bis zu ihrem Tod –?*
- B: Ich lüge jetzt nicht, etwa um sie zu trösten: Nein. Ich war nicht. Ihre Eifersucht ist deshalb sozusagen erledigt. Es war gut gemacht, ohne daß Sie es bemerkten. – Sie waren nicht der einzige für Ihre Frau, es tut mir leid, das heißt: ... kurz: Sie waren aber der Letzte.
- A: Sie haben ihr keine Levkojen mehr geschenkt?
- B: Nein.
- A: Ich danke Ihnen.
- B: *Ich entferne mich, mein Herr.*
- A: *Ich werde Sie begleiten.*
- B: Ich wollte Sie am Grab Ihrer Frau allein lassen.
- A: Sie nehmen die Levkojen wieder mit?
- B: Vielleicht ... besser?
- A: Ich möchte nicht, daß Sie die Blumen, die so zu sagen meiner Frau gehören, wieder mitnehmen.
- B: Wie Sie wünschen. *Er legt die Blumen aufs Grab.*
- A: Ich danke Ihnen im Namen meiner Frau. Ich würde mich freuen, wenn sie alle Jahre – übrigens: Sie sagen, Sie haben nicht gewußt, daß heute ihr Todestag ist?
- B: – nein.
- A: Warum sind Sie dann heute gekommen?
- B: – nur so.
- A: Warum sind Sie heute gekommen? Warum haben Sie gesagt, es sei seltsam, daß heute der Todestag ist?
- B: Habe ich das gesagt?
- A: Antworten Sie mir.

B: Es ist der Jahrestag –

A: Welcher Jahrestag?

B: Es ist der Jahrestag des Tages an dem ich ... Ihrer Frau zum ersten Mal Levkojen gebracht habe.
PAUSE.

A: *Sehr geschmackvoll.*

B: Ich verspreche Ihnen, ich werde es nicht mehr tun. Wie soll ich auch die Übereinstimmung dieser Daten verstehen. Ich werde Sie in keinem Jahr mehr am Todestag Ihrer Frau stören.

A: So. Sie werden verstehen, daß für mich der Todestag meiner Frau zu etwas anderem geworden ist. Auch zu einem Jahrestag, aber zu dessen Feier ich bei Gott keine Levkojen aufs Grab legen werde.

B: Aber mein Herr. Ich respektiere Ihre Rechte.

A: Sie haben mir den Todestag meiner Frau gestohlen. *Er entfernt sich schnell. B. bleibt am Grab stehen, geht dann langsam weg.*

ROSALINDE. [in Männerkleidern] [...] es bleibt mir nichts übrig als Euch zu beschwören; mit den Frauen will ich den Anfang machen. Ich flehe Euch an, Ihr lieben Frauen, bei Eurer Liebe zu den Männern, laßt Euch das aus dem Stück gefallen, was Euch liegt; und Euch, liebe Männer, flehe ich an, bei Eurer Liebe zu den Frauen – an Eurem Schmunzeln merke ich wohl, daß keiner von Euch sie haßt – daß Ihr untereinander Gefallen an dem Spiel finden mögt. Wenn ich eine Frau wäre, so würde ich jeden von Euch küssen, dessen Bart mir gefiele, dessen Antlitz mich anspräche, und dessen Atem mir nicht zuwider wäre: und ich bin gewiß, daß alle mit den hübschen Bärten, freundlichen Gesichtern und reinem Atem, wenn ich jetzt einen Knix mache, mir zum Dank für mein liebevolles Anerbieten ein Lebewohl zurufen.

aus: William Shakespeare, *Wie es euch gefällt*

Es schwimmt der Held im eignen Blut?
Ende schlimm – alles gut!

*

Wenn zwei zum Schluß sich kriegen, spricht:
Ende gut – alles schlecht!

Erich Kästner

Die Autoren dieses Programmbuches

Udo Bermbach, geboren 1938 in Berlin. Studium der Germanistik, Geschichte, Politischen Wissenschaft und des Völkerrechts an den Universitäten Marburg und Heidelberg. 1966 Promotion in Politischer Wissenschaft über das Thema Vorformen parlamentarischer Kabinettsbildung in Deutschland. Seit 1971 Professor für Politische Wissenschaft an der Universität Hamburg mit dem Schwerpunkt Politische Theorie und Ideengeschichte. Veröffentlichungen zur Geschichte des modernen Parlamentarismus, zum politischen Denken und zur politischen Theorie seit dem 16. Jahrhundert, zum Verhältnis von Gesellschaft/Politik und Oper sowie u. a. zu Richard Wagner.

Robert Braummüller, geboren 1960 in München. Studium in München. 1984 Regieassistent bei Inszenierungen von Joachim Herz an der Dresdner Semperoper. 1998 Promotion in Theaterwissenschaft mit einer Arbeit über Walter Felsensteins »Realistisches Musiktheater«. Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität München. Veröffentlichungen u. a. zur Münchner Theatergeschichte.

Thomas Bronisch, geboren 1948 in Hamburg. Prof. Dr. med., Facharzt für Psychiatrie und Psychotherapie und Facharzt für Psychotherapeutische Medizin. Leiter der geschlossenen Station an der Klinik des Max-Planck-Instituts für Psychiatrie in München. Hauptarbeitsgebiete in Klinik und Forschung: Suizid, Depression, Persönlichkeitsstörungen und Posttraumatische Belastungsstörungen. Autor des Buches Der Suizid. Ursachen Warnsignale Prävention in der Reihe Beck Wissen.

Ekkehart Kroher, geboren 1931 in Gautzsch bei Leipzig. Klavier-, Musikwissenschafts- und Kunsthistorikstudium in Leipzig. Assistent und Dozent am Robert-Schumann-Konservatorium in Zwickau. Ab 1958 Redakteur in München, seit 1963 freischaffender Autor. Schallplattenkritiker, Juror (Preis der deutschen Schallplattenkritik; International Record Critics Award, New York) und Hörfunkautor in Deutschland und der Schweiz, Mitarbeiter von Verlagen, Zeitungen und Zeitschriften.

Thomas Kunst, geboren 1965 in Stralsund. Abbruch eines Pädagogikstudiums in Leipzig nach drei Monaten (1986). Seit 1987 Bibliothekarischer Mitarbeiter an der Deutschen Bücherei Leipzig. Veröffentlichung von drei Gedicht- und Textbänden 1991 bis 1994. 1996 Dresdner Lyrikpreis.

Herbert Rosendorfer, geboren 1934 in Bozen. Jurist und Schriftsteller. War zuletzt Richter am Oberlandesgericht in Naumburg/Sachsen-Anhalt. Schreibt Romane, Erzählungen, Theaterstücke, Fernsehspiele, Hörspiele. Beschäftigt sich mit Musik und schreibt darüber. Honorarprofessor an der Münchner Universität (Institut für Bayerische Literatur).

Jürgen Schläder, geboren 1948 in Hagen. Studium der Germanistik und Musikwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. 1978 Promotion in Musikwissenschaft über das Thema Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper. 1978 bis 1987 Wissenschaftlicher Assistent an der Ruhr-Universität Bochum. Seit 1987 Professor für Theaterwissenschaft, Bereich Musiktheater, an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Veröffentlichungen u. a. im Bereich der Opernforschung.

SYNOPSIS

ACT 1

Serse, King of Persia and a tyrant, is in love with a plane tree. He lounges in his garden and declares his love. His brother, Arsamene, accompanied by his bodyguard, Elviro, arrives to find his beloved Romilda. They hear her singing about love and using as an example the King's love for a tree. Serse suddenly sees Romilda and instantly falls in love – he finds out from Arsamene who the singer is and orders him to help arrange the marriage. His brother stalls for time so Serse decides to go to her and declare himself.

Arsamene finds Romilda first and warns her of Serse's plan but Romilda vows she will be constant. Romilda's sister Atalanta summons up the courage to declare her love for Arsamene, but they ignore her.

Serse arrives and asks Romilda to share his throne – Arsamene interrupts and is immediately banished. Romilda vows to be true to Arsamene, much to Serse's annoyance.

Amastre, a foreign princess engaged to Serse, arrives on the scene, disguises herself as a soldier and hides. Ariodate, Serse's general and father of the two sisters, celebrates a victorious battle campaign. Serse promises him, as reward, that Romilda will marry a prince „equal to Serse and of Serse's line.“ Amastre overhears Serse wondering about his new love and nearly reveals herself. Serse is left alone and ponders on the new „flames of love“ in his heart.

And so:

- Arsamene, now in exile, orders Elviro to take a letter to Romilda, asking for a meeting in secret.
- Amastre swears revenge on Serse.
- Atalanta tries to persuade Romilda to accept Serse. But Romilda sees through her plan and tells Atalanta to change her desires.
- Atalanta determines to get her man by exploiting her „certain charms“.

ACT 2

In a street, Elviro is now disguised as a flower-lady in order to smuggle his master's letter to Romilda. He runs into Amastre and blurts out the full story of the Serse-Romilda-Arsamene love triangle. Amastre finally abandons all hope.

The lovesick Atalanta tricks Elviro into letting her deliver Arsamene's letter to her sister; and tells him that Romilda has finally given in to Serse. When Serse sees her reading the letter, she claims that it is to her and that Arsamene is only pretending to love Romilda. Serse is thrilled and gives his blessing to her marriage with Arsamene.

Serse goes to Romilda's house and triumphantly shows her the letter. Confused, Romilda still vows to be true to Arsamene. Serse says that, if that is the case, he rejects her but that he doesn't know how to and storms off. Romilda questions whether there can ever be love without jealousy.

Elviro prevents Amastre from killing herself – and then upsets Arsamene still further by telling him that Romilda now loves Serse.

Everyone gathers to celebrate the famous Bridge of Boats that Serse has built in order to lead his warring army across the water from Asia to Greece. Arsamene, now also driven to the point of suicide, is interrupted by Serse who tells him that he can have his girl – Arsamene is briefly overjoyed before the misunderstanding is revealed and he swears revenge on Serse. Serse in turn tells Atalanta that Arsamene loves Romilda and not her – but she says that she can do nothing about the way she feels. Elviro, now drunk and looking for his master, sees the Bridge collapsing in the storm.

Serse and Amastre both separately complain about the state they're in. Amastre nearly gives herself away again but quickly covers up and hides herself.

Serse tries a second time to tempt Romilda. She maintains her integrity and won't be moved. Amastre bursts in on the scene to try and save Romilda – Serse has Amastre arrested and leaves. Romilda has „him“ released.

Romilda, left isolated, swears yet again that she will remain true to Arsamene.

ACT 3

Arsamene and Romilda both confront Atalanta who worms her way out of the situation. The lovers are re-united and Atalanta goes off to try and find someone else.

Serse tries for a third time to tempt Romilda. She plays for time and agrees to marriage but only if her father approves. Serse is delighted, saying that he's going now – but that he'll be back! Arsamene, having overheard all this, confronts Romilda who tries in vain to protest her innocence. Arsamene is left alone, heart-broken.

Deep in the woods, Serse promises Ariodate that, with his approval, Romilda shall have „a royal husband“ who will come to his house. Assuming he means Arsamene, Ariodate is overjoyed. Romilda is determined to refuse Serse and, when she meets him, elaborates on her relationship with Arsamene. Serse is furious and commands that Arsamene be killed. Romilda asks Amastre to go and warn Arsamene. In return, Amastre asks Romilda to deliver a letter from her to Serse – she still loves Serse even though he has behaved treacherously to her.

Romilda tries to warn Arsamene of the death-threat but he mistrusts her and they quarrel furiously while walking back to the city.

Wedding preparations are now in full swing! Ariodate announces the bridegroom – and Arsamene and Romilda enter, still quarrelling. He tells them that Serse has commanded that they be married. This they do and everyone goes off to celebrate. Serse decides to reveal the true identity of the „Royal Husband“ – when Ariodate reveals that Romilda has just been married to her „Royal Husband“ and who it is.

A letter is delivered to Serse – he assumes it is from Romilda but suddenly discovers the signature to belong to Amastre. Serse is now deeply disturbed and calls upon the Furies to spit venom on him.

Everyone comes in and tries to calm Serse down, but he orders Arsamene to kill Romilda. Amastre asks if Serse wants to pierce the heart that repaid true love with treachery. When he says yes, she reveals her true identity and turns the blade on Serse, threatening to kill first him and then herself. Serse repents – Atalanta vows to find a new lover – and Serse finally asks everyone to forgive his outrageous behaviour.

Martin Duncan

RÉSUMÉ

ACTE 1

Serse, le Roi de Perse, un tyran, s'est épris d'un platane. Il se promène dans son jardin et déclare son amour à cet arbre. Arsamene, le frère de Serse, apparaît accompagné de son serviteur Elviro. Ils cherchent Romilda, la bien-aimée d'Arsamene. Ils l'entendent chanter l'amour du Roi qu'il porte à un arbre. Soudain, Serse découvre Romilda et, à l'instant même, s'éprend d'elle. Il apprend par Arsamene l'identité de cette jeune femme et lui ordonne d'organiser le mariage. Arsamene le retient pour gagner du temps. Mais Serse décide d'aller la rejoindre pour lui déclarer son amour.

Arsamene rencontre Romilda en premier et l'avertit des intentions de Serse. Mais Romilda jure qu'elle restera fidèle à Arsamene. Atalanta, la soeur de Romilda, fait appel à toute son énergie pour confesser son amour pour Arsamene. Mais, Romilda et Arsamene ne l'écoutent pas.

Serse arrive et demande à Romilda de bien vouloir partager le trône avec lui. Arsamene s'interpose et est tout de suite banni du royaume. Romilda jure à Serse, devenu très contrarié, qu'elle restera fidèle à Arsamene.

Amastre, une princesse étrangère et fiancée de Serse, entre en scène. Elle est habillée en guerrier et se dissimule. Ariodate, chef des armées de Serse et père des deux soeurs, revient d'une bataille et fête sa victoire. En récompense, Serse lui promet le mariage de Romilda avec un prince qui sera comme Serse et de la lignée des Serses. Amastre manque se trahir en entendant ce que Serse pense à haute voix de son nouvel amour. Serse reste seul et réfléchit à son nouveau «feu d'amour» qui anime son coeur.

Et ainsi: – Arsamene, toujours exilé, charge Elviro d'apporter une lettre à Romilda dans laquelle il l'invite à une rencontre secrète.
– Amastre jure de se venger de Serse.
– Atalanta essaie de convaincre sa soeur de dire «oui» à Serse. Mais Romilda perçoit les intentions d'Atalanta et l'invite à se tourner vers un autre amant.
– Atalanta décide de gagner le coeur d'Arsamene en utilisant tous ses atouts.

ACTE 2

Dans la rue: Elviro est maintenant habillé en fille-fleur. C'est ainsi qu'il peut approcher Romilda, afin de pouvoir lui remettre en cachette la lettre de son maître. Il rencontre inopinément Amastre et raconte toute l'histoire de la relation Serse-Romilda-Arsamene. Amastre a maintenant perdu tout espoir.

Atalanta, malade d'amour, réussit par ruse à ce qu'Elviro lui laisse le soin de remettre la lettre d'Arsamene à Romilda. Elle lui raconte que Romilda a finalement cédé aux avances de Serse. Au moment où elle est en train de lire la lettre, Serse arrive. Elle prétend que cette lettre lui est adressée à elle et qu'Arsamene aurait simplement feint d'aimer Romilda. Serse est alors comblé et donne son approbation pour le mariage d'Atalanta avec Arsamene.

Serse se rend à la maison de Romilda et lui montre la lettre, triomphalement. Romilda est quelque peu désarmée mais jure de rester fidèle à Arsamene. Serse lui explique que si la situation ne change pas, il ignorera définitivement Romilda. Mais il ne saurait pas ce qu'il faut faire pour renoncer à elle et s'enfuit. Romilda se demande désespérément s'il n'a jamais existé un amour sans jalousie.

Elviro empêche Amastre de se donner la mort. Ensuite, il fait perdre contenance à Arsamene en lui racontant que Romilda aime maintenant Serse.

Tout le monde s'est rassemblé pour fêter le célèbre pont de bateaux que Serse a fait construire, pour permettre à son armée d'aller d'Asie en Grèce en passant par Hellespont. Aussi désespéré, Arsamene veut également se donner la mort, mais est retenu par Serse. Ce dernier lui dit qu'il peut garder sa bien-aimée, sans toutefois citer de nom. Pendant un court instant, Arsamene est comblé de joie, jusqu'au moment où il comprend la vérité; il jure alors de se venger de Serse.

Serse explique à Atalanta que Arsamene aime Romilda et non elle. Mais elle ne peut pas changer les sentiments qu'elle éprouve. Entretemps ivre, Elviro cherche son maître et, dans la tempête, voit s'effondrer le pont de bateaux.

Serse et Amastre pleurent chacun pour soi en voyant la situation dans laquelle ils se trouvent. Amastre manque une fois encore de se trahir, mais continue à dissimuler son identité et part se cacher.

Serse essaie une deuxième fois de gagner le cœur de Romilda. Mais elle conserve son intégrité et ne se laisse pas convaincre. Toujours habillé en guerrier, Amastre arrive précipitamment pour sauver Romilda. Serse fait arrêter Amastre et sort. Romilda fait en sorte qu'il soit remis en liberté.

Seule, Romilda jure à nouveau de rester fidèle à Arsamene.

ACTE 3

Arsamene et Romilda interrogent Atalanta qui s'esquive de façon élégante. Les amants se sont réunifiés et Atalanta part à la recherche d'un autre homme.

Serse essaie une troisième fois de persuader le cœur de Romilda. Pour gagner du temps, elle est prête à se marier avec lui à la seule condition que son père accepte. Serse explose de joie et dit qu'il part pour revenir. Arsamene, qui a tout entendu, interroge Romilda qui proclame désespérément son innocence. Le cœur brisé, Arsamene reste dans la solitude.

Dans la forêt profonde, Serse promet à Ariodate – s'il est d'accord – que Romilda reçoive un fiancé de sang royal et que ce dernier lui rendra visite dans sa propre maison. Ariodate croit que Serse parle maintenant d'Arsamene et se réjouit. Romilda a décidé de renoncer à Serse. Au moment où elle le rencontre, elle ne parle que de sa liaison avec Arsamene. Serse est fâché et donne l'ordre de tuer Arsamene. Romilda prie Amastre d'aller prévenir Arsamene. En contrepartie, Amastre prie Romilda de remettre à Serse la lettre dans laquelle elle décrit son amour pour lui, malgré son infidélité.

Romilda essaie de mettre en garde Arsamene contre le danger qui le menace. Mais il ne lui fait pas confiance et, sur le chemin du retour à la ville, ils se disputent avec acharnement.

Entre-temps, les préparatifs du mariage vont bon train. Ariodate annonce l'arrivée du fiancé. Alors que, toujours en se disputant, Arsamene et Romilda arrivent. Ariodate leur fait savoir que Serse a décidé qu'ils doivent se marier. C'est ce qui se passe, et tout le monde part à la fête. Serse arrive et décide de dévoiler la véritable identité du «fiancé de sang royal». Mais Ariodate a dit que Romilda vient à l'instant d'épouser son «fiancé de sang royal», c'est-à-dire Arsamene.

Serse reçoit une lettre: il croit qu'elle vient de Romilda, mais s'aperçoit qu'elle est signée par Amastre. Serse est profondément bouleversé et demande aux furies de lui cracher du poison.

Tout le monde arrive pour calmer Serse. Mais il donne l'ordre à Arsamene de tuer Romilda. Amastre demande à Serse, s'il voudrait percer le cœur de celui qui rend l'amour vrai pour l'infidélité. Au moment où il dit «oui», elle dévoile son identité et dirige son arme vers lui. Elle menace de le tuer, puis de se tuer elle-même. Serse manifeste sa repentance. De son côté, Atalanta s'engage à chercher un nouvel amant. Et à la fin, Serse demande à tous de le pardonner de son comportement indigne.

Bilderverzeichnis

<i>Utz</i>	Seite
Bühnenbildentwürfe zu <i>Xerxes</i> in der Computerumsetzung von Constanze Larcher	5/7/9/11/13/15
Georg Friedrich Händel	17
<i>Claudia Blümel</i>	
Schaubild zu den handelnden Personen	19
<i>William Hogarth</i>	
Karikatur von Händels Publikum	23
Haymarket Theatre in London (Radierung von Ch. J. Smith)	26
Grundriß des Haymarket Theatre	27
Portrait Mainwarings und Titelblatt der von ihm verfaßten Lebenserinnerungen an Händel	30
Giovanni Bononcini	33
Die Arie »Ombra mai fu« in Händels Handschrift	36/37
Das Händel-Denkmal in Westminster Abbey, London	41
Ann Murray als Perserkönig Xerxes in der Münchner Inszenierung 1996	55
Bokassa I., selbsternannter ehemaliger Kaiser der Zentralafrikanischen Republik	60
Ferdinand E. Marcos, ehemaliger Präsident der Philippinen	61
Idi Amin, ehemaliger Präsident von Uganda	62
Nicolae Ceausescu, ehemaliger Präsident Rumäniens, auf einem Wandteppich (»Apotheose Ceausescus«)	62
Moammar Gadhafi, Libyens »Führer der Revolution«	63
Joseph Mobutu, Staatspräsident von Zaire	64
Szene aus <i>Amarcord</i> , Film von Federico Fellini	64
Mao Tse-Tung	65
Mao im Gespräch mit Anhängern vor der romantischen Kulisse Neuschwansteins (Gemälde)	66
Auch ein König – der Farbenkönig von Brauns Heitmann	67
Transvestitenstar Mary	111
Dustin Hoffman privat und als Frau in dem Film <i>Tootsie</i>	112
<i>Brassaï</i>	
Zwei junge Frauen in der Pariser Bar <i>Le Monocle</i> (1932)	114
Vera Gottliebe Anna von Lehndorff (Veruschka)	115
Madonna (während ihrer Hamburger »Erotica«-Party)	115
<i>Roman Cieslewicz</i>	
Mona-Tse-Tung	116
John James Heidegger, seit 1713 Direktor des Haymarket Theatre	117
Der Kastrat Farinelli mit der Primadonna Cuzzoni und Heidegger	120
Der Kastrat Cafarelli trägt die Bühne des Theaters San Giovanni Grisostomo in Venedig weg	121
Lisabetta Du Parc gen. Francesina, die Sängerin der Romilda in der <i>Xerxes</i> -Uraufführung	123
Der Kastrat Senesino	126
Audienz bei Darius I. mit seinem Sohn Xerxes hinter ihm	129
Grab Xerxes' I.	130
Das Tor der Eingangshalle in Persepolis, errichtet unter Xerxes I.	132

Inhalt

	Seite
	4
Die Handlung	16
<i>Emile M. Cioran</i>	
<i>Heinrich Heine</i>	
Ein Jüngling liebt ein Mädchen	
<i>frei nach Heinrich Heine</i>	18
Ein Mädchen liebt einen Jüngling	
	20
»Xerxes« – ein Zeitstück?	
<i>Ekkehart Kroher</i>	
Ein König im Zerrspiegel der Ironie. Gedanken zu Händels	21
Drama per musica <i>Xerxes</i>	29
J. B. (»London Daily Post« vom 4. April 1741)	
<i>John Mainwaring</i>	30
aus: Georg Friedrich Händels Lebensbeschreibung, 1761	
<i>Johann Adam Hiller</i>	31
aus: Händel, 1784	
<i>Christian Friedrich Daniel Schubart</i>	31
aus: Händel (um 1790), 1806	
<i>Robert Braunmüller</i>	
Liebe als Verwirrung. Gedanken zu einem dramaturgischen	32
Grundzug in Händels Oper <i>Xerxes</i>	40
<i>Friedrich Nietzsche</i>	41
<i>Charles Burney, 1785</i>	
	42
Liebe als Verwirrspiel (I)	
<i>Robert Walser</i>	43
aus: Aus dem Bleistiftgebiet	
<i>Giorgio Manganelli</i>	44
aus: Amore	45
<i>Giacomo Leopardi</i>	
<i>Choderlos de Laclos</i>	46
aus: Schlimme Liebschaften	
<i>Rahel Levin (später Varnhagen)</i>	47
Brief an an Bokelmann	
<i>William Shakespeare</i>	48
aus: Wie es euch gefällt	
<i>Antonios Thallos von Milet</i>	48
Rastplatz der Liebe	
<i>Johann Wolfgang von Goethe</i>	
Liebe flößest du ein	
Ha! ich kenne dich, Amor	
Ist es dir Ernst	49
Welch ein lustiges Spiel!	
<i>Heinrich Heine</i>	
Du liebst mich nicht	49
O schwöre nicht	

Herrscher-Herrlichkeit	50
<i>Udo Bermbach</i>	
Die Verwirrung der Mächtigen. Händels <i>Xerxes</i> im politisch-gesellschaftlichen Umfeld der Zeit	51
<i>Johann Wolfgang von Goethe</i>	
Königlich Gebet	60
<i>Niccolò Machiavelli</i>	
aus: Der Fürst	62
<i>Erich Kästner</i>	
aus: Politik und Liebe	63
<i>Niccolò Machiavelli</i>	
aus: Der Fürst	66
*	
Das Libretto	69
*	
Rollenspiele der Geschlechter	110
<i>Thomas Bronisch</i>	
Androgynie – ein Rätsel der Natur?	111
<i>T. Maccius Plautus</i>	
aus: Menaechmi	113
<i>Rudolf Dekker/Lotte van de Pol</i>	
aus: Frauen in Männerkleidern	114
<i>Ernst Flessa</i>	
aus: Die Handel-Chronik des Johann Christopher Smith	117
<i>Jürgen Schläder</i>	
Der kantabel leidende Liebhaber. Händels Inspiration und die Gesangkunst seiner Darsteller	118
<i>Margriet de Moor</i>	
aus: Der Virtuose	126
<i>Gert Jonke</i>	
aus: Der Kopf des Georg Friedrich Händel	127
Der historische Xerxes	128
<i>Herodot</i>	
Eine Rede des Xerxes	128
<i>Herbert Rosendorfer</i>	
Aufstieg und Niedergang des Perserreiches. Der historische König Xerxes	129
<i>Will Durant</i>	
aus: Der alte Orient und Indien	131
<i>Emile M. Cioran</i>	
Aphorismus	133
<i>Giovanni Boccaccio</i>	133
Liebe als Verwirrspiel (II)	134
<i>Karl Kraus</i>	
aus: Aphorismen	134
<i>Vitezslav Nezval</i>	
Labilität der Liebe	134

<i>Harold Brodkey</i>	135	
aus: Schule der Empfindsamkeit		
<i>Harold Brodkey</i>	136	
aus: Erste Liebe und andere Sorgen		
<i>Thomas Kunst</i>	137	
aus: die ernennung der jugend zum schlaf		
<i>Thomas Kunst</i>	138	
mehr oder weniger,weniger		
<i>Thomas Kunst</i>	138	
ordnung der dinge		n Ver-
<i>Thomas Kunst</i>	139	e aus
aus: die ernennung der jugend zum schlaf		i, Das
<i>Thomas Kunst</i>	139	rocle).
bis die fähre unter den bäumen weht		wider
<i>Thomas Kunst</i>	140	h der
aus: Pension Aladin		lle).
<i>Thomas Böhme</i>	140	
inneres sodom		hricht
<i>Herbert Rosendorfer</i>	141	
Der Todestag-Dieb. Eine Szene		
<i>William Shakespeare</i>	143	
aus: Wie es euch gefällt		
<i>Erich Kästner</i>	144	
Es schwimmt der Held im eignen Blut?		
Wenn zwei zum Schluß sich kriegen	145	
Autorenverzeichnis	146	
Synopsis in English	148	
Résumé en français	150	
Bilderverzeichnis	154	
Nachweise		

Bayerische Staatsoper, Staatsintendant Peter Jonas
Spielzeit 1998/99

Programmbuch zur Neuinszenierung XERXES (SERSE) von Georg Friedrich Händel am 26. Februar 1996 im Nationaltheater München

Verantwortlich: Hanspeter Krellmann

Zusammenstellung, Redaktion und Gestaltung: Hanspeter Krellmann, Anette Unger; Mitarbeit: Nicole Steiner
Redaktionelle Mitarbeit: Krista Thiele

Druck und Herstellung: J. Gotteswinter GmbH, München

Nachweise:

Originalbeiträge: Ekkehart Kroher »Ein König im Zerrspiegel der Ironie. Gedanken zu Händels Drama per musica *Xerxes*«, Robert Braunmüller »Liebe als Verwirrung. Gedanken zu einem dramaturgischen Grundzug in Händels Oper *Xerxes*«, Udo Bermbach »Die Verwirrung der Mächtigen. Händels *Xerxes* im politisch-gesellschaftlichen Umfeld der Zeit«, Thomas Bronisch »Androgynie – ein Rätsel der Natur?«, Jürgen Schläder »Der kantabel leidende Liebhaber. Händels Inspiration und die Gesangkunst seiner Darsteller«, Herbert Rosendorfer »Aufstieg und Niedergang des Perserreiches. Der historische König *Xerxes*«, Herbert Rosendorfer »Der Todestag-Dieb. Eine Szene«. – Wörtliche Übersetzung des Librettos zu *Xerxes* von Krista Thiele (alle Rechte bei der Autorin). – Emile M. Cioran, Syllogismen der Bitterkeit, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980. – Heinrich Heine, Werke Bd. 1, Gedichte, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1968. – Georg Friedrich Händel in Briefen, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Dokumenten, zusammengestellt und erläutert von Dieter Schickling, Manesse Verlag, Zürich 1985. – Georg Friedrich Händel. Beiträge zu seiner Biographie aus dem 18. Jahrhundert, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1979. – Friedrich Nietzsche, Werke in sechs Bänden Bd. 2, Carl Hanser Verlag, München/Wien 1980. – Robert Walser, Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924-25 Bd. 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985. – Giorgio Manganelli, Amore, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1982. – Giacomo Leopardi, Das Gedankenbuch. Aufzeichnungen eines Skeptikers, Winkler Verlag, München o.J. – Choderlos de Laclos, Schlimme Liebschaften, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1972. – Liebesbekenntnisse berühmter deutscher Männer und Frauen, Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft mbH, Herrsching 1985. – William Shakespeare, Shakespeare's works Bd. 5, Emil Vollmer Verlag, Wiesbaden o.J.. – Anthologia Graeca, Artemis Verlag, Zürich 1964. – Johann Wolfgang von Goethe, Goethes Werke Bd. 1, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1978. – Karl Kraus, Aphorismen und Gedichte, Kösel Verlag, München 1985. – Niccolò Machiavelli, Der Fürst, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1978. – Erich Kästner, Gesammelte Schriften Bd. 5, Vermischte Beiträge, Atrium Verlag, Frankfurt am Main 1958. – T. Maccius Plautus, Menaechmi, Verlag Philipp Reclam jun., Stuttgart 1980. – Rudolf Dekker/Lotte van de Pol, Frauen in Männerkleidern, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1990. – Ernst Flessa, Ombra mai fu... Die Händel-Chronik des Johann Christopher Smith, Koehlers Verlagsgesellschaft, Biberach 1958. – Margriet de Moor, Der Virtuose, Carl Hanser Verlag, München/Wien 1994. – Gert Jonke, Der Kopf des Georg Friedrich Händel, Residenz Verlag, Salzburg/Wien 1988. – Herodot, Historien VI-IX, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1991. – Will Durant, Der alte Orient und Indien, Südwest Verlag GmbH & Co. KG, München 1977. – Giovanni Boccaccio, Die neuen Bücher vom Glück und vom Unglück berühmter Männer und Frauen, Süddeutscher Verlag GmbH, München 1965. – Franz Fühmann, Gedichte und Nachdichtungen, Hinstorff Verlag, Rostock 1993. – Harold Brodkey, Erste Liebe und andere Sorgen, Diogenes Verlag AG, Zürich 1968. – Thomas Kunst (alle Texte mit freundlicher Genehmigung des Autors). – thomas böhme, inneres sodom (mit freundlicher Genehmigung des Autors). – Erich Kästner, Gesammelte Schriften Bd. 1, Gedichte, Atrium Verlag, Zürich 1959.

Für die Originalbeiträge alle Rechte vorbehalten.

Abbildungen:

Uitz: Bühnenbildentwürfe zu *Xerxes* in der Computerumsetzung von Constanze Larcher (mit freundlicher Genehmigung). – Claudia Blümel entwarf ihr Schaubild zu den handelnden Personen in *Xerxes* für dieses Programmbuch. – Werner Rackwitz, Georg Friedrich Händel, Lebensbeschreibung in Bildern, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1986 (Potrait Händel, Haymarket Theatre; G. Bononcini; L. du Parc; Heidegger). – 1685 Europa en de Muziek, Händel, hrsg. von Terra Zutphen, Uniepers, Amsterdam 1985 (Karikatur Hogarth). – Werner Rackwitz/Helmut Steffens, Georg Friedrich Händel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1962 (Grundriß des Haymarket Theatres). – Christopher Hogwood, Georg Friedrich Händel, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Pöschel Verlag, Stuttgart 1992 (Potrait Mainwaring; Händel-Denkmal). – Klavierauszug zu Georg Friedrich Händels *Serse*, Chester Music, London 1987 (Arie »Ombra mai fu«). – Ann Murray als Perserkönig *Xerxes* (Foto: Wilfried Hösl). – Bokassa; Marcos; Amin; Ceausescu; Gadhafi; Mobutu;

Mao Tse-Tung; Mary; Hoffman; Lehndorff; Madonna (mit freundlicher Genehmigung des Süddeutschen Verlags, München). – Fellini's Filme, hrsg. von Christian Strich, Diogenes Verlag, Zürich 1976 (Szene aus *Amarcord*). – Farbenkönig (mit freundlicher Genehmigung der Firma Brauns Heitmann). – Brassai, Das geheime Paris, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1976 (zwei junge Frauen in der Pariser Bar *Le Monocle*). – Roman Cieslewicz, Mona-Tse-Tung (Rechte bei Chantel Cieslewicz). – Hubert Ortkemper, Engel wider Willen, Henschel Verlag, Berlin 1993 (Farinelli, Cafarelli, Senesino). – Ludwig Schranner, Das Weltreich der Perser, Jünger Verlag, Offenbach/Frankfurt o.J. (Audienz bei Darius; Grab Xerxes' I.; Tor der Eingangshalle).

Titelbild und Umschlag: Mendell & Oberer

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.