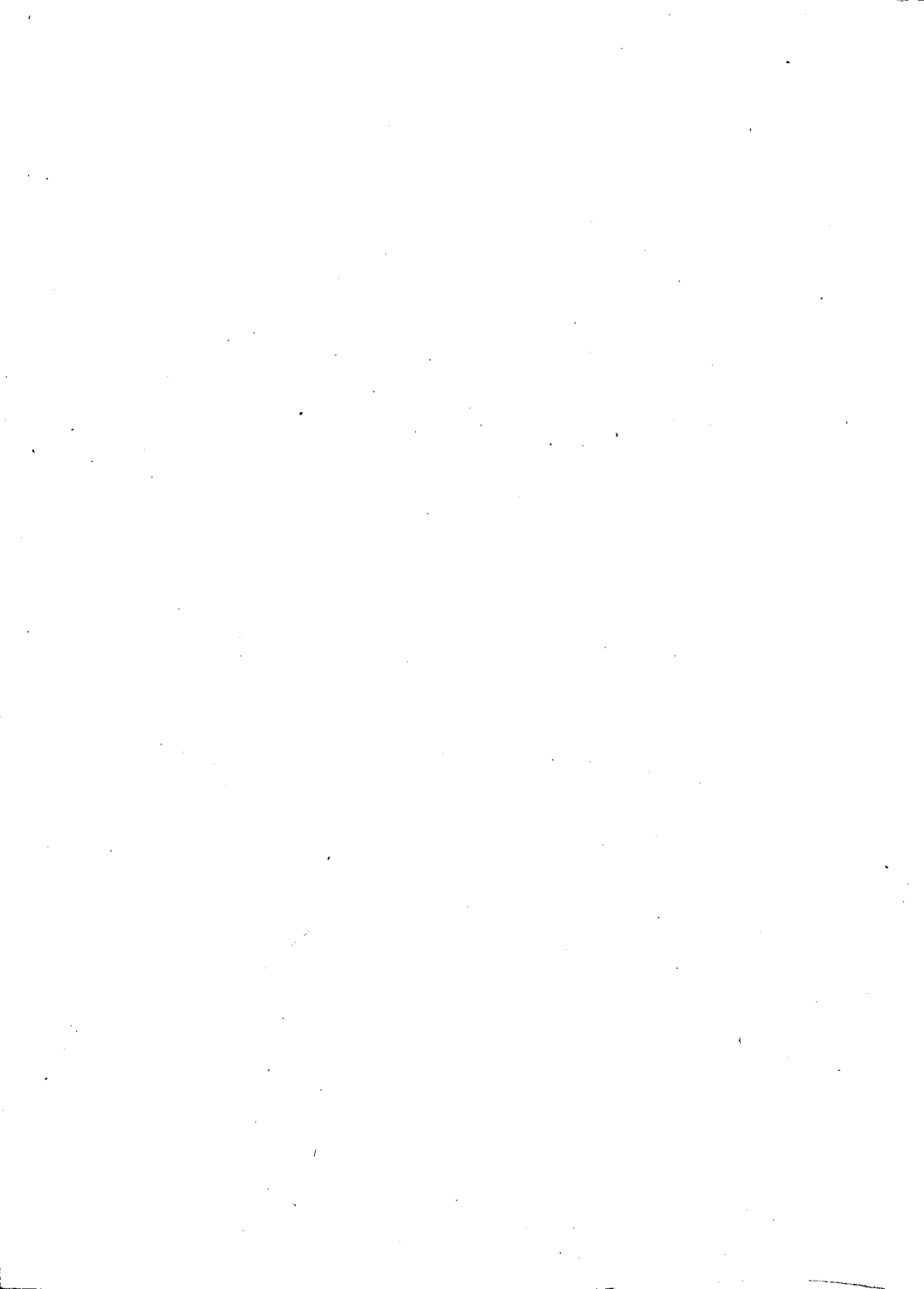


Georg Friedrich Händel 1758 HAN
Giulio Cesare in Egitto
04651



1924

Giulio Cesare in Egitto

Georg Friedrich Händel

Giulio Cesare in Egitto
Julius Cäsar in Ägypten

Dramma per musica in drei Akten
von Nicola Francesco Haym
nach Giacomo Francesco Bussani

Uraufführung:
London, King's Theatre Haymarket
20. Februar 1724

Kleopatra brauchte Cäsar. Ob ihr der Julier dabei so sehr verfiel, daß man von sexueller Hörigkeit sprechen kann, ist umstritten. Auf jeden Fall erlag der von Frauen vergötterte, von Männern verehrte, bis an die Grenze des Erträglichen kühl und überlegte 52jährige Feldherr neun Monate lang dem Liebeszauber der 21jährigen, bis seine eigenen Soldaten, die ihn wie einen Vater liebten, rebellierten. Der römische Konsul, in Verfolgung seines politischen Gegners an den Ufern des Nils gelandet, vergaß über einer kaum als besonders schön geschilderten Frau, einer aus der Bahn geworfenen Provinzkönigin, daß in Rom ein Aufstand den anderen ablöste, in Campanien die Veteranenlegionen meuterten, in der spanischen Provinz ein neuer Aufstand drohte und das Heer des geschlagenen Pompeius sich in Afrika neu formierte. Zwischen Oktober 48 und Juli 47 kannte Cäsar nur zwei Ziele: Kleopatras Zuneigung und ihre Rückführung auf den Thron. Anscheinend willenlos ließ er sich treiben, verwickelte seine Soldaten in abenteuerliche Kämpfe und leistete sich strategische Fehlleistungen, die den Eroberer Galliens und Spaniens der Lächerlichkeit preisgaben. Hier agierte kein römischer Imperator, das war das traumtänzerische Wesen eines ägyptischen Flötenspielers.

Philipp Vandenberg

Inhalt

Handlung	6
<i>Mercedes Viale Ferrero</i> Barocke Bühnenbildentwürfe zu einem Cäsar-Drama	8
<i>A. T. Schaefer</i> Probenfotos	17
<i>Hans Oppermann</i> Caesar und Cleopatra	33
<i>Walter Benjamin</i> Leidenschaft als Requisit	38
<i>Albert Gier</i> »Giulio Cesare« – von Ägypten nach London über Venedig	39
<i>Winton Dean</i> Händels Personencharakteristik und Orchesterbehandlung in »Giulio Cesare in Egitto«	56
<i>Ann-Christine Mecke</i> »Unvermögend – oder gar ein Weib...«. Über Helden mit hoher Stimme	61
<i>Sabine Radermacher</i> The Golden Years of Opera. Aufstieg und Fall der italienischen Oper in London	65
<i>Nicola Francesco Haym nach Giacomo Francesco Bussani</i> Julius Cäsar in Ägypten Deutsch nach der Übersetzung von Liesel B. Sayre	73

Handlung

Erster Teil

Nach Cäsars Sieg über seinen politischen Gegner Pompeius huldigen ihm die Ägypter. Pompeius' Frau Cornelia und Sextus, sein Sohn, bitten um Versöhnung. Da läßt der ägyptische König Ptolemäus durch Achilles als Zeichen seiner Freundschaft das Haupt des ermordeten Pompeius überbringen. Cäsar ist entsetzt über diese Tat. Curio, Cäsars General, und Achilles bedrängen die ohnmächtige Cornelia. Sextus schwört Rache.

Kleopatra und ihr Bruder Ptolemäus streiten um die Herrschaft. Als Erstgeborene beansprucht sie die Krone Ägyptens, auf die Ptolemäus nicht verzichten will. Kleopatra beschließt, Cäsar durch den Einsatz weiblicher Waffen auf ihre Seite zu ziehen.

Achillas berichtet Ptolemäus von Cäsars Zurückweisung. Er erklärt sich bereit, auch Cäsar zu beseitigen, und verlangt dafür Cornelia. Ptolemäus verspricht sie ihm.

An der Urne des Pompeius meditiert Cäsar über die Zerbrechlichkeit menschlicher Größe.

Als Lydia verkleidet bittet Kleopatra Cäsar um Beistand: Ptolemäus habe sie um ihren rechtmäßigen Besitz gebracht. Cäsar ist bezaubert und sichert ›Lydia‹ seine Unterstützung zu.

Kleopatra belauscht Cornelias und Sextus' Rachepläne und befiehlt ihrer Vertrauten Nirena, ihnen den Weg zu Ptolemäus zu weisen.

Cäsar wird von Ptolemäus empfangen. Er ahnt, daß er in einen Hinterhalt gelockt werden soll.

Sextus fordert Ptolemäus zum Duell. Doch dieser läßt ihn und seine Mutter gefangennehmen.

Kleopatras phantasmagorische Erscheinung zu Sphärenklängen auf dem Parnaß überwältigt Cäsar.

Zweiter Teil

Cornelia wird von Achilles bedrängt. Sie will vor ihm fliehen und läuft Ptolemäus in die Arme, der ihr seinerseits Avancen macht. Er läßt Cornelia, die lieber sterben will als ihm gefügig zu sein, in sein Serail sperren.

Nirena will Sextus dort einschmuggeln: wenn der Tyrann beim Liebesspiel sein Schwert ablege, sei es leicht, ihn zu töten.

Cäsar und ›Lydia‹ werden von Curio gestört, der mit der Warnung kommt, man trachte Cäsar nach dem Leben. Kleopatra verrät ihre wahre Identität und versichert Cäsar ihrer Liebe und bedingungsloser Unterstützung.

Im Serail versucht Sextus den unbewaffneten Ptolemäus umzubringen, doch Achilles tritt im letzten Augenblick dazwischen. Er berichtet, daß Cäsar auf der Flucht vor den Häschern im Hafenbecken den Tod gefunden habe, und fordert seine Belohnung. Ptolemäus denkt nicht daran, ihm Cornelia zu überlassen. Achilles läuft zu Kleopatra über.

Ptolemäus' Soldaten besiegen Kleopatras Heer. Kleopatra wird gefangengenommen.

Cäsar hat sich schwimmend retten können.

Um sich an Ptolemäus noch im Tode rächen zu können, vertraut der sterbende Achilles Sextus sein Reserveheer an, dessen Kommando Cäsar an sich reißt.

Kleopatra bereitet sich auf den Tod vor. Da erscheint der totgeglaubte Geliebte an der Spitze seiner siegreichen Truppe, um sie zu befreien.

Im Glauben, seine Widersacher vernichtet zu haben, will Ptolemäus Cornelia vergewaltigen. Sextus stürmt herein und tötet den Ägypter.

Roms erster Kaiser und die Königin von Ägypten schwören einander ewige Liebe.

Barocke Bühnenbildentwürfe zu einem Cäsar-Drama

Aus dem Jahr 1713 existiert eine Serie von Bühnenbildentwürfen des in Diensten des Kardinals Antonio Ottoboni stehenden Architekten Filippo Juvarra. Sie umfasst sämtliche Schauplätze eines von dem großen Mäzen und Gelegenheitsdichter Ottoboni selbst verfassten Dramas, das vermutlich als Oper aufgeführt werden sollte. Das Manuskript Ottobonis, welches Juvarras Zeichnungen illustrieren, ist kürzlich in einer venezianischen Privatsammlung aufgefunden worden. Es trägt den Titel *Giulio Cesare nell'Egitto* (*Julius Cäsar in Ägypten*), und Antonio Ottoboni erklärt, sich an den antiken Autoren und an Corneilles Tragödie *La Mort de Pompée*

(*Pompeius' Tod*, 1644), welche er in der Tat an einer Stelle paraphrasiert, orientiert zu haben. Wie es einem Gründungsmitglied der Arcadia wohl ansteht, beruft sich Antonio Ottoboni also auf klassische Quellen und die Modelle der Dichtung. Er verschweigt aber eine weitere Quelle, die gleichwohl deutlich wiederzuerkennen ist: den *Giulio Cesare in Egitto* Bussanis, mit der Musik Antonio Sartorios uraufgeführt 1677 im Teatro S. Salvatore zu Venedig. Aus diesem Theaterstück empfangt Ottoboni manche Anregung. Er übernahm nicht nur den Titel, sondern auch eine Reihe literarischer und szenischer Findungen. Das Nebenrollen-Paar Arsinda-Settimio, durch das pikante Kommentare zur aktuellen Sittlichkeit in Ottobonis Drama Eingang finden, ist von dem Paar Rodisbe-Nireno abgeleitet, das in Bussanis Libretto entsprechende Betrachtungen anstellt. Cleopatras Arie »V'adoro pupille / saette d'amore / le vostre faville / son faci del cor« (Ich lieb' euch, ihr Augen, / ihr Pfeile der Liebe, / eure Funken / sind Fackeln des Herzens)



Filippo Juvarra, Frontispiz zu dem Drama *Giulio Cesare nell'Egitto* von Antonio Ottoboni, 1713

paraphrasiert Ottoboni in Settimios Arie »Vezzosa pupilletta / mi penetri nel sen / col fulgido balen / ch'ora mi scocchi« (Reizendes Äuglein, / der strahlende Blitz, / den du auf mich abfeuerst, / dringt mir ins Herz). Und während Bussanis Cleopatra sich beim Singen auf einem Spinett selbst begleitet, so wird Arsindas Gesang von Settimio auf einem nicht minder anachronistischen Streichinstrument sekundiert! In beiden Werken wird der Verlauf der dramatischen Handlung von Naturschauspielen geprägt, die als günstige Vorzeichen gedeutet werden (bei Bussani eine Sonnenfinsternis, bei Ottoboni ein Erdbeben). Endlich sind fünf der zehn Schauplatzbeschreibungen Ottobonis direkt aus Bussanis Szenarium übernommen und eine weitere, ein *Tempel mit Trauerflor und Statue des Pompeius* hat sein Gegenstück in der *Lagerbefestigung mit Urne, welche Pompeius' Asche birgt*, an der

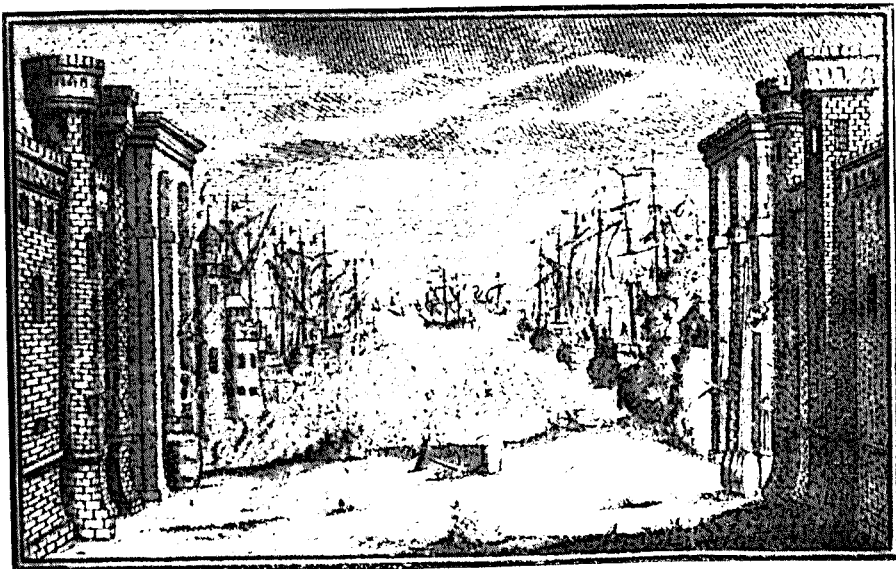
Bussanis Julius Cäsar die Worte singt: »Alma del gran Pompeo / che al cener suo d'intorno / invisibil t'aggiri...« (O Seele des großen Pompeius, / die du hier seine Asche / unsichtbar umschwebst...), also jenes Rezitativ, das später auch von Haym und Händel übernommen wurde. Hier führt Juvarras Zeichnung übrigens ägyptische Pyramiden ein, nicht nur als Grabsymbol heroischer Verklärung, sondern auch und vor allem als landschaftlich-pittoreskes Element, welches ein kulturhistorisches Ambiente evoziert.

In einem vom eigentlichen Drama unabhängigen Epilog senkt sich ein Globus aus dem Schnürboden herab, dem die vier Kontinente entsteigen und einen Hymnus auf den Frieden anstimmen – freilich nicht auf den Frieden, den Cäsar in Ägypten herstellte, sondern auf jenen, den Europa im Jahre 1713 anlässlich der Verhandlungen herbeisehnte, die den spanischen Erbfolgekrieg beenden sollten.

Soweit bekannt, ist *Giulio Cesare nell'Egitto* nie aufgeführt worden, und folglich wurden auch Juvarras Entwürfe nie realisiert. Allerdings vertonte Luca Antonio Predieri (1688-1767) für das römische Teatro Capranica im Jahr 1728 einen *Giulio Cesare in Egitto*, der also das Thema des 15 Jahre zuvor verfassten Dramas Ottobonis aufgriff. Dieses Thema war bereits 1724 in London erneut bearbeitet worden. Es handelt sich natürlich um *Giulio Cesare in Egitto*, angeblich verfasst von Nicola F. Haym (der in Wahrheit das Libretto Bussanis plünderte), und von Händel für das Haymarket-Theatre vertont. Haym war an einer Reihe von Ottoboni im Palazzo della Cancelleria veranstalteten Operaufführungen als Instrumentalist beteiligt gewesen, hatte Italien aber im Jahr 1700 verlassen. Bussanis Libretto ist ihm folglich sehr wohl bekannt gewesen, nicht aber das *Giulio Cesare*-Manuskript Ottobonis sowie die zugehörigen Entwürfe Juvarras. So folgt sein Szenarium in der Tat getreulich der Vorlage Bussanis, mit zwei Abweichungen allerdings, die bereits Ottoboni-Juvarras Fassung einführt. Reiner Zufall? Oder ein Hinweis auf indirekte, heute nicht mehr präzise nachweisbare Verbindungen im Kontext der vielfältigen Beziehungen zwischen Italien und England in den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts? Von einem dieser Schauplätze, dem Hafen von Alexandria, ist eine Illustration überliefert, die sich auf die Wiederaufnahme von Händels Oper 1725 in Hamburg bezieht. Der fragliche Entwurf wurde von dem Venezianer Jacopo Fabris noch nach Gestaltungsprinzipien des 17. Jahrhunderts angefertigt, doch gewisse Einzelheiten wie der große Anker oder die zin-



Die Schauspielerin Adrienne Lecouvreur als Cornélie mit der Urne des Pompée im V. Akt von Corneilles Tragödie *La Mort de Pompée*, Gemälde von Charles Antoine Coypel (ca. 1726)



Hamburger Aufführung von *Giulio Cesare in Egitto*, 1725 (Hafenbild)

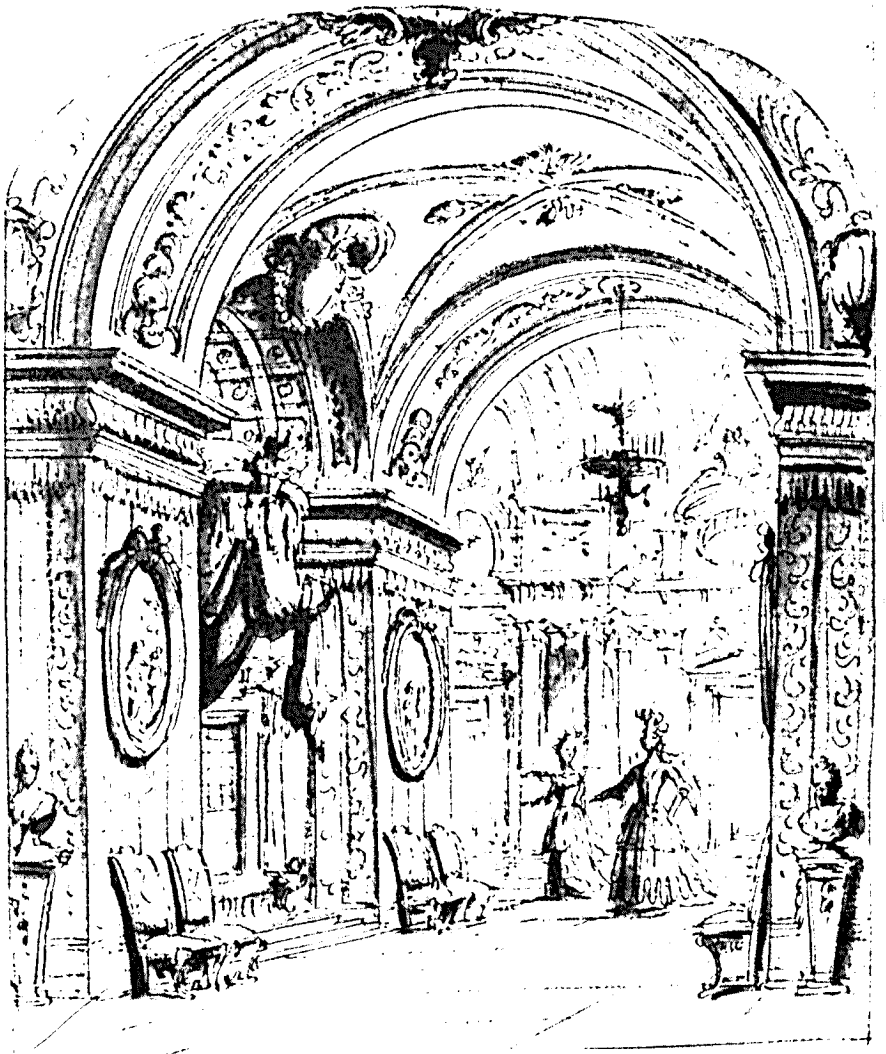
nenbewehrten Befestigungstürme finden sich bereits in Juvarras Zeichnung zur entsprechenden Szene.

Leicht erklären läßt sich die eindeutige Übernahme von Ottobonis Szenarium in den 1728 am Capranica-Theater herausgebrachten *Giulio Cesare in Egitto*: mehrere Künstler aus der Entourage Ottobonis und möglicherweise dieser selbst waren an seiner Aufführung beteiligt.

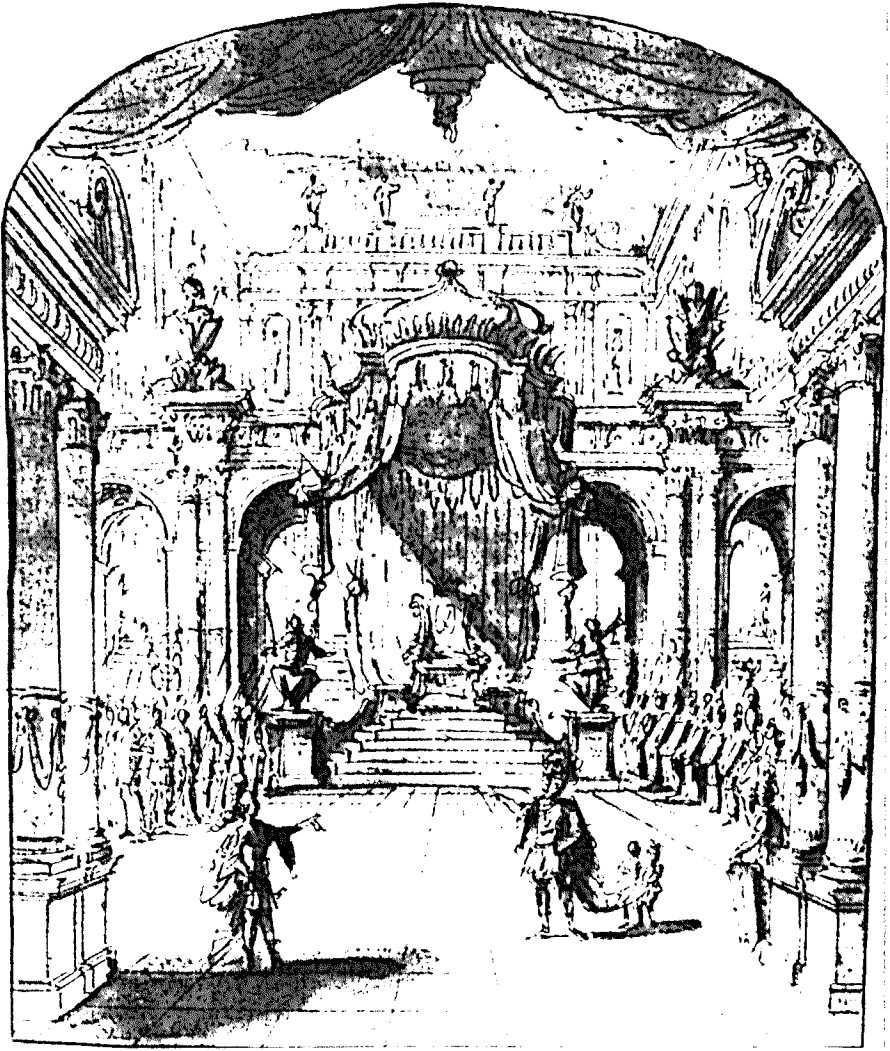
Mercedes Viale Ferrero



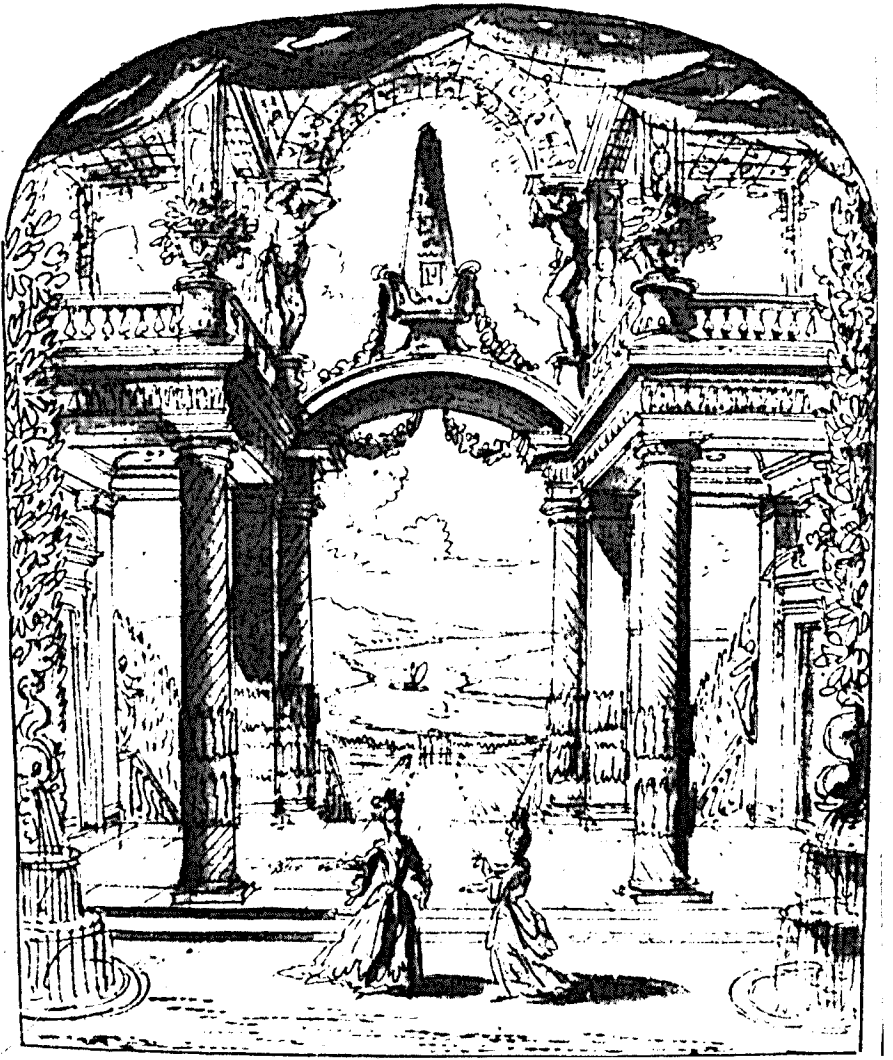
Ottoboni / Juvarra, *Giulio Cesare nell' Egitto*, erster Schauplatz: Hafen von Alexandria



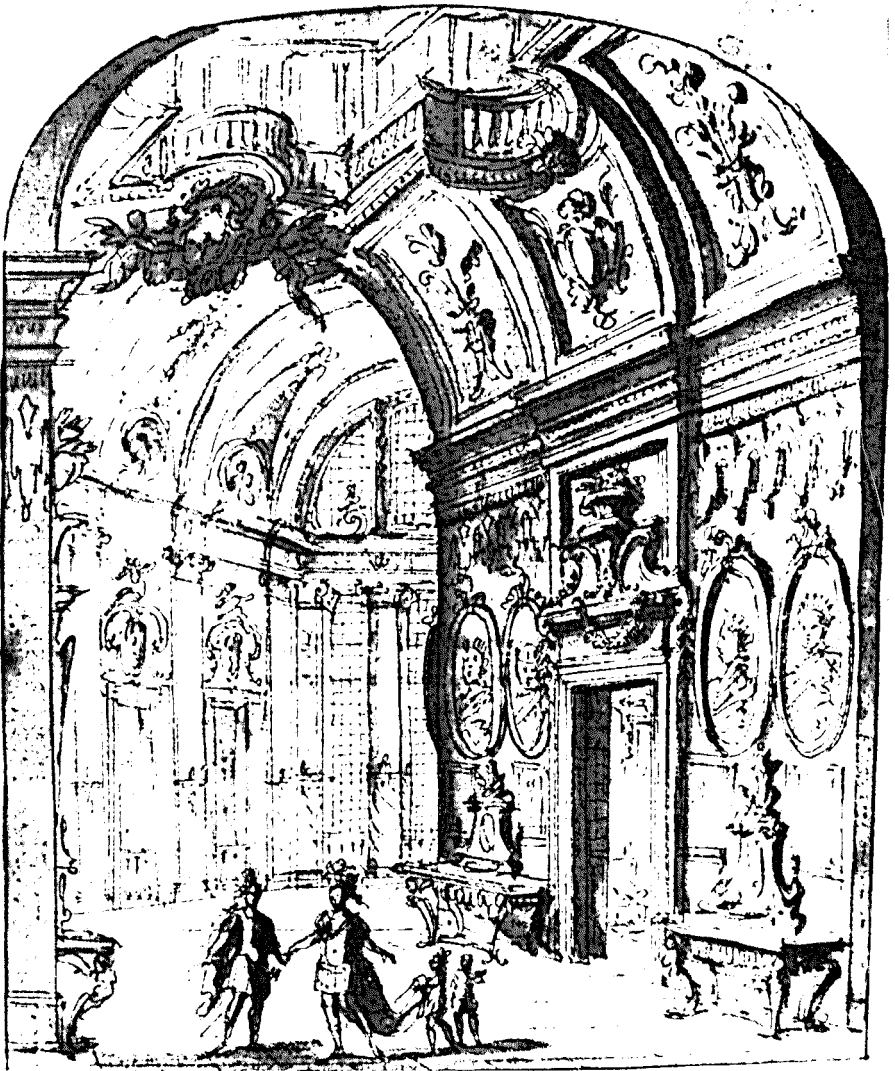
Ottoboni / Juvarra, *Giulio Cesare nell'Egitto*, zweiter Schauplatz: Cleopatras Gemächer



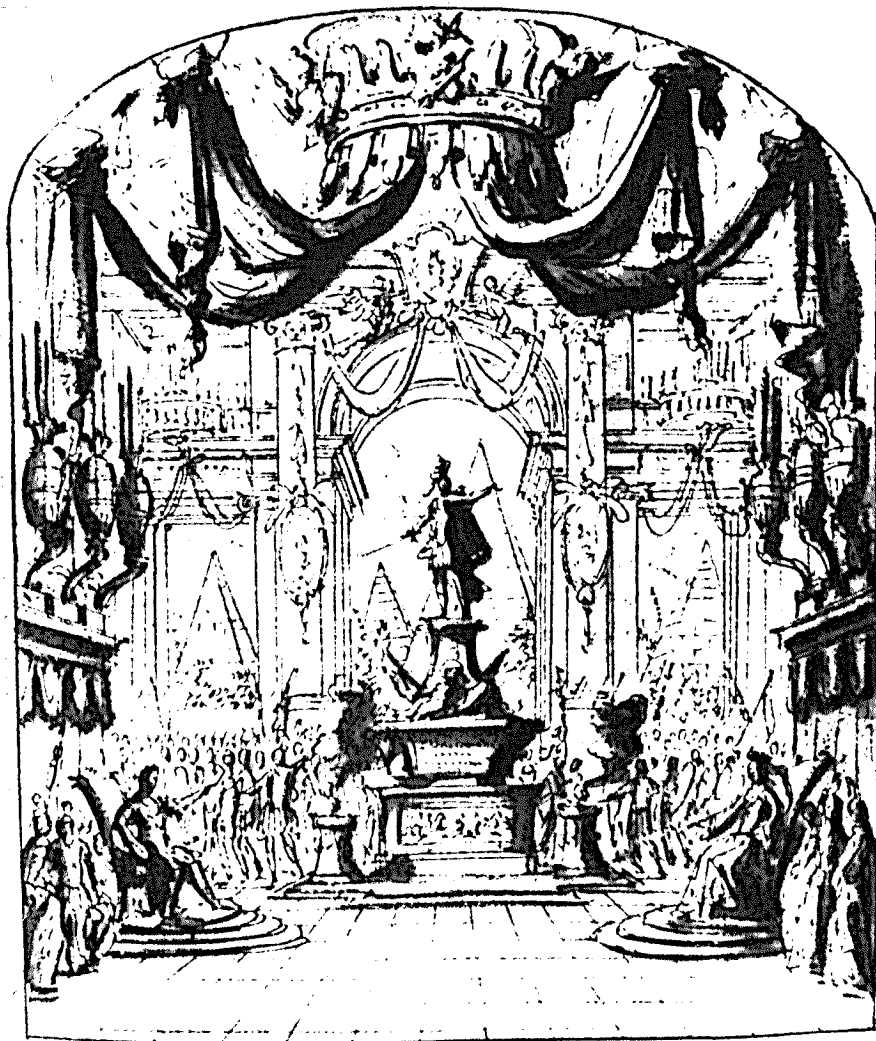
Ottoboni / Juvarra, *Giulio Cesare nell' Egitto*, dritter Schauplatz: Vorhof der Residenz



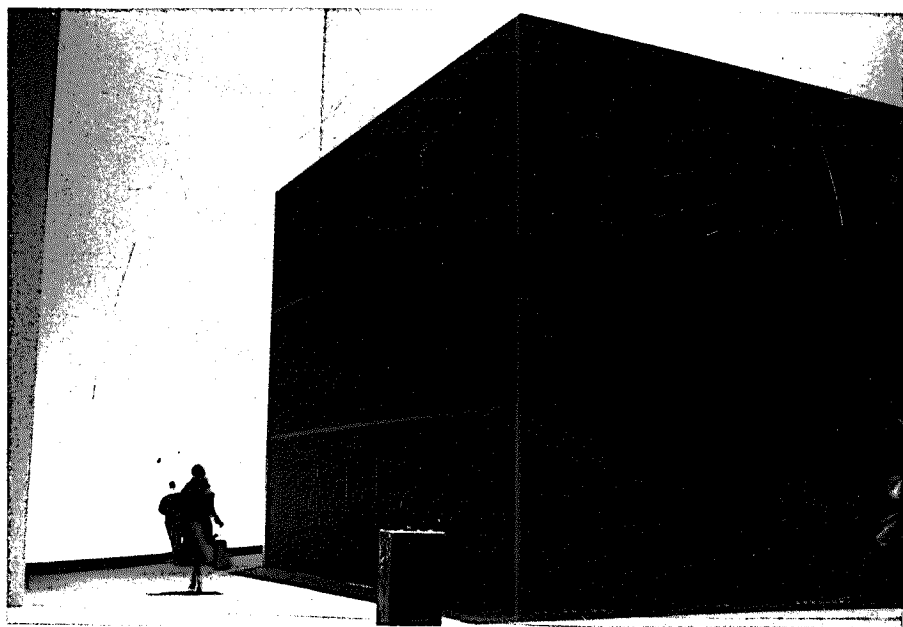
Ottoboni / Juvarra, *Giulio Cesare nell'Egitto*, vierter Schauplatz: Lustgarten

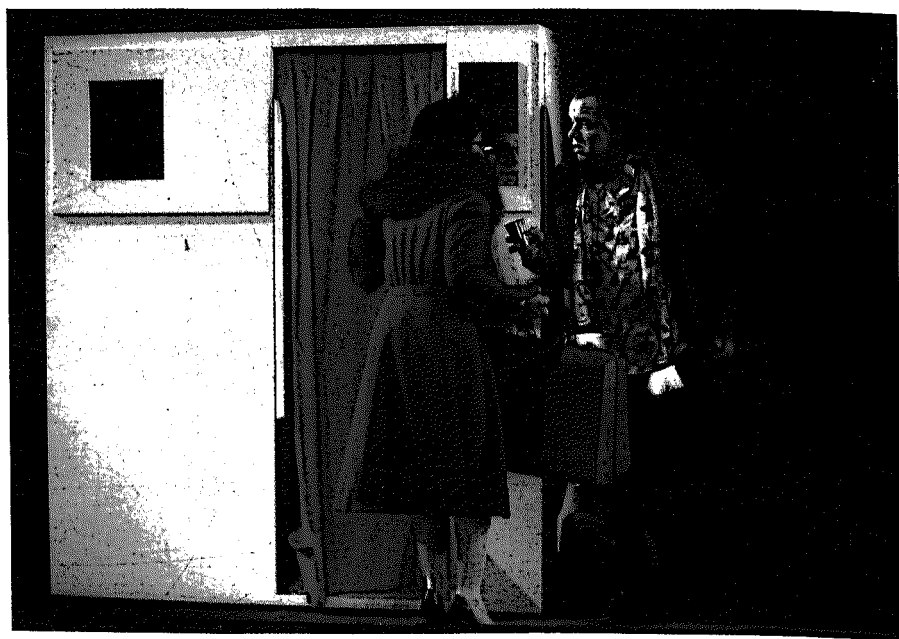


Ottoboni / Juvarra, *Giulio Cesare nell' Egitto*, fünfter Schauplatz: Prachtvolles Gemach



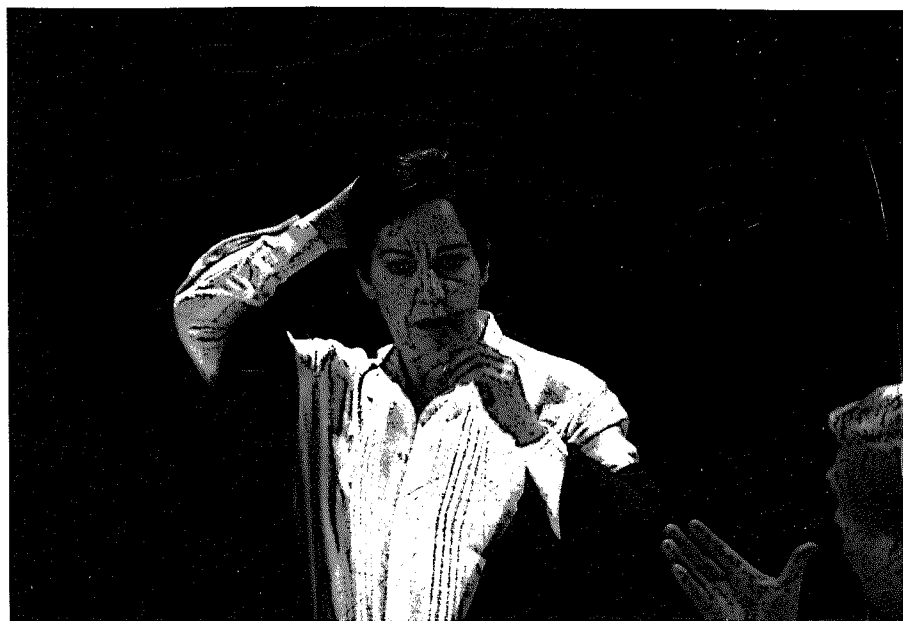
Ottoboni / Juvarra, *Giulio Cesare nell' Egitto*, sechster Schauspielplatz: Tempel mit Trauerflor und Statue des Pompeius, in der Ferne die ägyptischen Pyramiden

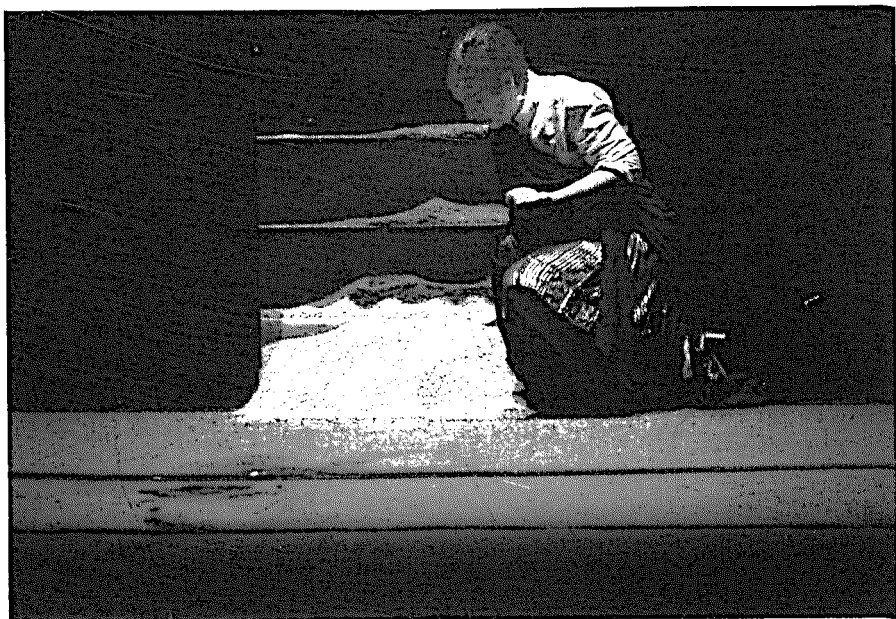










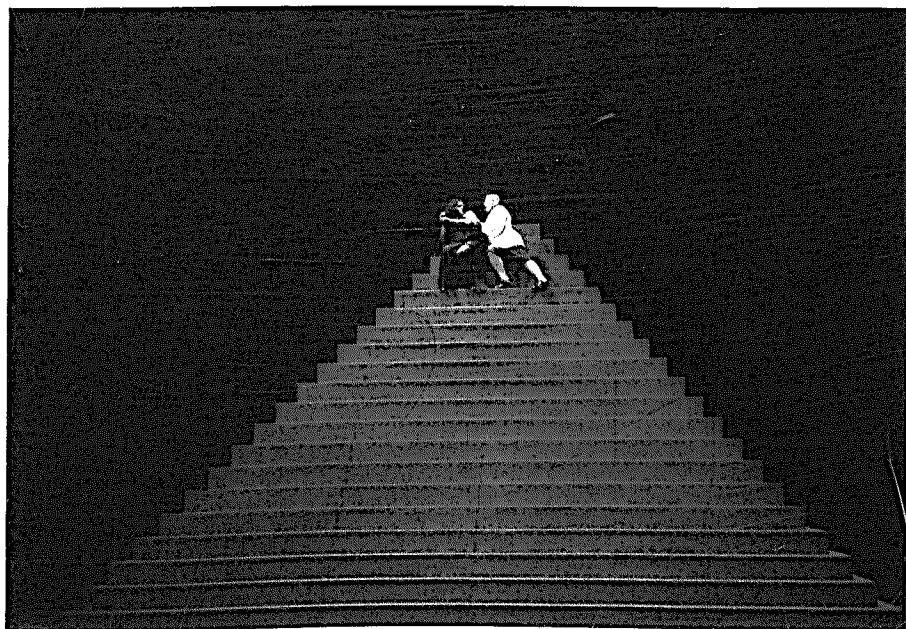


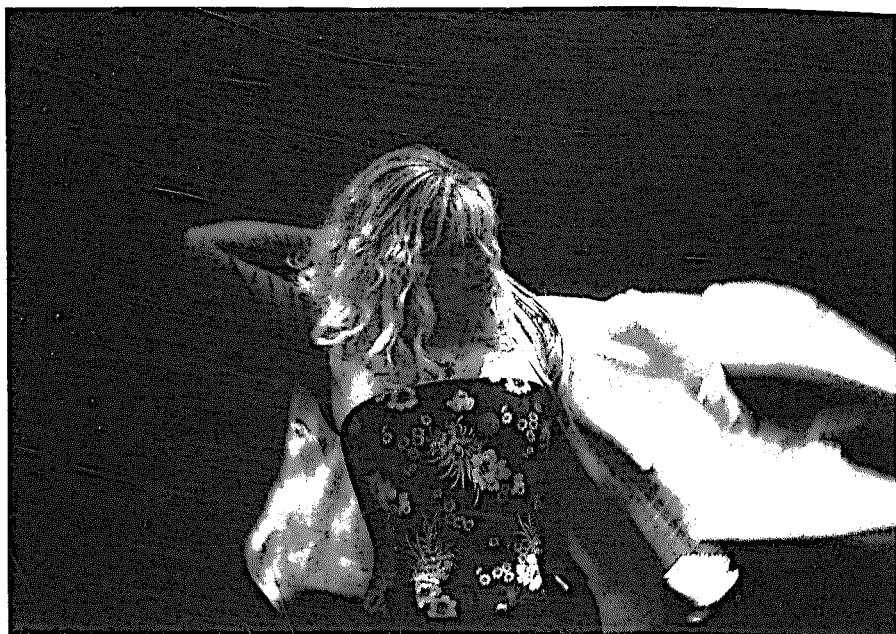




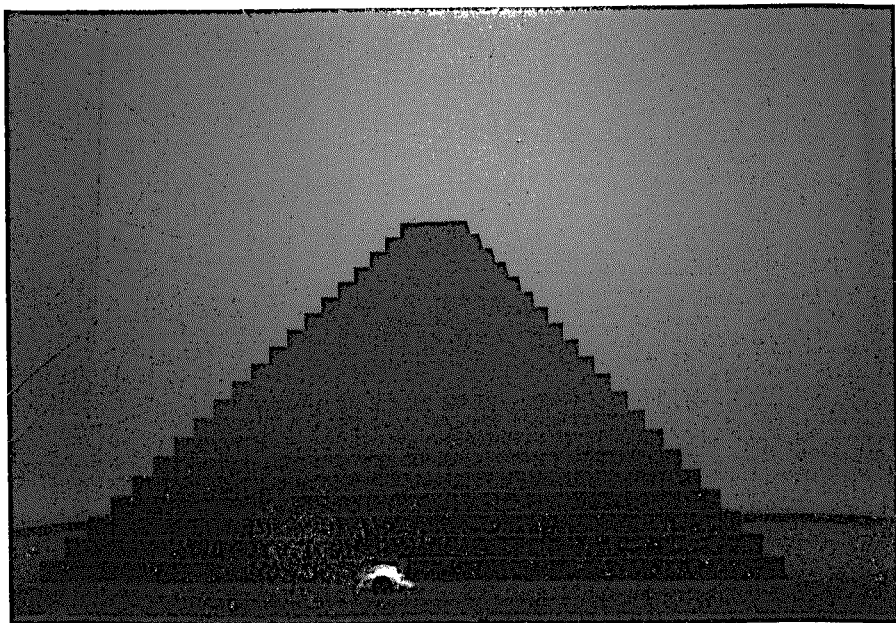
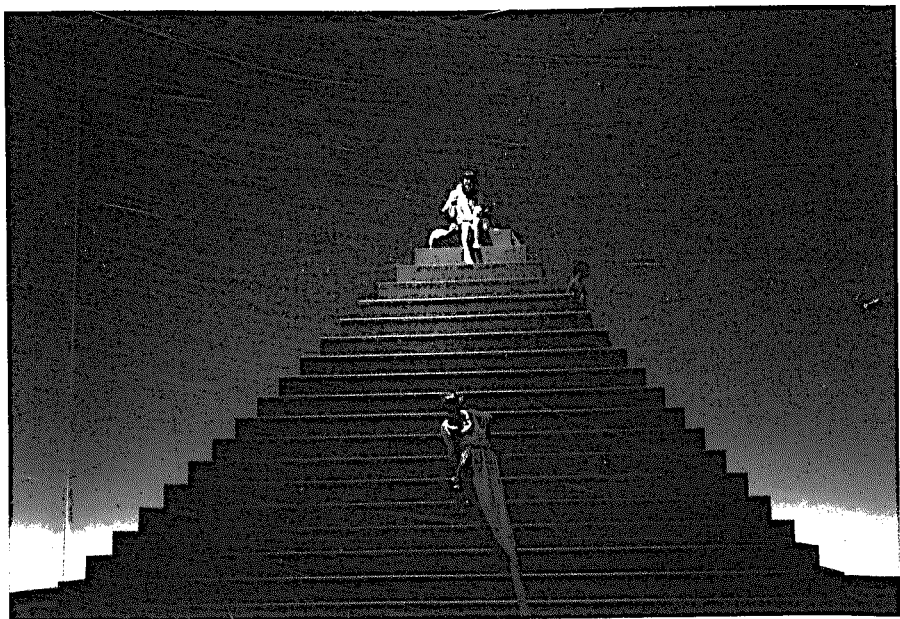


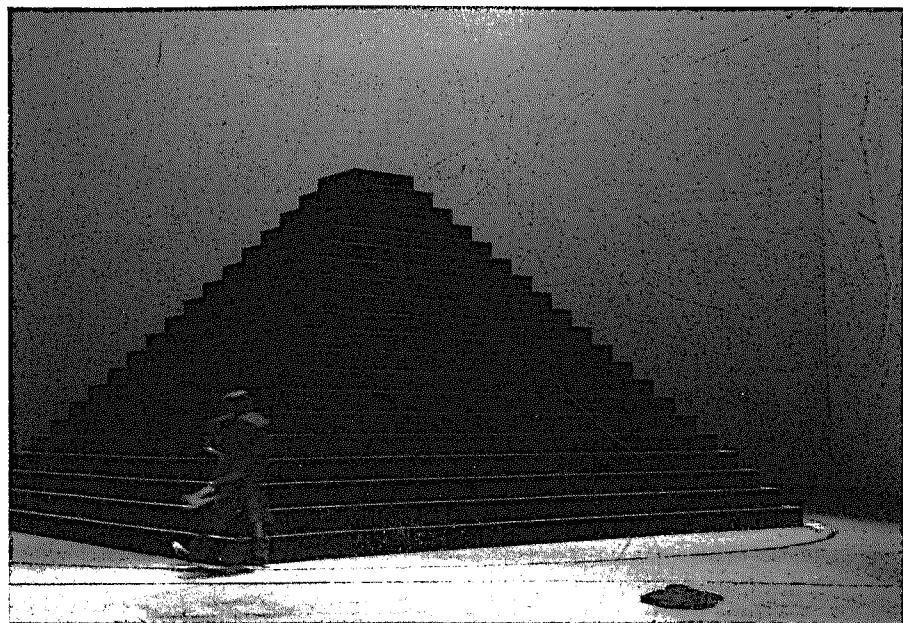
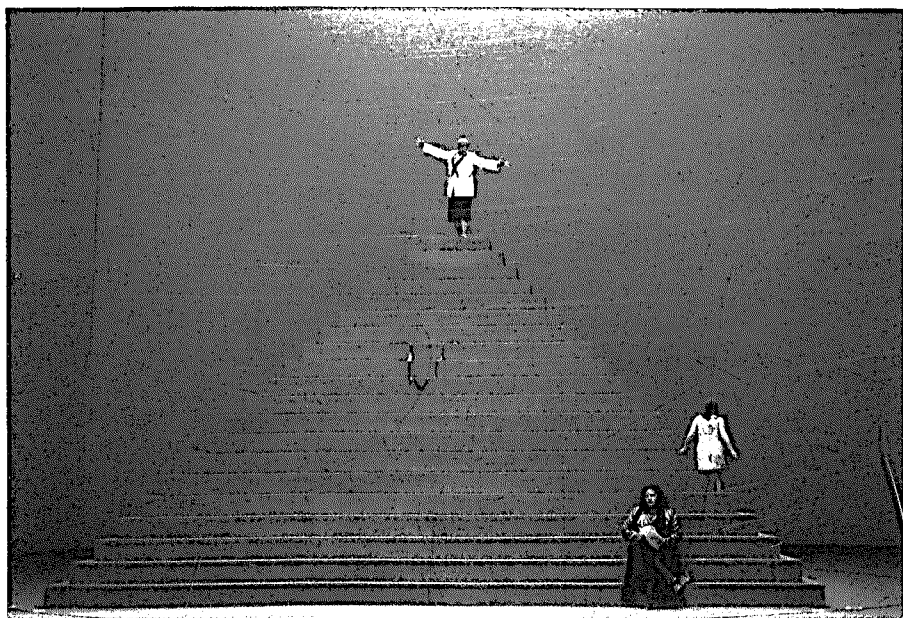


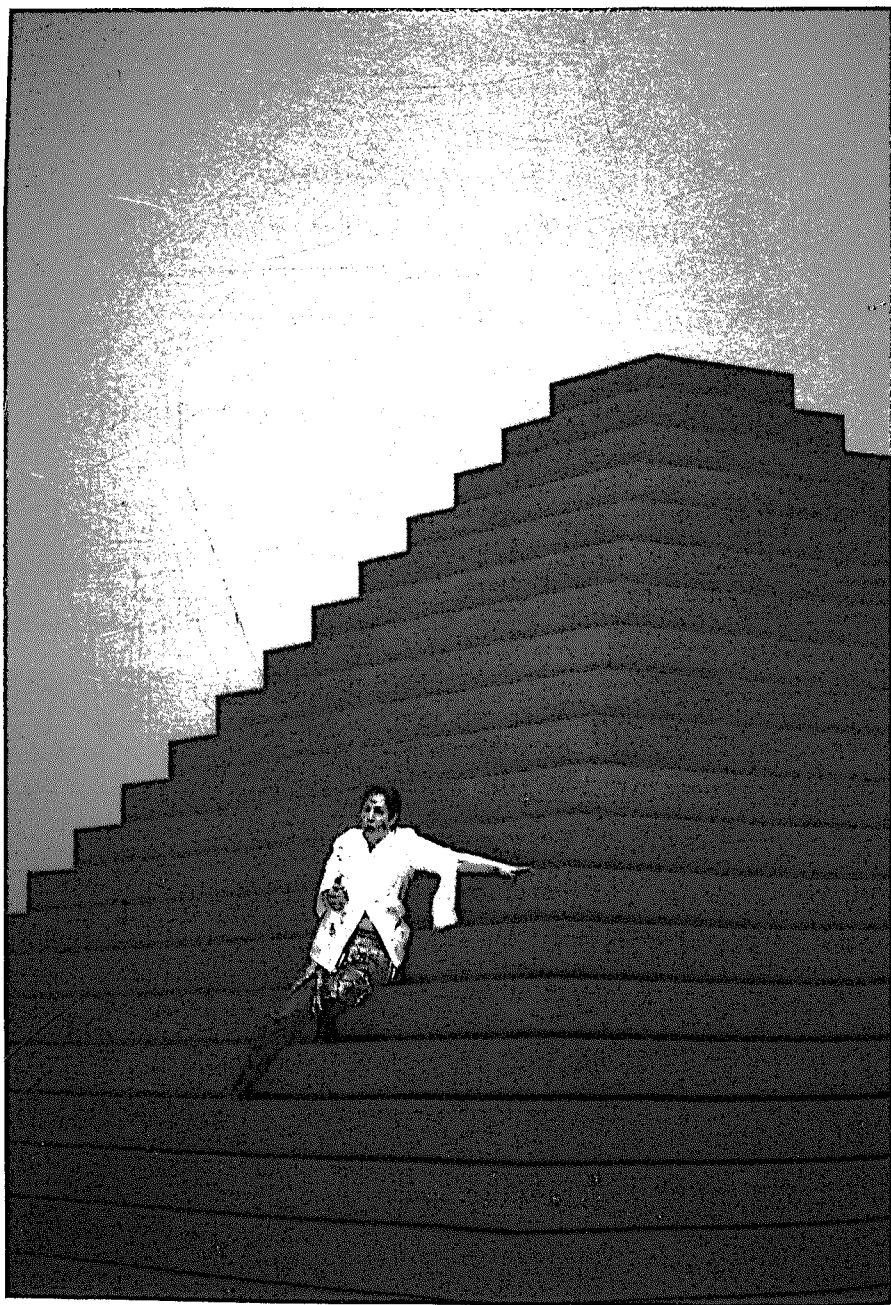












Caesar und Cleopatra

Hans Oppermann

In der thessalischen Ebene trat Caesar Pompeius in der Entscheidungsschlacht bei Pharsalus entgegen (9. August 48) und schlug den doppelt so starken Feind in offener Feldschlacht. Pompeius' Flucht ging an die Nordküste des Ägäischen Meeres, dann zur See über Lesbos, wo er seine Gattin Cornelia an Bord nahm, an die Südküste von Kleinasien und nach Zypern. Von da fuhr er nach Ägypten, um Asyl zu suchen. Bei der Landung wurde er auf Befehl des Pothinus, des Erziehers und Hofmeisters des unmündigen Königs Ptolemaios XIII., vor den Augen seiner Frau von einem römischen Zenturio, der unter ihm gegen die Seeräuber gekämpft hatte, ermordet.

Caesar war ihm rasch gefolgt. »Er glaubte, Pompeius unter Hintansetzung alles anderen verfolgen zu müssen, in welcher Richtung er auch auf seiner Flucht zurückwich, damit er sich nicht wieder andere Truppen verschaffen und den Krieg wiederaufnehmen konnte.« (Caesar, *Die Bürgerkriege*) Aber darüber hinaus hatte er ein lebhaftes Interesse, Pompeius für eine Aussöhnung zu gewinnen. Eine nach außen gemeinsame Herrschaft, bei der Pompeius allerdings nur eine dekorative Rolle gespielt hätte, das war jetzt, nach dem Scheitern aller früheren Versuche, die einzige Möglichkeit, auf den Weg der Legalität zurückzukehren. Von hier aus läßt sich erst ganz ermessen, welchen Schlag der Tod des Pompeius für Caesar bedeutete. Als er in Alexandria ankam, wurden ihm das abgeschlagene Haupt des Pompeius und sein Siegelring, auf dem ein Löwe mit einem Schwert in der Tatze eingraviert war, gebracht. Von dem Haupt wandte sich Caesar entsetzt ab, auf den Ring fielen seine Tränen. Hier war nicht nur einer der größten und besten Römer auf Wunsch eines Barbaren von einem römischen Verräter gemeuchelt worden, er hatte nicht nur den Mann der geliebten Tochter, den Kampfgenossen so mancher Jahre verloren, ihm zerbrach auch die letzte Hoffnung, das Odium des Revolutionärs abzulegen und seine Herrschaft an die überkommenen Formen der Gesetzmäßigkeit anzuknüpfen, wie sie Pompeius vertreten hatte. Den Ring sandte Caesar als Beweisstück nach Rom, den Kopf ließ er in einem kleinen, zu diesem Zweck erbauten Tempel der Rachegöttin Nemesis beisetzen.

Unterdessen waren zwei schwache Legionen zu ihm gestoßen. Als er mit dieser bescheidenen Macht - 3200 Mann, etwa 10 Kriegsschiffe - nach Alexandria kam, entschloß er sich, die Gelegenheit auszunutzen und eine alte Schuld Ägyptens aus den Tagen des Ptolemaios Auletes einzuziehen, denn er brauchte Geld für Soldzahlungen. Auch vermutete er nach der Ermordung des Pompeius, daß Ägypten sich

auf seine Seite stellen wollte. Als er deshalb nicht als Heerführer, sondern als römischer Beamter, als Konsul, mit seinen Liktores Alexandria betrat, erweckte er den Unwillen des Großstadtpöbels, der sich noch steigerte, als er den Streit der königlichen Geschwister Ptolemaios XIII. und Cleopatra als Schiedsrichter schlichten wollte. Diesen seinen ältesten Kindern, die nach ägyptischer Sitte zugleich verheiratet waren, hatte Auletes sein Reich zur gemeinsamen Herrschaft hinterlassen. Aber der dreizehnjährige Ptolemaios war nur ein Werkzeug des Eunuchen Pothinus und hatte seine ältere Schwester vertrieben. Mit wenigen Truppen hatte sie sich an die syrische Grenze zurückgezogen. Mit Caesar hatte sie schon korrespondiert; als er jetzt nach Alexandria kam, ließ sie sich, in einen Teppich gewickelt, in den Palast schmuggeln und gewann ihn für sich. Am nächsten Tag fand sich Ptolemaios beim Empfang



Pompeius, Marmorkopf
(2. Jahrhundert n. Chr.)

der verhaßten Schwester gegenüber. Da rief er das Volk zu Hilfe, und es gab Aufläufe. Caesar brachte das Testament des Auletes zur Verlesung und wollte den Streit der Geschwister schlichten. Sie sollten gemeinsam herrschen, die jüngeren Geschwister Ptolemaios XIV. und Arsinoë sollten in Zypern Könige werden, eine Rücksicht auf das ägyptische Nationalgefühl, da die Insel bis vor zehn Jahren ägyptisch gewesen war. Danach hätte Cleopatra als die Ältere, Überlegene, die zudem Rom hinter sich hatte, tatsächlich die Herrschaft in den Händen gehabt. Deshalb leistete Pothinus Widerstand. Er suchte Caesar unter Hinweis auf die Aufgaben anderswo zur Abfahrt zu bewegen; später werde man ihm dann mit Dank die Schuld bezahlen, erhielt aber nur die kurze Antwort: »Ägypter sind die letzten, von denen ich einen Rat brauche.« (Plutarch, *Caesar*) Nun rief Pothinus die ägyptische Armee unter Achillas in die Stadt. Von der Bevölkerung unterstützt, schloß er

Caesar in dem Viertel um den Palast am Hafen ein und belagerte ihn. Wieder stand Caesar vor einer neuen militärischen Aufgabe, dem Kampf um Straßen und Häuser. Die Römer verteidigten sich geschickt, aber wirkliche Hilfe konnte nur von außen kommen. Um so wichtiger war es, die Verbindung zur See offen zu halten. Deshalb verbrannte Caesar zu Beginn der Belagerung alle ägyptischen Schiffe im Hafen und auf den Werften. Das Feuer ergriff auch die berühmte Bibliothek, in der alle Schätze der griechischen Literatur versammelt waren, und ließ sie in Flammen aufgehen. Aus demselben Grund besetzte Caesar den Leuchtturm Pharos. Er lag auf der gleichnamigen, dem Festland vorgelagerten Insel, die den Hafen von Alexandria bildete, und beherrschte die Einfahrt. Mit seinem weithin sichtbaren Leuchtfeuer galt der vier Stockwerke hohe Leuchtturm als eines der sieben Weltwunder.

In dem jungen Ptolemaios und Pothinus, die sich unter Bewachung im Palast aufhielten, besaß Caesar Geiseln, die ihm aber auch den Verrat ins Haus trugen. Denn Pothinus hielt die Verbindung mit Achilles aufrecht. Er versuchte auch mehrmals Giftanschläge auf Caesar bei den Gastereien, die dieser für Cleopatra gab. Als Caesar Pothinus schließlich als Verräter hinrichten ließ, steigerte sich die Erbitterung der Alexandriner noch. Ebenso führte die Flucht der Arsinoe, die mit ihrem Kammerherrn, dem Eunuchen Ganymedes, aus dem Palast entkam, zu neuen Unruhen. Allerdings begann gleich ein neues Intrigenspiel: Ganymedes setzte Achilles ab und übernahm selbst das Kommando über die Armee.

Als etwas Nachschub über See gekommen war, versuchte Caesar vom Leuchtturm aus die ganze Insel, vor allem das Dorf Pharos, zu besetzen und auch das Hep-tastadion, den Damm, der Insel und Festland verband. Das Unternehmen verlief erst glücklich, führte dann aber zu einem schweren Rückschlag. Mit einem Teil der kämpfenden Truppen wurde Caesar auf dem Damm abgeschnitten, und nur durch Schwimmen und Tauchen rettete er sich auf ein Schiff. Seinen roten Feldherrnmantel, Ziel feindlicher Pfeile, ließ er im Wasser, die Alexandriner konnten ihn bergen, und am Tage darauf krönte er das Siegeszeichen, das sie auf dem Damm errichteten. Auch der Versuch, durch Freigabe des Ptolemaios zu Friedensverhandlungen zu kommen, schlug fehl. Er scheint aber zur Kaltstellung der Arsinoë und des Ganymedes geführt zu haben.

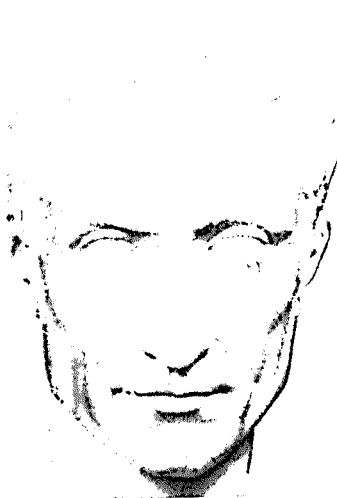
Jetzt nahte entscheidende Hilfe von außen. Mithridates von Pergamon, Roms Verbündeter, den Caesar zum Entsatz herbeigerufen hatte, rückte auf dem Landweg heran. In seinem Heer diente auch eine jüdische Truppe unter Antipater, dem Vater Herodes' des Großen. Sein Einfluß wirkte bei den zahlreichen Juden in Ägypten für Caesar. Das Entsatzheer eroberte Pelusium und zog um das Nildelta herum nach Alexandria. Ptolemaios, von altgedienten Offizieren beraten, führte ihm sein Heer zu Schiff auf dem Nil entgegen. Aber auch Caesar fuhr aus Alexandria aus, landete westlich der Stadt und vereinigte sich mit Mithridates. Die Schlacht am Nil südlich von Alexandria endete nach anfänglich schweren Verlusten mit einem glänzenden Sieg der Römer. Ptolemaios ertrank auf der Flucht im Nil, das ägyptische Lager wurde gestürmt. Caesar marschierte gegen Alexandria, das am 27. März 47 fiel. Nun regelte er die Verhältnisse des Landes. Cleopatra und ihr Bruder Ptolemaios XIV. erhielten die gemeinsame Königsherrschaft, Arsinoë mußte in Rom Wohnung nehmen. Drei Legionen blieben in Ägypten, zugleich



Caesar empfängt das Haupt des Pompeius, Gemälde von Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741)

als Schutz des Landes wie als Garanten für das Verhalten der Könige. Römischer Kommandant wurde der Sohn eines Freigelassenen; das gegen Angriffe gut gesicherte, für die Ernährung Italiens wichtige Land in den Händen eines Angehörigen der Nobilität hätte eine große Gefahr bedeutet. Eine weitere Sicherung Ägyptens stellte die persönliche Beziehung zwischen Caesar und Cleopatra dar. Über sie beherrschte er das Land.

In die Zeit dieser Neuordnung fällt auch jene berühmte Reise, die die Königin mit ihm auf der Prachtbarke Thalameges nilaufwärts unternahm, um ihrem Gast die Wunder des sagenhaften alten Landes zu zeigen. Kein Zweifel, daß Caesar von der Erscheinung der jungen Ägypterkönigin zutiefst getroffen wurde und jenen Stachel empfand, von dem Plutarch spricht. Er beschreibt Cleopatra bei der ersten Begegnung mit Antonius, sieben Jahre später: »Ihre Schönheit war an sich nicht so unvergleichlich und nicht so, daß, wer sie sah, betroffen war, doch beim Zusammen-



Julius Cäsar, Marmorkopf
(ca. 54-44 v. Chr.)

sein übte sie eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus, und zusammen mit der fesselnden Unterhaltung und dem reizenden Sichgeben im Gespräch drückte ihre Schönheit gleichsam einen Stachel in die Seele. Der Klang ihrer Stimme machte glücklich. Ihre Stimme glich einem vielsaitigen Instrument, das sie leicht in jeder Sprache, die sie wollte, handhabte. So verkehrte sie überhaupt nur mit wenigen Nichtgriechen durch Dolmetscher, den meisten von ihnen konnte sie selbst antworten, ob es sich nun um Äthiopier, Troglodyten [am Roten Meer], Hebräer, Araber, Syrer, Meder [Iran] oder Parther handelte. Sie soll auch noch viele andere Sprachen gelernt haben, während die Könige

vor ihr es nicht einmal über sich gewannen, Ägyptisch zu lernen, und sogar das Makedonische [die Sprache der Heimat ihrer Dynastie] vernachlässigten.«

Eine solche Schönheit, die sich erst im Gespräch und im geistigen Austausch entfaltete, konnte in der Ruhe des Portraits nur schwer festgehalten werden. Hier fallen ihre lange Nase und ihr großer Mund auf. Natürlich verfügte sie über alle Geheimnisse der Toilettenkunst. Unter ihrem Namen kursierten Schriften über Schönheitspflege, in denen zum Beispiel gegen Kahlheit und Haarausfall empfohlen wurden: gebrannte Hausmäuse, gebrannte Pferde Zähne, Bienenfett und Eichenharz. Ihre Aufmachung und Umgebung hatten die Aura einer fremdartigen, geheimnisvollen Kultur von ehrwürdigem Alter. Noch einmal empfand der mehr als fünfzigjährige Caesar die Macht der Liebe, wahrscheinlich stärker als je seit dem Tod der ersten Gattin. Aber die Leidenschaft übermannte ihn nicht wie später den Antonius,

der Staatsmann in ihm behielt auch hier die Leitung. Der Bund mit der Königin garantierte ihm den Besitz Ägyptens. In Caesar fügt sich auch die Liebe dem Staatsmann.

Die Verbindung mit der Ägypterin bestand weiter, nachdem er Ägypten verlassen hatte. Cleopatra besuchte Caesar in Rom, wo sie vom September 46 bis zum April 44 blieb, bis nach Caesars Ermordung. Mit ihrem Hofstaat nahm sie Wohnsitz in Caesars Gärten jenseits des Tiber, außerhalb der Stadt, in der Gegend der heutigen Villa Farnesina. Caesar besuchte sie dort öfters. Sie blieb, als er von November 46 bis zum Oktober 45 in Spanien war, und machte auch keine Anstalten aufzubrechen, als er einen mehrjährigen Feldzug im Osten vorbereitete. Man hat daher vermutet, daß Caesar sie nach Rom holte, um sie unter Kontrolle zu haben und eigenmächtige Schritte zu verhindern. Aber Caesar ließ ihr Standbild unter den Kunstwerken im Tempel der Venus Genetrix aufstellen. Durchschlingen sich auch hier wieder Liebe und Politik? Viele Römer nahmen an dieser ausländischen Hofhaltung Anstoß, bei der Cleopatra als Mittelpunkt geistreicher Cercles glänzte. Um so mehr verwundert es, daß – abgesehen von einer mehrdeutigen Cicero-Stelle – bei den Zeitgenossen von einem Sohn der Cleopatra nicht die Rede ist, der nach ihrer Angabe von Caesar stammte; sie nannte ihn Ptolemaios Caesar, die Alexandriner scherzhaft Kaisarion, das Caesarlein. Antonius behauptete später vor dem Senat, Caesar habe ihn anerkannt, und berief sich neben anderen auf Oppius als Zeugen. Der antwortete aber mit einer Schrift, die nachwies, Caesar sei nicht der Vater. War Caesars Vaterschaft schon im Altertum umstritten, so haben auch moderne Gelehrte ihre Zweifel geäußert: aus politischen Gründen hätten Antonius und Cleopatra erst nach Caesars Tod die falsche Behauptung aufgestellt. Der Knabe wurde später auf Befehl von Caesars Erben Octavian umgebracht. Seine Existenz hat keinerlei politische Folgen gehabt.



Cleopatra, Marmorkopf (30-11 v. Chr.)

Leidenschaft als Requisit

Die leidenschaftliche Bewegung des kreatürlichen Lebens im Menschen – mit einem Worte: die Leidenschaft selbst – setzt das fatale Requisit in Aktion. Es ist nichts als die seismographische Nadel, die Kunde gibt von ihren Erschütterungen. Im Schicksalsdrama spricht sich die Natur des Menschen in blinder Leidenschaft wie die der Dinge in dem blinden Zufall unterm gemeinsamen Gesetz des Schicksals aus. Dies Gesetz tritt um so deutlicher heraus, je adäquater das registrierende Instrument ist. Daher ist es nicht gleichgültig, ob, wie in so vielen deutschen Schicksalsdramen, ein armseliges Requisit in mesquinen Verwicklungen dem Verfolgten sich aufnötigt oder ob uralte Motive wie bei Calderon an solcher Stelle ans Licht treten. Die ganze Wahrheit der Bemerkung A. W. Schlegels, er kenne »keinen Dramatiker, der den Effekt so zu poetisieren gewußt hätte«, wird in diesem Zusammenhang einleuchtend. Calderon war in diesem Fache Meister, weil der Effekt innere Notwendigkeit seiner eigensten Form, des Schicksalsdramas, ist. Und nicht sowohl darin besteht die geheimnisvolle Äußerlichkeit dieses Dichters, wie in Verwicklungen der Schicksalsdramen das Requisit fortdauernd virtuos im vorderen Plane sich behauptet, als in der Genauigkeit, mit der die Leidenschaften selber die Natur von Requisiten annehmen. Der Dolch in einer Eifersuchtstragödie wird eines mit den Leidenschaften die ihn führen, weil Eifersucht bei Calderon genau so scharf und handlich wie ein Dolch ist. Es ist des Dichters ganze Meisterschaft darin, wie höchst exakt vom psychologischen Motiv des Handelns, das der moderne Leser in ihr sucht, die Leidenschaft in einem Stück wie dem Herodesdrama abgehoben ist. Man hat das nur bemerkt, um sich daran zu stoßen. »Es wäre das Natürliche gewesen, den Tod der Mariene aus der Eifersucht des Herodes zu motivieren. Die Lösung drängte sich sogar mit einer zwingenden Gewalt auf, und die Absichtlichkeit, mit der Calderon ihr entgegenarbeitete, um der ›Schicksalstragödie‹ den ihr zukommenden Abschluß zu geben, ist offenkundig.« (Hübscher) Ja: denn nicht *aus* Eifersucht tötet Herodes die Gattin sondern *durch* Eifersucht kommt sie um. Durch Eifersucht ist Herodes dem Schicksal verhaftet und ihrer als der gefährlich entbrannten Natur des Menschen bedient es sich in seiner Sphäre nicht anders als des Dolches zu Unheil und Unheilszeichen.

aus: Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*

Giulio Cesare – von Ägypten nach London über Venedig

Albert Gier

»Die Nase Kleopatras: wäre sie kürzer gewesen, hätte sich das ganze Gesicht der Erde verändert.« So schrieb Blaise Pascal um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Man erinnert sich: kurz nach der Mitte des 20. Jahrhunderts haben die Comic-Autoren René Goscinny und Albert Uderzo Pascals Aperçu als Running Gag im Album *Asterix und Kleopatra* verwendet. Dagegen schlug der Dichter Paul Valéry, von dem schwer zu sagen ist, ob er *Asterix* gemocht hätte, eine operative Lösung für Pascals Problem vor: »Was die Nase Kleopatras betrifft, das ist im Grunde ein ziemlich einfacher Fall für die plastische Chirurgie. Man hätte die schädliche Schönheit ein bißchen häßlicher gemacht, und das Gesicht der Erde hätte vielleicht dabei gewonnen.«

Valéry geht davon aus, daß Kleopatras Schönheit schädlich ist; wäre sie weniger attraktiv gewesen, hätten Caesar und Mark Anton sie nicht geliebt und um ihre willen nicht Dinge getan, die für sie selbst und für die römische Republik verhängnisvolle Folgen haben sollten. So hatte es Pascal anscheinend nicht gemeint; bei ihm geht es um etwas recht Triviales, um die kleinen Ursachen, die große Wirkungen haben: Wenn Kleopatra Caesar nicht gefallen hätte, wäre vielleicht Ptolemaios XIII. König von Ägypten geworden; Caesar hätte die römische Gesellschaft nicht dadurch provoziert, daß er mehr oder weniger offen mit seiner exotischen Geliebten zusammenlebte, und vielleicht wäre er dann an den Iden des März nicht erstochen worden. Dann hätte das Gesicht der Erde einen Tag später, am 16. März des Jahres 44 v. Chr., zweifellos anders ausgesehen; ob besser oder schlechter, sei dahingestellt.

Wenn Politik und Erotik einander in die Quere kommen, gibt es zwei Grundmuster: John F. Kennedy und Marilyn Monroe oder Evita und Juan Perón. Im ersten Fall steht die Geliebte der politischen Karriere ihres Liebhabers günstigstenfalls nicht im Weg, sie kann allerdings auch zu einer fatalen Belastung werden (siehe Bill Clinton und Monica Lewinsky; wer mag, kann gern aktuellere Beispiele einsetzen). Im zweiten Fall wird der Erfolg des Mannes durch die Geliebte entscheidend gefördert oder überhaupt erst ermöglicht. Die schmutzigen kleinen Affären des ersten Typs befriedigen die Sensationsgier und Schadenfreude der Öffentlichkeit, werden aber meist relativ schnell vergessen; zum Stoff für Mythos und Literatur taugen eher Paare, denen zumindest zeitweise nicht nur ihre Liebe, sondern ihr ganzes gemeinsames Leben zu gelingen scheint (was einen jähen Absturz und tragisches Scheitern am Ende nicht ausschließt): Dido und Aeneas, Joséphine de Beauharnais und Napoléon Bonaparte, Simone de Beauvoir und Sartre. Daß die kollek-

tive Phantasie bemüht war, auch die Beziehung zwischen Caesar und Kleopatra nach diesem Muster zu modellieren, ist insofern nicht verwunderlich.

Dabei ergibt sich allerdings ein Problem: Aus frühneuzeitlicher Sicht ist Bündnispolitik wesentlich Heiratspolitik; die Maxime »Tu, felix Austria, nube« gilt nicht nur für die Habsburger. Die Verbindung zwischen Caesar und Kleopatra erscheint in dieser Perspektive durchaus sinnvoll. Man kann sich fragen, ob sie wirklich nötig gewesen wäre, um das militärisch eher schwache Ägypten an das Römische Reich zu binden; aber wenn Kleopatra Caesar gefiel...

Aus römischer Sicht sieht die Sache anders aus. Erstens war Caesar nicht König von Rom; er wäre es zweifellos gern geworden, aber seine politischen Gegner taten



Asterix und Kleopatra (1965)

alles, um das zu verhindern. Wenn Caesar (der im übrigen bereits mit Calpurnia, einer Römerin, verheiratet war) sich eine Königin aussuchte und mit ihr einen Sohn zeugte, der möglicherweise später Anspruch auf seine Nachfolge erheben konnte, durften die Anhänger der Republik nicht tatenlos zusehen. Zweitens schloß das tiefverwurzelte Mißtrauen, das noch im Rom der Kaiserzeit gegenüber ausländischen Fürstinnen herrschte, eine Heiratspolitik wie im 17. Jahrhundert von vornherein aus; gut hundert Jahre später mußte sich Titus auf Druck des Senats von seiner Geliebten Berenike, einer Prinzessin aus Judäa, trennen (unmittelbar nach diesem Ereignis setzt die Handlung von Mozarts *Clemenza di Tito* ein). Caesars Liebe zu Kleo-

patra ist also nach den Maßstäben des frühneuzeitlichen Opernpublikums richtig und vernünftig, nach den Maßstäben seiner eigenen Zeit dagegen äußerst problematisch. In einer neueren historischen Darstellung liest man:

Es war zweifellos eine sonderbare Atmosphäre in jenen sechs Monaten, in denen sich Kleopatra und Caesar gemeinsam in Rom aufhielten. In seiner Amtswohnung lebte Caesar mit seiner Gemahlin Calpurnia, eine Viertelstunde entfernt, in seiner Villa, residierte seine Geliebte. Caesar machte keinen Hehl aus seinen Gefühlen für Kleopatra. [...] In Rom kündigten sich weitreichende Veränderungen an, da Caesar begonnen hatte, die Republik in eine Monarchie umzuwandeln. Dazu gehört auch, daß er zu Lebzeiten als Gott verehrt wurde. Ob aus Caesars Sicht die Göttin Kleopatra in diesem neuen Reich einen besonderen Platz hätte einnehmen sollen, wissen wir nicht. [...] Auch Kleopatras Wunschträume in diesen Tagen bleiben unbekannt, wenngleich viel darüber gerätselt worden ist, ob sie sich als Königin dieses neuen Reiches neben dem Gott Caesar sah und ihren gemeinsamen Sohn Kaiser, den einzigen leiblichen Sohn, den Caesar je hatte, als dessen zukünftigen Erben. Möglicherweise hat sie sogar derartige Überlegungen im kleinen Kreis geäußert, möglicherweise beeinflussten solche Gedankenspiele die Entscheidungen der Mörder, die Caesar an den Iden des März 44 erstachen. Möglicherweise war auch alles ganz anders. (M. Clauss, *Kleopatra*, München 1995)

Auch Caesars Persönlichkeit wurde in späterer Zeit kontrovers beurteilt: Das europäische Mittelalter bewunderte ihn als den Gründer des Römischen Kaiserreichs, seine Ermordung galt als feiger Verrat. Wer sich explizit auf die Tradition der römischen Republik berief, sah das naturgemäß anders: Die Venezianer, die selbst in einer Republik lebten, betrachteten im 17. Jahrhundert das Rom der Konsuln als Hort der Freiheit, das kaiserliche Rom dagegen als Brutstätte der Tyrannei und Verworfenheit; folglich konnte Caesar, der Totengräber der Republik, in Venedig keine gute Presse haben. Giovanni Francesco Busenello, der 1643 schon Kaiser Nero auf die venezianische Opernbühne gebracht hatte (*L'Incoronazione di Poppea*, Musik von Claudio Monteverdi), verfaßte drei Jahre später das Libretto *La prosperità infelice di Giulio Cesare, Dittatore* (*Das unglückliche Geschick des Diktators Julius Caesar*), von dem nicht klar ist, ob es seinerzeit (von Francesco Cavalli?) vertont und aufgeführt wurde. In der lockeren Form eines historischen Bilderbogens werden Caesars Krieg gegen Pompeius und dessen Tod, die Liebe Caesars und Kleopatras (IV. Akt) und schließlich seine Ermordung dargestellt. Dabei wird »der Figur des Cäsar eine tragödienhafte Perspektivierung, die der Stoff vielleicht auch hergegeben hätte, verweigert. Sein Fall ist im Sinne des siebzehnten Jahrhunderts nicht tragisch, weil er nicht schrecklich ist: Es ist letztlich der Fall eines Hochmütigen [...]« (Mehltretter).

Caesar erscheint entweder als arroganter, grausamer Tyrann oder als weiser, gütiger, uneigennütziger Herrscher, der nur auf das Wohl des Volkes bedacht ist; antike und moderne Quellen liefern Argumente für beide Lesarten. Ganz ähnlich ist die Liebe zu Kleopatra entweder ein schwerer politischer Fehler oder aber ein ganz außerordentlicher Glücksfall, wenn nämlich private Neigung und das Interesse des Staates zusammenfallen. Es ist im übrigen durchaus vorstellbar, daß die Urteile über den Politiker und den Liebenden divergieren: Caesar könnte der Archetypus des idealen Herrschers sein und sich trotzdem eine unvernünftige Leidenschaft zur ägyptischen Königin leisten; oder er könnte ein brutaler Tyrann sein und sich trotzdem in die richtige Frau verlieben.

Es leuchtet unmittelbar ein, daß die zuletzt genannten Konstellationen die interessantesten sind. Das Problem von Zufall und Notwendigkeit, das schon in Pascals



Kleopatra und Mark Anton, Holzschnitt aus Boccaccio, *De claris mulieribus* (1473)

Dictum von Kleopatras Nase angesprochen war, erscheint hier pointiert zugespitzt: Caesar war ohne Zweifel eine militärisch-politische Jahrhundert- oder Jahrtausendbegabung; dennoch hätte er es nicht geschafft, beinahe der erste Kaiser von Rom zu werden, wenn nicht die historischen Voraussetzungen für einen Wandel der Staatsform gegeben gewesen wären: kontinuierliche Ausdehnung des römischen Imperiums, soziale und demographische Veränderungen in der Hauptstadt, Korruption der republikanischen Institutionen etc. In Hegels Verständnis ist Julius Caesar ein Instrument, dessen sich der Weltgeist bedient, um das römische Kaiserreich zu schaffen. Vielleicht mußte er ermordet werden, weil er nur der Vorläufer des erfolgreicheren Octavian-Augustus war; phantasiebegabte Naturen könnten sich aber vorstellen, daß das Werkzeug, von Kleopatras Nasenspitze abgelenkt, der Hand des Weltgeists entglitt und einen Augenblick lang auf eigene Rechnung agierte, was genügt hätte, um den Lauf der Geschichte und das Gesicht der Erde zu verändern. Philosophisch mag eine solche Sichtweise unhaltbar sein, in literarischer Hinsicht erweist sie sich als überaus fruchtbar.

Das gilt vor allem für die Oper als literarische Form, die im 17. Jahrhundert in Italien – und ganz besonders in Venedig – eng mit dem Karneval verbunden ist: Die Theater – im Venedig des 17. Jahrhunderts gab es zeitweise um die zwanzig, die einander Konkurrenz machten – spielten nur während der Karnevals-*Stagione*, von Dezember bis zum Beginn der Fastenzeit. Die ziemlich rigiden moralischen, religiösen und sozialen Normen, die sonst das Verhalten des einzelnen reglementieren, werden für die Dauer der tollen Tage außer Kraft gesetzt: Das Unterste wird zuoberst gekehrt, in vielen Städten wird ein Habenichtes zum »Narrenpapst« (heute würde man »Prinz Karneval« sagen) gewählt, jeder Venezianer Lehrbub darf den Dogen, und, wenn er eine Maske trägt, sogar seinen Meister ungestraft einen Esel heißen, und wer auf der Gasse von einem mit irgendeiner übelriechenden Flüssigkeit gefüllten Ei getroffen wird, sollte besser nicht versuchen, sich zu beschweren. Der venezianische Karneval war in ganz Europa berühmt und lockte Jahr für Jahr Aristokraten und regierende Fürsten aus den unterschiedlichsten Ländern an.

Jacques Offenbachs Librettisten Meilhac und Halévy haben 1868 in *La Périochole* gedichtet: »Ah qu'un monarque s'ennuierait, / si pour se distraire il n'avait l'incognito!« (Wie langweilig wäre einem Fürsten, hätte er nicht das Incognito, um sich zu zerstreuen.) Die Maske gewährt den vornehmen Gästen für die Dauer des Karnevals vollständige Anonymität; für einmal können sie sich amüsieren, ohne ständig daran denken zu müssen, was sie ihrem Rang schuldig sind. Auf der Opernbühne geht es ganz ähnlich zu: Die incognito reisenden Herrschaften in den Logen bestaunen Heroen und Herrscher aus klassischer Zeit, die sich gerade einmal Urlaub von der Weltgeschichte gönnen.

In Alexandria kann der Sieger über Pompeius endlich einmal mit einer Dame flirten oder abfällige Bemerkungen über Mark Anton machen, ohne daß am nächsten Tag ganz Rom darüber klatscht. Wenn er einer hübschen jungen Ägypterin die

Ehe verspricht, weiß er und wissen die Zuschauer, daß Calpurnia zu Hause in Rom auf ihn wartet; aber wenn er Glück hat, weiß die junge Ägypterin es nicht.

Am 17. Dezember 1676 wurde im Teatro San Salvatore in Venedig die Oper *Giulio Cesare in Egitto* uraufgeführt; der Text stammt von Giacomo Francesco Bussani, über den nicht viel mehr bekannt ist, als daß er in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts einige Libretti für venezianische Theater geschrieben hat, die Musik von Antonio Sartorio (1630-1681). Sartorio, ein Venezianer, hatte seit 1661 etwa zehn Opern komponiert, von denen einige recht erfolgreich waren; 1666-1675 stand er als Kapellmeister im Dienst von Herzog Johann Friedrich von Braunschweig-Lüneburg, der in Hannover residierte, wurde aber häufig beurlaubt, um in Venedig Opern zu komponieren und einzustudieren. Oper bedeutete für ihn »zuerst und vor allem ein glänzendes Spektakel, und die Arie das wichtigste Mittel, die Zuhörer emotional zu bewegen« (Tarr); sein *Giulio Cesare* enthält rund 60 Arien, in anderen Opern waren es noch mehr.

Sein *Giulio Cesare* war durchaus erfolgreich: zwischen 1680 und 1689 wurde die Oper viermal nachgespielt, in Neapel, Mailand, Messina und Bergamo. Allerdings wurde in Messina nicht Sartorios Musik übernommen, sondern Bussanis Buch wurde von einem einheimischen Komponisten neu vertont; auch in Mailand und Bergamo scheint die Originalpartitur grundlegend verändert worden zu sein. Fünfunddreißig Jahre später griff Händel in London auf das venezianische Libretto zurück und ließ es von Nicola Francesco Haym gründlich revidieren. Der Erfolg von Händels *Giulio Cesare in Egitto* war wohl der Grund dafür, daß Bussanis Text bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts dann noch knapp ein Dutzend mal vertont wurde (einer der letzten Komponisten, der sich seiner annahm, war 1751 Niccolò Jomelli); natürlich wurde das Original jedesmal neu bearbeitet, vor allem die Arientexte wurden (oft nach den Wünschen der Sänger) durch andere (später auch durch Ensembles) ersetzt.

Bussanis *Argomento*, die Inhaltsangabe [siehe S. 96 dieses Heftes], die Haym später fast unverändert übernehmen sollte, stellt fest, Caesar habe sich, als es ihm nach der Eroberung Galliens nicht gelang, zum Konsul gewählt zu werden, »mit solcher Wut an die Vernichtung der Freiheit der Latiner gemacht, daß er sich eher als Feind Roms denn als römischer Bürger erwies« (die Wortwahl ist auffällig: Caesar richtet einen »Eccidio della Libertà Latina«, eigentlich ein »Gemetzel« der Freiheit an). Offensichtlich steht der Librettist, wie in Venedig kaum anders zu erwarten, auf der Seite der römischen Republik. Das ist zu bedenken, wenn das Personenverzeichnis Caesar in vorauseilendem Gehorsam als »ersten Kaiser (*Imperator*) der Römer« bezeichnet oder wenn Cornelia ihn zur Versöhnung mit ihrem Gatten Pompeius auffordert und ihn bei dieser Gelegenheit als Herrscher der Welt mit Jupiter, dem Herrscher des Himmels, vergleicht (I 2¹).

¹ Verweise auf Bussanis Libretto bezeichnen jeweils Akt [römische Ziffer] und Szene [arabische Ziffer].

Wie in den meisten venezianischen Libretti gibt es zwei Handlungsstränge: zum einen den Kampf der Geschwister Kleopatra und Tolomeo um die Herrschaft in Ägypten und die Liebe Caesars zu Kleopatra, zum anderen die wiederholten Versuche Cornelias, der Witwe des Pompeius, und ihres Sohnes Sesto, an Tolomeo Rache für die Ermordung von Caesars Gegenspieler zu nehmen – wobei sich Cornelia obendrein der ebenso unerwünschten wie hartnäckigen Avancen des Mörders und seines Feldherrn Achilla erwehren muß.

Zwischen den ägyptischen Königsgeschwistern sind die Rollen klar verteilt: Tolomeo macht falsch, was immer ein Herrscher falsch machen kann. Daran ist wesentlich Achilla schuld, der seinem jungen Herrn (der historische Ptolemaios war zur



Claudette Colbert als Cleopatra (1934)

Zeit von Caesars Ägyptenfeldzug erst dreizehn Jahre alt) den Rat gibt: »Wenn du herrschen willst, dann hör auf, Mitleid zu haben« (I 9): Tolomeo glaubt ihm und läßt Pompeius, dem er für gewährte Unterstützung zu Dank verpflichtet wäre, ermorden, um Caesars Gunst zu gewinnen – ohne Erfolg, denn Caesar selbst weiß, daß die *clemenza*, verzeihende Güte gegenüber dem unterlegenen Feind, die höchste Herrschertugend ist, und wäre bereit gewesen, sich mit Pompeius auszusöhnen. Auf die heftige Reaktion des Römers antwortet Tolomeo mit einem weiteren Mordbefehl, d.h. er hat aus seinem ersten Fehlschlag nichts gelernt. Die Chancen, daß aus ihm noch einmal ein guter Herrscher wird, stehen schlecht.

Übrigens hält ihm seine Schwester Kleopatra vor: »Thron und Liebe gehen nicht zusammen« (I 8). Man könnte einwenden, daß sie selbst das

beste Gegenbeispiel ist; aber während Kleopatras erotisches Interesse an Caesar ihren politischen Zielen nicht nur nicht abträglich, sondern sogar förderlich ist, läßt sich Tolomeo durch Liebesabenteuer ständig von den wirklich wichtigen Dingen ablenken. Bei Sartorio thematisieren nicht weniger als drei seiner Arien den Zwiespalt zwischen Machtstreben und sexuellem Begehren, in dem er sich ständig befindet (vgl. I 10; II 12; II 25). Zuletzt spricht Rodisbe, Kleopatras Amme, das aus, was die Zuschauer längst erkannt haben dürften: »eri troppo lascivetto« (III 16); du, Tolomeo, warst zu lüstern. Tolomeo will Cornelia, deren Gatten er hat ermorden lassen, als Zierde seines Serails; nur um der Befriedigung seiner sinnlichen Begierde willen überwirft er sich mit dem ebenfalls in Cornelia verliebten Achilla, der seine wichtigste Stütze im Kampf gegen Caesar ist; und natürlich muß ein weiser Herrscher seine politischen Ziele über die persönlichen stellen. Daß Achilla sich daraufhin auf Kleopatras Seite schlägt, ist für Tolomeos Sturz zumindest mit entscheidend.

Caesar erscheint in vieler Hinsicht als das positive Gegenbild zu Tolomeo. Nur einmal wird er (vielleicht) ein bißchen lächerlich gemacht: Vor Tolomeos Mordbuben rettet er sich mit einem kühnen Sprung aus dem Fenster ins Hafenbecken, aber er schafft es nicht aus eigener Kraft ans Ufer: Curio muß ihn aus dem Wasser ziehen (was unser Held wohlweislich verschweigt, wenn er später Kleopatra von seiner Flucht berichtet). Diese Stelle wird Nicola Francesco Haym 1724 ändern: In Händels Oper rettet sich Caesar aus eigener Kraft. Freilich scheint der Römer schon bei Bussani stets Herr der Situation zu sein. Vor der Urne, die die Asche des Pompeius birgt, erweist er sich sogar als nachdenklicher Philosoph, der über die Flüchtigkeit des Ruhms und die Kürze des Lebens *raisonniert* (I 11); das läßt vermuten, daß ihm seine eigenen Erfolge nicht so leicht zu Kopf steigen werden. Von den zwölf Versen dieses Monologs hat Sartorio allerdings nur die ersten fünf vertont; Händel dagegen läßt Caesar alle zwölf Verse als *Accompagnato-Rezitativ* singen. In London, soviel wird jetzt schon deutlich, werden die heroischen Züge des Titelhelden stärker hervorgehoben als die komischen.

Natürlich hat eine solche Sicht Konsequenzen auch für das Verhältnis Caesars zu Kleopatra, die wir aber jetzt noch nicht erörtern wollen. Die Königin, so scheint es, agiert in politischen Dingen klug und entschlossen: Von Beginn an ist sie bemüht, nicht nur Caesar, sondern auch Cornelia und Sesto auf ihre Seite zu ziehen (vgl. I 15). Als sie nach Caesars Verschwinden von Tolomeo besiegt und gefangengenommen wird, macht sie »jene Blinde«, die Göttin Fortuna, dafür verantwortlich (III 2), die, wie man weiß, sehr launisch ist. Deshalb verliert Kleopatra auch nicht den Mut: Das Glück kann (III 3), ja muß sich früher oder später wieder wenden (III 11). Anders als Tolomeo, der nach seiner Gefangennahme verzweifelt und den Tod herbeisehnt (III 16), läßt sich Kleopatra von einem Schicksalsschlag nicht bezwingen und stellt so ihre königliche Würde unter Beweis.

Die Szenen um Cornelia und Sesto nehmen in Bussanis Libretto nicht viel weniger Raum ein als die Haupthandlung um Caesar und Kleopatra. Dabei geht es einerseits um Pläne und scheiternde Versuche, an Tolomeo Rache zu nehmen für den Tod des Pompeius, andererseits um Tolomeos, Achilles und auch Curios Bemühungen, Cornelias Herz und Hand zu gewinnen. Auf den heutigen Zuschauer wirkt hier manches komisch, was von den Autoren durchaus ernstgemeint gewesen sein mag: Cornelia, die gekommen ist, um zwischen Caesar und Pompeius zu vermitteln, muß mitansehen, wie Achilla dem römischen General den abgetrennten Kopf ihres Gat-



Illustration der französischen Übersetzung von Boccaccio, *De claris mulieribus* (ca. 1405)

ten präsentiert; daraufhin fällt sie in Ohnmacht. Man möchte Curio, der ihr, sobald sie wieder zu sich kommt, einen Heiratsantrag macht (I 4), das Gemüt eines Fleischerhundes attestieren; aber auch Haym und Händel sahen offenbar keine Veranlassung, an dieser Stelle etwas zu ändern. Natürlich weist ihn Cornelia ab, aber sie scheint ihm seine Taktlosigkeit nicht weiter zu verübeln: Am Ende von Bussanis Oper, als Curio nicht nur den Mörder ihres Gatten überwältigt, sondern hierbei auch noch ihrem Sohn das Leben gerettet und sich so das Recht auf ihre Hand erstritten hat, zögert Cornelia keinen Augenblick, in die Heirat einzuwilligen. Anders bei Haym und Händel, denn hier ist es Sesto, der im Duell mit dem Tyrannen den Sieg davonträgt und so seinen Vater rächen kann.

Zudem haben Haym und Händel zwei eindeutig komische Arien im zweiten Akt



Relief der Kleopatra (50-30 v. Chr.)

(II 9/10) gestrichen: Nachdem Curio sich bei Cornelia wieder einmal einen Korb geholt hat, »tröstet« ihn der Page Nireno: Es sei kein Wunder, wenn Caesars Vertrauter bei den Frauen kein Glück habe, Curio sei halt einfach nicht hübsch genug. Der freilich nimmt's gelassen: Wenn Cornelia ihn nicht will, wird er eben hundert Frauen den Hof machen, einer nach der anderen, irgendeine wird schon ja sagen.

Die Szenen Cornelias und Sestos bei Bussani haben fast alle eine Entsprechung in Hayms Libretto; allerdings hat der Bearbeiter den Dialog oft neu, manchmal kürzer gefaßt und fast alle Arien ersetzt. Zu den sehr wenigen Nummern Bussanis, die in Händels Oper erhalten bleiben, zählt immerhin der A-Teil von Cornelias Klage am Grab des Pompeius, »Nel tuo seno, amico sasso« (In deinem Busen, freundlicher Stein / I 14), die bei Händel zu einer Arie ohne Da capo wird.

Stärker eingegriffen hat der Londoner Bearbeiter bei einer Szenenfolge im zweiten Akt (II 22-26): Zu Beginn wissen wir schon, daß Kleopatras Amme Rodisbe Sesto geholfen hat, als Eunuch verkleidet in Tolomeos Serail einzudringen (II 14). Inzwischen haben Sesto und Cornelia ihre Kleider getauscht, und die Amme erläutert ihren Plan: Wenn der königliche Wüstling die falsche Cornelia umarmen will, soll sie (bzw. er) Tolomeos Schwert ergreifen und ihn töten. Auch wenn es um Leben und Tod geht: An dieser Stelle weht ein Hauch von Charleys Tante über die Bühne. Wenn Tolomeo auftritt und »Cornelia« als seiner für die Nacht auserwählten Gespielin gleich sein Taschentuch zuwirft, muß Sesto natürlich mädchenhafte Schüchternheit mimen, um ohne Verdacht zu erregen sein Gesicht verbergen zu können. Viel nützt ihm das allerdings nicht, denn Tolomeo will mit seiner neuen Eroberung

gleich in die königliche Badewanne steigen. In diesem Augenblick aber meldet Achilla, Caesar wäre bei seinem Sprung ins Hafenbecken umgekommen, und rettet Tolomeo (oder Sesto, wie man's nimmt).

Diese Episode bot den Darstellern naturgemäß reichlich Gelegenheit zu handfestem Klamauk. Haym und Händel nahmen die nächstliegende Änderung vor: Bei ihnen ist es die echte Cornelia, die Tolomeos Taschentuch empfängt; unterdessen schleicht Sesto, der natürlich nicht verkleidet ist, zu dem Schwert, das der Pharao abgelegt hat, wird aber durch den hereinstürzenden Achilla daran gehindert, Tolomeo zu töten.

Bussanis Cornelia, die sich in Sestos Eunuchen-Kostüm sicher freier bewegen kann als in ihren eigenen Kleidern, verschafft sich später (wie genau, erfahren wir nicht) eine Rüstung und schließt sich Kleopatras Truppen an; nach Tolomeos Sieg zu Beginn des dritten Aktes ist sie unter den Gefangenen (III 3). Um sie vor der Rache des Tyrannen zu bewahren, gibt sie der Page Nireno geistesgegenwärtig als Cornelias jüngeren Bruder Scipio aus. Das Motiv ist aus den Ritterromanen der Renaissance bekannt und gelangt von dort in die Barockoper: Bradamante in Händels *Alcina* z.B. tritt auf der Insel der Zauberin zunächst auch als ihr eigener Bruder auf, mit dem Ergebnis, daß sich Alcinas Schwester Morgana in den falschen Ricciardo verliebt. Bei Bussani zieht Cornelias Verkleidung keine derartigen Komplikationen nach sich. Die Witwe des Pompeius stellt, indem sie gegen Tolomeos Soldaten kämpft, nur ihren quasi »männlichen« Mut unter Beweis (aber wir wußten vorher schon, wie wir sie einzuschätzen haben). Der Verdacht, daß es den Autoren vor allem um den erotischen Reiz des Kleidertauschs ging, liegt nahe. Haym hat diese Passage ersatzlos gestrichen. Bussanis Cornelia darf als »fremder Ritter« noch das Schuldgeständnis des sterbenden Achilla entgegennehmen (III 6/7); in Händels Oper tritt Sesto an ihre Stelle, sonst kann die Szene bleiben, wie sie ist.

Die Eingriffe in die Cornelia-Sesto-Handlung verstärken unseren Eindruck, daß Händel und Haym ihr Sujet ernster nehmen als Bussani (und Sartorio). In einer Karnevalsoper sind Sestos und Cornelias Verkleidungen durchaus am rechten Platz, und die zweideutige Szene mit Sesto als Haremsdame paßt sicher zur Stimmung des Publikums, wenn auch vielleicht nicht unbedingt zu den Vorstellungen, die sich das 17. Jahrhundert von einer immerhin bedeutsamen Episode der Weltgeschichte macht.



Liz Taylor während den Dreharbeiten von *Cleopatra* (1962)

Haym und Händel verzichten weitgehend auf die komische Brechung des heroischen Geschehens. Das hängt auch damit zusammen, daß zwischen 1676 und 1724 die erste große Opernreform in der Geschichte der jungen Gattung stattgefunden hat, und Opernreformen sind zu allen Zeiten vor allem Librettoformen gewesen. Die venezianische Oper des 17. Jahrhunderts ist maßgeblich vom spanischen Theater eines Lope de Vega oder Calderón, und auch vom spanischen Ritter- und Abenteuerroman beeinflusst. Das bedeutet: Die Spannung, die durch tragische oder hochdramatische Geschehnisse aufgebaut worden ist, wird immer wieder durch komische Einschübe gelöst; wie Don Quijote seinen Sancho Pansa oder später Don Giovanni seinen Leporello haben die Opernprotagonisten Diener oder Vertraute neben sich, die ihre idealistischen Höhenflüge mit gewollt banaler Alltagsweisheit kontern oder durch ihre Feigheit den Mut des Helden um so heller strahlen lassen. Die Intrigen dieser Opern sind extrem verwickelt, das Geschehen erstreckt sich oft über viele Jahre, die Schauplätze liegen in verschiedenen Ländern oder gar auf mehreren Kontinenten.

Gegen diesen barocken Wildwuchs setzt die Akademie Arcadia, die 1690 in Rom gegründet wurde und der bald alles angehörte, was in der italienischen Kulturszene Rang und Namen hatte, die reine Lehre der antiken Kunstrichter, vor allem die Dramenpoetik des Aristoteles. Der hatte nur zwischen Tragödie und Komödie unterschieden und keinerlei Mischgattungen zugelassen, also: keine komischen Szenen oder Figuren in ernsten Opern! (Und Julius Caesar kann im 18. Jahrhundert nur Protagonist einer ernsten Oper sein.) Die reinliche Trennung führt übrigens dazu, daß sich bald nach 1700 die Opera buffa als eigenständige Gattung neben der Seria herausbildet.

Bei Bussani gibt es zwei komische Figuren, die beide Kleopatra zugeordnet sind: ihre Amme Rodisbe und ihren Pagen Nireno. Beides sind gängige Typen der venezianischen Oper; wir finden die geschwätzige Amme, die ursprünglich meist von einem Tenor gesungen wurde, und den vorlauten Pagen z.B. schon in Monteverdis *Poppea*. Nireno, das haben wir schon gesehen, macht sich z.B. über Curios vergebliches Werben um Cornelia lustig oder hindert Tolomeo durch seinen Einfallsreichtum daran, in einem gefangenen Römer die verkleidete Cornelia zu erkennen.

Bussani beschließt sowohl den ersten wie den zweiten Akt der Oper jeweils mit einer Arie Rodisbes, wodurch die Rolle der Amme ganz erstaunliche Bedeutung erhält. Zuerst (I 22) raisonniert sie darüber, daß Koketterie ein gefährliches Spiel für junge Frauen ist: Manch eine, die einen Mann an sich zu fesseln suchte, hat sich dabei schon selbst unsterblich verliebt. Im zweiten Akt rühmt sie die Schlaueit der alten Frauen, die Männer meisterhaft zu betrügen wissen (II 27). Unmittelbar vorher hat sie Sesto versprochen, ihn in Tolomeos Gemächer zu schmuggeln, damit er am Mörder endlich Rache nehmen kann; in diesem Zusammenhang kann sich die Fähigkeit, Männer zu betrügen, nur auf ihre Talente als Kupplerin beziehen, nicht auf das, was von ihrer früheren erotischen Attraktivität noch übrig sein mag.

Nireno hat in Händels Vertonung von 1724 eine winzige Rolle (bei der Wiederaufnahme der Oper ein Jahr später konnte sie problemlos gestrichen werden); er ist der Diener der Kleopatra, der Nachrichten überbringt, Besucher anmeldet etc., aber ohne die Eigenschaften eines vorwitzigen Pagen. Eine Rodisbe entsprechende Figur war in Händels Skizzen noch vorgesehen, aber am Ende wurde sie ganz gestrichen. In London mußte Kleopatra ohne komische Stichwortgeber auskommen.

Weggelassen hat Haym auch ein Motiv, dessen Funktion bei Bussani in der Tat nicht eindeutig zu erkennen ist: In der ersten Szene, unmittelbar nachdem Caesar sich seines Sieges über Pompeius gerühmt hat, gibt es eine plötzliche Sonnenfinsternis. Worauf verweist das himmlische Zeichen? Auf den Tod des Pompeius, der vielleicht im selben Augenblick ermordet wird? Oder gar auf das blutige Ende des ersten römischen Kaisers selbst? Cäsar jedenfalls bezieht diese Naturerscheinung geistesgegenwärtig nicht auf sich, sondern auf den sicheren Untergang des Pompeius, auf das Scheitern von dessen Hoffnung, in Ägypten militärische Unterstützung zu erhalten.

Die Eingangsszene zeigt noch etwas anderes: Hin und wieder läßt sich Bussani von der barocken Vorliebe für kühne Bilder und Metaphern hinreißen, die ihm allerdings nicht immer ganz gelingen wollen. So lautet Caesars erste Replik:

Curio, Cesare venne, e vide, e vinse.
Già il Pompeian sconfitto
Ode muggir sotto al Cesareo giogo
Punto da l'armi'l Tauro, e mal soffrendo

Curio, Caesar kam, sah und siegte.
Die geschlagenen Anhänger des Pompeius
hören schon unter Caesars Joch
den von Waffen gestochenen Taurus² brüllen und
die widerspenstigen,

Tinte di sangue imporporar le sponde
Del Tigri, e del Peneo mormorar l'onde.
Così vedrà Pompeo
L'Alloro serpeggiar su la mia chioma,
Cesare solo Imperator di Roma.

mit Blut befleckten Wogen
des Tigris und des Peneus aufbegehren³.
So wird Pompeius' sehen,
wie sich der Lorbeer um mein Haar windet,
und Caesar als einzigen Imperator Roms.

Das war Haym (oder Händel) zu blumig, und syntaktisch viel zu kompliziert; ihr Caesar sagt lediglich:

Curio, Cesare venne, e vide, e vinse:
Già sconfitto Pompeo, invan ricorre

Curio, Caesar kam, sah und siegte.
Pompeius ist schon geschlagen und wendet sich
vergeblich

Per rinforzar de' suoi Guerrier lo stuolo
D'Egitto al Re.

an den König von Ägypten,
um die Schar seiner Krieger zu verstärken.

² Wortspiel mit »tauro«: Stier und das gleichnamige Gebirge

³ Doppelsinn von »mormorare«: murmeln und murren/aufbegehren

Diese nüchternen Worte entsprechen nicht nur dem neuen Ideal klassischer Strenge und Einfachheit, für ein ausländisches Publikum waren sie auch weit eher verständlich als Bussanis Schwulst.

Jetzt wollen wir uns aber endlich der Beziehung zwischen Caesar und Kleopatra zuwenden; hier erweist sich der Vergleich zwischen Bussani und Haym, bzw. Händel, als besonders erhellend. Die Annäherung der beiden Protagonisten vollzieht sich im Londoner Libretto genauso wie in Venedig: Kleopatra erfährt, daß Tolomeo Caesar den Kopf des Pompeius hat überbringen lassen, und nimmt an, der Römer werde ihrem Bruder dankbar dafür sein, daß er ihn von einem Konkurrenten befreit hat (I 7). Um ihrerseits Caesars Gunst zu gewinnen, sucht sie ihn in seinem Lager



Werbung für ein Webdesign-Studio (2002)

auf, gibt sich aber als Lidia, eine Dienerin Kleopatras, aus. Der römische Feldherr ist von ihrer Schönheit tief beeindruckt (I 12). Bei einer zweiten Begegnung bezaubert sie ihn durch ihren Gesang (II 4); als er sie zum dritten Mal trifft, spricht Caesar schon von Heirat (II 17), aber die traute Zweisamkeit wird gestört: Curio meldet, daß Tolomeo einen Aufstand angezettelt hat. In dieser prekären Lage gibt sich die falsche Lidia als Kleopatra zu erkennen und versucht, die Aufrührer zur Raison zu bringen (II 18), was ihr aber nicht gelingt. Caesar rettet sich durch den Sprung ins Wasser, Kleopatra (die nicht wissen kann, ob er noch am Leben ist) unterliegt im Kampf gegen ihren Bruder. Erst nachdem sich das Blatt gewendet hat und Tolomeo unschädlich gemacht ist, stehen sich Caesar und Kleopatra erneut gegenüber, und ihre Liebe triumphiert, ohne daß es noch vieler Worte bedarf.

Als sich Kleopatra überzeugt zeigt, sie werde Caesar mit einem einzigen schmach tenden Blick für sich gewinnen können, warnt sie Rodisbe: »Non avvilir la Maestà, il decoro« (I 7) – Kleopatra soll ihrer königlichen Majestät keine Schande machen, sich Caesar nicht gleich an den Hals werfen, und erst recht nicht mit ihm ins Bett steigen (Rodisbe drückt es etwas zurückhaltender aus, aber das Publikum dürfte genau verstanden haben, was gemeint war – schließlich wußte man über Kleopatra Bescheid). Daß die Amme sich genötigt sieht, der jungen Königin eine solche Ermahnung mit auf den Weg zu geben, ist zweifellos kein gutes Zeichen (und daß Haym die Figur der Amme gestrichen hat, könnte auch bedeuten, daß seine Kleopatra keine guten Ratschläge braucht).

Als die Ägypterin im Lager erscheint, sind sowohl Caesar wie Curio sofort hingerissen von ihrer Schönheit (II 12); dieser letzte beschließt sofort, um »Lidia« zu werben, wenn Cornelia denn endgültig nichts von ihm wissen will. Bussanis Caesar

versteigt sich zu einer hyperbolischen Äußerung: »Val' un fil di quel crin per cento Rome« – ein einziges ihrer Haare ist hundert solcher Städte wie Rom wert. Diesen Vers hat Haym weggelassen, aber Caesars Bewunderung für die junge Frau wird auch so deutlich genug. Bussanis Kleopatra wird von Rodisbe und Nireno begleitet, die Caesars Ekstase in spöttischen Apartes kommentieren; die Amme freut sich zum Beispiel: »L'hai colto; e che diss'io?« – »Den hat's erwischt; ich hab's dir ja gesagt!« Die Szene bekommt dadurch einen schwankhaften Charakter, der bei Haym fast ganz verschwindet. Wenn sich der große Caesar während des Aufenthalts in einem befriedeten Land (in Ägypten scheint alles ruhig) ein Liebesabenteuer gönnt, ist dagegen grundsätzlich nichts einzuwenden; wenn er sich aber von einer hübschen Nase völlig aus der Fassung bringen läßt, macht er sich lächerlich – obwohl man ihm bei *die-ser* Nase wohl mildernde Umstände zubilligen muß.

Bussanis erster Akt schließt mit einer Szene, die Haym weggelassen hat (I 21). Kleopatra klagt Rodisbe ihr Leid: Sie war als Jägerin ausgezogen, Caesar sollte ihre Beute sein; aber seit er sie angeschaut hat, fühlt sie selbst sich als Beute. Sie ist von ihm genauso hingerissen wie er von ihr. Dieser Dialog schafft ein Gegengewicht zu den Witzen auf Caesars Kosten: Kleopatra mag eine unglaubliche Frau sein, Caesar ist ein ebenso unglaublicher Mann. Daß die beiden zueinanderfinden, ist nur folgerichtig. Rodisbe hält Kleopatras Verliebtheit denn auch keineswegs für ein Unglück: »uguaglianza in amor non macchia il core« – Liebe, die erwidert wird (oder: Liebe zu einem sozial gleichrangigen Partner, beide Deutungen sind möglich), ist keine Schande. In der folgenden Arie macht die Königin ein Geständnis, das man von ihr vielleicht nicht erwartet hätte: Wenn sie jemanden liebt, dann soll es für immer sein; einen anderen Mann wird sie dann nicht einmal mehr ansehen. Für den Zuschauer, der im Gegensatz zu Kleopatra selbst weiß, was ihr in den nächsten fünfzehn Jahren noch alles bevorsteht, entbehrt diese Aussage nicht der Komik, zugleich hat sie aber auch etwas Rührendes. Jedenfalls braucht sich Caesar seiner Verliebtheit nicht zu schämen: Kleopatra hat es genauso erwischt (um mit Rodisbe zu sprechen). Haym und Händel haben auf diese Szene vielleicht deshalb verzichtet, weil in ihrer Version der ersten Begegnung Caesars mit Kleopatra die Einwürfe des Pagen und der Amme weggeblieben sind; so kann in der Londoner Fassung (anders als bei Bussani) kaum der Eindruck entstehen, die Königin mache Caesar nur aus Berechnung schöne Augen, es erübrigt sich also, diesen falschen Eindruck zu korrigieren. Wie es bei Händel um das Verhältnis der Liebenden bestellt ist, macht im übrigen ihre zweite Begegnung ganz klar, die wir aber zunächst übergehen wollen.



Cleopatra von J. W. Waterhouse (1888)

Den Dialog beim dritten Zusammentreffen der beiden hat Haym nahezu wörtlich aus dem venezianischen Libretto übernommen, und das ist erstaunlich, denn hier verhalten sie sich nicht besonders königlich. Kleopatra erwartet Caesar an einem Lustort – bei der Quelle des Adonis, präzisiert Bussani (II 4). (In der griechischen Mythologie ist Adonis ein ungewöhnlich schöner junger Mann, der von zwei Göttinnen, Venus und Persephone, geliebt wurde; demnach könnte die Quelle des Adonis ein Ort des Begehrens sein. Vielleicht wird Adonis aber auch nur deshalb genannt, weil manche Quellen berichten, er habe eine Zeitlang in Ägypten gelebt.) Ehe ihr



Cleopatra (1911) von Benczúr Gyula

Geliebter eintrifft, erfährt die Königin von Nireno, daß ihr Gesang Caesar bezaubert hat und daß er »mit schwacher, bebender Stimme« seine Liebe zu ihr bekannte (II 16; diese Szene fehlt bei Händel). Der Zuschauer weiß bereits, daß Caesar Kleopatra und Kleopatra Caesar liebt; jetzt weiß er auch, daß Kleopatra von Caesars Liebe weiß. Caesar dagegen kann sich der Liebe Kleopatras noch nicht völlig sicher sein.

Die Königin beschließt, sich schlafend zu stellen; vielleicht kann sie so ein paar zärtliche Worte des Römers belauschen (von hier an stimmen der venezianische und der Londoner Text überein). Dem tapferen Helden fällt es in der Tat leichter, der schlafenden Lidia seine Liebe zu gestehen, als der wachen; als er aber so unvorsichtig ist, das Wort *sposa*, »Gattin« fallen zu lassen, wacht die Schläferin erstaunlich schnell auf: Wenn sie erst Caesars Gattin ist, so beteuert sie, wird sie ihn lieben, bis

daß der Tod sie scheidet. Das wiederum geht ihm zu rasch: Daß eine Dienerin Kleopatras glaubt, sie könne so ohne weiteres die erste Dame des gerade entstehenden römischen Kaiserreichs werden, findet er doch ein bißchen vorlaut. Kleopatra nimmt ihm die Zurechtweisung nicht übel: Da er sie nur liebt, wenn sie schläft, und böse wird, wenn sie aufwacht, wird sie eben wieder einschlafen. In diesem Augenblick kommt Curio und meldet, daß Alexandria in Aufruhr ist; Kleopatra gibt ihr Versteckspiel auf, und jetzt ist Caesar schrecklich peinlich, wie ungeniert er vorhin die kleine Lidia zurechtgewiesen hat, ohne zu ahnen, daß sie die Königin höchstpersönlich ist.

Diese Szene ist bei Bussani wie bei Haym und Händel nicht anders als komisch zu verstehen. Kleopatra, die – fast wie Sylva Varescu in der *Csárdásfürstin* – schwach wird, sobald ihr Verehrer mit der Heiratsurkunde wedelt; Caesar, der erst ein großes Wort gelassen ausspricht, es dann aber nicht so gemeint haben will; der Herr der römischen Welt, der keineswegs zu Unrecht auf seinen Rang bedacht ist,

aber gleich darauf erkennen muß, daß er sich mitten ins Fettnäpfchen gesetzt hat – beide werden sie der Lächerlichkeit preisgegeben. Die Blamage hält sich allerdings in Grenzen, weil Kleopatra als ägyptische Königin früher oder später mit Caesars Heiratsantrag hätte rechnen können; als Lidia dagegen hat sie den Antrag einzig und allein ihrer Schönheit zu verdanken, und es ist ihr gutes Recht, darauf ein bißchen stolz zu sein. Caesar wiederum glaubte nur, er wäre in eine Frau niederen Standes verliebt, in Wirklichkeit hat er sich genau die für ihn passende Partnerin ausgeguckt. So hat ihn nicht getäuscht die Stimme der Natur, was sein Format als Mann und Herrscher eindrucksvoll bestätigt.

Bei Bussani unterscheidet sich die zweite Begegnung des Paares im Tonfall nicht grundsätzlich von der soeben besprochenen dritten: Kleopatra sitzt an einem Spinett (!) und wendet sich in einer Arie an Gott Amor, dessen Pfeil sie verwundet hat (II 1). Dann erklärt sie Nireno, sie wolle Caesar ihre Liebe mittels eines »seltsamen Kunstgriffs« offenbaren, und versteckt sich im Nebenzimmer (II 2). Caesar kommt und gibt sich in seiner Aufttrittsarie seinerseits als Gefangener des »nackten Bogenschützen«, also des Gottes Amor, zu erkennen (II 4). Lidia sucht er vergeblich, aber aus dem Nebenzimmer hört er ihre Stimme: »V'adoro, Pupille; / Saette d'Amore.« (Ich liebe euch, Augen, ihr Pfeile der Liebe – nebenbei bemerkt, eine äußerst konventionelle Metapher). Caesar ist erstaunt, aber Nireno kommentiert den Gesang in einem Aparte: Wie jede verliebte Frau verfügt Kleopatra über tausend Tricks, um den Mann auf sich aufmerksam zu machen. Die Königin singt weiter, und Caesar fragt Nireno, ob er die »engelsgleiche Stimme« auch hören könne, aber der Page stellt sich taub; erst als Kleopatra die ersten beiden Verse wiederholt, klärt er den Römer auf, daß es »Lidia« ist, die da singt. Caesars verliebten Überschwang beantwortet der Page dann mit einer tröstlichen, aber doch ein bißchen prosaischen Bemerkung: »Lidia è cortese«, sie ist nicht spröde. Was nach Nirenos Ansicht passieren wird, wenn Caesar seine Angebetete bei der Quelle des Adonis trifft, ist vor diesem Hintergrund wohl klar; und vermutlich sieht Caesar die Sache genauso.

Ob Kleopatra zu diesem Zeitpunkt an die Zukunft Ägyptens und an ihren Anspruch auf den Thron denkt, ist schwer zu sagen; Caesar denkt mit Sicherheit nur an sein Vergnügen. Der Held hat Ferien, und die genießt er in vollen Zügen. Erst Tolomeos Komplott holt ihn in den rauen Alltag zurück; von einem Augenblick auf den anderen wird Lidia wieder zu Kleopatra, und der verliebte Caesar zum Imperator (wenn auch nicht zum Meisterschwimmer). Wenn es darauf ankommt, erweisen sich beide ihrer herrscherlichen Verantwortung voll und ganz gewachsen.



Cleopatra (ca. 1626) von Guido Reni

Bei Haym und Händel erscheint die zweite Begegnung des hohen Paares radikal verändert, aber für einmal sind die Eingriffe nicht das Werk Nicola Francesco Hayms; seine Version stimmt in allen wesentlichen Zügen mit der 1685 in Mailand aufgeführten Fassung überein, was uns hier jedoch nicht weiter zu beschäftigen

braucht. Wem auch immer das Verdienst zukommen mag, sich die neue Lösung ausgedacht zu haben: Jedenfalls ist in Händels Oper aus Bussanis Verführungsszene etwas ganz anderes geworden.

Die venezianische Kleopatra erwartete Caesar in einer Galerie; in London hat sie eine prächtige Theaterdekoration errichten lassen: In einem Garten zwischen Zedern sieht man den Parnaß, den Berg der Musen. Wenn Caesar sich nähert, erklingt eine Musik, die ihm ebenso schön scheint wie das harmonische Tönen der Himmelssphären; dann öffnet sich der Parnaß, der Palast der Tugend wird sichtbar, und dort sitzt auf einem Thron Lidia-Kleopatra, umgeben von den neun Musen, als Ver-



Münze mit Bildnis der Kleopatra

körperung der Tugend. Caesar steht völlig verwirrt vor diesem im wörtlichen Verstande göttlichen Schauspiel (selbst Jupiter im Himmel, so stellt er fest, hat keine schönere Musik), und Kleopatra singt für ihn »V'adoro, pupille« als Da capo-Arie: Ich liebe euch, ihr Augen meines Geliebten; mein betrübtes Herz fleht um euer Mitleid.

Ein historisch Gebildeter käme heute schwerlich auf die Idee, Kleopatra mit Tugend zu assoziieren. Natürlich hatten Nicola Francesco Haym (der sich in seiner Freizeit historischen Studien widmete und einen Katalog antiker Münzen verfaßte, der heute noch als Standardwerk gilt), Händel und zahlreiche Zuschauer gelesen, was die antiken Quellen über die sexuellen Ausschweifungen der ägyptischen Königin zu berichten wissen (was man davon glauben soll, sei dahingestellt, immerhin standen unsere wichtigsten – römischen – Gewährsleute Kleopatra ausnahmslos feindlich gegenüber). Es geht hier aber gar nicht so sehr um Treue zum Geliebten oder zum Ehemann; als Allegorie der Tugend beansprucht Kleopatra genau jene Herrscher-Qualitäten für sich, die sie gegen Ende des zweiten und im dritten Akt der Oper eindrucksvoll unter Beweis stellt: Mut und Entschlossenheit, Standhaftigkeit im Unglück, Mäßigung im Erfolg (als Caesar Kleopatra zuletzt zur Königin krönt, besteht sie nicht auf der Unabhängigkeit Ägyptens, sondern unterwirft sich als Verbündete der Autorität Roms). Für den Zuschauer wird spätestens an dieser Stelle klar, daß Händels Caesar nicht wirklich in den Ferien ist: Die Herrin des Parnaß ist eine Königin, kein Urlaubsflirt. Caesar selbst freilich scheint das entweder nicht verstanden oder gleich wieder vergessen zu haben, sonst könnte er sie nicht wenig später so herablassend behandeln. Vor dem Hintergrund seiner zweiten Begegnung mit »Lidia« wirkt die dritte doppelt komisch.

Im Schlußakt, so haben wir gesagt, offenbart sich die historische Größe Caesars wie Kleopatras, alle Lächerlichkeit scheint von ihnen abgefallen – allerdings nur, wenn man nicht über den Schluß der Oper hinausdenkt. Man braucht sich nur vorzustellen, wie Caesar zu Calpurnia nach Hause kommt und ihr beichten muß, daß er da jemand kennengelernt hat, schon ist man wieder bei der Caesar-Karikatur der Asterix-Comics. Caesar, der Held, kann nicht anders als heldenhaft handeln (auch dann nicht, wenn er sich bloß amüsieren will); andererseits muß selbst Caesar, der Held, hinnehmen, daß in Ägypten andere Gesetze gelten als im römischen Alltag und daß z.B. seine Verbindung mit Kleopatra, die am Ufer des Nil richtig und vernünftig erscheint, zu Hause zum privaten und politischen Problem werden kann. Ist das nun die Tragik eines großen Mannes und der Fluch der Götter? Oder geht Caesar, der zweifellos glaubt, in Ägypten seine strategischen Ziele zu verfolgen, am Ende doch nur Kleopatras Nase nach?

Händels Personencharakteristik und Orchesterbehandlung in *Giulio Cesare in Egitto*

Winton Dean

Händels Kleopatra ist das Gegenstück zu der von Shakespeare, und eine der am genauesten gezeichneten Figuren der Oper. Jede ihrer acht Arien trägt zu ihrer Charakterisierung bei; mindestens drei davon gehören zu den größten kompositorischen Leistungen der Epoche.

Kleopatra beginnt in ihrer »Tonika« E-Dur mit einer leichtfertigen Arie, in der sie ihren Bruder neckt, dass ihm Liebeshandel besser anstünden als das königliche Zepter. »Non disperar« (Verzweifle nicht) ist thematisch nicht außergewöhnlich, aber die kontrastierenden Ideen im Ritornell, vielfältig verziert mit Mordenten, Bindungen, Stakkati und Trillern vermitteln geschickt die ironische Stimmung, und es gibt Gelegenheit für eine spöttische Kadenz bei »Chi sà?« (Wer weiß?).

»Tutto può donna« (Alles vermag eine Frau) ist leicht im Ton; die Arie drückt ihr Vertrauen in die frivole Sinnlichkeit aus, bevor ihr ein Hindernis begegnet ist. Es liegt ein schelmischer Gegensatz zwischen den Wiederholungen des abgesetzten Wortes »tutto« und den langen Phrasen von neun oder zehn Takten mit delikaten Punktierungen und Hemiolen, in denen sie über ihre Macht über die Männer frohlockt.

Akt II bringt eine große Veränderung: Noch bevor Kleopatra sicher sein kann, daß sie Cäsar bezaubert hat, hat sie sich in der eigenen Schlinge gefangen. Kleopatra handelt nun nicht mehr aus Kalkül; die emotionale Intensität der Musik läßt keinen Zweifel daran, daß sie wirklich verliebt ist. Selten ist erotische Verführung mit musikalischen Mitteln so plastisch gezeigt worden wie in der Parnass-Szene, drei Nummern über dasselbe Material, verbunden durch erregte Rezitative. Händel bietet seine ganze Zauberkunst auf; er verwendet zwei Orchester, eines im Graben, das andere, reichere (das das Konzert der Musen darstellt) auf der Bühne, und eine Continuo-Gruppe, die an die Pracht des Hofes zu Mantua in Monteverdis Zeit erinnert: obligate Stimmen für Harfe, Gambe (mit Mehrfachgriffen) und Theorbe, ebenso wie Oboen, Fagotte und Streicher. Die Instrumente sind so verschieden behandelt und kombiniert in den drei Nummern – zwei Sinfonien zu neun und 16 Takten und die Arie »V'adoro, pupille« (Ich lieb euch, ihr Augen) –, dass der immer wieder aufgeschobene Höhepunkt überwältigt, wenn er endlich eintritt. In der ersten Sinfonia schweigt das Graben-Orchester; Cäsar hört das Konzert hinter dem geschlossenen Rückprospekt und hält es für Sphären-Musik. In der zweiten Sinfonia ist das Material ausgeschmückter, die Gambe spielt volle Akkorde und die Harfe Arpeggien und Tonleitern, bis in der Mitte des Satzes das Graben-Orchester einsetzt. Das

ist vermutlich der Zeitpunkt, an dem »der Parnass sich öffnet«, d.h. die Kulissen aufgezogen werden, um Lydia inmitten der Musen zu zeigen. Ohne Zweifel waren das Statisten, während die Spieler verborgen blieben; aber es ist sicher von Bedeutung, daß Händel genau neun Instrumente fordert. Cäsar bricht in Bewunderungsrufe darüber aus, was er hört und sieht, und Kleopatra beginnt ihre Arie, deren Thema bis jetzt nur angedeutet wurde, und die geteilten Violinen beider Orchester spielen mit Dämpfer. Die Meisterschaft liegt hier nicht ausschließlich in der Melodie – einer der betörendsten, die je geschrieben wurden – und der magischen Instrumentierung, sondern in Händels Behandlung der Vokallinie als Mittel zur Charakterisierung. Der ganze Anfangsteil der Arie, 35 Takte Largo, ist eine fortlaufende melodische Kette, die das Ohr immer wieder überrascht mit unterbrochenen Kadenzzen, Melismen sowie – in den Atempausen der Sängerin – Echos und Einwüfen des Graben-Orchesters, während dem Bühnen-Orchester die Hauptaufgabe der Begleitung obliegt. Der klagende B-Teil deutet dasselbe Material in Moll um, bis das Ohr die Wiederholung verlangt. Noch bevor diese beginnen kann, bricht Cäsar – zu recht – in Bewunderung aus über die Schönheit dieses »bel canto« – ein brillantes Detail, das die Wirkung des Da Capo noch steigert. Auf dem Theater setzten Händel und sein Bühnenmeister alles daran, Augen und Ohren der Zuhörer mit ebenso viel Kunstfertigkeit in Bann zu schlagen, wie Kleopatra sie Cäsar zuteil werden läßt. Im Bewußtsein, daß sie die erste Runde gewonnen hat, erbittet Kleopatra in ihrer nächsten [in Stuttgart gestrichenen] Arie von Venus Hilfe für die zweite Runde (»Venere bella«).

Aber Cäsar ist nun das Ziel von Verschwörung und Gewalt, und Kleopatra fällt in Verzweiflung. Das *Accompagnato* »Che sento« (Was höre ich) und die Arie »Se pietà« (Wenn du kein Mitleid hast) offenbaren ungeahnte Tiefen des Leidens, und es ist ein Maß für Händels Kunst, daß diese nicht deplaziert wirken. Das Rezitativ beginnt dramatisch mit einem verminderten Septakkord über Fis nach dem Geschrei der Verschwörer in B-Dur und moduliert außergewöhnlich zwingend, wenn Kleopatra Furcht, Kampfgeist, Liebe zu Cäsar und Sorge um ihr Schicksal artikuliert. Die Arie in fis-Moll ist ein Gebet aus ihrer Seelennot, Bach-ähnlich im harmonischen Ausloten des Gefühls und in dunklen Farben instrumentiert. Während zwei Drittel der Violinen (eine Teilung, die Händel bevorzugte, um eine starke Obligatolinie zu gewährleisten) ihre absteigende Figur aus vier Noten über dem verbleibenden Teil der Violinen, Violen und Bässe wiederholen, manchmal auch umgekehrt aufwärts flehend, färben die Fagotte mit einem traurigen Kontrapunkt aus langen Noten die Ritornelle. Die Singstimme nimmt den Dialog mit den Geigen auf, zuerst in Fragmenten, aber gegen Ende des ersten Teils und im zweiten, wenn ihre Bitten dringender werden, in längeren Phrasen. Wir haben hier ein meisterhaftes Beispiel für eine unterbrochene Kadenz: Der Gedanke an den Tod läßt sie plötzlich einen Septimsprung singen, als die Musik droht, in der parallelen Durtonart zu bleiben und dann nach h-Moll umschwenkt, um erst acht Takte später zu kadenzieren.

Am Tiefpunkt ihres Geschicks – ihre Truppen sind geschlagen, sie selbst gefangen und in Ketten geworfen von dem hämischen Ptolemäus, ihren Geliebten glaubt sie tot – klagt Kleopatra noch bewegender. Die Wahl einer Dur-Tonart – ihres E-Dur – sowie einer Melodie und Begleitung von äußerster Einfachheit ist ein weiterer Geniestreich. »Piangerò« (Ich werde beweinen) hat kein Vorspiel und



Titelseite des Partiturerstdrucks (1724)

sehr wenige Töne, aber diese sind mit höchster Kunstfertigkeit gesetzt, von den verschiedenen aufsteigenden Intervallen der Anfangstakte, aufgeteilt zwischen Singstimme und Begleitung – eine Terz, eine Quart, eine Quint und eine Oktave –, bis zu der hübschen kleinen Kadenz am Ende des A-Teils. Die Form ist eine freie Passacaglia über einer Basslinie, die schrittweise eine Quart absteigt. Das Spiel zwischen Stimme und Instrumenten ist wundervoll ausgeführt, und die Instrumentierung mit einer Flöte, die die ersten Violinen verdoppelt, aber nicht die zweiten, fügt eine ferne Wehmut hinzu, die einmal mehr Händels Gespür für die emotionale Qualität des Klangs unter Beweis stellt. In der Mitte der Arie baut er eine Sequenz aus einer frühen Kantate ein, die er noch in drei weiteren Werken verwendet hat, jedesmal, wenn es um grausames Schicksal und Trennung geht. Das Tempo des ersten Teils ist Largo; der zweite, in dem Kleopatra droht, Ptolemäus noch als Geist heimzusuchen, bringt einen Wechsel der Taktart ($\frac{4}{4}$), der Instrumentierung (keine Flöte mehr, eigenständige Cello-Linie) und

ebenso des Tempos (Allegro) und der Tonart (cis-Moll). Die kühnen Koloraturen lassen das Da Capo um so ergreifender wirken.

Kleopatras Bedrängnis ist noch nicht vorbei. Die zehntaktige Einleitung zu dem Accompagnato-Rezitativ »Voi, che mie fide ancelle« (Ihr, einst meine treuen Mägde), in dem sie den Dienerinnen Lebewohl sagt, die sie auf Befehl Ptolemäus verlassen müssen, ist eine Ausweitung des Ritornells zur ursprünglichen Fassung von Cornelias »Nel tuo seno« (In deinem Busen). Die absteigende Oboenlinie über ruhigen Streicherakkorden war eine besonders beliebte und typische Textur in Händels frühen und mittleren Opern. Das Rezitativ, unterbrochen von Waffenlärm, der die Ankunft Cäsars ankündigt, für Kleopatra aber das Zeichen ihres eigenen Todes zu sein scheint, ist in seinen Akkordfolgen so vielfältig und stark wie alle Stücke dieser Art in der Oper. Nach ihrer Rettung führt »Da tempeste« (Aus Stürmen) überzeugend nach E-Dur zurück. Wenn der Sturm vorbei ist, kehrt die leichte Fröhlichkeit zurück, die man von Kleopatras grundoptimistischen Naturell erwartet. Die

federnde Melodie mit Arpeggien, Tonleitern und großen Sprüngen ist genauso ausdrucksvoll wie die Koloratur, die die Erleichterung in ihrem Herzen wiedergibt. Ihr Duett mit Cäsar, weniger überschäumend aber gleichermaßen entspannt, hat eine andere entzückende, aus einer frühen Kantate entlehene Melodie in schwingendem $12/8$ -Rhythmus, hübsch variiert durch einige $4/4$ -Adagio-Takte beim Gesangseinsatz. Außergewöhnlich, doch in dieser Oper sehr passend, ist, dass die Liebenden ein zweites Duett im Mittelteil des Chores singen dürfen. Sie tändeln verliebt in der Moll-Tonika, abwechselnd und zusammen, verdoppelt von den Oboen und begleitet von einer Basslinie, die zweifellos für Fagott gedacht ist. Das liefert aufs Glücklichste den Kontrast zum Hauptteil, eine prächtige Bourrée mit vier Hörnern.

Die anderen Figuren sind mit kaum geringerem Geschick gezeichnet. Vier von Cäsars Arien weisen ihn als hochgesinnnten Eroberer mit soldatischen Tugenden aus. Später hat er zwei hübsche Liebeslieder. Ihre größte Tiefe erlangt seine Musik jedoch in dem berühmten Accompagnato »Alma del gran Pompeo« (Seele des großen Pompeius), wenn er am Grabe des ermordeten Pompeius über die Hinfälligkeit des Menschenlebens sinnt, und im III. Akt mit »Dall'ondoso periglio« (Aus der wogenden Gefahr). Letzteres ist eine Scena, also ein Geflecht von Rezitativ- und Arienteilen, die einander ablösen. Cäsar, allein und seiner Legionen beraubt, fleht zu den Lüften der Nilgestade, ihm die Geliebte wiederzufinden.

Ihm gegenübergestellt sind zwei Typen ägyptischer Verruchtheit: der katzenhafte, genussstüchtige Ptolemäus, ein launischer Jüngling, dessen bösertige Triebe in gezackten Vokallinien und Intervallsprüngen zum Ausdruck kommen, und der prahlerische Überläufer Achilles, – derb, finster und schmeichlerisch zugleich. Cornelia, die Witwe des Pompeius, ist die tragische Figur dieser Oper. Unter ihrem Kummer spürt man eine edle Gelassenheit heraus; die Arie, die ihre Reaktion auf die Ermordung ihres Gatten bringt, »Priva son d'ogni conforto« (Jeder Trost ist mir genommen), ist um so bewegender, eben weil sie in Dur steht. Nur im letzten Satz ihrer Partie (die aus fünf Arien und dem wunderschönen Lamento-Duett mit Sesto am Ende des I. Aktes besteht) bekommt sie ein rasches Tempo zugewiesen; auch da deutet die eigenartige chromatische Figur mit den Trillern auf etwas, das tiefer gründet als bloße Erleichterung. Ihr Sohn, der Knabe Sesto (eine Hosenrolle), ist von Rachegedanken durchdrungen und bleibt fast durchweg auf trotzige Molltonarten beschränkt.

Die Partitur des Julius Caesar ist auch strukturell hochinteressant. Noch mehr als sonst scheint Händel Kontinuität angestrebt zu haben. Der Beginn ist ausgesprochen originell: Nach einer weit ausholenden Introduktion und einer lebhaften Fuge wird der erwartete Tanzsatz unversehens zu einem Chor, noch gesteigert durch die beispiellose Pracht von vier Hörnern. Ihr Einsatz, zwei Takte vor den Stimmen, war vielleicht das Signal für den Vorhang. Auch die späteren Akte beginnen mit einer musikalischen Form, die größer ist als die Arie, und mit großem Spektakel. Über die Ausführung der Parnass-Szene wurde schon gesprochen. Im

dritten Akt wurde der Mittelprospekt wahrscheinlich während der Sinfonia für die Schlacht geöffnet, danach geschlossen und abermals geöffnet, wenn der tödlich verwundete Achilles entdeckt wird, oder aber wenn Cäsar die Leichen der Gefallenen entdeckt. Die Musik wurde natürlich nicht unterbrochen. Eine Besonderheit in *Giulio Cesare* ist die Zahl der Personen, die auf offener Bühne getötet werden, darunter zwei der Hauptfiguren – sie sangen den Schlußchor offenbar aus der Kulisse mit. Üblicherweise wankten verwundete Figuren zum Sterben in die Seiten-Kulissen. Es gibt noch viele kleinere coups de théâtre: der Chor aus dem Off am Ende von »Al lampo dell'armi« (Beim Schein der Waffen), der überraschend bleibt, selbst wenn wir ihn erwartet haben; das unvermittelte Secco-Rezitativ nach dem Arioso »Belle dee« (Schöne Göttinnen) in der Serail-Szene; die Verbindung von Sinfonia und beiderlei Rezitativ, wenn Cäsars Soldaten in Kleopatras Gemächer eindringen und Ptolemäus' Wachen vertreiben; und der großartige Prunk der Finalszene, wenn die hinteren Kulissen in der Bühnentiefe den Hafen von Alexandria enthüllen. In der zwölfstimmigen Ouverture setzt Händel seine zwei verschieden hohen Hörnerpaare antiphonisch ein, während sie im Chor des ersten Akts und im Finale gemeinsam spielen. Der Effekt muß elektrisierend gewesen sein, etwas völlig Neues. Auf der Bühne hat Händel selbst ihn nie wiederholt, und über viele Jahrzehnte wohl auch kein anderer Komponist. Die Hörner stellen die im Libretto geforderten »Pauken und Trompeten« dar; in der Partitur von 1724 gibt es keine Trompeten.

Ansonsten ist das Orchester voll und abwechslungsreich und muss auch groß gewesen sein, um die Teilung in der Parnass-Szene zu ermöglichen. Auch diese Bühnenmusik ist für Händels Opern eine Seltenheit. Händel verwendet sowohl Block- als auch Traversflöten und teilt manchmal die Fagotte. Es wäre interessant zu wissen, in welchem Umfang er die zusätzlichen Continuo-Instrumente der Parnass-Szene an anderen Stellen der Oper beschäftigte. Chrysander hält die kunstvolle Instrumentierung für eine Darstellung des orientalischen Luxus in Ägypten. Das Tonartenschema der Partitur von 1724 zeigt einen klaren Plan, besonders in der Musik Kleopatras: Von ihren acht Arien sind sechs in Tonarten mit drei oder vier Kreuzen, die erste und die letzten beiden in E-Dur. Nur in »Tu la mia stella sei« (Du bist mein Leitstern) und »V'adoro, pupille« bewegt sich Kleopatra in B-Tonarten. Cäsar neigt mehr zu den robusten Dur-Tonarten; im ursprünglichen F-Dur hatte »Non è si vago« (Nicht ist so hübsch) noch mehr B-Tonart-Charakter. Cornelias Haupttonart D-Dur erlaubt – ohne Trompeten – auch einmal nicht-militärische Assoziationen. Allein Sextus ist an das Moll gebunden, das fünf seiner sechs Stücke bestimmt, darunter je zwei in c-Moll und e-Moll. Ansonsten ist *Giulio Cesare* aber überwiegend eine Dur-Oper (dreißig Dur-Sätze, gegenüber elf Stücken in Moll), mit einem Hang zu den Kreuz-Tonarten. Nach einer Ouverture in A-Dur enden die beiden ersten Akte in e-Moll, der dritte in dessen Durparallele.

»Unvermögend – oder gar ein Weib...« Über Helden mit hoher Stimme

Ann-Christine Mecke

Wenn Cäsar in Händels Oper erstmals die Stimme erhebt, darf man durchaus etwas verblüfft sein: Der große Feldherr singt in Mezzosopran-Lage. »Seit welcher Zeit hat man diesen gewaltigen Weltbezwinger in einen Unvermögenden, oder wohl gar in ein Weib verwandelt?«¹ So polemisierten schon im 18. Jahrhundert die Gegner der italienischen Oper. Diese Frage lässt sich recht präzise beantworten: Von Beginn der Operngeschichte an wurden männliche und weibliche Opernfiguren von Kastraten dargestellt.

Ursprünglich entstand das Kastratentum im europäischen Raum, weil ein päpstlicher Erlass den Frauen verbot, in der Kirche zu singen. Dieser Erlass berief sich auf die berühmte Stelle aus Paulus' Korintherbrief »Die Frau schweige in der Kirche«. Zunächst übernahmen Knaben und falsettierende Männer die hohen Stimmen, aber in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurden Kastraten immer beliebter. In Italien wurden im 17. und 18. Jahrhundert zahlreiche Knaben kastriert, sobald nur eine geringe Aussicht bestand, dass aus ihnen ein Sänger werden konnte. Die Anstellung in einem Chor, am besten in der päpstlichen Kapelle, bedeutete eine gesicherte Zukunft – so etwas war für von Armut bedrohte Familien viel wert.

Bei der Kastration wurden durch einen Schnitt in der Leiste die Hoden entfernt oder von der Blutzufuhr abgebunden, so dass sie verkümmerten. Dadurch, dass die Hormone fehlen, die sonst in den Hoden gebildet werden, bleiben die Stimmklappen unverändert klein, es erfolgt kein Stimmbruch. Charakteristisch für die Kastratenstimme ist vor allem, dass das vollere Brustregister wie bei Knabenstimmen bis in die hohe Lage reicht. Der Gesang von Kastraten klingt dennoch anders als der von Knaben, weil die erwachsenen Sänger ein größeres Atemvolumen haben, mehr Kraft einsetzen können und über längere Erfahrung verfügen. Die ideale Kastratenstimme verbindet also die Klarheit der Knabenstimme mit den Vorteilen eines erwachsenen Sängers. Dafür wurden mit der Operation weniger angenehme Folgen wie verstärktes Längenwachstum, fehlender Bartwuchs und – natürlich – Unfruchtbarkeit in Kauf genommen. Entgegen landläufiger Vorstellungen waren Kastraten aber nicht notwendigerweise impotent. Manche von ihnen erfreuten sich größter Beliebtheit beim weiblichen Publikum, wobei davon, was sich genau in den Schlafzimmern abspielte, verständlicherweise wenig überliefert ist.

¹ Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 1745, S. 153.

Nachdem die Kastraten in Kirchenchören etabliert waren, kamen sie, als um 1600 die ersten Opern komponiert wurden, sofort zum Einsatz. In Rom gab es nun ein weiteres Verbot: Auch auf der Opernbühne hatten Frauen nichts zu suchen, so dass die Frauenpartien zwangsläufig von Kastraten übernommen werden mussten. Aber auch außerhalb des römischen Einflussgebietes erfreuten sich Kastraten bald großer Beliebtheit, und dabei überraschenderweise vor allem für Männerrollen. Über die Gründe dafür ist man sich bis heute nicht ganz einig. Händel hätte seinen Cäsar problemlos mit einer Tenorstimme besetzen können, trotzdem war es für ihn selbstverständlich, dass der Feldherr, wie jeder Opernheld, von einem Kastraten verkörpert wurde.

Es gibt verschiedene Versuche zu erklären, warum der damaligen Zeit die Kastratenstimme so passend für Herrscher und Liebhaber erschien.



Der Kastrat Farinelli im weiblichen Kostüm, Karikatur von Pier Leone Ghezzi (1724)

- Die hohe Stimme stand für hohen Stand und Überlegenheit. So wie die höchste Stimme in einem Instrumentalstück als führend empfunden wird, so singt der Feldherr, König oder Gott den »Höheren«, den »soprano«. ² Entsprechend heißt es in einem Roman von 1795: »Die Diskantstimme bleibt immer die passendste für Melodie; die Stimme der Melodie soll vor allen andern herrschen, und die hohen Töne herrschen über die niedrigen.« ³
- Die Kastratenstimme symbolisierte die ewige Jugend, die man mit Heldentum assoziierte. ⁴
- Die hohe Stimme ist ein musikalisches Symbol für das höfische Ideal der Männlichkeit, das von

den Männern verlangte, nur im Krieg Härte zu zeigen, sich im höfischen Gesellschaftsleben aber den Frauen anzupassen. ⁵

- Das Barocktheater strebte keine naturalistische Darstellung, sondern eine stilisierte Überhöhung der Wirklichkeit an, ein Ideal, dem die Kastratenstimme in besonderem Maße entsprach.

² Diese Erklärung findet sich in zahlreichen Artikeln über Kastraten, als erstes wurde sie vertreten von John Roselli, *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850*, in: *Acta Musicologica* 60 (1988), S. 143-179.

³ Wilhelm Heinse, *Hildegard von Ilohenthal*, Berlin 1795.

⁴ Diese Erklärung wurde erstmals von Franz Haböck in seinem Buch *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*, Stuttgart 1927, angeführt.

⁵ Diese Erklärung stammt von Silke Leopold und wird z. B. in diesem Aufsatz vertreten: »No Sex but pitch« *Kastraten als Liebhaber - einmal über der Gürtellinie betrachtet*, in: *Provokation und Tradition - Erfahrungen mit Alter Musik*, herausgegeben von H.-M. Linde, Stuttgart 2000, S.219-240.

- Einige im Barocktheater beliebte Episoden, z. B. jene, in denen sich eine Frau als Mann verkleidet, funktionieren nur, wenn Mann und Frau an der Stimmlage nicht zu unterscheiden sind.

Alle fünf Thesen helfen, den Einsatz von Kastraten zu verstehen; jede These ist für einige Opern mehr, für andere weniger überzeugend. Eines waren die mit hoher Stimme singenden Helden für das Publikum der opera seria aber nie: weibisch, verweiblicht oder androgyn. Diese Sichtweise blieb den Kritikern dieser Kunstform vorbehalten, die gleichzeitig meist Kritiker des italienischen Einflusses in ihrem Land waren. Die Anhänger der opera seria sahen die Kastraten ganz anders, für sie war die Virtuosität des Vortrags und die Durchschlagskraft der Stimme ausschlaggebend, nicht der Bartwuchs des Sängers: »Betrachtet man die verschiedenen Beschreibungen [der Kastratenstimme] näher, erhält man den Eindruck, dass die Männlichkeit des Kastraten, der Phallus, in die Stimme verlegt wurde.«⁶

So ganz werden wir wohl nie nachfühlen können, was die Zuschauer des 18. Jahrhunderts mit der Kastratenstimme verbanden. Am ehesten können wir heute die Faszination am Exotischen nachvollziehen, die mit Sicherheit auch im 18. Jahrhundert zur Begeisterung beigetragen hat.⁷ Doch ganz gleich, was das damalige Publikum mit hoch singenden Männern verband – unsere heutigen Assoziationen sind andere, und mit der daraus entstehenden Spannung muss eine Inszenierung umgehen. Singt ein Mann mit hoher Stimme, vermuten wir heute parodistische Absichten oder die Thematisierung von Geschlechterrollen. Diesen Assoziationen kann man nur ausweichen, wenn man die Partien tiefer transponiert und von normalen Männerstimmen singen lässt, wie es in den zwanziger bis sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts häufig praktiziert wurde. Musikalisch ist diese Möglichkeit jedoch unbefriedigend: Die Gesangstimme gerät häufig unter die Orchesterbegleitung, was die Balance zwischen beiden zerstört.



Ein Operist in Römischer Tracht

aus: Johann Messelreuter,
Neu eröffnete Masken-Saal,
Bayreuth 1723

⁶ Joke Dame, *Unveiled Voices. Sexual Difference and the Castrato*, in: Philip Brett u.a. (Hrsg.), *Queering the Pitch – The New Gay and Lesbian Musicology*, New York 1994, S. 139-154; Zitat S. 144.

⁷ Wer neugierig auf den Klang dieser Stimmen geworden ist, kann sich die Aufnahmen besorgen, die der letzte Kastratensänger Alessandro Moreschi 1902 gemacht hat und die heute digitalisiert wieder im Handel zu haben sind.

Zudem muss für Koloraturen in der tiefen Lage oft das Tempo reduziert werden. Vor allem aber bei den Duetten, die Händel für eine weibliche und eine Kastratenstimme schrieb, geht viel vom ursprünglichen Charakter der Musik verloren, wenn eine Stimme eine Oktave tiefer transponiert wird.



Opernsänger, Porzellan, Meißen,
18. Jahrhundert

So bleiben die beiden Möglichkeiten, Kastratenpartien mit Frauen oder mit falsettierenden Männern zu besetzen, wobei einiges für die Frauen spricht: Das Charakteristische an Kastratenstimmen ist ja gerade der große Umfang der Bruststimme, Countertenöre setzen aber nur die Kopfstimme ein. Und Händel selbst komponierte nicht nur zahlreiche Hosenrollen⁸, sondern besetzte Kastratenrollen in Wiederaufnahmen zuweilen mit Frauen, niemals aber mit Falsettisten, obwohl es in London einige gegeben hätte. Hiermit befand er sich im Einklang mit der Gesangsästhetik der italienischen Barockzeit: diese lehnte das Falsettsingen als zu künstlich ab⁹. Die Kastratenstimme verfügte hingegen über eine im Sinne der Belcantotechnik »natürliche« Tonproduktion. Entsprechend werden Cäsar und Ptolemäus, Sextus und Nireus heute häufig von Frauen gespielt – so auch in der Stuttgarter Neuinszenierung des *Giulio Cesare in Egitto*. Eine späte Rache der »Weiber« – denn es liegt doch eine gewisse Ironie darin, dass heute zahlreiche

Frauen auf der Bühne stehen und Helden, Schurken und Liebhaber verkörpern, weil die Päpste früherer Jahrhunderte die Frauen so konsequent schweigen ließen.

⁸ So hat er die Partie des Sesto für Margherita Durastanti komponiert.

⁹ Giulio Caccini im Vorwort zu den *Nuove Musiche*, Florenz 1601: »Mit künstlichen (verstellten) Stimmen ist kein edler Gesang möglich...«; und Pietro della Valle formuliert die rhetorische Frage: »... möchte Ihre Hoheit im Ernst die Falsettstimmen früherer Zeiten mit den natürlichen Sopranstimmen der Kastraten, die uns heute zu Verfügung stehen, vergleichen?« (*Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*, Rom 1640)

The Golden Years of Opera

Aufstieg und Fall der italienischen Oper in London

Sabine Radermacher

Als die italienische Oper am Beginn des 18. Jahrhunderts zu ihrem kurzen und turbulenten Siegeszug in London ansetzte, waren Musik und Gesang auf englischen Theaterbühnen keinesfalls eine Neuheit – im Gegenteil: Bereits 1576 – rund ein Vierteljahrhundert vor jener imaginären »Geburt der Oper« zwischen Florenz und Mantua und 61 Jahre bevor mit dem Teatro San Cassiano das erste öffentliche Opernhaus seine Pforten in Venedig öffnete – war in London die erste kommerzielle Bühne mit einer festen »band« (ein rund fünfzehnköpfiges »broken consort«) aus Berufsmusikern gegründet worden, welche Schauspiele mit Bühnenmusik zu versorgen hatte. Alle großen englischen Komponisten des 16. Jahrhunderts – Dowland, Gibbons, Bull, Byrd und Morley – haben für öffentliche Bühnen komponiert.

Musik bildete einen festen Bestandteil aller Theatervorstellungen. Dieser erschließt sich weniger aus direkten Hinweisen (»stage directions«) der Dichter (»strike music here«, »cue for music«), sondern vielmehr aus dem Text- und Handlungszusammenhang selbst. Musik war zunächst Signal für Beginn oder Ende einer Vorstellung, war Zwischenakt- (»music for the act«) oder Umbaumusik. Als »bruitage« (Schlachtenlärm, Waldszene, Gelage) ersetzte sie teilweise sogar das Bühnenbild. Vor allem aber war Musik ein Teil des Dramas selbst, bis hin zur vollkommenen Vereinigung von Dichtung und Musik bei William Shakespeare. Sie unterstützte wichtige Szenen als emotionales und atmosphärisches Element, diente zur psychologischen Differenzierung der im Text gezeichneten Protagonisten, illustrierte – u.a. als Melodram (»music sound within«) – subjektive Gefühlsäußerungen und war als Ständchen, Balletteinlage, Jubelchor, Sphärenmusik, Hexentanz, Geisterlied, Krönungsmarsch etc. ein wichtiger Inszenierungsfaktor. Und auch wenn ein übernatürliches Wesen die Bühne betrat, erklang selbstverständlich Musik!

Die 20jährige Schließung aller Theater während der puritanischen Herrschaft brachte diese blühende Tradition ab 1620 zum Erliegen. Als König Charles II. dann 1660 mit seinem Hof aus dem Exil in Frankreich zurückkehrte, brachte er nicht nur eine Vorliebe für absolutistische Monarchie und mehr oder weniger offenen Katholizismus, sondern auch für französische und italienische Kunst und Kultur mit, der das englische Bürgertum seine höchst selbstbewusste englische Kultur entgegensetzte. (Die Konnotation einer »fremden, dekadenten, zutiefst unbritischen und latent katholischen Statusvergnügung des Hofes« sollte die Oper in England nie verlieren!) So erfolgte 1671 unter der Schirmherrschaft des Königs und seines Bruders die Gründung zweier konzessionierter Theatertruppen. Die »Duke's Men«

dominierten bald mit ihrem soliden Standardrepertoire aus Neubearbeitungen beliebter Vorkriegsautoren wie Jonson, Beaumont, Fletcher und Shakespeare, die, mit einer Fülle neuer und zusätzlicher Bühnenmusik angefüllt, zu aufwendigen Maschinenstücken »modernisiert« wurden.

Wiederum arbeiteten die wichtigsten zeitgenössischen Komponisten (u.a. Locke, Grabu, Banister, Forcer, Blow und Purcell) für das Theater und sein »Orchester«, welches die elisabethanische »band« inzwischen als neues musikalisches Medium abgelöst hatte. Doch die Vereinigung der beiden, als Konkurrenten nicht lebensfähigen Kompanien 1681, die zunehmende Nachfrage des Hofes nach französischen »Tragédies lyriques« und italienischer Musik sowie die Glorious Revolution von 1689 ließen Initiativen zur Schaffung einer englischen »opera« immer wieder im Keim ersticken. Dabei war gerade eine ganz und gar »britische« Gattung inhaltlich wie formal gar nicht so weit von der italienischen Barockoper entfernt: Das klassische, gereimte Heroic play der 1660er und 70er Jahre erlebte – dank aktualisierter Bearbeitungen und neuer Musikteile, insbesondere von Henry Purcell – Ende des 17. Jahrhunderts eine Renaissance. Heroic plays verlangten in Tempelprozessionen und anderen zeremoniellen Handlungen, Zauber-, Beschwörungs-, Wunder- und Wahnsinnszenen etc. einen beträchtlichen, als dramatisches Potential überaus wichtigen Musikanteil. Singende (»historische«) Protagonisten, einer der Hauptkritikpunkte an der italienischen Oper in ganz Europa, waren im Heroic play jedoch weiterhin tabu – mit wenigen Ausnahmen (z.B. Purcells Königin Bonduca).

Die Modewelle italienischer Musik erreichte im frühen 18. Jahrhundert schließlich auch Englands Bühnen. 1705 wurde im Drury-Lane-Theater eine Adaptation von Claytons *Arsinoe* aufgeführt – in englischer Sprache aber »in the Italian Stile«. Ein Jahr später hörte *Tout London* zum ersten Mal einen Kastraten singen, und ab 1708 gab das Queen's Theatre am Haymarket relativ regelmäßig zweisprachige Opern (Rezitative auf englisch, Arien auf italienisch) als Adaptationen italienischer Originale. Vereinzelte Versuche, ein profitables Opernunternehmen nach Art italienischer Vorbilder zu gründen – »for the great Advantage of the Publick, and softening of the Manners of a rude British People«, wie *The British Journal* noch 1722 bissig bemerkt – scheiterten jedoch zunächst. Erst nach dem furiosen Erfolg von Händels Oper *Rinaldo* 1711 und der Übernahme des Queen's (später King's) Theatre durch den Schweizer Impresario Johann J. Heidegger 1713 – der umgehend den berühmten Kastraten Nicolini kommen ließ – wendete sich das Blatt. Die Londoner »golden Years of Italian Opera in 18th century« begannen endgültig sechs Jahre später mit der Gründung der Royal Academy of Music – einer Vereinigung verschiedener Adelfiger unter Schirmherrschaft des Königs. Ihr gelang es durch eine Art »Radikalkur«, oder »Kulturschock« (anders können die Londoner den plötzlichen Qualitätssprung in ihren italienischen Operaufführungen nicht empfunden habe) für eine kurze glamouröse Zeit, die Idee eines gesungenen Theaters in fremder Sprache zu etablieren. Unter der Federführung Heideggers und Händels und

mit den besten und berühmtesten Sängern der Zeit veranstaltete die Royal Academy im Haymarket Theatre, einem der modernsten Bühnenhäuser Europas, ein rund zehn Jahre dauerndes »Opernfestival«, das die Londoner Gesellschaft in Ekstase versetzte.

Opernekstase

Ein Erfolgsrezept der Royal Academy of Music entsprach jenem auch heute wieder beliebten Wundermittel der Wirtschaftlichkeit: Die italienische Oper war als Aktiengesellschaft gegründet worden, mit dem Auftrag, Kunst zu produzieren und Gewinn zu erwirtschaften! Als solche wurde sie am Londoner Stock-Exchange gehandelt und ihre aktuellen Notierungen waren, wie üblich, der Tagespresse zu entnehmen. Wie so oft, boomte die Aktie in ihrer Anfangszeit und brachte so auch Leute in Verzückung, die sich für Musik sonst kaum interessierten. Während der frühen »golden Years« gehörte das Besuchen von Opernvorstellungen in den höheren Kreisen Londons zum absoluten Muss. Allein Händel komponierte in neun Jahren zehn neue Opern für die Academy; insgesamt fanden 245 Aufführungen seiner Werke statt, sowie 242 mit Werken der beiden anderen Komponisten, Giovanni Battista Bononcini und Attilio Ariosti – also rund 54 Aufführungen pro Saison. Und die Opernbegeisterung war echt: Anders als auf dem Kontinent, wo die Oper inzwischen oft mehr Anlass zur Unterhaltung als deren Gegenstand war und man als Adeliger gemeinhin seine »nobile sprezzatura«, ein betontes Desinteresse an der Musik, zur Schau trug und sich nur hin und wieder einer Arie der Primadonna oder des Starkastraten widmete, zeigte das Londoner Publikum einen wahren Musikfanatismus, der sich mitunter auch in hemmungslosem Mitsingen äußerte...

Obwohl man den Text der Opern ja nicht verstand, erlag man dem Charme des Modernen, der Kunstfertigkeit und Künstlichkeit der Darbietung. Die Londoner Librettisten und Komponisten wussten genau, was das Publikum wollte: »Die Handlung muss einfach, gefühlvoll und heroisch sein...« (Paolo Rolli). Nicht umsonst erlebten eigentlich schon veraltete Venezianische Opern – jene noch nicht »arkadisch gereinigten«, frivol-phantastischen Heldenepen aus dem späten 17. Jahrhundert – in stark überarbeiteter Form (vor allem wurden Rezitative gekürzt und die allgegenwärtigen Herrschersatiren entfernt) und mit prachtvollem Bühnenzauber aus-

»... the reining amusements for the town, it is entirely music; ... There is nobody allowed to say, I sing, but an eunuch, or an Italian woman. Everybody is grown now as great judge of music, ... folks, that could not distinguish one tune from another, now daily dispute about the different style of Handel, Bononcini, and Attilio. People have now forgot Homer, and Vergil and Caesar, or at least, they have lost their ranks; for, in London and Westminster, in all polite conversations, Senesino is daily voted to be the greatest man that ever lived.«

John Gay an Jonathan Swift, 1723

gestattet, eine strahlende Renaissance. Ähnlich wie in Hamburg hatte das Publikum in London mit dem venezianischen viel gemein. Jene Götter- und Pastoralwelt, die den Hofopern Europas – von Paris über Dresden bis Wien – immer noch zur gesellschaftlichen Selbstbespiegelung diente, war ihm fremd. Das pralle phantastische Leben der Venezianischen Opern, ihre Ironie und Vielseitigkeit waren jedoch ganz nach seinem Geschmack.

Das Grundkapital der Royal Academy AG waren ihre hervorragenden Sänger. Von deren, jeweils der Tagespresse zu entnehmender persönlicher und stimmlicher



Der Kastrat Francesco Bernardi, gen. Senesino, Handels erster Cesare

Disposition hing ihr finanzielles Schicksal ab (ähnlich heutigen »Fußball-Aktien«): »Opern-Company: Bei der Sitzung letzten Freitag stieg Signior Nihilli-ni Benedetti um eine halbe Note über die bisher erreichte Höhe. Opernaktien von 83 1/2 zu Beginn auf 90 gegen Schluss.«

Vor allem die Kastraten waren es, die mit der hier bislang unbekannten Virtuosität ihres scheinbar endlosen Atems, aber auch mit ihrer Androgynität und einem oft skurrilen Erscheinungsbild insbesondere die Londoner Damenwelt in Aufruhr versetzten und die Eintrittspreise der Royal Academy auf dem Schwarzmarkt in schwindelerregende Höhen schießen ließen. So spielten sich 1720, beim London-Debüt des Starkastraten Senesino in Handels *Radamisto*, Augenzeugenberichten zufolge turbulente Kampfszenen ab: »Viele [Damen], die ihren Eintritt mit einem ihrem Range und Geschlecht unangemessenen Ungestüm behauptet

hatten, fielen wegen der großen Hitze und Ermangelung an Luft wirklich in Ohnmacht. Verschiedene Edelleute und Herren, die zehn Reichstaler für eine Stelle auf der Galerie [Anm.: der Stehplatz des »Pöbels« kostete regulär 2 Schilling] geboten hatten, nachdem sie keine weder im Parterre noch in den Logen erhalten konnten, wurden schlechterdings abgewiesen.«

Überhaupt legten Teile des Londoner Publikums mit der Zeit ein Verhalten an den Tag, das dem heutiger Fußballfans nahe kommt: Neben lautem Mitsingen gehörte die Gründung von Fanclubs (für den einen oder anderen Komponisten oder Sänger), die sich während der Vorstellung bis aufs Blut bekämpften, ebenso dazu, wie die Übernahme aktueller Bühnenkostüme als Alltagsmode: So wurde ein silberdurchwirktes braunes Seidenkleid, welches die Primadonna Francesca Cuzzoni 1725 in ihrer Rolle als Königin Rodelinda trug – wohl auch weil es ob seiner Offenherzigkeit den Unmut älterer Damen erregt hatte –, bei der Londoner Jeunesse dorée zum »nationalen Symbol für Jugend und Schönheit« (Horace Walpole).

Diven-Dämmerung

Abgeklärten kritischen Zeitgenossen musste diese »neumodische« Kollektivhysterie auf die Nerven gehen. Schon sehr bald lehnten immer mehr Leute – insbesondere Intellektuelle und Bürger – das »dekadente ausländische Spielzeug des Hofes« ab: »Auch wenn diese neuartigen italienischen Opern geeignet sein mögen, sich bei dem hohen Adel in Gunst zu setzen, so ist ihre ganze Anstalt, nämlich der Inhalt, die Poesie, die Maschinen, Vorstellungen und Auszierungen so läppisch und abgeschmackt, dass man fast nichts Ärgeres erdenken kann.« (John Mainwaring) Empörte Stimmen fragten, wie sich denn kastrierte Männer, noch dazu in Heldenpartien (die beispielsweise auf Frankreichs Bühnen Lachsalven ausgelöst hatten), mit der aufgeschlossenen englischen Lebensart vereinbaren ließen. Diese Angriffe richteten sich jedoch auch wieder gegen die katholische Kirche, in der man, aufgrund des Aufttrittsverbotes für Frauen im Kirchenstaat, die Hauptschuldige an dem Kastratenunwesen sah (dabei waren auch in England Frauen lange auf der Bühne verboten; alle Werke des elisabethanischen Theaters wurden ausschließlich von Männern aufgeführt). Auch die (ausländischen) Sängerinnen trügen durch ihr provozierendes Verhalten auf der Bühne zur Sittenverderbnis des Publikums bei (nicht umsonst gab der Earl of Peterborough seine Ehe mit der Sopranistin Anastasia Robinson erst kurz vor seinem Tod bekannt). So konnten die ganz normalen Irrungen, Wirrungen und Nebenwirkungen des in Italien ja ganz alltäglichen Biotops Oper in London für wunderbare Negativschlagzeilen sorgen: Es brodelte zwischen den drei Komponisten, zwischen den Librettisten, den überbezahlten Sängern, zwischen Sängern und Theaterleitung und vor allem zwischen den fanatischen Fans.

Doch gehörten vor allem englische Bühnenschaffende, Dramatiker und Komponisten, zu den vehementesten Operngegnern, zum einen aus Kritik an der Sache selbst, zum anderen aus Neid und Hass auf die ruinöse Konkurrenz. Auch in Italien hatte sich die Oper rund 30 Jahre zuvor den Vorwurf gefallen lassen müssen, gemeinsam mit der Commedia dell'Arte alle übrigen dramatischen Gattungen zerstört zu haben. Während man dort die Extravaganzen und Dekadenzen der Oper jedoch längst als höchst bühnenwirksames Potential und künstlerische Inspirationsquelle entdeckt hatte, galt die Kritik in London einer fremden, vom Adel aufgezwungenen Einrichtung, welche die englische Bühnentradition zu ersticken drohte. Hier wie dort regnete es Pamphlete, Parodien und Satiren, die zeigten, was Intellektuelle in



Händels Primadonna und
erste Cleopatra Francesca Cuzzoni

ganz Europa lange Zeit von der italienischen Oper dachten: »Une sottise magnifique, mais toujours une sottise« (Christophe de Saint-Evrément).

Bereits 1725 verfasste der Dichter und unfreiwillige Operngänger John Byrom (einmal *Giulio Cesare*, weil alle hingen, und dann nie wieder) ein Epigramm, das bald als *Tweedle* in allen Zeitungen erschien und schließlich sogar als Trinklied gesungen wurde:

Some say, compar'd to Bononcini,
That Manheer Handel's but a Ninny;
Others aver, that he to Handel
Is scarcely fit to hold a Candle:
Strange all this Difference should be
'Twixt Tweedle-drum and Tweedle-dee!

Mit dem Engagement der temperamentvollen, brillanten und hübschen Faustina Bordoni als zweiter Primadonna – ein Werbecoup der Royal Academy, der die Aktien auch vorübergehend in die Höhe schnellen ließ – verschärfte sich 1726 das Klima vor und hinter den Kulissen erheblich. So konnte Dr. Arbuthnot bald in seinem satirisch-bissigen Bericht *In St. James ist der Teufel los* nicht nur von »gar schrecklichen und blutigen Gefechten zwischen Faustina und Madame Cuzzoni« berichten, sondern auch von einem hitzigen »Scharmützel zwischen Signor Boschi und Sig. P...« und »wie Senesino sich verschnupft hat, die Oper verlässt und Psalmen in Henleys Betkapelle singt«. (Die vorübergehende Abreise des beleidigten Senesino, der sich im Wirbel um die Primadonnen zurückgesetzt fühlte, stürzte die Londoner Damenwelt in eine sentimentale Krise!)

Doch erst jene spektakuläre Prügelszene der beiden Primadonnen auf offener Bühne während einer Aufführung von Bononcinis *Astianatte* im Juni 1727 bewirkte den endgültigen Satire-Dammbruch. Das Drury-Lane-Theatre führte einen Schwank auf mit dem Titel *The Contre-Temps or the Rival Queens. A small Farce. As it was lately Acted ... at H-d-r's private The-re, near the H-M-London 1727*. Mitwirkende waren u.a.

F-s-na, Queen of Bologna.
C-z-ni, Princess of Modena.
H-d-r, High-Priest to the Academy of Discord.
H-d-l, Professor of Harmony to the Academy.
S-s-no, Chief of the Choir.
M-u-o, Violino Primo to the Queen of Bologna, to keep her Majesty's Body in Tune
S-d-ni, Basso Continuo, and treasurer to the Princess of Modena.

Scene: The Temple of Discord, near the H-y M-t.

The Rival Queens gehört als waschechtes Meta-Drama jener Gattung an, die sich auf Italiens Bühnen wenige Jahre zuvor als hochmoderne Opernform (»Metamelo-

dramma») etabliert hatte, in welcher das Musiktheater aus seiner eigenen kritischen Selbstanprangerung neuen Lustgewinn zog. Ihre Wurzeln lagen u.a. in Benedetto Marcellos überaus erfolgreichem satirischem Operntraktat *Il teatro alla Moda* (Venedig, um 1720-22). Der »Benedetto Marcello Englands« sollte John Gay heißen (u.a. auch Textdichter von Händels *Acis and Galatea*). Er hatte die Idee, große italienische Oper und englische Komödie zu kombinieren – zu einer aktuellen Politsatire und Anti-Oper.

Anti-Opera ossia The Beggar's Opera

John Gay und sein Freund Jonathan Swift hatten bereits als Persiflage auf das in Adelskreisen so beliebte bukolische Idyll sogenannte »Pastorale« auf das Leben und Treiben in London verfasst. Statt Hirten und Nymphen waren hier Taschendiebe und Würfelspieler, Dienstmädchen und Lehrlinge, verschuldete Adelige und ihre bürgerlichen Kreditgeber, korrupte Gefängniswärter und Diebe die Hauptakteure. Mit Swifts Idee einer »Newgate-Pastorale unter den dortigen Huren und Dieben« aus der Feder Gays, war die *Beggar's Opera* geboren: eine »Zeitoper« in englischer Sprache, eine bissige Satire gegen die feine Londoner Gesellschaft und ihre geliebte Oper mit all ihren artifiziellen Inhalten und Formen. In dem männlichen Protagonisten (Maceath, ein in jeder Beziehung »potenter« Mann) zwischen zwei keifenden Frauen, konnte das Publikum unschwer Senesino und seine beiden Primadonnen erkennen, ebenso wie es den Ministerpräsidenten Sir Robert Walpole im korrupten Mr. Peachum wiederfand.

John Pepuschs musikalische Parodie der großen Oper beginnt bereits in der Ouvertüre: in pathetischem französischen Stil komponiert, entspringt ihr Fugenthema dem damals berühmten Lied *Walpole or the Happy Clown*. Die Dialoge sind gesprochen, doch alle Darsteller singen bekannte Songs der Zeit – vom englischen, schottischen und irischen Volkslied, über französische Melodien bis zum Opernmarsch von Händel. Mithilfe dieser Gasenhauer wurden alle Möglichkeiten der Oper ins Lächerliche gewendet: das pathetische Accompagnato, die Da-capo-Arie und ein Zankduett der beiden Rivalinnen, ein inbrünstiges Liebesduett auf eine langweilige Melodie, ein herzzerreißender Abschied und die obligatorische Kerkerszene mit dem Held in Ketten (»weil die Damen davon immer so entzückt und gerührt sind«).



Plakat der *Beggars's Opera*, Ausschnitt

Als die *Beggar's Opera* am 29. Januar 1728 im kleinen Theater am Lincoln's Inn Field Premiere hatte, war ihr Erfolg völlig ungewiss. Er stellte jedoch bald den der erfolgreichsten Händel-Opern in den Schatten, so dass sich die Royal Academy genötigt sah, dagegen zu intervenieren, »dass die *Beggar's Opera* an den Tagen der ausländischen Oper [!] – wie man das jetzt nennt – aufgeführt wird« (Jonathan Swift an John Gay), um nicht vor völlig leerem Haus zu spielen. Eine Fortsetzung mit dem Titel *Polly* wurde verboten – aufgrund von »Anfeindungen von Seiten italienischer Clubs und Anhänger Händels«, wie es in einer Ballade heißt, die in der oppositionellen Parteizeitung *The Craftsman* erschien.

1729 war die erste Royal Academy of Music AG bankrott. Doch hatte man die Oper in London nunmehr als Mittel der Politik entdeckt und gründete daher, aller Kritik zum Trotz, gleich zwei neue Operngesellschaften. Nach weiteren acht Jahren ruinösen Kampfes zwischen Händel und der »Opera of Nobility«, der es immer wieder gelang, mit spektakulären Gastengagements, wie dem des jungen Farinelli oder des exzentrischen Violinsuperstars Francesco Maria Veracini, das Publikum kurzfristig anzulocken, gingen beide Häuser 1737 recht unspektakulär zugrunde. Händels verbissener Versuch, mit vier Kompositionen zwischen 1738 und 1742 die italienische Oper in London doch noch einmal zu beleben, blieb ohne Erfolg. Komponisten wie Baldassare Galuppi (1741-43) und Christoph Willibald Gluck (1745-46) folgten ihm vorübergehend als Hauskomponisten an das Haymarket-Theatre, das 1745 endgültig als reines Opernhaus schloss, »on account of the [Jacobite] rebellion, and popular prejudice against the performers, who being foreigners, were chiefly Roman Catholics« (Charles Burney). Die 1660 begonnene, fast hundertjährige kulturelle »Fremdherrschaft« auf Londoner Bühnen war beendet.

Giulio Cesare in Egitto

Julius Cäsar in Ägypten

Dramma per musica in drei Akten
von Nicola Francesco Haym
nach Giacomo Francesco Bussani
Musik von Georg Friedrich Händel
Deutsch nach der Übersetzung
von Liesel B. Sayre

Personen

Römer

Julius Cäsar, erster römischer Kaiser	<i>Alt</i>
Curio, römischer Tribun	<i>Baß</i>
Cornelia, Gemahlin des Pompeius	<i>Alt</i>
Sextus, Cornelias und Pompeius' Sohn	<i>Sopran</i>

Ägypter

Cleopatra, Königin von Ägypten	<i>Sopran</i>
Ptolemäus, König von Ägypten, Cleopatras Bruder	<i>Alt</i>
Achillas, Heerführer und Ratgeber des Ptolemäus	<i>Baß</i>
Nireus, Cleopatras und Ptolemäus' Vertrauter	<i>Sopran</i>

Ouvertüre

Erster Akt

Szene I

Weite Ebene am Nil, über den eine alte Brücke führt. Julius Cäsar und Curio, die mit Gefolge die Brücke überschreiten

Act 1 Chor

Non troppo allegro

CHOR

Er lebe, er lebe, unser Alkide!
Freu dich, Nil, an diesem Tag!
Vor ihm lachen alle Strände, alle Sorge
schwand dahin!

Act 2 Arie

Allegro

CÄSAR

Nun sollen Ägyptens Lande ihre Palmen
dem Sieger verleihn!

Rezitativ

Curio, Cäsar kam, sah und siegte; Pompeius
ist besiegt; vergebens bittet er den König
Ägyptens um Verstärkung seiner Truppen.

CURIO

Du bist rechtzeitig hier angelangt, Herr, um
seine Intrigen zu vereiteln.
Doch wer kommt da?

Szene II

Cornelia, Sextus und die Vorigen

Rezitativ

CÄSAR

Es ist Cornelia!

CURIO

[O Schicksal!] Des feindlichen Pompeius edle
Gattin?

[Cäsar, für diese Frau hätte ich einmal meine
Freiheit aufgegeben.

CORNELIA

Herr, Rom ist schon dein. Heute haben die
Götter mit dir die Herrschaft geteilt

und beschlossen, daß vom großen Weltkreis
Jupiter den Himmel regiere, Cäsar die Erde.

CÄSAR

Was willst du von Cäsar, [große Tochter der
Sciptonen,] edle Cornelia?

CORNELIA

Laß die Waffen ruhen!

SEXTUS

Weih' deinen Speer dem Tempel; nimm
Schwert und Gürtel ab!

CÄSAR

Die Tugend der Großen ist, Verzeihung zu
üben.
Pompeius komme, umarme Cäsar und das
Feuer des Krieges sei gelöscht;
so sei der Besiegte des Siegers Besieger.

Szene III

*Achillas mit einer Schar Ägypter, die goldene
Schalen tragen, zu den Vorigen*

Rezitativ

ACHILLAS

Ptolemäus bietet dir seinen Palast zur
Herberge an, hehrer Held, zu deiner Ruhe,
und zum Geschenk alles, was ein tribut-
pflichtiger Thron dir geben kann.

CÄSAR

Was des Ptolemäus königliche Seele bietet,
nimmt Cäsar gerne an.

ACHILLAS

Damit auch Italien dich verehren lerne, legt
er dir als Pfand der Freundschaft und Treue
des großen Pompeius' stolzes Haupt als
Sockel deines Königsthrons zu Füßen.
*Einer der Ägypter enthüllt die Schale, auf der
das abgeschlagene Haupt des Pompeius liegt.*

CÄSAR

Julius, was erblickst du da?

SEXTUS

O Gott! Was sehe ich?

CORNELIA

Ach weh mir! Mein Gatte! Mein Geliebter!

CURIO

Welche Vermessenheit!

CORNELIA

Ptolemäus, barbarischer Verräter!
Ich vergehe! Ich sterbe!
Sie sinkt in Ohnmacht.

CÄSAR

Curio, auf, hilf Cornelia; sie ist ohnmächtig!
Cäsar weint.

CURIO

Was sehe ich? O Sterne! Meine schöne
Sonne erblaßt?

ACHILLAS

(Das ist Cornelia? Oh, welche Schönheit!
Welch ein Antlitz!)

SEXTUS

Vater! Pompeius! O Mutter! O Gott!

CÄSAR

In einer kostbaren Urne sei die edle Asche
dieses hehren Hauptes aufbewahrt!

ACHILLAS

O Götter!

CÄSAR

Und du, beeil dich, fort!
Deinem Herrn sage, daß die Taten eines
Königs, ob gut oder schlecht, stets Beispiel
sind!

SEXTUS

Denn ein Verräter ist kein König, er ist ein
Frevler!

ACHILLAS

Cäsar, zügle deinen Zorn...

CÄSAR

Geh! Ich komme zum Palast, eh heute die
Sonne untergeht.

Nr. 3 Arie

Allegro

Frevler, werde ich sagen, geh mir aus den
Augen!

Du bist ganz Grausamkeit!

Nein, dies ist keines Königs Herz,
von Härte wird es geleitet, kein Mitleid
wohnt darin.

geht ab

Szene IV

*Curio, Sextus und Cornelia, die sich wieder
erholt*

Rezitativ

CURIO

Sie kommt wieder zu sich.

SEXTUS

Mutter!

CURIO

Cornelia!

CORNELIA

O ihr Sterne! Und ich lebe noch?
Ach, so reiße dies tödliche Schwert mir Herz
und Seele aus der Brust!

*Sie versucht, das Schwert von der Seite des
Sextus zu reißen, wird aber von Curio daran
gehindert.*

CURIO

Halt ein! Färbe das Schwert nicht mit Blut
in diesem schneeweißen Busen!
Curio, der dich immer noch anbetet und
dich zur Gattin begehrt, wenn es dir nur
gefielen, wird dich zu rächen wissen mit
seinem Schwert.

CORNELIA

Ich deine Gattin?

CURIO

Ja.

CORNELIA

Schweig!

SEXTUS

Du, des Pompeius Feind, erkühnst dich...?

CURIO

Cornelia, wenn du mich verabscheust,
entziehe ich mich deinen Blicken;
um dir nicht aufdringlich zu sein, schwört
mein Herz der Liebe zu dir ab.

geht ab

SEXTUS

Mutter!

CORNELIA

Mein Herzenssohn!

SEXTUS

Was tun wir nun hier bei Cäsars Scharen,
du ohne den lieben Gatten, ich ohne Vater?

Arie

Andante

CORNELIA

Beraubt bin ich allen Trostes,
doch habe ich Arme keine Hoffnung zu
sterben.
Mein Herz ist in Qualen und müde, weiter
zu leiden,
doch zu sterben wird mir versagt.

Rezitativ

SEXTUS

Umsonst ist alles Klagen; es ist Zeit,
o Sextus, den Vater zu rächen.
Zur Rache erwache meine träge Seele, denn
vom Tyrannen verletzt sucht sie vergebens
Ruhe.

Nr. 5 Arie

Allegro

Erwacht in meinem Herzen, Furien meiner
verletzten Seele,
um an dem Verräter grimmige Rache zu
üben.
Der Schatten meines Vaters eilt, mir bei-
zustehen, und sagt:
Mein Sohn, nunmehr wird Härte von dir
verlangt.

geht ab

Szene V

Gemach

*Cleopatra, mit Gefolge von jungen Ägyptern;
dann Nirenus, später Ptolemäus mit Wachen*

Rezitativ

CLEOPATRA

Cleopatra will herrschen!
Und an meinem Thron sollen das arabische
und syrische Volk ehrfürchtig den heiligen
Reif auf meiner Stirn verehren!
Auf, meine Getreuen! Wer von euch den
Mut und das Herz hat, mich zum Thron zu
erheben, der schwöre mir ewige Treue in
die Hand!

NIRENUS

Königin! Unheilvolle Ereignisse!

CLEOPATRA

Was ist? Was zögerst du?

NIRENUS

Abschlagen ließ Ptolemäus das Haupt...

CLEOPATRA

O weh! Wessen Haupt?

NIRENUS

... des großen Pompeius.

CLEOPATRA

O Sterne! Was berichtet er da!

NIRENUS

Um sich den Thron zu sichern, sandte er
Cäsar unter seinen Gaben...

CLEOPATRA

Was sandte er ihm?

NIRENUS

Das entseelte Haupt.

CLEOPATRA

Nun geht, meine Getreuen! Und du, bleib
hier!
Ich bin entschlossen, mich zu Cäsars Zelten
zu begeben,
und du, Nirenus, sollst mich geleiten.

NIRENUS

Was wird Ptolemäus sagen?

CLEOPATRA

Keine Angst; besser, als er es mit dem
Haupt des Pompeius tat, werde ich mit
meinem Blick mir Cäsar verpflichten.
Vergebens strebt er nach dem Thron; er ist
mein Bruder, doch ich bin die Königin!

PTOLEMÄUS

tritt auf

Du verlangst zu herrschen, stolzes und
hochmütiges Weib?

CLEOPATRA

Ich kämpfe um das, was mein ist, und ich
habe ein Recht, die Krone zu verlangen, die
meinem Haupt geführt.

PTOLEMÄUS

Geh und kehre zurück, Törin, zu dem, was
Weibersache ist, statt des Zepters führe
Nadel und Spindel.

CLEOPATRA

Du hingegen, weichlicher Liebhaber, geh
und spiel statt mit der Königsherrschaft mit
der Liebe!

Arie

Non troppo allegro

Verzweifle nicht, verzweifle nicht,
wer weiß?
Hast du beim Regieren kein Glück,
so hast du es bei der Liebe.
Betrachtest du eine Schönheit,
so findest du bei ihr Trost für dein Herz.

geht mit Nirenus ab

Nr. 6

Szene VI

Ptolemäus und Achilles

Rezitativ

ACHILLAS

Mein Herrscher!

PTOLEMÄUS

Achillas! War das abgeschlagene Haupt dem
Cäsar willkommen?

ACHILLAS

Er verurteilte die Tat.

PTOLEMÄUS

Was höre ich?

ACHILLAS

Er nannte dich unerfahren und zu kühn.

PTOLEMÄUS

Das wagt ein feiger Römer?

ACHILLAS

Vernimm meinen Rat, o Ptolemäus:
Cäsar kommt hier zum Hof; dir zur Rache
soll er fallen, wie Pompeius fiel.

PTOLEMÄUS

Wer wird die Tat ausführen?

ACHILLAS

Ich verspreche, diesen Hochmütigen dir tot
zu deinen königlichen Füßen zu legen,
wenn du mir des Pompeius Gattin als Lohn
gewähren willst.

PTOLEMÄUS

So schön ist sie?

ACHILLAS

Ihre Locken fesseln, ihr schönes Antlitz
verwundet mein Herz.

PTOLEMÄUS

Freund, dein Rat ist mein Leitstern;
nun geh, mach deinen Plan, und dann
komm wieder!

Achillas geht ab.

Sterben soll Cäsar, sterben, und sein stolzes
Haupt sei meines Fußes Stütze!
Rom, das er unterdrückt, sei frei, und für die
Sicherheit meines Reiches bürge sein Tod
besser als das Schwert!

Ne. 7 Arie

Allegro e staccato

Der Frevler, Treulose, Infame möchte das
Reich mir rauben
und mir so meinen Frieden stören.

Verlier er denn sein Leben, ehe er mein
Vertrauen täuscht
mit der Gier seines Herzens.

Szene VII

*Platz im Lager Cäsars. In der Mitte sind eine
Menge Siegeszeichen zusammengetragen,
und darauf steht die Urne mit der Asche des
Pompeius.*

*Cäsar, dann Curio, der Cleopatra und Nireus
einführt*

Accompagnato

Curio

CÄSAR

Seele des großen Pompeius, die du hier
seine Asche unsichtbar umschwebst,
Schatten nur waren deine Trophäen,
Schatten deine Größe, und ein Schatten bist
du.

So schwindet endlich des Menschen
Herrlichkeit;
der gestern lebend eine Welt eroberte, ist
heute Staub, den eine Urne umschließt.
Ach, so ist denn der Anfang eines jeden aus
Erde, und das Ende ein Stein.
Elendes Leben! Oh, wie zerbrechlich bist du!
Dich schuf ein Atem, und dich zerstört ein
Hauch!

Rezitativ

CURIO

tritt auf

Ein vornehmes Mädchen begehrt, dem
römischen Cäsar seine Aufwartung zu
machen.

CÄSAR

Sie soll kommen!

CLEOPATRA

In der Schar ihre Hofdamen diene ich
Cleopatra.
Lydia heiße ich und bin unter dem Himmel
Ägyptens aus edlem Blut geboren,
doch Ptolemäus, der wüste Usurpator, nahm
mir mein Vermögen.

CÄSAR

(Wieviel Schönheit in einer Gestalt vereint!)
Ist Ptolemäus ein solcher Tyrann?

CURIO

(Wenn Cornelia mich verschmäht, wende
ich mich heute Lydia zu, und ergebe meine
Seele diesem holden Gesicht.)

CLEOPATRA

kniet weinend vor Cäsar nieder

Vor deinem Angesicht, vor Rom, traurig,
betrübt und unter Tränen, erlebe ich
Gerechtigkeit.

CÄSAR

(O Gott! Wie sie mich bezaubert!)

Er richtet Cleopatra auf.

Mein armes Mädchen, bald muß ich mich
zum Hof begeben;
heute noch nehme ich mich dort deines
Schicksals an.

(Welch schönes Haar!)

CURIO

(Welch schöner Busen!)

CLEOPATRA

Herr, deine Wohltaten bestricken meine
Seele.

CÄSAR

Und deine Locken umschlingen die Herzen!

Arie

Allegro

Es gibt so lieblich und schön keine Blume
auf der Wiese,
die so lieblich und anmutig ist wie dein
holdes Antlitz.
Die einzelne Blume kann nicht bestehen,
denn ein ganzer Lenz vereinigt sich in
deinem Antlitz.

Cäsar geht ab.

Rezitativ

NIRENUS

Cleopatra, du hast Cäsars Herz schon
besiegt;
deinem Antlitz hat Amor ihn tributpflichtig
gemacht, und sein ganzes Streben ist dir zu
Willen.

CLEOPATRA

Mag Ptolemäus nur mit Grausamkeit den
Weg zum Thron suchen -
mir bietet der Gott Amor das Erbe der
Herrschaft als gnädiges Geschenk.

Arie

Allegro

Alles vermag eine schöne Frau,
wenn sie verliebt die Lippen öffnet oder
Blicke wirft.
Jeder Schuß verletzt die Brust,
ist die nur ohne Makel, die den Pfeil
abschnellt.

*Cleopatra will abgehen, wird aber von Nireus
zurückgehalten.*

Rezitativ

NIRENUS

Halt ein, Cleopatra!
Schau doch, wer ist wohl diese trauernde
Frau, die schweren Schrittes und in Tränen
hier herankommt!

CLEOPATRA

Der Haltung, dem Gesicht nach ist sie nicht
von niederem Stande;
laß uns hier abseits lauschen, den Grund
ihres Kammers zu erfahren.

Sie ziehen sich zurück.

Szene VIII

*Cornelia und Sextus, der später hinzukommt;
Cleopatra und Nireus abseits*

Arioso

Largo, e marcato

CORNELIA

In deinem Busen, steinerner Freund, liegt
mein Schatz begraben...

Rezitativ

Wie! Feige und verächtlich willst du stets
bleiben, Cornelia?

CLEOPATRA

(So ist dies Cornelia? Die Gattin des
Pompeius?)

CORNELIA

O nein! Von diesen Waffen hier wähle ich
mir ein Schwert;
mit kühner Hand gegen Ptolemäus, in
seinem Palast...

*Gerade, als Cornelia ein Schwert aus den
Trophäen an sich reißen will, tritt Sextus plötzlich
hinzu.*

SEXTUS

Mutter, halt ein! Was tust du?

CORNELIA

Laß mir diese Waffe!

Ich will gegen den Tyrannen, den Mörder
meines Mannes, meine Rache suchen!

SEXTUS

Nur Sextus gebührt diese Rache!

Er nimmt Cornelia das Schwert aus den Händen.

CORNELIA

O süße Worte aus so liebem Munde! So hast
du denn trotz deiner zarten Jugend soviel

Mut?

SEXTUS

Ich bin Sextus, und des Pompeius Seele
habe ich geerbt!

CORNELIA

So wag es, mein Sohn, sei kühn! Beherzt
werde ich dir folgen.

SEXTUS

Aber, o Gott, wer wird uns denn zu diesem
schändlichen König geleiten?

Cleopatra tritt hastig zu den Vorigen.

CLEOPATRA

Cleopatra!

NIRENUS

leise zu Cleopatra

(Verrate dich doch nicht!)

CLEOPATRA

Und auch Lydia wird, auf daß jener Frevler
falle, dich führen und dir den Weg bahnen.

CORNELIA

Doch was bewegt dich, freundliches
Mädchen, dich heute uns zur Hilfe
anzubieten?

CLEOPATRA

Die Treulosigkeit eines tyrannischen
Königs und die Gerechtigkeit.

Unter dem Namen Lydia diene ich Cleopatra;
wenn sie kraft deines Arms den Thron
besteigt, wirst du froh sein und erfahren,
wer ich bin.

CORNELIA

Wer wird uns begleiten?

CLEOPATRA

Dieser hier, ein treuer Diener der Königin,
kann euch umsichtig zur großen Tat hin
führen.

zeigt auf Nirenus

SEXTUS

Das ist kein Sohn, den's nicht zur Rache
drängt für seines Vaters Tod!
Ich wappne meine Hand, und durchbohrt
wird der große Tyrann Ägyptens fallen!

Arie

Largo

Süße Hoffnung, du beginnst schon,
meinem Herzen zu schmeicheln.
Es scheint, der Himmel ist geneigt,
das Unrecht an mir zu rächen.

Cornelia, Sextus und Nirenus gehen.

Rezitativ

CLEOPATRA

Nun mag mein Bruder zusehn, wie er sich
retten kann:
denn schon habe ich gegen ihn Cäsars
Schwert aufgestachelt und Sextus' und
Cornelias gerechten Zorn.
So ganz gefahrlos denke er nicht, an
Ägyptens Alleinherrschaft zu kommen!

Arie

Allegro, ma non troppo

Du bist mein Stern, o liebenswerte Hoffnung,
und bietest meinem Verlangen
willkommene, schöne Freude.
Bald wird man sehen, wie stark meines
Herzens Beständigkeit ist,
und wieviel die Liebe vermag.

geht ab

Szene IX

*Halle im Palast der Ptolemäer. Cäsar mit
römischem, Ptolemäus und Achilles mit
ägyptischem Gefolge*

Rezitativ

PTOLEMÄUS

Cäsar, das großmütige Schicksal gab dir
Bündel von Zeptern in die Hand!

CÄSAR

Ptolemäus, bei soviel Anmut weiß ich nicht,
wer das größere Licht bringt, die Sonne am
Himmel, wenn sie dem Tag das Tor auf tut -
oder Ptolemäus hienieden.

Doch wisse, eine böse Tat verdunkelt jedes
große Licht.

ACHILLAS

zu Ptolemäus

(Er hat dich, den König, beleidigt!)

PTOLEMÄUS

(Vermessener Latiner!)

CÄSAR

(Er hat verstanden!)

PTOLEMÄUS

Zu den königlichen Gemächern werden dir
diese hier die Türen öffnen und deine

Führer sein.

(Schurke, hier erwartet dich dein Tod!)

CÄSAR

(Ich nehme in diesem Gesicht einen
heimlichen Betrug wahr!)

Act. 14 Arie

Andante, e piano

Still und verborgen schleicht der schlaue
Jäger

und giert nach seiner Beute.

So will auch, wer Böses vorhat, nicht,
daß man den Trug in seinem Herzen sehe!

geht ab

Szene X

Cornelia, Sextus, Ptolemäus und Achilles

ACHILLAS

Herr, Cornelia steht vor dir mit Sextus,
ihrem Sohn.

PTOLEMÄUS

(O, welch eine Erscheinung, bei Amor!)

CORNELIA

Undankbarer, dem Pompeius, der deinem
großen Vater die königliche Krone auf sein
Haupt setzte, schlugst du das seine ab – vor
den Augen Roms!

SEXTUS

Frevler, ich fordere dich zum Zweikampf!
Mit meiner edlen Rechten werd' ich diesem
Reiche zeigen,
daß du nicht Ptolemäus bist, sondern ein
Unwürdiger.

PTOLEMÄUS

Heda! Nehmt diese frechen Römer in Haft!

ACHILLAS

Hoher Herr, vergib ihren blinden Zorn!

PTOLEMÄUS

Vorerst genügt's mir, daß dieser tollkühne
Bube den Palast zum Kerker hat.

Er gibt den Wachen ein Zeichen.

Sie, die so dreist die herrschende Majestät
beleidigt, soll zur Strafe im Garten des

Serails für die Blumen sorgen.

leise zu Achilles

Ich bewahre diese schöne Tyrannin deiner
Seele für dich auf.

ACHILLAS

Ich Glücklicher!

PTOLEMÄUS

(Wie er sich täuscht!)

geht ab

Szene XI

Cornelia, Sextus und Achilles

ACHILLAS

Cornelia, mit deinen Augen nahmst du mein
Herz gefangen;
wenn du dich meiner Liebe gütig neigst und
unserer Ehe zustimmst, wirst du eine freie
Mutter mit deinem Sohne sein.

CORNELIA

Barbar! Eine Römerin die Gattin eines
elenden Ägypters?

SEXTUS

Deine Gattin? Ah, nein! Nie im Leben!

ACHILLAS

Heda! Im Namen des Königs führe man ihn
gefangen in den Palast, diesen frechen
Buben.

CORNELIA

Dann folge auch ich dem geliebten Kind,
meinem teuren Sohn.

ACHILLAS

Du bleibst hier, und denke nicht, Erhörung
zu finden für das, was du erbittest,
wenn du nicht erst meine Liebe erhörst.

Arie

Allegro

Du bist meines Herzens Herz,
bist mein Schatz; o zürne nicht!

Act. 15

Aus Liebe nur erfleh' ich Liebe,
mehr verlange ich nicht von dir.

geht ab

Rezitativ

SEXTUS

Mutter!

CORNELIA

Du mein Leben!

SEXTUS

Leb wohl!

*Die Wachen wollen Sextus abführen, Cornelia
klammert sich jedoch an seinen Arm.*

CORNELIA

Wohin, wohin, ihr Unmenschen, führt ihr
mein Liebstes?

Ihr Frevler, laßt mich meinem Herzblatt,
meinem Liebling, wenigstens den letzten
Kuß geben.

Oh, welches Leid!

Nr. 16 Duett

Largo, e piano

CORNELIA UND SEXTUS

Ich bin zum Weinen/zum Seufzen geboren;
und ach, meinen süßen Trost werde ich
immer beweinen.

Da uns das Schicksal betrog,
kann ich mir keinen heiteren, frohen Tag
mehr erhoffen!

Zweiter Akt

Szene I

*Anmutiger Zedernhain; im Hintergrund der
Parnaß mit dem Palast der Tugend
Cleopatra und Nireus*

Rezitativ

CLEOPATRA

Hast du getan, was ich dir auftrag, Nireus?

NIREUS

Dein Befehl ist ausgeführt.

CLEOPATRA

Ist Cäsar schon am Hofe angekommen?

NIREUS

Ich habe ihn geführt, und er lenkt seine
Schritte schon hierher.

CLEOPATRA

Doch sag mir, ist die geplante Szenerie
bereit?

NIREUS

Der hehre Musen-Sitz erstrahlt schon aus
den Wolken.

Doch was hast du vor?

CLEOPATRA

Die Liebe gab mir die Idee ein:
Verkleidet will ich den zum Gefangenen der
Liebe machen, der mir das Herz geraubt.

NIREUS

Wirst du dich ihm entdecken?

CLEOPATRA

Noch ist es nicht soweit.

NIREUS

Was soll ich tun?

CLEOPATRA

Warte hier auf Cäsar, dann führe ihn in
diesen Hain, und dann in meine Gemächer,
und sag ihm, daß ihn dort vor Sonnen-
untergang Lydia erwartet, um ihm zu sagen,
was ihr von ihrem König vorenthalten wird.

Cleopatra geht ab.

Szene II

Nireus, dann Cäsar

Rezitativ

NIRENUS

Cleopatra ist Meisterin in Amors List und
Ränken!

CÄSAR

Wo ist sie, Nireus, wo ist meine Seele?

NIRENUS

Lydia wird bald hier sein, Herr.

*Hier hört man eine liebliche Sinfonie auf
verschiedenen Instrumenten.*

Sinfonia

CÄSAR

Still!

NIRENUS

Was ist?

Rezitativ

CÄSAR

Himmel! Welch eine Sphärenmusik schwebt
da herab und reißt mich hin?

NIRENUS

Ein Herz von Stein hat, wen dies nicht
rührt!

*Jetzt öffnet sich der Parnaß; man sieht die
»Tugend« auf dem Thron, umgeben von den
neun Musen.*

CÄSAR

Julius, was siehst du? Ist's nicht, als kämen
die Götter in unermeßlichem Licht zur Erde
hernieder?

Nr. 17

Arie

Largo

CLEOPATRA

Ich lieb euch, ihr Augen, Pfeile der Liebe,
eure Funken laben das Herz.
Erbarmt euch! so bittet mein trauriges Herz,
denn allezeit nennt es euch seinen liebsten
Schatz.

Rezitativ

CÄSAR

Im Himmel Jupiters ist keine Melodie gleich
diesem schönen Gesang.

*Während Cäsar zu Cleopatra eilt, schließt sich
der Parnaß, und die Szene ist wie zuvor.*

Rezitativ

Fliege, fliege, mein Herz, hin zu dem süßen
Zauber!

Doch, was ist das! Ach! Die Gottheit neidet
mir mein Glück!

NIRENUS

Herr, du hast sie gehört, wie findest Du nun
Lydia?

CÄSAR

So reich ist Lydia an Tugend?
Ah, da nun ihr Weinen mich so berührt,
merke ich wohl, daß diese anmutige Schöne
mit ihrem Singen fesselt und mit ihren
Tränen verwundet.

NIRENUS

Herr, hat dich die Liebe entflammt, so
verzweifle nicht, nein, Lydia ist gefällig.
Wenn es dir beliebt, erwartet sie dich jetzt
in ihren Gemächern.

CÄSAR

Lydia verlangt nach mir?

NIRENUS

Und geleitet dich selbst zu Cleopatra.

CÄSAR

Führe mich sogleich zu meinem Schatz
hinein, daß sie meine Qualen lindere.

Arie

Allegro

Verbirgt in blühenden Gefilden das Vöglein
sich in Blumen und Laub,
so dünkt uns süßer sein Gesang.
Und wenn Lydia, die Schöne, ihr Singen
hören läßt,
reizt sie jedes Herz noch holder, sie zu lieben.

Cäsar geht ab mit Nireus.

Szene III

*Garten im Serail, der an einen Tierzwinger
grenzt; Cornelia erscheint mit einer kleinen
Hacke in den Händen, um die Blumen im Garten
zu versorgen. Später Achilles*

Ariosio

Largo

CORNELIA

Ach, so weint, ihr traurigen Augen, für euch
gibt es keine Hoffnung.

Nr. 18

Nr. 19

Rezitativ

ACHILLAS

Du Schöne, weine nicht! Bald wird sich dein
Geschick zum Besseren wenden.

CORNELIA

Wer zum Seufzen geboren ist, weint
immerdar.

ACHILLAS

Willige ein in die Liebe zu Achilla, und
deine strengen Ketten sind gelöst.

CORNELIA

Halt! Sprich nie mehr so mit mir!
will sich entfernen

ACHILLAS

O Gott, hör doch! Wohin gehst du?

CORNELIA

Ich fliehe von dir, um dich nie mehr zu
sehen!

Szene IV

*Während Cornelia entflieht, trifft sie Ptolemäus,
der ihre Hand festhält*

Rezitativ

PTOLEMÄUS

Du Schöne, besänftige deinen Zorn.

CORNELIA

Laß mich, schändlicher König!

ACHILLAS

Herr, ich kam, um diese Grausame zu
erweichen, die ich liebe.

PTOLEMÄUS

Hat sie dich erhört?

ACHILLAS

Noch immer verschmäht sie mich, und ich
leide!

PTOLEMÄUS

(Ich atme auf, o Himmell!)

Du Schöne, nun dämpfe deinen Zorn!

zieht Achillas beiseite

Mein Freund, wie steht es?

ACHILLAS

Herr, heute noch siehst du Cäsar entseelt
am Boden,
du wirst gerächt sein und alleiniger
Herrscher.

PTOLEMÄUS

Geh, führ es aus, und hoffe! Zum Lohn
bekommst du deine Grausame.
(Ein Narr, wenn er das glaubt!)

Arie

Andante, e staccato

ACHILLAS

Bist du nicht grausam zu mir,
so wird mein Herz dir immer treu sein.
Doch bleibst du hart,
so sollst du Härte spüren!

geht ab

Rezitativ

PTOLEMÄUS

Du Schöne, so sehr verabscheust du den,
der dich um Liebe bittet?

CORNELIA

Ein Verräter ist der Liebe nicht würdig.

PTOLEMÄUS

So streng? Doch wenn ein König dich
begehrte?

CORNELIA

Wie eine Furie würde ich sein Herz
zerreißen.

PTOLEMÄUS

Ist's möglich, daß in diesem Antlitz kein
Erbarmen wohnt.

*Er will Cornelia umfassen, die entrüstet zurück-
weicht.*

daß in dieser Brust ...

CORNELIA

Du Tor, zügle dein Verlangen! Bedenke, ich
bin Cornelia, bin eine Römerin!

PTOLEMÄUS

So widerspenstig einem König? Infames
Weib!

[Richten Bitten nichts aus, so brauche ich
Gewalt, und rauben kann ich, was du mir
verwehrst.

Arie

Allegro, e staccato

Dein spröder Stolz weckt Haß in meiner
Brust.

Da du mein Herz verschmäht,
spür mein Gift, du Grausame!

geht ab

Nr. 20

Nr. 21

Szene V

Cornelia kommt zurück, dann Sextus

Rezitativ

CORNELIA

Auf, was zögere ich? Jetzt, da der Lüstling
fort ist, rette edler Mut meine Ehre!
In den Rachen jener Bestien werfe ich mich
von dieser hohen Mauer herab,
den wilden Tieren zum Fraß. Das Sterben
schreckt eine starke Seele nicht.
Leb wohl, Rom, leb wohl, Sextus, ich eile
dem Tod entgegen.

SEXTUS

Halt ein, was tust du?

CORNELIA

Wer hemmt meinen Schritt?

SEXTUS

Mutter!

CORNELIA

Mutter? Was sehe ich?
Mein Sohn, Sextus, mein Herz! Wie kommst
du hierher?

SEXTUS

Dich dem lüsternen Herrscher zu entreißen,
bin ich, von Nireus geleitet, heimlich
hierher gelangt.

CORNELIA

Zu groß ist die Gefahr, mein Sohn, der du
dich aussetzt.

SEXTUS

Wen die Rache beseelt, den kümmert das
Leben nicht, Mutter.
Fällt Sextus, fällt auch der Tyrann.

Szene VI

Nireus und die Vorigen

Rezitativ

NIREUS

Cornelia, schlimme Nachricht, der König
gebietet mir, dich zu seinen Gespielinnen zu
führen.

CORNELIA

O Gott!

SEXTUS

Ihr Götter, was hör ich?

NIREUS

Erschreckt nicht, nein. Ich war dem
Ptolemäus noch nie verdächtig.
Geht beide dorthin, wo der Tyrannenkönig
die Beute seiner Wollust ist:
Dort verborgen, wird Sextus seiner edlen
Rache walten können.
Jener, allein und unbewaffnet, kann sich
nicht verteidigen.

SEXTUS

Viel, viel hab ich dir zu danken!

CORNELIA

Stehe der Himmel dieser gerechten Sache
bei!

Arie

Andante

Laß nun ab vom Seufzen,
denn der Himmel zürnt nicht ewig.
Die vom Leid Verfolgten wird er,
wenn auch spät, doch einmal rächen.
Der Steuermann im wilden Meere
läßt nie die Hoffnung fahren,
und seine Standhaftigkeit wird ihm die
Rettung gewähren.

geht mit Nireus ab

Rezitativ

SEXTUS

Kein Sohn ist, wer nicht seines Vaters Mord
zu rächen suchte.
Auf, rüste dich zur Rache, meine starke
Seele, und ehe du stirbst, gib jenem den Tod!

Arie

Andante

Die angegriffene Schlange ruht nicht,
ehe sie ihr Gift im Blut des Angreifers
verströmt hat.
So wagt auch meine Seele nicht,
sich stolz und groß zu zeigen,
bevor das Herz des Frevlers vernichtet ist.

geht ab

Nr. 22

Nr. 23

Szene VII

Lustgarten
Cleopatra, dann Cäsar

Rezitativ

CLEOPATRA

Bald muß er hier sein, mein Herzensidol,
der geliebte Cäsar,
er weiß, hier erwartet ihn seine Lydia, die
ihn anbetet.

Um zu erfahren, ob er mich liebt, stelle ich
mich schlafend
und nehme mit mir in der Maske des Schlags
- den blinden Amor.

setzt sich nieder

Nr. 24 Arie

Allegro

Venus, du Schöne, ach gewähre mir für eine
Weile

alle Anmut des Liebesgottes!
Du weißt wohl,
in meine Erscheinung muß sich das Herz
eines Königs verlieben.

Rezitativ

CÄSAR

Was sehe ich, o Götter? Mein Sonnenschein
schlummert da?

Holde, angebetete Lydia, ach, sprängen von
dem Brand in meiner Brust nur ein paar
Funken in dein Herz, so dürftest du von
deinem Schicksal erwarten, vielleicht eines
Tages meine Gemahlin zu sein.

CLEOPATRA

erhebt sich

Deine Gemahlin? Ich bete dich an bis in den
Tod.

CÄSAR

Holla!

CLEOPATRA

Sag, was verwirrt dich?

CÄSAR

Ein Fräulein, eine Zofe Cleopatras will so
hoch hinaus?

CLEOPATRA

Cäsar, sei ruhig!

Da ich dir wach nichts gelte - damit du
mich liebst, schlaf ich gleich wieder ein.

Sie will die vorige Stellung wieder einnehmen.

Szene VIII

Curio mit dem Schwert in der Hand und die
Vorigen

Rezitativ

CURIO

Cäsar, du bist verraten.

CÄSAR

zieht das Schwert

Ich verraten? Was hör ich!

CURIO

Als ich bei deinen Gemächern auf dich
warte, Herr, hör ich Lärm von Leuten und
von Schwertern, und eine Stimme rufen:
»Cäsar sterbe!« [und eile unverzüglich zu dir,
um dir Bescheid zu geben.]

CÄSAR

So herrscht denn in Ägypten der Verrat?
Schöne, ich verlasse dich, dieses Land
bringt uns nur Unheil.

CLEOPATRA

Bleib, geh nicht fort, du tötest mich damit.

CÄSAR

Laß mich, Lydia!

CLEOPATRA

Ach was: »Lydia«!

Ich eile in den Kampf, um dich zu schützen.
Für dich stiege Cleopatra auch in die Unter-
welt hinab. (O weh, was hab ich gesagt!)

CÄSAR

Cleopatra?

CLEOPATRA

Ja.

CÄSAR

Wo ist sie?

CLEOPATRA

Cäsar, wende nur zu dieser Brust den Blick
deiner Augen, die ich liebe.

Ich bin Cleopatra, und nicht Lydia.

CÄSAR

Du bist Cleopatra?

CLEOPATRA

Bei meinem königlichen Anblick werden die
frechen Verschwörer schnell aufgeben,
Herr, nimm dein Schwert wieder zurück an
die Seite.

Cleopatra geht ab.

CÄSAR

Curio, vor so seltsamen Ereignissen bin ich
wie versteinert.

CURIO

Ich bin starr.

CÄSAR

Was vernahm da mein Herz? Lydia ist
Cleopatra? Und ich wies sie ab? O Gott!

CLEOPATRA

kommt eilig zurück

Flieh, Cäsar, flieh!

Von deinen königlichen Gemächern stürmen
die Verschwörer hierher zu dieser Quelle.

CÄSAR

Wie! Nicht einmal Cleopatra vermag die
treulose Vermessenheit aufzuhalten?

CLEOPATRA

Der königliche Purpur ist nicht Schild genug
gegen Verrat.

CÄSAR

Sie sollen nur kommen! Ich habe Mut. Cäsar
hat noch niemals Furcht gekannt.

CLEOPATRA

O Gott, du brichst mir das Herz! Rette dich,
du meine Sonne! Cäsar, flieh!

Nr. 25

Arie

Allegro

CÄSAR

Im Blitzen der Waffen
wird meine kriegerische Seele Rache
nehmen.

Möge diejenige, die meiner kriegerischen
Rechten Kraft gibt, sie nicht schwächen.
geht mit Curio ab

STIMMEN DER VERSCHWÖRER

Er sterbe, er sterbe, Cäsar sterbe!

Nr. 26

Accompagnato

CLEOPATRA

Was hör ich? O Gott! So muß auch Cleopatra
sterben.

Feige Seele, was redest du? O schweig,
Um mich zu rächen, habe ich im Kampfe
ebenso wie Bellona ein Herz wie Mars.
Indessen, o Götter, die ihr den Himmel
regiert,
schützt meinen Liebsten, denn er ist meines
Herzens Trost und Hoffnung.

Arie

Largo

Hast du mit mir kein Erbarmen,
gerechter Himmel, so sterbe ich.
Lind're du doch meine Qualen,
oder ich hauche diese Seele aus.

Nr. 27

Szene IX

Raum im Serail

*Ptolemäus, von seinen Favoritinnen umgeben,
unter ihnen auch Cornelia; später Sextus*

Arioso

PTOLEMÄUS

Schöne Göttinnen meines Herzens, ihr tragt
den Himmel im Antlitz,
der Himmel hat keinen schöneren Glanz

Nr. 28

Rezitativ

als den eurer Augensterne.
Dies ist ein Ort des Friedens, wo ich mein
Schwert ablege,

Er legt das Schwert auf einen Tisch.
denn nur ein unnütz Ornament ist doch zur
Liebe dieses kriegerische Instrument.

CORNELIA

(O Götter! Was wird aus mir?)

PTOLEMÄUS

Du hier, Cornelia!
Dies weiße Tuch nimm zum Zeichen, wie es
meine Gewohnheit ist,
als die, die heute Nacht des Königs Bett und
Kissen teilen soll.

*Cornelia nimmt das Tuch und wirft es dann mit
Abscheu von sich.*

SEXTUS

tritt auf

Nun ist es Zeit, meine Rechte!
Dasselbe Schwert, das meinen Vater tötete,
durchbohre den Schurken.

*Als Sextus das Schwert des Ptolemäus ergreifen
will, wird er dabei von Achilles überrascht, der
eilig auftritt und ihm die Waffe entwendet.*

Szene X

Achillas und die Vorigen

Rezitativ

ACHILLAS

Herr, nimm.

PTOLEMÄUS

Was soll das?

SEXTUS

(Grausame Sterne!)

ACHILLAS

Bewaffne deine Hand, denn jetzt ist nicht
Zeit, sich mit den Hübschen weiter zu
vergnügen. Laß diese Liebesgöttinnen und
eile zum Gott des Krieges!

PTOLEMÄUS

Welches feindliche Schicksal ...?

ACHILLAS

Gerade als ich Cäsar vernichten will, stürzt
er sich zwischen die Unseren,
doch die Zahl der Vielen macht endlich die
Tapferkeit des Einzelnen zunichte,
er flieht mit Curio,
und von einem hohen Balkon wirft er sich
auf einmal mitten in den Hafen hinab,
und ich sehe deutlich Curio untergehen, und
Cäsar bereits tot.

CORNELIA

(Cäsar tot?)

SEXTUS

(O Götter!)

ACHILLAS

Nun eilt Cleopatra zum Lager der Römer
und stürmt unter Trompetenschall,
um Cäsar zu rächen, mit den Ihren zum
Kampf gegen dein Heer.

PTOLEMÄUS

Der Zorn eines unkriegerischen Weibes
schreckt mich nicht.

ACHILLAS

Dir bleibt nur noch, zum Lohn für meine
Mühen mir die Versprochene zur Frau zu
geben.

PTOLEMÄUS

Vermessener! Eine Schönheit ohnegleichen
willst du als Verräterlohn?

ACHILLAS

Herr...

PTOLEMÄUS

Schweig und geh! König bin ich und werde
dir zu lohn wissen.

ACHILLAS

Ist das der Lohn für meine Dienste?

PTOLEMÄUS

Genug!

ACHILLAS

(Wer keine Treue kennt, dem schuldet man
auch keine!)

geht ab

PTOLEMÄUS

Zieht euch nun zurück, ihr Damen, in Kürze
kehre ich siegreich zu euch zurück.

geht mit den Favoritinnen

Szene XI

Sextus und Cornelia

Rezitativ

SEXTUS

Da, nun ist sie ganz verloren, meine
Hoffnung auf Rache.
Schwert, da sehe ich Schwacher dich;
Um nicht mehr zu leiden, bitte ich dich um
den Tod.

Er zieht das Schwert, um sich zu töten.

CORNELIA

Halt! Was tust du?

Hat ein widriges Schicksal deinen Schlag
vereitelt, so verzage nicht, o Sextus.

SEXTUS

Jetzt, da Cäsar tot ist, was bleibt uns noch
zu hoffen?

CORNELIA

Fasse dich, sei mutig! Nireus bahnt dir
schon den Weg; zieh ins Feld,
dort siehst du den bösen Tyrannen wieder
und kannst ihm zeigen,
daß du starken Mutes dem Tod furchtlos
entgegentrittst.

SEXTUS

Ich verfolge denn heimlichen Schritts
jegliche Spur des Tyrannen,
bis ich zu seinem Verderben ihn tot
hinstürzen lasse,
des Vaters Mörder durch des Sohnes Hand.

Arie

Allegro, e staccato

Die Luft, die weht
 hat der stolze Tyrann nicht zu atmen
 verdient.

Es weckt meinen Zorn sein hartes Herz,
 sein Tod nur kann mich versöhnen.

Dritter Akt

Szene I

*Wald in der Nähe der Stadt Alexandria**Achillas mit Gefolge von Soldaten*

Rezitativ

ACHILLAS

So also belohnt man meine langjährigen
 Dienste, meine Treue?
 Barbarischer König! dich wird es bald reuen,
 mich beleidigt zu haben.
 Gehen wir, tapfere Krieger, zu Cleopatra
 über, bieten wir ihr unsere Banner an
 und unsere Herzen, und für unser Säumen
 die höchste Tapferkeit.

Arie

Allegro

Vom Blitzen dieses Schwertes soll es fallen,
 gedemütigt, des Frevler Herz;
 denn der muß nicht Schmach erleiden,
 der seinen Herrn stets heldenhaft verteidigt
 hat.

geht ab

Nr. 30

Szene II

*Beim Klang einer kriegerischen Sinfonia folgt
 der Kampf zwischen den Soldaten Cleopatras
 und denen des Ptolemäus; die letzteren siegen.
 Am Ende der Sinfonia führt Ptolemäus
 Cleopatra gefangen vor.*

Sinfonia

Rezitativ

PTOLEMÄUS

Besiegt fielst du von dem Blitzen meines
 königlichen Schwertes.

CLEOPATRA

Ptolemäus besiegte mich nicht, mich betrog
 die blinde Fortuna, die dich, Tyrann,
 beschützt, ohne Ehre, ohne Treue und ohne
 Gesetz.

PTOLEMÄUS

Genug! So dreist bist du vor des Siegers
ehrfurchtgebietenden Anblick? Legt sie in Ketten!

Cleopatra wird gefesselt.

CLEOPATRA

Grausamer Frevler! Die Götter werden
dich strafen!

PTOLEMÄUS

Man bringe sie, die ich als ihr Bruder hasse
und verachte, zum Palast.

Dort soll sie mich trotz ihrer Kühnheit
kniefällig zu Füßen des Thrones verehren!

Nr. 31

Arie

Allegro, e staccato

Zähmen werd ich deine Wildheit,
die meinen Thron haßt und verachtet,
ich will dich erniedrigt sehn!
Wie ein trotziger Ikarus willst du über die
Sterne fliegen,
doch die Flügel stutz ich dir!

geht ab

Szene III

Cleopatra allein mit den Wachen

Rezitativ

Und so, an einem Tage, verlier ich Rang und
Ehren? Oh, hartes Los!
Cäsar, mein Abgott, ist vielleicht tot,
Cornelia und Sextus sind ohne Waffen und
können mir nicht helfen.
O Gott! mir bleibt keine Hoffnung mehr im
Leben.

Nr. 32

Arie

Largo

Ich beweine, ich beweine mein Schicksal,
das grausame, das schlimme,
solange ich Leben im Busen habe.

Allegro

Doch bin ich tot, werde ich dem Tyrannen
als Gespenst Tag und Nacht die Ruhe
rauben.

Szene VI

*Julius Cäsar kommt von einer Seite, dann Sextus
mit Nirenus von der anderen; Achilles liegt
tödlich verwundet am Strande.*

Accompagnato und Arie

Andante e piano

CÄSAR

Aus der Wellen Gefahr bringt mich heil ans
Gestade mein wohlgesonnenes Schicksal.
Hier schneidet die himmlische Parze
meinen Lebensfaden noch nicht ab.
Doch wohin soll ich gehen? Und wer mir
helfen?

Wo sind meine Heerscharen, wo sind meine
Legionen, denen ich den Weg zu all meinen
Siegen bahnte?

Allein muß ich denn an diesem öden Strand,
der Herrscher der Welt, umherirren?
Laue Lüfte, wehet barmherzig her zu meiner
Brust, um zu lindern, oh Gott! meinen
Schmerz.

Sagt, wo ist sie, was macht sie, meines
Herzens Idol, die Geliebte, der süße Schatz
meines Herzens?

Doch ich sehe ringsum Waffen und Tote
verstreut auf diesem unseligen Strand:
Das wird am Ende ein böses Vorzeichen
sein.

Sextus und Nirenus treten auf.

SEXTUS

Vergebens such ich Ptolemäus, mich zu
rächen [und mein unbarmherziges Geschick
verbirgt ihn mir.]

ACHILLAS

Du hast gesiegt, o Schicksal!

SEXTUS

Welch eine röchelnde Stimme!

ACHILLAS

liegt tödlich verwundet am Hafen
Ihr habt gesiegt, o Sterne!

CÄSAR

(Zwei Krieger? Verborgen will ich dem
Klang ihrer Rede lauschen und erfahren,
wer sie sind.)

geht beiseite

NIRENUS

Es ist Achilles, mit durchbohrter Brust.

Nr. 33

CÄSAR

(Achillas ist dieser Sterbende?)

NIRENUS

Freund, Freund.

ACHILLAS

O unbekannter Ritter, der mich als Freund
mit Namen anredet, ach sollte dir das
Schicksal es vergönnen, einmal die schöne
Cornelia zu sprechen, die Sonne Roms, sag
ihr, daß jener Achillas, der den Rat gab,
Pompeius zu töten...

SEXTUS

(Ah, dieser Frevler!)

CÄSAR

(Ah, dieser Schändliche!)

ACHILLAS

... und der, um sie zur Frau zu gewinnen,
gegen Cäsar eine Verschwörung anzettelte...

SEXTUS

(Ah, der Verräter!)

CÄSAR

(Heimtückischer!)

ACHILLAS

... nur, weil er sich endlich rächen wollte an
König Ptolemäus, in dieser Nacht im Krieg
zu Sterben kam.
Nimm dieses Siegel an dich; [in der nächsten
Höhle stehen hundert bewaffnete Krieger
auf dieses Zeichen hin bereit, dir zu
gehören.]

Mit ihnen kannst du auf einem unter-
irdischen Weg in den Palast eindringen,
und in Kürze dem Frevler Cornelia ent-
reißen, und gleichzeitig meinen Tod rächen.

gibt Sextus das Siegel und stirbt

NIRENUS

Der Schurke hat seine Seele ausgehaucht.

SEXTUS

Wirf du indessen den unwürdigen Leichnam
des Verräters in die Wellen.

Szene V

*Julius Cäsar entreißt Sextus das Siegel;
Curio und Nirenus*

Rezitativ

CÄSAR

Laß mir dieses Siegel.

SEXTUS

öffnet das Visier

O Götter!

CÄSAR

Was sehe ich?

SEXTUS

Herr!

CÄSAR

Du, Sextus?

SEXTUS

Doch wie – Cäsar lebt? Wie bist du unver-
seht der Parze entkommen?

CÄSAR

Ich habe schwimmend den Strand erreicht.
Sorge dich nicht; ich begeben mich zum
Palast und verschaffe mir mit diesem Siegel
Einlaß. [Du folgst mir mit Nirenus.] entweder
entreiße ich dem Schicksal Cornelia und
Cleopatra,
oder ich sterbe.

Arie

Allegro

Der Sturzbach, der vom Berge fällt,
zerschmettert alles, was sich ihm entgegen-
stellt.

So werde auch ich den, der mir die Stirn
bietet, mit meinem Schwert zerschmettern.

geht ab

Szene VI

Sextus und Nirenus

Rezitativ

SEXTUS

Alles darf man hoffen: Cäsar lebt!

NIRENUS

Folge, o Sextus, seinen Schritten.

SEXTUS

Achillas tot? Jetzt, da der Himmel beginnt,
sich meiner Rache anzunehmen,
sagt mir mein Herz, mir ist die ersehnte
Ehre gewiß.

Nr. 14

Nr. 35 Arie
Allegro

SEXTUS

Justitia spannt schon den Bogen
straff für ihren Pfeil der Rache, um zu
strafen den Verrat;
Kommen ihre Pfeile später,
wird die Strafe um so härter, die des
Bösewichtes harrt.

geht mit Nireus ab

Szene VII

Cleopatras Gemächer

*Cleopatra mit Wachen unter ihren weinenden
Dienerinnen; dann Cäsar mit Soldaten.*

Nr. 36 Accompagnato
Adagio, e piano

CLEOPATRA

Ihr, die ihr einmal meine treuen Zofen wart,
weint nun vergebens;

mein seid ihr nicht mehr.

Mein barbarischer Bruder, der mir die

Herrschaft raubte, nimmt euch mir fort,
und mir nimmt er das Leben;

Man hört Waffengetöse hinter der Szene.

Doch was ist das für Waffenlärm?

Ach ja, mein seid ihr nicht mehr; sterben
seht ihr Cleopatra bald.

*Cäsar kommt mit blankem Schwert und
Soldaten.*

CÄSAR

Ich erzwang mir Eintritt, um dich zu retten,
Liebe.

CLEOPATRA

Bist du Cäsar oder ein Geist?

CÄSAR

Heda, Wache! Hinfort, elende Diener eines
grausamen Tyrannen! Cäsar befiehlt es,
gehört un verzüglich.

CLEOPATRA

Ah, ich erkenne dich wohl, mein geliebter
Schatz, an der Kraft deines Armes;
nein, kein Geist bist du, geliebter Cäsar.

Sie eilt, Cäsar zu umarmen.

CÄSAR

Liebste, ich drücke dich an meine Brust;
unser Schicksal hat sich gewendet.

CLEOPATRA

Wie kommt's, daß ich dich gerettet sehe?

CÄSAR

Es wird noch Zeit sein, dir zu berichten über
alles, was mir geschehen ist.
Du bist frei; so gehe nun zum Hafen und
sammle die versprengten Heere.
Dort wirst du mich wiedersehen; Mars ruft
mich zum endgültigen Kampf um dieses
Land.
Um Ägypten, ja die Welt zu erobern, reicht
der Mut in meiner Brust allein.

Arie

Allegro

CLEOPATRA

Kommt das Schiff, im Sturm zerborsten,
doch noch sicher in den Hafen,
bleibt ihm nichts zu wünschen mehr.
Fand mein Herz nach Leid und Tränen
nunmehr seinen Tröster wieder,
hat es wieder frohen Mut.

Szene VIII

Königssaal

Cornelia und Ptolemäus

Rezitativ

PTOLEMÄUS

Cornelia, nun ist es an der Zeit, daß du dich
des schmachtdenden Königs erbarmst.

CORNELIA

Vergebens hoffst du darauf. Wie kann ich
ihn vergessen, meinen verstorbenen Gatten?

PTOLEMÄUS

Einen neuen bietet dir Ägyptens König an;
Liebste, ich drücke dich an meine Brust.
will sie umarmen

CORNELIA

Hinfort, Unwürdiger, und bedenke, daß
Cornelia eine Römerin ist.

PTOLEMÄUS

Ich habe nichts mehr zu fürchten;
Cäsar ist tot, Cleopatra gedemütigt, so folge
ich nur meinem eigenen Willen.

will sie von neuem umarmen

CORNELIA

Wenn du niemanden fürchtest, so fürchte
doch diesen Stahl,

denn mir allein gebührt es, jetzt den Tod
meines Gatten zu rächen.

Szene IX

*Als Cornelia sich auf Ptolemäus stürzen will, tritt
Sextus mit blankem Schwert in der Hand auf*

Rezitativ

SEXTUS

[Halt ein, o Mutter!] Hierher, Tyrann!

PTOLEMÄUS

Ich bin verraten, oh Götter!

SEXTUS

Höre, tückischer Unhold, und zu deiner Strafe:
Heil bewahrten die Götter vor deinem Verrat
den unbesiegten Cäsar,
und er erlöste Cleopatra von den unver-
dienten Ketten; nun kommt er.
Ich eilte ihm voraus, und dieses Schwert
fordert das Blut, das Sextus gebührt.

PTOLEMÄUS

Deine Tollkühnheit wirst du sehr bald
bereuen.

*Sie kämpfen, Ptolemäus wird verwundet und
fällt auf der Szene tot zu Boden.*

CORNELIA

Nun erkenne ich dich und umarme dich als
den Sohn des großen Pompeius.

SEXTUS

hinter die Szene schauend

Da liegt der Tyrann, er ist tot. Nun hast du,
besiegter Vater, doch gesiegt.

geht ab

Nr. 38

Arie

Allegro

CORNELIA

Nichts hat sie mehr zu fürchten, meine
gerächte Seele,
nun werd' ich glücklich sein.
Ich beginne aufzuatmen.
Nun soll sich ganz in Freuden mir wandeln
all mein Leiden;
umsonst ist alles Klagen, wenn der Himmel
mir Hoffnung schenkt.

geht ab

Letzte Szene

Hafen von Alexandria

*Cäsar und Cleopatra, gefolgt von Ägyptern mit
Trompeten und Pauken. Nach der Sinfonia
treten Curio und Nireus auf, dann Sextus und
Cornelia mit einem Pagen, der Zepter und Krone
des Ptolemäus trägt.*

Sinfonia

Marsch

Rezitativ

NIREUS

Hier ist der siegreiche Curio, hier dein
Ägypten;
auf dieser wogenden Ebene, Cäsar, ruft dich
ein jeder zum Herrn der Welt und römi-
schen
Kaiser aus.

CÄSAR

Für seine treuen Dienste wird Nireus
einen würdigen Lohn erhalten.
Curio, längst kennt man deines starken
Armes Tüchtigkeit.

Sextus und Cornelia knien vor Cäsar nieder.

Doch du, Cornelia?

SEXTUS

Herr, hier zu deinen Füßen kniet Cornelias
und Pompeius' Sohn.
Er hat die große Beleidigung des unge-
heuren Verrats mit seinem Schwert gerächt
und Ptolemäus die Seele im Blut entrissen.

CÄSAR

Ist Ptolemäus tot?

CORNELIA

Wäre mir Sextus nicht zu Hilfe geeilt, so
hätte Cornelias Ehre auf dem Spiel
gestanden.

CÄSAR

Die Rache für den Vater steht wohl dem
Sohne an;
steh auf, Sextus, und als Freund umarme
ich dich.

Sie umarmen sich.

SEXTUS

Dir schenke ich meine ganze Treue.

CORNELIA

Hier sind des toten Tyrannen Zeichen der
Königswürde, ich reiche sie dir.

Sie reicht Cäsar Zepter und Krone des Ptolemäus.

CÄSAR

Schönste Cleopatra, dies Diadem hier
gebührt dir allein.

Ich setze es dir aufs Haar; als Königin
Ägyptens wirst du den Völkern Ordnung
schenken

und dem Thron Gesetze.

CLEOPATRA

Cäsar, diese Herrschaft ist nur dein
Geschenk.

Ich tributpflichtige Königin werde dich als
den Kaiser Roms verehren.

CÄSAR

(Bei Amor, wer sah je ein schöneres Haupt?)

Rezitativ

CÄSAR

Nun genieße Ägypten in einer ruhigeren
Verfassung der alten Freiheit;
Cäsar wünscht, daß vom einen bis zum
andern Pol der Ruhm von Roms Namen
reiche.

Chor und Duett

CHOR

So kehren nun in unsere Herzen die Freude
und die Lust zurück.

Die Brust befreit von allen Schmerzen,
genieße jeder nun sein Glück.

CÄSAR UND CLEOPATRA

Im Busen wird Zufriedenheit sein, wenn du
mir allezeit treu sein willst.

CHOR

So wich aus den Herzen bitterer Kummer
und darin bleibt stete Liebe nur und Treu'.

Nr. 39 Duett

Allegro. ma non troppo

CLEOPATRA

Liebster!

CÄSAR

Schönste!

CÄSAR UND CLEOPATRA

So liebenswert und schön gibt es wohl
nichts zu sehn wie dein schönes Antlitz.

In meinem Herzen leuchtet keine Liebe,
keine Treue außer der zu dir.

[In der Stuttgarter Aufführung gestrichen]

Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 2002/2003

Georg Friedrich Händel

Giulio Cesare in Egitto

Premiere: 1. Februar 2003

Musikalische Leitung: Raymond Leppard. Inszenierung: Martin Kušej. Bühne: Olaf Altmann.

Kostüme: Heide Kastler. Licht: Reinhard Traub. Dramaturgie: Sergio Morabito.

Herausgeber: Staatsoper Stuttgart

Spielzeit 2002/2003, Heft 74

Intendant: Klaus Zehelein

Verantwortlich für dieses Heft: Sergio Morabito

Mitarbeit: Ann-Christine Mecke, Katharina Schmidt

Gestaltung: Wolf-Dieter Gericke

DTP: Folker Wendnagel

Druck: Druckhaus Münster, Kornwestheim

NACHWEISE

Texte

Motto aus: Philipp Vandenberg, *Caesar und Kleopatra*, München 1986 – Handlung von Katharina Schmidt und Sergio Morabito, für dieses Programmheft – Mercedes Viale Ferrero, *Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro ideati o promossi a Roma* (gekürzt) aus: Maria Teresa Muraro (Hrsg.), *Venezia e il melodramma nel settecento*, Florenz 1978, übersetzt für dieses Heft von Sergio Morabito – Heinz Oppermann, *Caesar*, Reinbek 1968 (Ausschnitt) – Walter Benjamin, *Das Requisit*, aus: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften Band I,1, Frankfurt a. M. 1974 – Albert Gier, »Giulio Cesare« – von Ägypten nach London über Venedig, Originalbeitrag – Winton Dean, »Giulio Cesare in Egitto« (Ausschnitt) aus: Winton Dean / John Merrill Knapp, *Handel's Operas 1704-1726*, Oxford 1995, übersetzt für dieses Heft von Katharina Schmidt – Ann-Christine Mecke, »Unvermögend – oder gar ein Weib...“. Über Helden mit hoher Stimme, Originalbeitrag – Sabine Radermacher, *The Golden Years of Opera. Aufstieg und Fall der italienischen Oper in London*, Originalbeitrag – Vorwort aus Giacomo Francesco Bussani, *Giulio Cesare in Egitto*, Venedig 1677, übersetzt für dieses Heft von Sergio Morabito

Bilder

Maria Teresa Muraro (Hrsg.), *Venezia e il melodramma nel settecento*, Florenz 1978 (S. 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16) – Klaus J. Lemmer, *Französisches Barocktheater im Bild*, Berlin 1963 (S. 9) – Staatstheater Darmstadt, *Julius Cäsar. Programmheft*, Darmstadt 1989 (S. 10, 35) – Kurt Fassmann (Hrsg.), *Die Großen. Leben und Leistung der sechshundert bedeutendsten Persönlichkeiten unserer Welt*, Zürich 1977 (S. 34) – Edith Flamarion, *Kleopatra. Leben und Tod einer Herrscherin*, Ravensburg 1995 (S. 36, 46) – Joachim Brambach, *Kleopatra und ihre Zeit. Legende und Wirklichkeit*, München 1991 (S. 37) – René Goscinny / Albert Uderzo, *Asterix und Kleopatra*, Bonn 1986 (S. 40) – Giovanni Boccaccio, *De claris mulieribus* (Herausgegeben von Irene Erfen / Peter Schmitt), Stuttgart 1995 (S. 41) – Susan Walker / Peter Higgs (Hrsg.), *Cleopatra of Egypt. From History to Myth*, London 2001 (S. 45) – Donald Spoto, *Elizabeth Taylor. Ein leidenschaftliches Leben*, Berlin 1998 (S. 47) – Sybille Ebert-Schifferer (Hrsg.), *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*, (Ausstellungskatalog der Schirn Kunsthalle Frankfurt), Frankfurt am Main 1988 (S. 53) – Heinz Oppermann, *Caesar*, Reinbek 1968 (S. 54) – Oper Frankfurt, *Giulio Cesare. Programmheft*, Frankfurt 1978 (S. 58) – Hellmuth Christian Wolff, *Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900 (=Musikgeschichte in Bildern 4,1)*, Leipzig 1968 (S. 62, 63, 64) – Werner Rackwitz, *Georg Friedrich Händel. Il caro sassone*. Leipzig 1986 (S. 68, 69) – Michael Raeburn / Alan Kendall (Hrsg.), *Geschichte der Musik, Band I*, Mainz 1989 (S. 71)

A.T. Schaefer fotografierte während der Klavierhauptprobe zur Stuttgarter Neuinszenierung am 22. Januar 2003

S. 17: Helene Schneiderman

S. 18: Helene Schneiderman, Markus Marquardt

S. 19: Markus Marquardt, Claudia Mahnke, Helene Schneiderman, Helene Ranada, Tichina Vaughn, Helmut Berger-Tuna, Catriona Smith, Maria Theresa Ullrich

S. 20-21: Helene Schneiderman

S. 22 oben: Helene Schneiderman / unten: Claudia Mahnke, Tichina Vaughn

S. 23 oben: Maria Theresa Ullrich, Catriona Smith / unten: Maria Theresa Ullrich, Helene Ranada, Claudia Mahnke, Markus Marquardt, Catriona Smith, Helmut Berger-Tuna, Tichina Vaughn, Helene Schneiderman

S. 24 Catriona Smith

S. 25 Helene Ranada, Catriona Smith

S. 26 oben: Maria Theresa Ullrich, Helene Schneiderman / unten: Catriona Smith, Helene Schneiderman

S. 27 oben: Tichina Vaughn, Helene Ranada / unten: Helene Ranada

S. 28 oben: Helene Ranada / unten: Maria Theresa Ullrich

S. 29 oben: Tichina Vaughn, Helene Ranada, Markus Marquardt / unten: Tichina Vaughn, Claudia Mahnke

S. 30 oben: Catriona Smith, Helene Schneiderman / unten: Helene Schneiderman

S. 31 oben: Helene Ranada, Catriona Smith, Tichina Vaughn / unten: Claudia Mahnke

S. 32: Helene Schneiderman

JULIUS CÄSAR, der als Diktator Gallien unterworfen hatte, war es nicht geglückt, mit Unterstützung des Tribunen Curio das Konsulat zu erringen. Daraufhin machte er sich mit solchem Ungestüm daran, die römische Freiheit zu Grabe zu tragen, daß er sich mehr als Feind denn als Bürger Roms erwies. Der Sturzflut seiner aus den schneebedeckten Alpen herabstürmenden Armeen vermochte die Autorität des eingeschüchterten Senats keinen wirksamen Damm entgegenzustellen. Dieser entzog sich dem Wüten der Glücksgöttin, die auf Cäsars Seite focht, und suchte mit der



Titelkupfer zu Bussanis Libretto

Bürgerschaft unter Führung Pompeius' des Großen bei Pharsalus Zuflucht. Im denkwürdigen Streit jener unheilvollen Schlacht unterjochte Rom, nachdem es in der Welt niemanden mehr zu besiegen gab, sich selbst, um so den letzten Sieg in der eigenen Niederlage zu erringen. Als Pompeius der Große dem Blitz von **JULIUS CÄSARS** triumphierendem Schwert nicht standhalten konnte, rettete er sich mit seiner Frau Cornelia und seinem Sohn Sextus Pompeius – eingedenk seiner dem Königshaus der Ptolemäer erwiesenen Wohltaten – nach Ägypten, zu einer Zeit, als sich Cleopatra und der junge, tyrannische und lasterhafte König Ptolemäus anschickten, als erbitterte Feinde eher denn als Geschwister ihren jeweiligen Anspruch auf das Zepter mit Waffengewalt durchzusetzen.

Nachdem Cicero in Gefangenschaft geraten war, der gute Cato sich in Utica die Adern geöffnet hatte und Scipio mit den flüchtenden Überresten der römischen Armeen durch Arabien irrte, wußte **JULIUS CÄSAR**, daß der Weg zum römischen Thron, den er als alleiniger Kaiser des Weltkreises zu besteigen gedachte, nur über die Vernichtung des Pompeius

führte, und verfolgte ihn nach Ägypten. Um Cäsar im Kampf gegen Cleopatra auf seine Seite zu ziehen, ließ der grausame und verräterische Ptolemäus den Pompeius auf Anraten des Achilla umbringen und präsentierte Cäsar dessen vom Rumpf getrennten Kopf. **JULIUS** vergoß Tränen über das Haupt des Feindes. Er bezichtigte Ptolemäus allzu großer Frechheit. Auf Einflüsterung seines schändlichen Beraters brach dieser daraufhin das Gastrecht durch eine tückische Verschwörung, die **CÄSAR** zwang, sich vom Palast in das Hafenbecken zu stürzen. **JULIUS** rettete sich schwimmend und führte seine Waffen zum Sieg über den Tyrannen. Und von Cleopatras Schönheit entflammt, erhob er sie als Königin Ägyptens auf den Pharaonensitz, während er selbst als erster Kaiser Roms den Thron der Welt einnahm.

Vorwort zum Originallibretto von Giacomo Francesco Bussani (1677)

Staatsoper Stuttgart