



L'INCORONAZIONE
DI POPPEA

CLAUDIO MONTEVERDI

L'INCORONAZIONE DI POPPEA

OPERA MUSICALE

IN EINEM PROLOG UND DREI AKTEN

MUSIK VON Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Filiberto Laurenzi,
Francesco Saccati, Benedetto Ferrari

TEXT VON Giovanni Francesco Busenello

AUFFÜHRUNGSFASSUNG VON Diego Fasolis und Andrea Marchiol

URAUFFÜHRUNG 1642/43

TEATRO SS. GIOVANNI E PAOLO, VENEDIG

DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNG 23. Oktober 1954

BÜHNEN DER STADT KÖLN, AULA DER UNIVERSITÄT

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 9. Februar 1957

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN, APOLLO-SAAL

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 9. Dezember 2017

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN



INHALT

HANDLUNG	9
» VERBIRG DICH DOCH, TUGEND! «	
von Tim Carter	13
DIE DRITTE EHE DER POPPAEA SABINA	
von Manfred Fuhrmann	26
ZEHN THESEN ZU L'INCORONAZIONE DI POPPEA	
von Mark Schachtsiek	32
PRODUKTIONSFOTOS	42
ZEREMONIELL IN DER KRISE	
von Bernhard Jahn, Thomas Rahn, Claudia Schnitzer	60
DIE ACCADEMIA DEGLI INCOGNITI – NACHDENKEN ÜBER FRAUEN, MÄNNER UND SEXUALITÄT	
von Wendy Heller	64
ZU UNSERER NEUPRODUKTION VON L'INCORONAZIONE DI POPPEA	
von Diego Fasolis	70
ZEITTADEL	74
SYNOPSIS	82
'VIRTUE, HIDE YOURSELF!'	
by Tim Carter	84

Produktionsteam und Premierenbesetzung 94

Impressum 98

Supplement Libretto in deutscher Sprache

**OH GOTT!
UND WAS BRINGT
DIE LIEBE
DEN LIEBENDEN
SCHON GUTES?
FÜHRT SIE AUF
DEN RECHTEN WEG?
SIE IST BLIND.
REICHTÜMER?
SIE IST NACKT.
RAT?
SIE IST EIN KIND.
BESTÄNDIGKEIT?
SIE FLIEGT.
FRIEDEN?
SIE IST BEWAFFNET.
GERECHTIGKEIT?
SIE IST EIN TYRANN.**

Pietro Michele

HANDLUNG

EIN TAG AM HOFE KAISER NEROS

IM JAHRE 62 N. CHR.

Ein Streit darüber, ob Tugend oder allein die Gunst des Schicksals den Aufstieg in höchste Sphären ermöglicht, wird jäh unterbrochen, als die Liebe ins Spiel kommt: Noch heute werde sich zeigen, dass allein die Liebe den Lauf der Welt bestimmt.

9

Von Eifersucht gequält beschwört Otho die Schönheit seiner Geliebten Poppea, mit der sich gerade Nero vergnügt. Zwei Soldaten der kaiserlichen Palastwache mokieren sich über Neros Herrschaft und die Mächtigen im Reich.

Poppea zögert Neros Abschied soweit als möglich hinaus – bis er erklärt, ihre Liebe müsse geheim bleiben bis Octavia verbannt ist.

Poppea hofft, Kaiserin zu werden. Arnalta warnt sie davor, sich zu viel von ihrer Verbindung mit Nero zu erhoffen.

Octavia klagt über Neros Verhalten. Ihre alte Amme empfiehlt der Kaiserin, sich einen Liebhaber zu nehmen.

Philosoph und Prinzenerzieher Seneca rät der Kaiserin, die Demütigungen tugendhaft zu ertragen. Ihr Diener rastet daraufhin aus und verhöhnt Seneca. Octavia bittet diesen, beim Volk ein gutes Wort für sie einzulegen.

Nero teilt Seneca mit, dass er Octavia verstoßen und Poppea heiraten will. Seneca argumentiert dagegen.

Poppea erinnert Nero an die gemeinsam verbrachte Liebesnacht. Er verspricht ihr, Seneca den Selbstmord zu befehlen und sie noch am gleichen Tag zur Kaiserin zu machen.

Otho wirft Poppea ihre Untreue vor. Sie erklärt ihm, dass sie ihn auf dem Weg zur Macht zurücklassen muss. Arnalta bedauert Otho. Otho ruft sich selbst zur Ordnung.

Die kaiserliche Hofdame Drusilla liebt Otho seit langem. Er entscheidet, ihre Liebe erwidern zu wollen, doch sein Herz gehört noch immer Poppea.

Ein Vertrauter Neros überbringt Seneca den Befehl zum Selbstmord. Seneca erklärt sich zu diesem bereit. Seine Schüler fordern ihn vergeblich auf, am Leben zu bleiben.

Octavias Diener und Zofe Damigella entdecken die Freuden der Liebe.

PAUSE

Nach Senecas Tod fordert Nero Lucan auf, mit ihm zu singen. Das gemeinsame Singen von Poppeas Schönheit artet aus.

Otho gibt sich seiner Eifersucht hin und überlegt Poppea zu töten.

Octavia zwingt Otho zu einem Mordversuch an Poppea.

Von Drusillas überschwänglicher Liebe zu Otho provoziert attackiert Octavias Diener die alte Amme. Diese denkt über die Vergänglichkeit nach.

Otho erzählt Drusilla, dass er Poppea töten wird und erneuert seinen Liebesschwur. Drusilla gibt ihm für den Mord ihre Kleider.

Poppea beschwört die Hilfe Amors bei der Verwirklichung ihres Plans, Kaiserin zu werden. Arnalta singt sie (und sich selbst) in den nachmittäglichen Schlaf. Als Otho Poppea töten will, wird sie von Amor beschützt. Den fliehenden Otho hält Arnalta für Drusilla.

Amor verkündet, dass er Poppea nun zur Kaiserin machen wird.

Arnalta beschuldigt Drusilla des Mordversuchs an Poppea. Drusilla beharrt zunächst auf ihrer Unschuld, gesteht dann aber, um an Othos Stelle zu sterben. Davon will dieser jedoch nichts wissen. Als beide behaupten, für den Mordversuch verantwortlich zu sein, verbannt Nero Otho. Drusillas Wunsch, ihn zu begleiten, wird erfüllt. Auch Octavia wird als Anstifterin die Verbannung angekündigt.

Nero schwört, Poppea noch an diesem Tag zur Kaiserin zu machen.

Arnalta freut sich auf den sozialen Aufstieg ihrer Herrin und ihren eigenen.

Octavia verabschiedet sich tränenreich von Rom.

Poppea ist gekrönt und wird als Kaiserin gepriesen.

Poppea und Nero feiern ihre Lust aufeinander.

Das Grundthema von Poppea ist die zerstörerische, auch gesellschaftszerstörende Macht Amors. Amor zeigt, wie sich auf seine bloße Laune hin die ganze Welt verändert, wie diese Laune genügt, um alle Menschen völlig zu demaskieren. Da wird der Kaiser eines Imperiums zur Marionette einer gewöhnlichen Straßendirne, die nicht nur ihn selbst besitzen und beherrschen will, sondern die auch eine totale Umkehrung des moralischen Gefüges erzwingt [...]. Monteverdi verstärkt durch die charakterisierende Komposition die negativen Seiten aller Hauptfiguren; es ist bemerkenswert und in der Darstellung erschütternd, wie keine einzige Figur des seriösen Dramas positiv, sympathisch gezeichnet ist.

Nikolaus Harnoncourt

Sprachsepsis wird durch den Glauben an die Macht der Stimme kompensiert. Im Augenblick des reinen Gesangs, gesungen von einer verführerischen weiblichen Stimme – und von einer unkontrollierten und unkontrollierbaren Frau, einer Frau, die nicht an eine Bedeutung, sondern nur an die Emotion des Moments gebunden ist, eine reine, göttliche Verrückte – trug die venezianische Oper, deren theatralen Konzepte bald auch die anderen europäischen Hauptstädte erreichten, die Renaissance zu Grabe.

Edward Muir

»VERBIRG DICH DOCH, TUGEND!«

TEXT VON Tim Carter

Monteverdis »L'incoronazione di Poppea« (1643) ist eine der berühmten unmoralischen Opern, die sowohl Publikum als auch Kritiker immer wieder aufs Neue herausfordern. Der Stellenwert dieser Oper ist mit Mozarts »Così fan tutte« zu vergleichen: ein spätes Werk eines großen Komponisten, von dem erwartet wird, dass er mithilfe der Kunst eine Art höhere Wahrheit offenbart und zwar mit einem Thema, welches äußerlich betrachtet allen menschlichen Werten zu widersprechen scheint. Kaiser Nero ist mit Octavia verheiratet, verbringt seine Tage jedoch in verliebter Spielerei mit Poppea, Ehefrau (in der Oper nur geliebt) von Otho. Octavia und Otho enden schließlich im Exil. Seneca, Neros missbilligender Lehrer, muss durch seine eigene Hand sterben. Und da wir die römische Geschichte kennen, wissen wir, dass sogar die »Krönung« der Poppea nur ein vorübergehender Triumph war: Sie wird brutal von einem Kaiser ermordet, dessen Leben selbst einst ein dramatisches Ende nehmen wird. Ist es wirklich das, wofür es in einer Oper gehen sollte?

Diese historischen Fakten und deren Ausgang mögen eine Rechtfertigung für die Handlung von »L'incoronazione di Poppea« liefern. Der Librettist Giovanni Francesco Busenello bekannte sich dazu, tief in der Schuld der römischen Historiker Tacitus und Sueton zu stehen. »Aber hier«, schrieb er im Vorwort zum Libretto, »stellen wir die Dinge anders dar«. Wie es in der Oper des 17. Jahrhunderts oft der Fall war, setzt ein Prolog den Rahmen fest. Drei allegorische Figuren kommen auf die Bühne: Virtù (Tugend), Fortuna

und Amor. »Verbirg dich doch, Tugend!«, sagt Fortuna (»Deh nasconditi, o Virtù«), nur um von Amor eingeschüchtert zu werden. Dieser behauptet nämlich, immer über die Tugend und das Schicksal triumphieren zu können, wie sich noch herausstellen werde. Das Auftreten von allegorischen Figuren auf der Bühne war keineswegs ungewöhnlich. Sie sollten zeigen, dass wir nichts anderes als Gottes Spielzeuge sind. Wenn »L'incoronazione di Poppea« jedoch den Triumph der Liebe präsentieren soll, kehren unsere moralischen Konflikte zurück: Wie können wir nur billigen, was Nero und Poppea innerhalb und außerhalb des Schlafzimmers miteinander treiben?

MONTEVERDI IN Venedig

Vermutlich wären wir weniger besorgt, wenn »L'incoronazione di Poppea« nicht Monteverdis letzte bekannte Komposition wäre: Er starb am 29. November 1643 im hohen Alter von 76 Jahren. 1567 in Cremona geboren, studierte er bei Marc'Antonio Ingegneri, Kapellmeister der dortigen Kathedrale, bevor er seine erste Stelle am Hofe des Herzogs Vincenzo I. Gonzaga in Mantua antrat, wo er 1601 selbst zum Kapellmeister aufstieg. In dieser Position reichten seine Aufgaben von Unterhaltungsmusiken am Hofe bis zu Balletten und der gerade neu entstandenen Gattung Oper: Sein »Orfeo« (zu dem Libretto des Dichters und Hoffunktionärs Alessandro Striggio des Jüngeren) wurde am 24. Februar und 1. März 1607 aufgeführt; ebenso seine »Arianna« (heute verschollen) zu Gedichten des Florentiners Ottavio Rinuccini, die während der Hochzeitsfeierlichkeiten von Prinz Francesco II. Gonzaga und Margarethe von Savoyen im Mai/Juni 1608 zur Aufführung gelangte. Jedoch wurde Monteverdi nach dem Tod des Herzogs Vincenzo Anfang des Jahres 1612 und der darauffolgenden Thronfolge

des Prinzen Francesco aus dem Amt entlassen und musste Ende Juli den Hof verlassen. Er hatte großes Glück, dass im Sommer 1613 die Stelle des Kapellmeisters am Markusdom in Venedig frei wurde und übernahm dieses Amt im August – als erster Nicht-Venezianer seit 50 Jahren.

Monteverdi blieb Bürger der Stadt Mantua und musste somit weiterhin seinen Pflichten bei den Gonzagas nachgehen. Zusätzlich zu seiner Kapellmeistertätigkeit am Markusdom und seiner Arbeit für andere venezianische Institutionen komponierte er, zumindest sporadisch, weitere Theatermusiken für Mantua (die jedoch größtenteils verloren gegangen sind). Des Weiteren schrieb er Werke zur Unterhaltung für namhafte venezianische Adlige, darunter »Il Combattimento di Tancredi e Clorinda« für Girolamo Mocenigo während des Karnevals 1624 sowie »Proserpina rapita« (1630) für die Hochzeit von Mocenigos Tochter Giustiniana und Lorenzo Giustiniani. Darüber hinaus wird aus Monteverdis Briefen deutlich, dass er Kontakt zu den »Commedia dell'arte«-Gruppen pflegte, die in regelmäßigen Abständen zu Besuch in Venedig waren. Jedoch vollzogen sich zu Beginn des Jahres 1637 erhebliche Veränderungen innerhalb der Theaterszene, nachdem das 1629 abgebrannte Teatro San Cassiano wiederaufgebaut worden war und Operaufführungen während des Karnevals für Abonnenten sowie die kartenerwerbenden Besucher ermöglichte. Dieses Modell wurde schnell von anderen Häusern übernommen, wie dem Teatro Santi Giovanni e Paolo (1639), dem Teatro San Moisè (1640) sowie dem Teatro Novissimo (1641). Diese kommerzielle Expansion und der daraus resultierende Wettbewerb hatten sofort spürbare Auswirkungen: In den drei folgenden Spielzeiten nach der Eröffnung des Teatro San Cassiano wurden fünf neue Opern inszeniert und bis 1650 um die 50 Opern aufgeführt.

Trotz seines fortgeschrittenen Alters wirkte Monteverdi in dieser neuen Opernindustrie mit einer bearbeiteten

Version seiner »Arianna« aus dem Jahre 1608 (Teatro San Moisè, Karneval 1639/40) und komponierte »Il ritorno d'Ulisse in patria« in derselben Spielzeit, vermutlich am Teatro Santi Giovanni e Paolo. »Il ritorno d'Ulisse in patria« wurde im darauffolgenden Jahr erneut aufgeführt, während Monteverdi eine weitere Oper fertigstellte: »Le nozze d'Enea in Lavinia«, ebenfalls für das Teatro Santi Giovanni e Paolo (die Musik gilt als verschollen). »L'incoronazione di Poppea« komponierte er zwei Jahre später am selben Theater. Obwohl er von jüngeren und sehr aktiven Kollegen umgeben war – nicht zuletzt von Francesco Cavalli – muss Monteverdi eine besondere Form der Verehrung entgegengebracht worden sein. Nach wie vor bleibt jedoch zu diskutieren, wie sehr er den neuen Opernstil, der für das venezianische Publikum entwickelt worden war, übernehmen konnte oder ob er diesen Stil überhaupt übernehmen wollte.

VENEDIG: POLITIK UND VERGNÜGEN

Als die Oper in den späten 1590er Jahren in Florenz »erfunden« wurde, verpasste der Fokus auf die Stoffe der griechischen Mythologie dem eher anti-klassischen Genre einen Anstrich von klassischer Seriosität. Außerdem konnte hierdurch der irrationalste Aspekt der Oper präzise gerechtfertigt werden: Die Tatsache, dass Figuren auf der Bühne eher singen als sprechen sollten. Jacopo Peris »Euridice« (1600), die erste komplett erhaltene Oper, handelte von Orpheus, dem größten Musiker der klassischen Antike, der ebenfalls Gegenstand von Monteverdis erster Oper »Orfeo« war. Nichts erschien hier zu ungläubwürdig und auch nichts zu unmoralisch. In der Tat sind »Euridice« und »Orfeo« auffallend zivilisierte Werke, die genauestens auf das gebildete, höfische Umfeld ausgerichtet sind, für die sie auch geschrieben wurden.

Die Oper im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts war in erster Linie eine Kunst für den Hof; konzipiert als Unterhaltung und moralische Bildung für die italienischen Fürsten und hatte außerdem das Ziel, deren Erhabenheit vorzuführen. Jedoch schlug die Gattung nach der Eröffnung des ersten »öffentlichen« Opernhauses in Venedig 1637 einen ganz anderen Weg ein. Venedig war eine Republik und überaus stolz auf die Abgrenzung gegenüber den norditalienischen Höfen auf der einen Seite sowie Rom und der Kirche auf der anderen Seite. Es rühmte sich damit, der letzte große Erbe des griechischen und römischen Reiches der Antike zu sein. Die klassizistischen Tendenzen in Monteverdis erster venezianischer Oper »Il ritorno d'Ulisse in patria« (auf Homer basierend) sind genauso offensichtlich wie die Kritik an den moralisch verwahrlosten Hofbeamten und deren »Schmarotzern«. In »L'incoronazione di Poppea« ist dieser politische Rahmen sogar noch deutlicher zu spüren: Die Eskapaden eines bekanntermaßen moralisch verwahrlosten Kaisers auf die Bühne zu bringen, der problemlos mit dem verkommenen Papsttum verglichen werden kann, diente zweifellos dem Zwecke der politischen Propaganda, Venedig und seine Regierung lobend über jeden anderen Ort auf der Welt zu stellen.

In der Tat scheint dies die Absicht der venezianischen Accademia degli Incogniti gewesen zu sein, deren Mitglieder sehr stark mit der frühen öffentlichen Oper assoziiert waren: »L'incoronazione di Poppea« wurde oft als Reflexion über die politischen Debatten und das Gemeindeleben verstanden. Aber die Incogniti waren sowohl Skeptiker als auch Hedonisten: In ihren Schriften ist nichts wirklich so, wie es scheint. Außerdem war ihre Stadt Venedig der Lustgarten Europas, damals wie heute das Mekka für Touristen auf Bildungsreisen, um vor Ort die Kunst und Architektur zu bewundern und vor allem um in den Genuss der lüsternen Freuden zu kommen. Sowohl legale als auch illegale Freuden

machten das besondere venezianische Phänomen aus; der Karneval, die Zeit zwischen Weihnachten und der Fastenzeit, wenn alle Identitäten maskiert waren, wenn die Welt auf den Kopf gestellt wurde, wenn es Sex an jeder Straßenecke zu kaufen gab und die venezianischen Theater jeden Abend ihre Türen öffneten. Gibt es einen besseren Weg, das kartenkaufende Publikum anzuziehen, als eine Oper zu bieten, die die Befriedigung der Libido auf der Bühne feiert und das nicht weniger als in den Schlafzimmern der gefeierten venezianischen Kurtisanen? Eine zusätzliche Prise Humor – eine transvestitische Amme hier, ein lustiger Page dort, eine Orgie im Vollrausch anderswo – konnte der Sache nur förderlich sein. Und wenn die Sänger schön waren und verführerische Stimmen besaßen, war die Attraktion sogar noch größer.

DIE ERSTEN DARSTELLER

Es wäre hilfreich, mehr Informationen über die ersten Aufführungen von »L'incoronazione di Poppea« während des Karnevals 1643 zu besitzen. Die Oper wurde in der gleichen Spielzeit wie Filiberto Laurenzis »La finta savia« (Libretto von Giulio Strozzi) am Teatro Santi Giovanni e Paolo aufgeführt. Die Zusammensetzung aus Informationen über spätere Produktionen und anderen Quellen erlaubt einen bescheidenen Versuch, die Identität zumindest mancher Sänger in beiden Opern herauszufinden. Die römische Sopranistin Anna Renzi (ca. 1620 – nach 1661; sie war Laurenzis Schülerin) sang Ottavia und ihre Darbietung in dieser Rolle wurde in zeitgenössischen Gedichten gefeiert. Jedoch war sie allem Anschein nach ursprünglich für die Rolle der Poppea vorgesehen, die jedoch wiederum mit ziemlicher Sicherheit von Anna di Valerio gesungen wurde. Durch zahlreiche Quellen können immerhin acht weitere Sänger der Spielzeit 1642/43 des Theaters zugeordnet werden, darunter

Stefano Costa (vermutlich Nero), zwei weitere Kastraten mit den Künstlernamen Fritellino (Ottone?) und Rabacchio sowie der Bass Giacinto Zucchi (Seneca?). Das kommt den etwa 13 Sängern ziemlich nahe, die für die 28 separaten Rollen in »L'incoronazione di Poppea« mindestens gebraucht wurden (jede einzelne Chorpartie zählt dabei als eigenständige Rolle). Natürlich kamen solche Doppelungen häufig vor – das Gegenteil wäre auch extrem ineffizient gewesen – und zwar in einer Weise, die sich auf die Operngestaltung ausgewirkt haben könnte, vor allem in Bezug darauf, wann welche Personen auf der Bühne zu sein hatten.

Die Anzahl an Begleitinstrumenten für die Sänger war vermutlich relativ gering: Eine Gruppe der »Basso continuo«-Instrumente (ein bis zwei Cembali und Chitarrones und vielleicht eine tragbare Orgel für die himmlischen Figuren), außerdem ein Ensemble bestehend aus zwei bis drei Streichern, die in den Ritornellen zwischen den Strophen oder Abschnitten einer Arie zum Einsatz kommen, und Sinfonien am Anfang oder Ende der Szenen, um Szenenwechsel oder Ähnliches zu überbrücken. In der Regel spielten diese Instrumente jedoch eine eingeschränkte Rolle: die Sänger standen uneingeschränkt im Zentrum.

»SPRECHEN« UND »SINGEN«

Die Oper ist eine höchst neurotische Gattung. Sie bemüht sich ständig das zu rechtfertigen, was nicht zu rechtfertigen ist: Das Vorhandensein des Gesangs. Das Problem der Plausibilität – damit gemeint ist die Nähe zum echten Leben – kann im Falle der mythologischen Opern durch die Tatsache gelöst werden, dass deren übermenschliche Helden durchaus eine Art erhöhte Form des rhetorischen Vortrags übernehmen können. Die Darstellung von rein-sterblichen Figuren jedoch, auch wenn sie aus einer fernen historischen

Vergangenheit stammen, werfen in diesem Zusammenhang andere Fragen auf. Auch wenn wir das pathetische Rezitativ lediglich als eine bestimmte Art der »Rede« anerkennen, so bleibt uns dennoch die Frage, wie die Momente, in denen die Figuren zu lyrischeren musikalischen Stilen übergehen, zu interpretieren sind.

20

Zum Beispiel beginnt Ottone zu Beginn des ersten Aktes von »L'incoronazione di Poppea« mit einer kurzen deklamatorischen Aussage, welche sofort in einen sinnlichen Dreiertakt übergeht (»E pur io torno qui«: »Und doch kehre ich wieder«). Der Text entwickelt sich anschließend zu aus jeweils drei Versen bestehenden Strophen, die Monteverdi (nach der ersten) als eine Art strophische Arienform anlegt, bei der die einzelnen Strophen durch instrumentale Ritornelle getrennt werden. Aber warum »singt« Ottone hier und trägt das eher zur Stärkung oder Schwächung seiner Figur bei?

Als weiteres Beispiel dient der Moment, als Ottavia Amme (Nutrice) sie später im ersten Akt belehrt, wie sie mit Neros Untreue umzugehen hat – die Kaiserin solle sich ebenfalls einen Liebhaber zulegen. Sie gibt ihr den Rat, auf ihre »accenti« zu hören (ein potenziell musikalischer Begriff) und trägt ihre Predigt in strukturierten Versen vor (also in Form einer Arie). Kurz darauf bemerkt sie jedoch wiederum, dass Ottavia ihren »Vortrag« [discorso] bedenken solle, (»Fa riflesso al mio discorso«; »Denke an meine Worte«), ein Wort, welches eher mit dem Sprechen als mit dem Singen assoziiert wird. Die Probleme mehren sich, wenn Monteverdi an Stellen lyrische Momente erschafft, obwohl diese nicht in Busenellos Libretto vorgesehen sind, was beispielsweise sehr häufig bei Neros und Poppeas sinnlichen Begegnungen zu beobachten ist. Ihr Gesang geht hier über jegliche Grenzen der Logik und des Anstands hinaus. Das könnte natürlich Monteverdis Argument sein, erscheint aber dennoch unbefriedigend.

Einige dieser Aspekte können durchaus zu Problemen mit den überlieferten Quellen von »L'incoronazione di Poppea« führen, welche überaus komplex sind. Zur Verfügung stehen uns ein gedrucktes Szenario (eine Zusammenfassung der Handlung), welches mit den ersten Aufführungen 1643 in Verbindung gebracht wird, ein gedrucktes Libretto einer Aufführung in Neapel 1651 sowie Busenellos Version des Librettos in seinen gesammelten Werken »Delle hore ociose« (Venedig, 1656). Die Musik wurde in zwei Manuskripten überliefert: Eines befindet sich in Neapel und ist vermutlich mit der Aufführung 1651 verbunden; das andere befindet sich in Venedig, wurde in den frühen 1650er-Jahren ebendort angefertigt und wird mit Francesco Cavalli, einem ebenfalls hervorragenden Opernkomponisten, in Verbindung gebracht. Es existieren außerdem Hinweise darauf, dass »L'incoronazione di Poppea« 1646 in Venedig aufgeführt wurde (drei Jahre nach Monteverdis Tod), obwohl keine Dokumente zur Verfügung stehen, die mit dieser Aufführung in Zusammenhang gebracht werden können. Die musikalischen Quellen spiegeln die offensichtlichen Eingriffe zahlreicher Komponisten wider. Beispielsweise ist die Frage, ob die »Poppea«-Versionen von 1643 und 1646 identisch waren oder sich unterschieden, unmöglich zu beantworten. Für einige Zeit waren Wissenschaftler der Überzeugung, dass der Großteil der Finalszenen in der Oper sowie manche Ausschnitte aus Ottones Musik im Nachhinein durch eine oder mehrere Hände, vermutlich Cavalli und den venezianischen Komponisten Francesco Saccati inbegriffen, gegangen sind. In letzter Zeit hat sich diese Einstellung jedoch wieder zugunsten Monteverdis verschoben: Es ist seine Oper oder zumindest ist das meiste von ihm.

21

Das ist ein Problem für diejenigen, die für »L'incoronazione di Poppea« nur den Namen eines Komponisten – und zwar Monteverdi – anerkennen wollen, auch wenn man

behaupten könnte, dass es eigentlich keinen Unterschied macht: Das Stück ist, was es ist. Auch sollten wir nicht die tägliche Praxis an den Opernhäusern des 17. Jahrhunderts vergessen, als Musik hinzugefügt oder gestrichen und der jeweiligen anstehenden Aufführung entsprechend angepasst wurde. Diese musikalischen Quellen spiegeln daneben auch die realen Bedingungen der Theaterpraxis wider. Instrumentalstellen wurden in der Partitur frei gelassen und die Vokalstimmen oftmals eher skizziert als ausnotiert. Diese Musik zur Aufführung zu bringen, ist eine Herausforderung, die die Künstler sowohl in die Irre führt als auch erfreut. Auch dies macht einen Teil des theatralen Spiels aus.

UNSEREN OHREN VERTRAUEN

Natürlich müssen wir den Künstlern auf der Bühne vertrauen, aber können wir auch unserer eigenen Interpretation der Aufführung vertrauen? Oder in anderen Worten: Wie können wir uns sicher sein, dass die Musik genau das ausdrückt, was wir glauben? »L'incoronazione di Poppea« ist um einiges musikalischer – und musikalisch genießbarer – als es die Handlung suggeriert. Poppeas Sirenengesänge scheinen verführerisch genug zu sein, aber, wie auch schon bei Ottone, verbessern oder verschlechtern sie den Status ihres Charakters? Wie haben wir die abscheuliche Szene im zweiten Akt zwischen Nero und Lucano zu interpretieren, in der über Senecas Tod und Poppeas Schönheit getrallert wird? Ottavia singt nahezu durchgehend in Rezitativen, macht sie das nobel oder unfruchtbar? Als Senecas Schüler ihn ermahnen, nicht zu sterben, tun sie das mithilfe einer verworrenen Chromatik (also: ernsthaft), unmittelbar gefolgt von einer Tanzmelodie (also: komisch). Die musikalischen Signale bleiben frustrierend unklar und die Musik selbst scheint stets den Fokus zu verlagern.

Vielleicht wollten Busenello und Monteverdi uns im Ungewissen lassen. Keiner der Charaktere in »L'incoronazione di Poppea« ist besonders mitfühlend: Nero ignoriert die Bedürfnisse seines Reiches (zumindest wenn man den Soldaten im ersten Akt Glauben schenkt), Poppea ist manipulativ, Ottone ist schwach, Ottavia ist Teil einer Erpressungsaktion und sogar Drusilla ist in einen Mord involviert. Es scheint, als ob Seneca die Oper moralisch rettet, obwohl er auch als wichtig-tuerisch dargestellt wird (so schildert es zumindest Valletto) und er viel zu früh stirbt. Hierbei könnte interessant sein, dass die Oper im Libretto der Version aus dem Jahre 1656 die Szene nach Senecas Tod auslöst, die zeigt, wie dieser im Himmel von einem Chor der Tugend begrüßt wird. An diesem Punkt ist es wohl am besten, die gesamte Oper als ironisch-subversiv zu interpretieren: Wie in den Schriften der Accademia degli Incogniti, ist nichts so, wie es (musikalisch) zu sein scheint. Oder vielleicht geht es bei dieser Oper, wie bei allen Opern, weniger »um« die Handlung als um die Freuden und Gefahren dieser Gattung. Solche Fragen waren vielleicht nicht für das venezianische Publikum von 1643 von großer Bedeutung, jedoch beschäftigen sie viele Menschen heute. Aber möglicherweise ist es genau das, was die Faszination von »L'incoronazione di Poppea« nach wie vor ausmacht: Fragen, die um einiges interessanter sind als es deren Antworten jemals sein können. Man kann sie lieben oder hassen, aber Poppea wird Sie niemals kalt lassen.

Tim Carter ist David G. Frey-Professor für Musik an der University of North Carolina in Chapel Hill und hat sich intensiv mit der Musik der späten Renaissance- sowie der frühen Barockzeit Italiens auseinandergesetzt. Er ist Autor von »Monteverdi's Musical Theatre« und »Understanding Italian Opera« und hat außerdem Bücher über Mozarts »Le nozze di Figaro« und Werke Richard Rodgers sowie Oscar Hammersteins herausgegeben.

POPPEA Der Fuerst urteile selbst: Ich bin so wohl vermaehlet
 Dem Otho, dem an Mut, an Pracht das Mindste fehlet.
 Der Wollust kraenzt mein Bett und Glueck erfuehlt mein Haus;
 Dies alles schluenge ich mutwillig von mir aus,
 Verschuette Glueck und Eh, erwerbe Schimpf und Hassen,
 Denn Otho wird mich nicht mehr zwei, drei Naechte lassen
 In fremden Armen ruhn. Und ich erlange kaum,
 Nachdem die Magd zuvor den Kern genoss, den Schaum
 Von seiner Anmuts-Milch. Mein Fuerst, auch edle Steine
 Verlieren Wert und Preis, macht man sie zu gemeine. [...]

NERO Mein Engel, glaube doch: Dass keine Magd gefaellt
 Dem, der Poppaeen liebt. Wo koeniglich Gebluete
 Auch eine Magd soll sein. Des Kaisers ganz Gemuete
 Zielt nur, mein Zweck, auf dich. Du hast ja das Geschoss
 Der Liebes-Mutter selbst unlaengst geguertet los,
 Um durch den Speer und Pfeil dein Antlitz auszuruessen.
 Solls Acten denn mit dir zu kaempfen wohl geluesten?
 Sorgst aber du, mein Licht, ich loeschte fremde Brunst,
 Es waere dir zu kalt die schon zerteilte Gunst,
 So lasse doch mein Werk dir meine Kraefte zeigen.
 Das Opfer meiner Huld wird wie die Flamm aufsteigen,
 Wenn du dies Bette wirst zum Tempel widmen ein,
 Die Brueste zum Altar. Du selbst magst Goettin sein
 Und Liebespriesterin!

Wie stark Poppea auf musikalische Strukturen wirkt, zeigen ihre Auftritte mit Nero. Zunächst sehr konventionell im rezitativischen Stil, verfällt nicht nur sie in ariose Passagen, die freier sind als der Überschwang Neros, den sie provoziert. Denn der Kaiser braucht den Rückhalt eines gleichwohl beschwingten Dreiermetrums, seine Gefühle zu fassen. Vielleicht ein erster Höhepunkt der Sinnlichkeit ist die kleine Abschiedsszene. Die wiederholte Frage, ob der Geliebte zurückkehre, wird nicht nur sequenziert, sondern zunehmend mit extravaganten, nicht lizenzierten Intervallen versehen. Dass der Tonsatz zur Metapher der Aussage wird, vermittelt sich allerdings nicht allein kognitiv. Steigerung der Intensität durch Sequenzen und Chromatik sind die Außenseite einer Sinnlichkeit, die gleichwohl schon aus den Noten erhellt. Im Ineinandergreifen der Phrasen. Den Dissonanzen, die sich verschränken. Den untauglichen Versuchen, rhythmische Strukturen durchzuhalten. Kein Wunder, dass Strawinsky von einer Erektion im Ohr sprach. Nicht provoziert durch ein Bühnengeschehen oder in Erinnerung an eine laszive Inszenierung, die solche Passagen forcieren. Sondern durch die Erfahrung eines Klanges, der keine Rücksicht mehr nimmt auf Diskretion. Sondern nur einer Erup-tion der Gefühle Rechnung trägt, die sich mit Liebe verbindet. Unmittelbar. Keinen Widerstand duldend.

DIE DRITTE EHE DER POPPAEA SABINA

26

TEXT VON Manfred Fuhrmann

Poppaea Sabina heiratete sich in drei Ehen auf den Gipfel der Menschheit hinauf: Ihr erster Gatte war ein Ritter namens Rufrius Crispinus, als Prätorianerpräfekt einer der Vorgänger des Burrus; ihr zweiter, Marcus Salvius Otho, Senator, besaß den Vorzug, mit Nero befreundet zu sein, und mit dem dritten erreichte sie ihr Ziel: Dies war kein anderer als der Kaiser selbst.

Eigentlich hätte sie, als Tochter eines gewissen Titus Ollius, Ollia heißen müssen. Sie brachte es jedoch, auf vorteilhafte Selbstpräsentation von Anfang an bedacht, fertig, sich nach ihrer Mutter Poppaea Sabina, oder richtiger, nach ihrem Großvater Gaius Poppaeus Sabinus zu benennen, der sich unter Augustus als Konsul und unter Tiberius als Provinzstatthalter bewährt hatte. Die Mutter galt als die schönste Frau ihrer Zeit; von ihr hatte Poppaea die Figur geerbt und vielleicht das bernsteinfarbene Haar. Ihre Haut pflegte sie mit Bädern in Eselsmilch und selbstverfertigten Salben. Sie war des Milieus, in das sie strebte, würdig, aus anderem Holze geschnitzt als Octavia, die arme vernachlässigte Gemahlin Neros, oder die Freigelassene Acte, dessen Mätresse. Sie forderte als Lohn für ihre Reize höchsten Rang; ihr Machtstreben gab dem Agrippinas kaum etwas nach, und so nötigte ihr Erscheinen den Kaiser zu der Wahl, entweder ihr zu entsagen oder sowohl die Mutter als auch die Gemahlin zu beseitigen. Tacitus hat nicht ohne Grund an den Anfang

des Berichts von der Affäre den düsteren Satz gestellt: »Mit dem herausragenden Ehebruch begann in diesem Jahre« (im Jahr 58 n. Chr.) »großes Unheil für den Staat.«

Die Überlieferung bietet Poppeas Ehekarriere in zwei Versionen dar. Nach der einen war sie noch mit Crispinus verheiratet, als Nero sie kennenlernte, Otho aber führte sie daraufhin heim, um dem kaiserlichen Freund den Umgang mit ihr zu erleichtern. Nach der anderen, zweifellos eher den Tatsachen entsprechenden Darstellung, wurde Nero ihrer erst ansichtig, als sie bereits Othos Gattin war. Otho selbst sollte hierzu beigetragen haben, indem er leichtfertig, wie weiland Kandaules vor Gyges, an der Tafel des Kaisers die Reize seiner Ehefrau pries. Sie wurde also zugelassen; Nero fing Feuer, sie aber tat spröde (sei sei doch verheiratet), bis der kaiserliche Liebhaber ihren Mann quasi in die Verbannung schickte: [...] Otho [wurde] auf Anraten Senecas mit der Statthalterschaft von Lusitanien (dem heutigen Portugal) betraut.

Poppaea ließ nicht locker. Mit der Rolle der Mätresse konnte sie sich auf Dauer nicht zufriedengeben, sie wollte Kaiserin werden. Sie beschimpfte und verspottete Nero, dessen Liebe zu ihr immer heftiger entbrannte: Er sei wie ein unmündiges Kind, fremden Befehlen hörig, nicht nur ohne Herrschaftsmacht, sondern auch unfrei. Derlei Reden richteten sich gegen Agrippina, die offenbar noch stets über Neros Psyche gebietende Mutter – sie machten sogar am Hofe die Runde. »Doch niemand wehrte ihnen«, schreibt Tacitus (also auch Seneca und Burrus nicht), »da alle wünschten, daß die Macht der Mutter gebrochen werde, und niemand glaubte, der Haß des Sohnes könne sich bis zum Mord an ihr steigern.«

Hierin scheint der Schlüssel zum Untergang Agrippinas enthalten zu sein: Diese Frau war so stark, ihr Wille so zwingend, daß sich Nero ihrer nicht durch Verbannung oder auf andere Weise zu entledigen vermochte, daß er sie, um selbständig und Herr seiner Entschlüsse zu sein,

27

töten mußte. Es war ein Psychodrama, das sich im Jahr 59 n. Chr. im römischen Kaiserpalast abspielte – unausweichliche äußere Notwendigkeiten bestanden nicht. Erleichtert wurde das Entsetzliche dadurch, daß man im rechenschaftsfreien Bezirk des Hofes so viel Übung im Töten hatte, auch gegenüber nächsten Angehörigen: Agrippina, das Opfer, gab mit zwei Gattenmorden das Beispiel, und Nero, der Täter, hatte bereits durch die Beseitigung des Stiefbruders eine unverächtliche Probe abgelegt. [...]

Seneca ist schwerlich unbeschädigt aus dem schlimmen Ereignis hervorgegangen. Die Frau, die ihn aus dem Exil zurückgerufen hatte, war bald darauf, nach Neros Regierungsantritt, zu seiner gefährlichsten Widersacherin geworden – nun war sie beseitigt, jedoch durch Mord, bei dem er sich der Mittäterschaft hatte schuldig machen müssen. In dieser Lage aber hatte ihn sein ehemaliger Zögling gebracht, der wenig Bereitschaft zeigte, den Pflichten eines Herrschers zu genügen, der sich ungehemmt seinen Leidenschaften hingab und erst zum Bruder-, jetzt auch zum Muttermörder geworden war, trotz aller Sorge und Zuwendung, die Seneca ihm hatte angedeihen lassen. Ihm musste sich die Frage aufdrängen, ob es sinnvoll für ihn sei, in der bisherigen Weise fortzufahren, ob er nicht besser daran tue, sich vom Hofe, aus der Politik, aus dem öffentlichen Leben zurückzuziehen. Er mußte befürchten, immer tiefer in die Abenteuer und Verbrechen eines jugendlichen, von seiner Rolle überforderten Herrschers verstrickt zu werden – er, der sich bei aller Kenntnis seiner Schwächen einem hohen Ideal des Menschentums verpflichtet fühlte. [...]

Eine Person wird erstaunlicherweise nach der Ausführung der Untat von der Überlieferung gänzlich übergangen: Poppaea Sabina, die Anstifterin. Sie hat erst knapp drei Jahre später wieder einen Auftritt auf der Bühne der Geschichte: Erst damals hat Nero sie geheiratet, unmittelbar nachdem er sich von Octavia getrennt hatte. Dabei soll die es

gewesen sein, die den Kaiser dazu antrieb, seine Mutter zu töten als diejenige, die einer Ehe mit ihr im Wege stehe; man hätte also erwartet, daß Nero unverzüglich oder allenfalls nach einer kurzen Zeit geheuchelter Trauer um die Mutter Poppaea zu seiner Gemahlin machen würde. Als Erklärung mag die Vermutung dienen, daß Poppaea nicht der einzige, nicht einmal der wichtigste Grund für die Ermordung Agrippinas war, sondern eher ein Anlaß, ein auslösendes Moment. Nero sind dann wohl, wie man weiterhin annehmen kann, Bedenken gekommen: Octavia, die Claudius-Tochter, gehörte zur Dynastie. Das labile System des julisch-claudischen Hauses barg viele Unwägbarkeiten; für Nero war offen, wie der Senat, das Volk und zumal die Gardetruppen auf die Verstoßung der ungemein beliebten Octavia reagieren würden.

Hierfür gibt Tacitus einen Fingerzeig. Erst nachdem Nero mancherlei Verbrechen begangen hatte und vom Senat nichts als devote Zustimmung dazu verlautbart worden war, kam die Absicht zur Ausführung; erst im Jahre 62 n. Chr. entschloß sich der Kaiser, seine Gattin nach neunjähriger Ehe mit der Begründung, sie könne keine Kinder bekommen, zu verstoßen. [...]

Octavia wurde auf das Inselchen Pandateria (heute Ventotene) verbannt, etwa fünfzig Kilometer von der kampanischen Küste entfernt [...]. Octavia erlitt bald nach ihrer Ankunft auf dem Eiland im Alter von zweiundzwanzig Jahren den Tod: Man band sie fest und öffnete ihr die Adern. Ihr Schicksal hat die Zeitgenossen, denen doch der kaiserliche Hof schon vieles Schlimmes zugemutet hatte, stark bewegt. Hiervon zeugt vor allem das unter den Tragödien Senecas erhaltene Stück Octavia, das einzige römische Historiendrama, das auf die Nachwelt gekommen ist. Es ist schwerlich von Seneca selbst verfasst, geht aber wohl auf einen Dichter zurück, der ihm zeitlich und geistig nahestand.

Äußerst ambivalent, aber doch entscheidend für den ideologischen Stellenwert von Busenellos Libretto ist eine doppelte Konzeption von Liebe und Moral: Zum einen gibt sich Poppaeas und Neros offenkundige hedonistische Haltung geradezu polemisch gegenüber gewissen Erstarrungserscheinungen späthumanistischer Ethik. Gleichzeitig aber scheint Busenello nach einem Heilmittel gegen die politischen und sozialen Übel in Neros verrottetem Reich zu suchen, wenn er jeglicher willkürlichen Legitimation machtpolitischen Handelns eine Absage erteilt. Vermittelt die Opernhandlung eindringliche, erschütternde musikalische Gesten vergeblichen Protests (des standhaft streitenden und sterbenden Philosophen Seneca), so ist sie dennoch von einer realistischen Skepsis durchdrungen. Senecas Apologie der Moral wird durchkreuzt, daß der Mensch nicht nach ethischen Normen handle, ja nicht einmal in der Lage sei, moralisch zu handeln.

Barbara Zuber

**IN POPPAEA,
DIE GEMAHLIN OTHOS,
VERLIEBT,
SCHICKTE NERO
DIESEN UNTER DEM
VORWAND EINER
DIPLOMATISCHEN
MISSION NACH LUSITANIA,
SO DASS ER SICH
UNGESTÖRT
MIT IHR VERGNÜGEN
KONNTE.
SO STEHT ES
BEI TACITUS.
DOCH WIR ERZÄHLEN
DIE GESCHICHTE
HIER ANDERS**

...

Vorrede des Librettisten
Giovanni Francesco Busenello

ZEHN THESEN ZU L'INCORONAZIONE DI POPPEA

32

TEXT VON Mark Schachtsiek

1.

Das Libretto zu »L'incoronazione di Poppea« von Giovanni Francesco Busenello zählt zu den großen Glücksfällen der Operngeschichte; ja, man könnte sogar behaupten, dass es bis zu Hugo von Hofmannsthals »Rosenkavalier«-Libretto fast vier Jahrhunderte später keinen weiteren Operntext gibt, der in gleicher Weise auch ohne Musik als Dramentext überzeugen könnte und trotzdem derart perfekt mit kongenialer Musik verschmelzen durfte, dass er ohne sie kaum denkbar ist. Der genaue und doch spielerische Umgang mit Geschichte und historischen Persönlichkeiten, die beständig für die eigene Gegenwart fruchtbar gemacht werden, die stets überraschende Szenenfolge mit ihren Kontrastwirkungen und fließenden Übergängen, die präzise Zeichnung sogar der kleinsten Nebenfigur durch einen eigenen sprachlichen Gestus, die lyrische Qualität der rhetorisch genauen, bildreichen Sprache, die jedoch nie für sich selbst steht, sondern immer auf die konkrete dramatische Situation bezogen ist, die vielen Doppeldeutigkeiten und sexuellen Anspielungen, die doch immer zugleich poetisch sind: Das einzige, was Busenellos »Poppea« von den besten Dramen William Shakespeares unterscheidet, ist Sprache und Länge.

Wie Shakespeares Dramen, die mit wenigen Requisiten nah am Zuschauer und ohne jedes Bühnenbild aufgeführt wurden, braucht »L'incoronazione di Poppea« daher auf der Bühne nicht viel, um ihre Wirkung entfalten zu können: Einen Spielort, an dem sich die Figuren in ihrer Vielfalt begegnen können, Kostüme, die sie scharf charakterisieren und zugleich in einem fließenden Raum zwischen Historie und Gegenwart verorten, und eine Schauspielkunst, die die einzelne Figur in jeder Geste so präzise zeichnet, wie Monteverdis musikalisch-rhetorische Verlebendigung dies Takt für Takt tut.

33

2.

Auf den ersten Blick erscheint die Handlung von »Poppea« wie eine karnevalistische Inversion höfischer Liebesethik: Der ritterliche Held, der ein Idealbild von Weiblichkeit, in dem äußere Schönheit Sinnbild der inneren ist, von Ferne anbetet und nur ideell begehrt, wird durch eine amoralische Frau aus Fleisch und Blut ersetzt, die ihre äußeren Reize und ihre verführerische Stimme erfolgreich dazu einsetzt, den Männern das Zepter aus der Hand zu nehmen und sie, gefangen in ihrem sexuellen Begehren, verweichlichen und dabei verweiblichen lässt. Den Kontrapunkt dazu bildet die keusche und reine Octavia, der nicht-singende, d. h. sich nur rezitativisch äußernde Gegenentwurf von Weiblichkeit, der langsam verstummt. Doch so einfach ist die Sache nicht. Denn der Gang der Handlung löst unsere Vorstellung, man könne die Welt in »gute« und »böse« Figuren einteilen, ganz bewusst auf. Die für Busenellos Libretto und seine Vertonung so kennzeichnende moralische Ambivalenz findet sich auch in jeder Figur: Jeder der Hauptfiguren bietet das Stück einen Moment, in dem wir Zuschauer aufgefordert werden, unsere bisherige Meinung über sie infrage zu stellen.

Diesem Prinzip folgen auch unsere Rollenzusammenlegungen. Anders als bei den Aufführungen des 17. Jahrhunderts, in denen bei Rollendoppelungen darstellerische Virtuosität im Vordergrund stand und mehrere Rollen, die ein Darsteller übernahm, sich musikalisch wie darstellerisch so weit als möglich voneinander unterscheiden sollten, begründet sich bei uns die Kontrastwirkung aus der Psychologie einer durcherzählten Figur heraus – so, wenn der Haushofmeister, der die Kinder mit den Worten Amors sanft beruhigt hatte, als Valetto aus der Rolle fällt, oder wenn der virtuose Höfling Liberto/Lucano, Überbringer des Selbstmordbefehls an Seneca, später singend die Gelegenheit nutzt, Nerone erotisch an sich zu binden.

3.

Busenello kennt seinen Tacitus genau und vermutlich auch Sueton und Cassius Dio. Trotzdem erzählt er die Geschichte von Kaiser Nero, seinem Freund Otho und dessen Gemahlin Poppaea nicht, wie sie »wirklich« war, darauf weist er in seiner Vorrede zum Libretto ausdrücklich hin. Seinen viel größeren Eingriff in die Historie verschweigt er hingegen: Er verlegt den erzwungenen Selbstmord Senecas, der historisch ins Jahr 65 n. Chr. gehört, ins Jahr 62 n. Chr. und weist diesem, der genau in der Mitte des Stücks liegt, damit dramaturgisch die katalysatorische Funktion für die eheliche Vereinigung von Nerone und Poppea zu, die in Wirklichkeit der Mord an seiner Mutter Agrippina im Jahr 59 n. Chr. für Neros Beziehung zu Acte hatte, einer Freigelassenen, die Nero gern geheiratet hätte, was seine Mutter jedoch erfolgreich verhinderte. Ein Nachhall des Mordes an Agrippina findet sich nur noch an einer Textstelle in der Auftrittsszene Octavias, in der sie davon spricht, Frauen würden in den Männern ihre eigenen Mörder gebären.

Busenello macht Seneca – jenseits von Octavias Amme, der Nutrice – zum einzigen Repräsentanten der Elterngeneration und Stellvertreter der Mutter Agrippina, an dem sein Nerone sich abarbeiten kann. Das ermöglicht ihm, ihn als Karikatur eines überlebten Humanismus zu zeigen, einen antiken Philosophen als lächerlichen Höfling und Vertreter degenerierter ästhetischer und moralischer Ansprüche einer Renaissancegelehrsamkeit, die sich von republikanischen Prinzipien abgewandt hat, und an norditalienischen und päpstlichen Höfen den eigenen Vorteil sucht.

4.

Die Spannung zwischen höfischem und republikanischem Ethos prägt die Staatsform des antik-römischen Prinzipats, seit Augustus die Monarchie einführte, um, wie er behauptete, nach dem Bürgerkrieg »die altherwürdige römische Republik wiederzuerrichten«. Nero ist der erste Kaiser, der sich radikal von dieser prekären Balance löst und prononciert an den hellenistischen Monarchien des Ostens orientiert. Poppaea spielte in diesem Prozess eine zentrale Rolle, denn erst die Tatsache, dass Nero ihr wie auch dem Kind im Jahre 63 n. Chr. anlässlich der Geburt einer gemeinsamen Tochter den Titel »Augusta« verlieh, machte mit den Mitteln des Hofzeremoniells unübersehbar deutlich, dass es sich beim Prinzipat von nun an ausdrücklich um eine Erbmonarchie handeln sollte. Die antiken Autoren, die die Dinge aus senatorischer Perspektive betrachteten, neigten daher zu einer Gleichsetzung der Dreieckskonstellation Octavia d. J. – Nero – Poppaea mit der Dreieckskonstellation Octavia d. Ä. – Mark Aurel – Kleopatra VII. mit umgekehrtem Ausgang: Die ältere Octavia, Schwester des Augustus und Vorfahrin von sowohl Nero als auch der jüngeren Octavia, überlebte die Scheidung von Mark Aurel und ebnete dem republikanisch gesinnten

julisch-claudischen Kaiserhaus den Weg in die Zukunft, während Ägypten nach Kleopatras Selbstmord endgültig von der letzten unabhängigen hellenistischen Monarchie in eine römische Kolonie umgewandelt wurde. Vierzig Jahre später siegt die gleich Kleopatra hemmungslos im Luxus schwelgende Vertreterin hellenistisch-monarchischer Lebensart Poppaea – man denke nur an die Berichte von Bädern in Eselsmilch und die vergoldeten Hufe ihrer Maultiere – dank ihrer sexuellen Reize über die rechtschaffenen keusche römisch-republikanisch gesinnte jüngere Octavia und stürzt das Prinzipat in den Abgrund. Die beiden Octaviae verkörpern dabei stets das Prinzip Republik; Kleopatra und Poppaea das Prinzip Monarchie. So ist es insbesondere in der Tragödie »Octavia«, die zu Busenellos Zeit Seneca zugeschrieben wurde und die ihm deutlich als Vorbild diente.

Es ist zu vermuten, dass den venezianischen Patrioten Busenello genau diese Diskurstadition an seinem Stoff reizte, setzten er und die anderen Mitglieder der venezianischen Accademia degli Incogniti sich doch das Ziel, die einzig verbliebene Adelsrepublik Norditaliens und ihre Verfassung gegen die Ansprüche des Papsttums und der norditalienischen Monarchien zu verteidigen. Die implizite Warnung vor den Gefahren des Hoflebens in »L'incoronazione di Poppea« lässt Neros kaiserlichen Haushalt in vielerlei Hinsicht als Hofhaltung eines Settecento-Fürsten erscheinen. Davon wollen wir mit Bildern von Hof und Zeremoniell im weitesten Sinne erzählen.

5.

Denn unsere Perspektive ist eine andere als diejenige Busenellos. Als Bürger einer Republik in einer von Republiken dominierten Welt, denken wir die Geschichte des monarchischen Prinzips von seinem Ende her. Die Span-

nung von Monarchie und Republik vermittelt sich uns am ehesten in visuellen Bezügen zur Vorgeschichte des Jahres 1789. Unsere szenischen Anleihen an historische Gruppenportraits insbesondere des 17. und 18. Jahrhunderts sollen dazu beitragen, von einer Welt zu erzählen, in der das Prinzip Monarchie dominiert, aber Gefährdungen ausgesetzt ist. So präsentieren sie schließlich das Leben bei Hofe dank der rhetorischen Mittel der Malerei dieser Zeit: als Momentaufnahmen einer theoretisch wohlgeordneten Welt, in der jeder seinen Platz und seine Rolle hat, ohne dabei das Spannungsmoment einer künftigen Dynamisierung, die sich in den eleganten Posen der einzelnen Dargestellten schon anzukündigen scheint, vollständig verbergen zu können. Dies ist unser – historisch nicht ganz korrektes – Bild für die Prosperität der ersten fünf Jahre von Neros Regierung, in der in der historischen Wirklichkeit Seneca, Burrus und Agrippina erfolgreich die Geschäfte für ihn führten.

Die Nutrice tritt in diesem Bild neben Seneca als Repräsentantin einer zum Untergang verurteilten altadeligen Welt. Liegt nicht ein Hauch von Vorahnung einer Marschallin in dieser komisch angelegten Figur, die ein anrührendes Lied singen darf vom Leben der Frauen, das lange vor dem Tod endet, weil ihre Schönheit allzu rasch verblüht?

6.

Kennzeichnend für das System Hof ist eine Hierarchie in beständiger Bewegung. Ausdruck dessen ist das Zeremoniell, sein räumlicher und ideeller Mittelpunkt das Kaiserpaar. Um seinen Platz zu behaupten, muss jeder Höfling in jedem Moment nicht nur wissen, was der Herrscher, seine rechtmäßige Gemahlin und – so es sie gibt – seine Mätresse tun, sondern sich auch beständig zu ihnen neu positionieren. Es ist, als stünden die Figuren auf einem bei jedem Schritt

des Kaisers oder eines anderen Höflings schwankenden Boden. Diese Welt bringt Poppaea in Bewegung, wenn sie in sie eindringt und das Ordnungsprinzip, das ihr zugrunde liegt, radikal infrage stellt. Gleiches tut sie bei Monteverdi in musikalischer Hinsicht: Niemand singt in der »L'incoronazione di Poppea« mit ähnlich rhythmischer und harmonischer Freiheit wie sie. Ihre musikalische Welt ist die des Klanges, des einzelnen Moments, nicht der geordneten musikalischen Strukturen, denen die anderen Figuren jede auf ihre Weise stärker verhaftet bleiben. Mit ihrer musikalischen Verführung Neros zu freierem Gesang zerstört sie seine bisherige Welt von innen heraus, nimmt dem Hof das zeremonielle Zentrum Herrscherpaar und inspiriert den Kaiser dazu, seine Rolle im Spiel des höfischen Lebens radikal neu zu denken.

7.

Auch wir halten uns, genau wie Busenello, um der Bühnenerzählung willen nicht immer an die reale Geschichte. »L'incoronazione di Poppea« erzählt von Ambition und Aufstieg, da hilft es, wenn dieser Aufstieg ganz unten beginnt und wir einen Hauch von Acte in unsere Poppea hineintragen. Die reale Poppaea Sabina war Enkelin eines angesehenen Senators und Tochter der schönsten Frau von Rom, die bereits vor ihr bei Hofe Furore machte. Unsere Poppea beginnt ihren Aufstieg als eine unter vielen, als eine aus dem Herr der Damigellen, des weiblichen Dienstpersonals bei Hofe.

Wenn man will, kann man darin ein Echo der Nero-Zeit und der Renaissance sehen. Unter Nero und seinen unmittelbaren Vorgängern sahen sich angesehene Senatoren angesichts höfischer Karrieren von ehemaligen Sklaven zurückgesetzt und dadurch das überkommene gesellschaftliche System in Gefahr; von den Exzessen solcher Aufstiege berichtet die Satire des Höflings Petronius »Satyricon«.

Auch das 16. und 17. Jahrhundert ist ein Zeitalter, in dem rücksichtslose Aufsteiger Karriere machen, man denke nur an die Macchiavellis »Fürst« und seine »Discorsi« oder den »Hofmann« von Baldassare Castiglione, diskursprägende Anleitungen zum gesellschaftlichen Aufstieg.

8.

Als zweite Abweichung gegenüber der Historie und Busenellos Libretto haben wir dem Kaiserpaar Octavia-Nerone drei Kinder angedichtet. Sie stehen für die Kontinuität des monarchischen Prinzips über den einzelnen Herrscher hinaus und übernehmen die Präsentation der widerstreitenden Prinzipien Fortuna und Virtù, denen die Handlung des Stückes zugrunde liegt, aus dem Prolog. Sie führen uns auf schwankenden Boden. Denn wie ernst lässt sich der Wettstreit zweier allegorischer Göttinnen schon nehmen, die sich, so ist die Szene bei Monteverdi komponiert, von einer Sekunde zur anderen entscheiden, duettierend die Macht der Liebe als höchstes Lebensprinzip anzuerkennen? Diese Sentenz, das zunächst verführerisch heiter erscheinende Motto einer Karnevalsoper, wird bei uns vom gesamten Hof gesungen. So leicht und tänzerisch wollen sie alle unsere Höflinge die Liebe nehmen – bis die rhetorische Verführungskunst Poppaeas alles, was ihre Welt ausmacht, radikal infrage stellt.

9.

Bei Hofe findet alles öffentlich statt, auch die Liebe des Herrschers zu seiner Mätresse. Dieses System hat der historische Nero radikalisiert, indem er die üblichen abendlichen Bankette aus dem Kaiserpalast in den Stadtraum

verlegte und bei ihnen alle Grenzen des guten Geschmacks sprengte. Denken wir an die Berichte Tacitus' und Cassius Dios von jenem Bankett bei den Saturnalien von 64 n. Chr., bei dem man auf einer von Bordellen umgebenen und von Lustknaben über den See des Agrippa geruderten künstlichen Insel, einer Hochzeitsnacht beiwohnen durfte: Derjenigen der Braut Nero, »die«, von »ihrem« Bräutigam, einem Freigelassenen, öffentlich defloriert, auch »das, was selbst bei einer Frau mit dem Dunkel der Nacht verhüllt wird«, zur Schau stellte, wie Tacitus schreibt. Oder an jenes Fest nach dem Brand von Rom, bei dem Christen als lebende Fackeln eingesetzt wurden. Edward Champlin vertritt in seiner faszinierenden Nero-Biographie die These, der Künstler Nero habe ganz Rom zu seiner Bühne gemacht und alle von ihm überlieferten Taten bis hin zu den haarsträubendsten sexuellen Exzessen hätten wohlkalkuliert öffentlich stattgefunden – mit dem Ziel, Reaktionen in seinem Publikum zu provozieren, negative bei den Senatoren und positive beim einfachen Volk.

10.

Neros öffentliche Exzesse fanden im Rahmen der Saturnalien statt, deren König er war – einem römischen Fest der verkehrten Welt, das unseren Karnevalstraditionen vergleichbar ist. »L'incoronazione di Poppea« ist eine Karnevalsoper: Die in ihr dargestellten Grenzüberschreitungen auf dem Weg zur Krönung der zweiten Gattin Neros und ihre sinnliche, die Zuschauer nicht nur emotional affizierende, sondern wohl auch erotisch stimulierende Darstellung waren selbst im Venedig des 17. Jahrhunderts sicher nur während des jährlichen Ausnahmezustands denkbar. Saturnalien und Karneval zeichnen sich jedoch dadurch aus, dass sie, indem sie die üblichen Regeln für einige Tage im Jahr aufheben,

ihre verbindliche Gültigkeit an allen anderen bestätigen. Das wirft die Frage auf: Was geschieht am Aschermittwoch mit Nerone, Poppea und ihrer exzessiv-selbstbezüglichen Liebe, die das Schlussduett »Pur ti miro«, dessen erotische Aufgeladenheit in den ersten beiden Verszeilen sich kaum in deutschen Verben wiedergeben lässt – »Trotzdem fixieren meine Augen nur dich, trotzdem empfinde ich Lust nur durch dich, / trotzdem umfange ich dich, trotzdem verschlinge ich dich, / Ich leide nicht mehr, ich sterbe nicht mehr, / Oh mein Leben, oh mein Schatz.« –, als pure Sexualität ohne Rücksicht auf Verluste zu feiern scheint? Lässt sich, nach allem, was geschehen ist und allen Toten, die die Bühne bevölkern, daran denken, selbst unbeschädigt in den Alltag eines Kaiserhofs zurückkehren?

















WIE HAARSTRÄUBEND
NEROS SEXUELLE
ESKAPADEN
[MIT SPORUS UND
PHYTAGORAS]
AUCH ERSCHEINEN MÖGEN,
IHR PRINZIP IST
KALKULIERTE WIRKUNG
UND NICHT MANGELNDE
SELBSTBEHERRSCHUNG:
SIE LEGEN ES
DARAUF AN ZU AMÜSIEREN
UND ZU SCHOCKIEREN.
LUST ZU EMPFINDEN IST
ZWEITRANGIG
IM VERGLEICH MIT DEM
INTENDIERTEN EFFEKT AUF
DIE ZUSCHAUER,
ZUGLEICH VULGAR UND
RAFFINIERT, ÖFFENTLICH
UND PRIVAT, ERNST
UND UNTERHALTEND.

SELBST WENN SIE
AUF RADIKALE
WEISE INNOVATIV SIND,
WURZELT JEDE
VON IHNEN TIEF IN DER
EINEN ODER ANDEREN
RÖMISCHEN TRADITION.
ES SOLLTE NICHT
ÜBERRASCHEN, DASS NERO
AUCH IN SEINEM
»PRIVATLEBEN« AUF DEN
PFADEN IMMER
NEUER LEGENDÄREN
GESTALTEN
DER VERGANGENHEIT
UNTERWEGS WAR.

ZEREMONIELL IN DER KRISE

TEXT VON Bernhard Jahn, Thomas Rahn, Claudia Schnitzer

60

In der Frühen Neuzeit fungiert das Zeremoniell als Inszenierungsform der Macht des Regenten und als Regulativ des gesellschaftlichen Umgangs bei Hof und bei Staatsakten. Das Herrschaftszeremoniell legitimiert die Machtposition des Herrschers durch seine inszenatorische Amplifikation und Distanzierung. Das Staatszeremoniell dient bei diplomatischen Zusammenkünften der Präzedenzregelung unter Herrschern und Gesandten sowie der Normierung politischer Handlungsabläufe. Dem Hofzeremoniell kommt die Aufgabe eines rangzuweisenden Ordnungsverfahrens zu, indem es die Einpassung jedes Einzelnen in die hierarchisch strukturierte höfische Gemeinschaft formalisiert und damit einen friktionsfreien Ablauf des höfischen Zusammenlebens sicherstellen soll. In ihrer Vielfalt bieten schließlich die Divertissements legitime Spielformen höfischen Zeremoniells, die je nach Art der Lustbarkeit durch veränderte zeremonielle Anforderungen eine Modifizierung der Kommunikationssituation zwischen Hofmitgliedern, Herrscher und auswärtigen Gästen ermöglichen. Die Funktion des Zeremoniells »Ordnung zu halten«, dient primär der Herrschaftssicherung und -prävention des Herrschers sowohl im Hof- als auch im Staatsgefüge. Störungen des Zeremoniells können diese Ordnung mithin in kritische Situationen führen. Den einzelnen genannten Gattungen des Zeremoniells sind spezifische Störanfälligkeiten inhärent.

[...]

Wenn man [Norbert] Elias' Funktionsbestimmung des »Hofzeremoniells« unter Ludwig XIV. generalisieren darf, fungiert der Hof als Kontrollinstrument, in welchem die Ambitionen des Hofadels in der Spielform des Zeremoniells gegeneinander ausgespielt und somit neutralisiert werden. Der Regent konzentriert die Interessen der Aristokratie, die ihm gefährlich werden könnten, in einer formalen Konkurrenz der Aristokraten untereinander. Diese Konkurrenz ist auch insofern antikommunikativ, als die Formen des Zeremoniells in hohem Maße redundant sind. Überspitzt formuliert könnte man in der Konditionierung der Höflinge auf redundante Umgangsformen eine Strategie erblicken, ihnen jene Kommunikationsfähigkeit abzüchten, durch die allein Oppositionsstrukturen sich diskursiv ausbilden können. Nicht anders wäre dann wohl das von den Polizeiordnungen geforderte soziale Decorum im Sinne einer Beschränkung des integrativen kommunikativen Austausches zwischen den Ständen zu begreifen. Wenn somit der Hof einen Redundanzbefehl formuliert und vor den Augen und Ohren des Regenten aufführen läßt, muß jede unkontrollierte Kommunikation der Höflinge – wie auch der Untertanen – als potenzielle Gefährdung der zeremoniell garantierten Ordnung das Mißtrauen des Herrschers erregen. Die Kommunikation ist das Störmoment des Zeremoniells.

61

[...]

Auch die verschiedenen Arten der »Divertissements« können als herrscherlich verordnete Beschäftigung der Hofgesellschaft zum Zweck einer optimierten Kontrolle angesprochen werden, obwohl die in den höfischen Lustbarkeiten angelegte Option, das Zeremoniell zu modifizieren und gegebenenfalls – wenn auch in beschränktem Maße – zu reduzieren, zunächst einmal die Gefahr einer Unterminierung

des Hofzeremoniells in sich zu bergen scheint. [...] [Jedoch:] Die »Macht des Unvorhersehbaren« trifft alle mit Ausnahme des Landesherrn. Als »zeremonielles Zentrum« bleibt der Herrscher von den Krisenmomenten unberührt, während sein ihn umgebender Hofstaat jegliche Störung zu absorbieren scheint. Der Hofgesellschaft wird hierdurch ihre Unvollkommenheit vor Augen geführt.

62

[...]

**AUCH FINDEST DU
DIE VENEZIANISCHE
KURTISANE VON
GUTER RHETORIK UND
HÖCHST ELEGANTER
UNTERHALTUNG, SO DASS
SIE, WENN SIE DICH
NICHT MIT DEN
VORAB GENANNTEN
VERGNÜGUNGEN BETÖREN
KANN, MIT RHETORISCHER
ZUNGE DEINE
STANDHAFTIGKEIT
PRÜFEN WIRD.**

Thomas Coryat, 1608

DIE ACCADEMIA DEGLI INCOGNITI – NACHDENKEN ÜBER FRAUEN, MÄNNER UND SEXUALITÄT

TEXT VON Wendy Heller

In der venezianischen Accademia degli Incogniti trafen ambivalente Ansichten zu Geschlechterrollen, wie sie für das Denken im 17. Jahrhundert typisch sind, auf die sich entwickelnde Kunstform Oper. 1630 durch den Schriftsteller und venezianischen Patrizier Giovanni Francesco Loredano gegründet, zählten zu den Incogniti neben beinahe allen prominenten gebildeten Patriziern Venedigs auch viele Nicht-Venezianer, die sich aktiv in das politische Leben Venedigs einbringen würden. Mitte des 17. Jahrhunderts beherrschten die Incogniti die intellektuellen Debatten Venedigs und veröffentlichten ausgiebig zu Themen von immenser Bandbreite, vom Ernsthaften bis zum auf den ersten Blick Unseriösen: Historische Abhandlungen, Gedichte, Briefe, Theaterstücke, »nouvelle« und spielerische Immitationen von Klassikern. Zudem spielten sie eine bedeutende Rolle im politischen Le-

ben Venedigs. Ungeachtet ihrer umstrittenen literarischen Aktivitäten, waren die Incogniti leidenschaftliche Patrioten, in der venezianischen Regierung aktiv und engagierten sich intensiv für den Erhalt der Republik und eine Fortschreibung der venezianischen Gründungsmythen.

Die Einflussphäre der Incogniti erstreckte sich auch auf den entstehenden kommerziellen Opernbetrieb. [...] So wurden die eigentümlichen Ideologeme der Accademia degli Incogniti integraler Bestandteil der Opernkonventionen, und zwar praktisch ab ihrer Entstehung in Venedig. [...]

Ein besonderes Charakteristikum der philosophischen Einstellung der Incogniti – und zwar eine, die die Natur ihrer Auswirkungen auf die Oper so schwer zu entschlüsseln macht – ist die eigentümliche Mischung aus patriotischem Konservatismus und Libertinage. Die venezianischen und ausländischen Mitglieder der Accademia degli Incogniti sahen sich in aller erster Linie dazu verpflichtet, die große Republik zu preisen, sahen sie sich und ihr Heimatland doch als die wahren Erben der Pracht und Herrlichkeit des antiken Roms. Ein erheblicher Teil ihrer literarischen Anstrengungen waren daher auf die Fortschreibung des »Mythos Venedig« gerichtet [...]. Die Republik, die sie mit solcher Vehemenz zu erhalten trachteten, war in ganz Europa für ihr einzigartiges politisches System bekannt: als eine Oligarchie von Männern für Männer, die ein System von Gewaltenteilung auf elegante Weise derart austarierte, dass Venedig auf diese Weise vermeintlich vor Korruption, Eifersüchteleien und Hochverrat geschützt war, jenen Übeln, für die Monarchien so unweigerlich anfällig schienen. Es ist kein Zufall, [...] dass diese Regierungsform darauf angelegt war, Frauen vollständig von jeder Teilhabe am öffentlichen Leben auszuschließen.

Der Widerspruch zwischen Libertinage und Konservatismus ist besonders auffällig mit Blick auf den hoch ambivalenten Umgang mit Frauen. Ein zentrales Element der

öffentlichen Ordnung Venedigs erforderte die Unterdrückung von Frauen mittels der Institutionen Kirche und Ehe sowie die Förderung eines blühenden Vergnügungsgewerbes. Venedig, das darf nicht vergessen werden, rühmte sich eines Angebots aller denkbaren Lustbarkeiten, und vermarktete sich als Spielwiese Europas, Heimat des berühmtesten Karnevals, in dem von allen erdenklichen Freiheiten – sexueller und anderer Art – mit nur minimaler Beeinträchtigung durch die wachsamen Augen der Inquisition gekostet werden konnte. Die Veröffentlichung verbotener Bücher, Interesse an Erotika, sogar der sinnliche Reiz öffentlicher Opernaufführungen konnten als Ausdruck republikanischer Freiheit und patriotischer Verpflichtung gerechtfertigt werden. [...]

Als sie aus den Implikationen von [Cesare] Cremoninis Thesen unter Berücksichtigung einer »Oberhoheit der Instinkte«, von leiblichen Genüssen und Skeptizismus gegenüber traditioneller christlicher Moral logische Schlussfolgerungen zogen, entdeckten die Incogniti eine Moralphilosophie, die mit der zeitgenössischen venezianischen Auffassung von der Frau kompatibel schien. Der Mann hatte ein angeborenes Recht auf körperliche Befriedigung und sexuelle Entspannung, da nur sie – so hatte Galen es gelehrt – den Erhalt seiner körperlichen Gesundheit ermöglichten, und die Frau war das offensichtlichste, wenn auch nicht das einzige Medium, mittels dessen man diese körperliche Befriedigung erlangen konnte. Gleichzeitig erkannten die Incogniti an, dass diese Einstellung notwendigerweise im Widerspruch zu praktischen Erwägungen hinsichtlich der Bevölkerungspolitik Venedigs stand. Die Frau mochte eine Notwendigkeit für die Befriedigung der physischen Bedürfnisse des Mannes sein, barg aber auch die Gefahr, den Patrioten männlichen Geschlechts, dem der Dienst an der Republik höchste Berufung war, aus dem Konzept zu bringen. [...]

In diesen theoretischen Gefilden waren Äußerungen von Frauen, Körper von Frauen und die sinnlichen Rei-

ze der Oper Kuriosa, eine Quelle von Faszination und Sinnesfreuden, wurden aber auch mit tiefem Argwohn betrachtet. [...] Im literarischen Kosmos der Incogniti, den sie schufen und aufrechterhielten, ist weibliche Tugend relativ, weibliche Selbstdarstellung mittels Schreiben, Singen oder Mode suspekt; das Fleisch ist schwach und die Verlockungen der Erotik liegen stets in der Luft. Genau diese Art des Denkens wohnt den Konventionen der Opern inne, die unter ihrer Federführung entstanden, und gestaltet die Stimmen und Schicksale der Opernheldinnen und der Männer, mit denen sie sich die Bühne teilen. [...]

Im Kontext dieser allgegenwärtigen Frauenfeindlichkeit, Sehnsucht nach männlicher Exklusivität und Verachtung für traditionelle Grenzen der Moral, kamen die Schriftsteller unter den Incogniti auch auf einen anderen Weg zu sexueller Erfüllung zu sprechen: den homoerotischen. [...] Eine Reihe von Gedichten des Librettisten Giovanni Francesco Busenello erkunden mann-männliches Begehren im mythologischen oder allegorischen Gewand. So spielt die Figur der Sodomie eine bedeutende Rolle in einem langen Gedicht mit dem Titel »La fecondità«; sie tritt dort als führender Prozessgegner der Fruchtbarkeit auf, als diese Anschuldigungen erhebt, auf Fortpflanzung gerichtete Formen des Liebesakts würden verdrängt. Busenello kehrt zu diesem Sujet in Gedichten wie »Il rapimento di Ganimede« zurück, in dem Jupiters Interesse am jungen Ganymed heftige Eifersucht bei einer auf bissige Weise entworfenen Juno weckt, deren ehefräuliche Bedürfnisse als unvereinbar mit Jupiters Machtausübung und Recht auf körperliche Befriedigung erachtet werden. [...]

Antonio Roccas berüchtigtes Buch »L'Alcibiade fancuillo in scola« [...] zieht aus dem offensichtlichen Dilemma der Incogniti zwischen Misogynie einerseits und der Notwendigkeit sexueller Befriedigung andererseits die logische Schlussfolgerung. Indem er alle Register seines rheto-

rischen Könnens zieht, überredet ein griechischer Erzieher seinen jungen und schönen Schüler Alcibiade, dass Homosexualität – insbesondere Sodomie – die idealste Form sexuellen Verkehrs ist. [...] Die Frau, argumentiert Filotimo, führt ins Verderben, verursacht durch ihre unkontrolliertes Verlangen, Macht über Männer zu gewinnen, Krieg, Krankheit und den Untergang von Königreichen. Genau das ist der Grund von Alcibiades Attraktivität für Filotimo. Er ist nicht allein von ihm angezogen, weil er ein attraktiver Jüngling ist. Vielmehr beschreibt der Text ausdrücklich seine Androgynität, seine »bellezza femminile«. Alcibiade ist vollkommen, weil er weibliche Schönheit in einem männlichen Körper besitzt. Knaben sind die idealen Objekte männlicher Liebe, weil sie Frauen sowohl geistig als auch physisch überlegen sind. Und das spezifische Vergnügen, das Knaben bereiten, liegt darin, dass sie die Möglichkeit eröffnen, weibliche Schönheit zu genießen, ohne mit einer Frau verkehren zu müssen.

Es gibt aber in diesem Zusammenhang noch einen anderen Punkt [...], der von grundlegender Bedeutung für unsere Überlegungen zur Oper ist: die Macht der Stimme und die Verletzlichkeit des Ohres in jedem erotischen Austausch. [...] In [Ferrante] Pallavicinos »La retorica delle puttane« [...] ist sexuelle Erregung untrennbar mit eloquenter Beredsamkeit verbunden. [...] Pallavicinos Lehrmeisterin verortet Erotik eher im Bereich des Auditiven denn in dem des Visuellen und bringt ihrer E Levin bei, das gleiche zu tun. Dies ist in der fünfzehnten und letzten Lektion besonders offensichtlich, deren Thema »pronunciazione« – also Stimme und Gestus ist. Singen ist, wie die Lehrmeisterin betont, eines der wichtigsten Mittel der Verführung und musikalische Kenntnisse werden als essentielle Waffe im Arsenal der Kurtisane beschrieben. [...] Gesang und eine »volltönende, farbenreiche Stimme«, die nach den »Dogmen der Musik« eingesetzt wird, gelten als einzigartige Liebeszauber, die selbst die Entstelltesten attraktiv machen würden. [...] Der Erzieher

Filotimo verführt sowohl Alcibiade als auch den Leser mit auditiven Strategien und zieht somit Gewinn aus zeitgenössischen ästhetischen Theorien und anatomischen Traktaten, die das Ohr als erregbarstes aller Organe beschreiben. [...] Beide diese Beispiele von Erotika, geschrieben während des Aufstiegs der Oper in Venedig, demonstrieren ein neues Verständnis der Stimme, die weit über das hinausgeht, was die Florentiner Erfinder der Oper sich vorgestellt haben mögen: Ihre Fähigkeit, nicht nur Emotionen im Zuhörer hervorzurufen, sondern auch seine sexuellen Begierden zu entfachen. Tatsächlich ist es kein Zufall, dass Pallavicinos Lehrmeisterin ihrer E Levin den Wert von Gesang als Aphrodisiakum vermittelt, für die Momente, in denen Männer von den Anforderungen der Leidenschaft körperlich erschöpft sind.

ZU UNSERER NEUPRODUKTION VON L'INCORONAZIONE DI POPPEA

TEXT VON **Diego Fasolis**

Derzeit wird Monteverdis Jubiläum überall gefeiert, aber eine solche Neuproduktion ist ein großes Risiko und eine große Mühe für alle Beteiligten, vor allem für das Sängereensemble, das in Bezug auf den schwierigen Text und die komplizierte Diktion von einem außergewöhnlichen Sängercouch, Serena Malcangi, unterstützt wurde. Wir haben uns dieser Herausforderung gestellt und zusammen mit meinem Freund und musikalischen Mitarbeiter Andrea Marchiol eine Partitur für diese Produktion erstellt und neu ediert. Wie es der Musikwissenschaftler Tim Carter in seinem interessanten Beitrag in diesem Programmbuch beschreibt (S. 11–21), existieren zwei Libretti zweier verschiedener Manuskripte: eine venezianische und eine neapolitanische Version. Nicht eine Note steht hierin in Monteverdis Handschrift. Ausführliche musikwissenschaftliche Studien haben gezeigt, dass die letzten Kompositionen von anderen Komponisten wie Laurenzi und Sacrati geschrieben wurden. Von Ferrari stammt das bekannte Schlussduett »Pur ti miro, pur ti godo«, der es vermutlich unter der Aufsicht Francesco Cavallis komponierte.

Das venezianische Manuskript zeigt ein Notensystem mit zwei Violinstimmen und einer Basso continuo-Stimme. Es handelt sich ganz offensichtlich um eine Skizze und niemand käme wahrscheinlich auf die Idee, ein so monumentales Werk wie »L'incoronazione di Poppea« mit nur zwei Violinen und einem Basso continuo aufzuführen. Ich habe mich für eine sehr reiche Instrumentierung entschieden: drei Cembali, Orgel, Regale, drei Theorben und Gitarre, Barockharfe, eine Viola da gamba, zwei Violoncelli, eine Violone, ein Dulzian, je drei 1. und 2. Violinen, zwei Bratschen, zwei Flöten, zwei Zinken, drei Posaunen und Perkussion.

Zuletzt wurde diese Oper Monteverdis an der Staatsoper Unter den Linden unter der Leitung des großen René Jacobs gespielt, der in seiner Interpretation des Werks viel Musik anderer Komponisten einfügte und die rezitativen und ariosen Passagen reich instrumentierte. Dies entspricht der Praxis zur Zeit Francesco Cavallis, die uns klare Methoden und Vorgehensweisen aufzeigt. Ein in fünf Stimmen unterteilter Orchesterapparat (zwei Violinen, zwei Bratschen und Basso continuo) sowie Einfügungen, Szenenfinali und Kommentare zu den verschiedenen Emotionen, die sich in Sinfonien, Ritornellen, Ballettmusiken widerspiegeln.

Ich konnte nicht widerstehen – im Sinne der damaligen Aufführungspraxis – einige Sinfonien und Ritornelle zusätzlich zu den originalen hinzuzufügen, um die Fähigkeiten eines so wunderbaren Orchesters wie der Akademie für Alte Musik hervorzuheben, die durch einige meiner engen Mitarbeiter meines Ensembles I Barocchisti im Basso continuo ergänzt werden. Die Instrumentierung in den Ariosi und Rezitativen wurde so angelegt, dass sie eine freie Gestaltung des Textes ohne strenges, rhythmisches Korsett erlauben und keine bestimmte Dynamik im leeren Bühnenraum erzwingen, so dass Abstand und Positionen nicht immer frontal sein müssen.

Vor einigen Jahren konnte ich das großartige Werk des Librettisten Francesco Buti, durch die Rekonstruktion von Prof. Luisi, »L'Ercole amante« von Cavalli als Weltpremiere für Radio Svizzera an der Universität von Parma aufnehmen und habe den Reichtum und die Großartigkeit dieser Musik kennengelernt. Die thematische Verwandtschaft und ähnliche Rollenverteilung haben mich zu einer Art »Hommage an Cavalli« bewogen, so dass sich der Vorhang mit der Ouvertüre jenes Werkes öffnet, das einst für die Hochzeit des französischen Königs geschrieben wurde, der gelegentlich auch als »Star« in den Ballettaufführungen auftrat (wie Nerone und Poppea in unserer Aufführung).

Der letzte Satz Arnaltas in der vierten Szene des ersten Aktes ist bewusst unvollständig, endet auf der Dominante und muss unterbrochen werden. Wir tun dies mit einer Sinfonie von Johann Rosenmüller, die sehr klar eine musikalische Phrase zitiert, die kurz zuvor von Arnalta gesungen wurde und mit großer Vornehmheit das berühmte Lamento Ottavias »Disprezzata regina« einleitet, das mit einem Ritornell von Johann Hermann Schein endet.

Der letzte Konflikt des ersten Aktes, bei dem Ottone, nachdem er Drusilla geküsst hat, schmerzlich bewusst wird, dass er Poppea liebt, wird von sieben emotionalen Takten Antonio Cestis kommentiert.

Eine weitere unerwartete und zugleich klar erkennbare Referenz findet sich in der kurzen Sinfonie von Adam Krieger, die wir vor die vierte Szene des zweiten Aktes mit Valletto und Damigella gesetzt haben und »Sento un certo non so che« zitiert. Dieses Duett, das in Eva-Maria Höckmayrs Inszenierung den Schluss des ersten Teils vor der Pause markiert, benötigte ein nachfolgendes Ballett, um den Vorhang zu schließen und ich entschied mich für Monteverdis »Orfeo-Finale«, das zugleich die einzige »unbearbeitete« Verwendung anderer Musik in dieser Aufführung darstellt.

Eine zweite Hommage an Cavallis »L'Ercole amante« eröffnet den zweiten Teil und eine Sinfonie im Dreiertakt von Adam Krieger leitet die zweifelhafte Freude in Moll für »Hor che Seneca è morto« ein.

Das Inszenierungskonzept sieht keine Götterfiguren auf der Szene vor. Wir haben Kinder in der Inszenierung (die hypothetischen Kinder von Nerone und Ottavia, die vielleicht »frigide«, aber sicherlich nicht »unfruchtbar« war), die teilweise die schwierigen Gesangsrollen von Fortuna, Virtù und Amore übernehmen. Auf einige musikalisch schöne Stellen, u. a. von Pallas und Mercurio, mussten wir verzichten. Der »Deus ex machina« ist fast so alt wie das Theater selbst und die Figur des Amor natürlich unverzichtbar. So gibt es noch eine Aria-Sinfonie von Francesco Cavalli, die die Ankunft Amors ankündigt, der die schlafende Poppea (»Dorme l'incauta, dorme«) beschützt.

Eigentlich wünscht man sich persönlich keinen Strich und keine transponierten Stellen für diese Oper. Obwohl vielen Hände es in unterschiedlichen Zeiten zusammensetzten, ist es ein erstaunlich kohärentes Meisterwerk geworden, wengleich es nie vollendet sein wird.

ZEITTADEL

4 n. Chr.

Lucius Annaeus Seneca wird im spanischen Cordoba geboren. Nach seiner rhetorischen Ausbildung in Rom widmet er sich vermehrt der stoischen Philosophie, die sich mit moralischen Verpflichtungen, Selbstbeherrschung und Logik befasst. Er wird zu einem der bedeutendsten Schriftsteller seiner Zeit.

Um 31 n. Chr.

Poppaea Sabina wird geboren; geschickt nimmt sie den ruhmreichen Namen ihres Großvaters mütterlicherseits an und distanziert sich damit von ihrem in Ungnade gefallenen Vater Titus Ollius. In erster Ehe wird sie Rufrius Crispinus heiraten; später Ehefrau Othos.

37 n. Chr.

Agrippina, Schwester des Kaisers Kaisers Caligula, bringt am 15. Dezember in Antium ihren Sohn Lucius Domitius Ahenorbarbus, den späteren Kaiser Nero, zur Welt. Sein Vater Cnaeus Domitius Ahenobarbus ist ein Enkel von Augustus' Schwester Octavia.

Um 40 n. Chr.

Octavia, Tochter des Kaisers Claudius und Messalina wird geboren.

41. n. Chr.

Seneca wird von Kaiser Tiberius wegen eines außerehelichen Liebesverhältnisses auf die Insel Korsika verbannt.

50 n. Chr.

Agrippina, seit dem Vorjahr zweite Ehefrau von Kaiser Claudius, bringt ihren Mann dazu, ihren 12jährigen Sohn seiner Frau aus erster Ehe zu adoptieren. Er erhält den Namen Nero Claudius Drusus Germanicus Caesar und wird systematisch (anstelle von Claudius' leiblichem, aber jüngeren Sohn Britannicus) als Thronfolger aufgebaut. Agrippina erwirkt die Rückkehr Senecas nach Rom, damit er Erziehung Neros übernehmen kann.

53 n. Chr.

Eheschließung zwischen Claudius' zwölfjähriger Tochter Octavia und dem fünfzehnjährigen Nero auf Initiative von Agrippina.

54 n. Chr.

Am 13. August vergiftet Agrippina Kaiser Claudius. Mittags überzeugt Nero mit Senecas Hilfe die Prätorianergarde, ihn zu unterstützen, und besteigt den Thron. Der 16jährige Nero wird zum Imperator ausgerufen und erklärt seinen verstorbenen Stiefvater zum Gott. Die Staatsgeschäfte seiner ersten Regierungsjahre führt zunächst seine Mutter, dann sein Lehrer Seneca zusammen mit dem Präfekten der Prätorianergarde Sextus Afranius Burrus. Diese fünf Jahre gelten als kulturelle und wirtschaftliche Blütezeit.

59 n. Chr.

Nero lässt mit Unterstützung von Seneca und Burrus seine Mutter Agrippina ermorden.

62 n. Chr.

Seneca zieht sich vom Hof zurück. Eheschließung zwischen Poppaea und Nero, der zuvor seine Frau Octavia verbannte, um seine Geliebte heiraten zu können. Am 9. Juli wird Octavia in der Verbannung ermordet

64 n. Chr.

Während der Saturnalien gibt Nero ein riesiges Fest mit erotischen Lustbarkeiten. Als Höhepunkt lässt er sich von einem jungen Freigelassenen namens Pythagoras zur Ehefrau nehmen. Der Brand von Rom, der einen Großteil der Stadt zerstört, erschüttert Neros Ansehen. Er entscheidet sich, die Verantwortung für das Feuer den Christen anzulasten. In der spätantiken-frühchristlichen Überlieferung avanciert er deswegen zum Antichrist.

65 n. Chr.

Während ihrer Schwangerschaft stirbt Poppaea unter ungeklärten Umständen; die Behauptung hält sich, Nero habe sie durch einen Fußtritt getötet. Neros Lehrer Seneca wird der Verschwörung beschuldigt und von Nero zum Selbstmord gezwungen. Käme Seneca tatsächlich als Autor des Dramas »Octavia« in Frage, hätte er diese kurz vor seinem Selbstmord verfassen müssen. Als Autor gilt daher ein »Pseudo-Seneca«. Das Drama, das die Geschehnisse am Hofe Neros in der Zeit zwischen 62 und 65 n. Chr. aufgreift, diente Giovanni Francesco Busenello als eine Quelle für das Libretto der »Poppea«.

66 n. Chr.

Nero heiratet in dritter Ehe Statilla Messalina. Die antiken Quellen berichten darüber hinaus, er habe einen Freigelassenen, den er Sporus nannte, aufgrund von dessen Ähnlichkeit mit Poppaea kastrieren lassen, offiziell zur Frau genommen und fortan »Sabina« genannt. Sporus begleitet Nero bis zu dessen Tod und sorgt zusammen mit Neros Ammen für dessen Beerdigung. Wie Cassius Dio berichtet, nimmt sich Sporus nach Neros Tod im Herbst 69 das Leben, um der öffentlichen Vergewaltigung zu entgehen, die ihm in der Hauptrolle des Theaterstücks »Raub der Persephone« während der Gladiatorenspiele droht.

68 n. Chr.

Nachdem in Spanien Galba, in Afrika Clodius Macer und in Gallien Vindex ihre Macht entfalten konnten, zwingen sie Nero, nach Eliminierung seiner Garde und seiner Ächtung durch den Senat, zum Freitod in Rom. Es folgt das Vierkaiserjahr, in dem Galba, Otho und Vitellius sich jeweils nur kurz an der Macht halten können. Otho versucht im Machtkampf mit seiner Nähe zu Nero zu punkten und lässt der vergöttlichten Poppea gewidmete Tempel rekonstruieren.

Nach 112

Tacitus verfasst seine »Annales«. Sie gelten unter Historikern als wichtigste und objektivste antike Quelle zur Regierungszeit Neros. Sie spiegeln allerdings die Sicht der Senatoren auf Nero; diese standen der zunehmenden Dynamisierung der Gesellschaft durch wachsende soziale Mobilität skeptisch gegenüber. Die im 17. Jahrhundert sehr beliebte Darstellung in Suetons »Kaiserviten«, die auch Angaben zu den letzten drei Regierungsjahren Neros enthalten, gilt als deutlich polemischer und ist wohl um 120 n. Chr. entstanden. Erst im frühen 3. Jahrhundert verfasste Cassius Dio seine »Römische Geschichte«, von der einige der Bücher zu Nero bruchstückhaft rekonstruiert werden können.

2. Hälfte des 4. Jahrhunderts

Trajan und Nero gelten als die beliebtesten Kaiser. Darauf deutet zumindest die Vielzahl der erhaltenen Kornitaten (Geschenkmedaillen) hin, die in dieser Zeit produziert wurden. Sie zeigen oft Wagenrennen und öffentliche Spiele – kein Kaiser hatte so offensiv mit »Brot und Spielen« um die Liebe des »gemeinen Volkes« geworben, wie Nero.

1470

Suetons »De vita Caesarum« erscheint erstmals im Druck. Das Buch inspiriert zahlreiche Renaissancekünstler zu sogenannten »Kaiserserien«, Portraits der zwölf antik-römischen Imperatoren von Julius Cäsar bis Domitian. In diesen entwickeln sie einen Darstellungstypus »Nero«, der unsere Vorstellung von diesem Kaiser bis heute prägt.

1523

Macchiavellis »Der Fürst« erscheint und leitet eine Neubewertung von Machtausübung ein. Damit endet die 1000jährige Verengung des Blicks auf Nero als brutalem Christenverfolger; immer mehr literarische Texte thematisieren den politischen Kontext und mögliche Beweggründe für Neros grausame Handlungen.

1567

Claudio Monteverdi wird am 15. Mai in Cremona getauft, das genaue Geburtsdatum ist nicht bekannt.

1598

Am 24. September wird Giovanni Francesco Busenello geboren.

1642/43

Monteverdis letzte Oper »L'incoronazione di Poppea« wird in der Karnevalssaison in Venedigs Teatro SS. Giovanni e Paolo uraufgeführt. Vermutlich sind auch Benedetto Ferrari und Francesco Paolo Sacrati an dem Werk beteiligt. Die einzigen überlieferten Quellen, die Monteverdis Namen nennt und unmittelbar im Zusammenhang mit dieser Uraufführung zu stehen scheinen, sind ein später gedrucktes Szenario und ein handschriftliches Libretto, das erst Ende der 1990er Jahre in Udine gefunden wurde.

1643

Claudio Monteverdi stirbt am 29. November im Alter von 76 Jahren in Venedig. In Venedig wird ein gedrucktes Szenario der »Poppea« publiziert, um dem Publikum das Verfolgen der Aufführung zu erleichtern.

1651

»Poppea« wird in Neapel unter dem Titel »Il Nerone« aufgeführt. Man vermutet, dass das in Neapel überlieferte (und in vielem vom Venezianischen abweichende) Manuskript zur Erinnerung an diese Aufführungsserie erstellt wurde.

Nach 1650

Die Frau des Komponisten und Monteverdi-Schülers Francesco Cavalli fertigt eine in Venedig überlieferte Kopie des ersten und dritten Aktes von »Poppea« an. Da das Manuskript Korrekturen und Striche von Cavallis Hand enthält, gibt es in der Forschung die Vermutung, sie könne in Zusammenhang mit einer Wiederaufnahme der Oper stehen. Es gibt Hinweise auf eine Produktion am venezianischen Teatro Grimani 1646. Möglich, aber ebenfalls nicht gesichert ist auch, dass es 1647 Aufführungen in Paris gab.

1656

Das Libretto der »Poppea« erscheint in Venedig im Druck in Band I der Werkausgabe Busenellos.

1659

Giovanni Francesco Busenello stirbt am 27. Oktober in Legnaro bei Padua.

1665

Caspar von Lohensteins Busenellos Libretto in vielerlei Hinsicht vergleichbares Trauerspiel »Agrippina« verbindet Schilderungen von Erotik und Sinnlichkeit mit Fragen nach individueller Schuld, Affekten und Triebhaftigkeit.

1904

Hugo Goldschmidt veröffentlicht die erste wissenschaftliche Ausgabe des »Poppea«-Materials in der Sammlung »Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert«.

1905

Die erste konzertante Aufführung von Ausschnitten aus »L'incoronazione di Poppea« im 20. Jahrhundert findet am 24. Februar in Paris statt. Vincent d'Indy übersetzte den Text ins Französische.

1913

Am 5. Februar erfolgt die erste szenische Aufführung der »Poppea« des 20. Jahrhunderts im Théâtre des Artes in Paris unter der musikalischen Leitung von Vincent d'Indy.

1937

Am 25. September wird Ernst Kreneks deutsche Bearbeitung der »Poppea« an der Wiener Volksoper erstmals aufgeführt.

1954

Anlässlich der Tagung der Gesellschaft für Musikforschung findet am 23. Oktober die deutsche Erstaufführung in deutscher Sprache statt. Die musikalische Überarbeitung stammt von Hans Ferdinand Redlich, die musikalische Leitung obliegt Otto Ackermann, Regie führt Erich Bormann.

1957

Die Berliner Erstaufführung von Redlichs Bearbeitung findet am 9. Februar im Apollo-Saal der Staatsoper Unter den Linden statt. Regie führt Werner Kelch, die musikalische Leitung liegt bei Lovro von Matačić.

1968 – 1972

Der Dirigent Nikolaus Harnoncourt und der Regisseur Jean-Pierre Ponnelle bringen ihren gefeierten Monteverdi-Zyklus heraus.

SYNOPSIS

82 A fight has broken out over whether virtue or fate enables a rise into the highest spheres, but this is rudely interrupted when love comes into play. It will be seen during the course of the day that love alone determines the course that things will take.

Tortured by jealousy, Otho sings of the beauty of his beloved Poppea, who in the meantime is enjoying herself with Nero.

Two soldiers of the imperial palace guard criticize Nero's rule and the powerful in the empire.

Poppea delays Nero's departure as long as possible, until he declares that their love must remain secret until Octavia is banished.

Poppea hopes to become Empress. But Arnalta warns her against expecting too much from her affair with Nero.

Octavia complains about Nero's behavior. Her old nurse suggests that the Empress should take on a lover as consolation. The philosopher and tutor Seneca advises the Empress to bear the abjection valiantly. Her servant loses his self-control and mocks Seneca. Octavia asks him to put in a good word for her among the people.

Nero tells Seneca that he wants to abandon Octavia and marry Poppea. Seneca argues against it.

Poppea reminds Nero of their joint night of love. He promises her to order Seneca to commit suicide and to crown her Empress the very same day.

Otho accuses Poppea of infidelity. She explains to him that she has to leave him behind on her way to power. Arnalta feels sorry for Otho. Otho calls himself to order.

Drusilla, a lady of the imperial court, has loved Otho for many

years. He decides to love her in return, but his heart still belongs to Poppea.

A confidant of Nero delivers Seneca an order to commit suicide. Seneca declares himself ready to fulfill the command. His students plead with him in vain to remain alive.

Octavia's servant and her maid Damigella discover the joys of love.

INTERMISSION

83 Nero asks Lucan to sing with him. Their singing and praising of Poppea's beauty gets out of hand.

Provoked by Drusilla's endless love for Otho, Octavia's servant attacks the old nurse. She contemplates life's fugacity.

Otho tells Drusilla that he will kill Poppea and renews his vow of love. Drusilla gives him her clothing as a disguise.

Poppea calls on Amor's help to become Empress. Arnalta sings her to sleep – and herself as well. When Otho wants to kill Poppea, she is protected by Amor. Arnalta thinks the escaping Otho is Drusilla. Amor announces that he will have Poppea crowned Empress. Arnalta accuses Drusilla of attempting to kill Poppea.

Drusilla initially insists on her innocence, but then confesses in order to die in Otho's stead. When both claim they are responsible for the attempted murder, Nero banishes Otho. Drusilla is allowed to accompany him. Octavia is also banished as the instigator of the plot.

Nero swears to crown Poppea empress that very same day.

Arnalta is pleased at the social ascent of her mistress and her own as well.

Octavia departs in tears from Rome.

Poppea is crowned and hailed as empress. Poppea and Nero celebrate their lust for one another.

'VIRTUE, HIDE YOURSELF!'

TEXT BY Tim Carter

84

Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* (1643) is one of those famously immoral operas that constantly challenge the audience and the critic. Its position is somewhat akin to Mozart's *Così fan tutte*: a late work by a great composer who is expected to reveal some kind of deeper truth through art, and yet with a subject that, on the face of it, seems to fly in the face of all human values. Emperor Nero is married to Octavia but spends his days in amorous dalliance with Poppaea, wife of (in the opera, loved by) Otho. Octavia and Otho end up in exile. Seneca, Nero's disapproving tutor, is forced to die by his own hand. And if we know our Roman history, even the 'coronation' of Poppaea is but a temporary victory: she will be viciously murdered by an emperor who himself will come to a fiery end. Is this really what opera should be about?

Those facts of history and their outcomes may provide some vindication for the plot of *L'incoronazione di Poppea*, and the librettist Giovanni Francesco Busenello acknowledged his debt to the Roman historians Tacitus and Suetonius. 'But here', he wrote in the preface to the libretto, 'we represent things differently'. As is often the case in 17th-century opera, a prologue sets the frame. Three allegorical characters take to the stage: *Virtù*, *Fortuna*, and *Amore* (Cupid/Love). 'Virtue, hide yourself!' says *Fortuna* ('*Deh nasconditi, o Virtù*'), only to be browbeaten by *Amore*, who claims that he will always triumph over virtue and fortune, as the work to come will prove. It was not unusual to have allegorical characters appear on the operatic stage to make the point that

we are but playthings of the gods. But if *L'incoronazione di Poppea* presents the triumph of love, our moral problems return: how can we possibly condone what Nero and Poppea do to each other in bed and out?

MONTEVERDI IN VENICE

85

We would probably be less anxious about *L'incoronazione* if it were not Monteverdi's last known composition: he died on 29 November 1643 at the grand old age of seventy-six. Born in Cremona in 1567, he studied with Marc' Antonio Ingegneri, maestro di cappella at the cathedral there, before finding his first position at the court of Duke Vincenzo Gonzaga of Mantua, where he rose to become maestro della musica in 1601. As such, his responsibilities extended to music for court entertainments, including ballets and the newly emerging genre of opera: his *Orfeo* (to a libretto by the poet and court functionary Alessandro Striggio the younger) was performed on 24 February and 1 March 1607, and his *Arianna* (now lost), to poetry by the Florentine Ottavio Rinuccini, was included in the celebrations of the wedding of Prince Francesco Gonzaga and Margherita of Savoy in May–June 1608. However, following the death of Duke Vincenzo in early 1612 and the succession of Prince Francesco, Monteverdi was discharged from court service in late July. He was extremely fortunate that in the summer of 1613, the position of maestro di cappella at St. Mark's Basilica in Venice fell vacant. Monteverdi was appointed in August – the first non-Venetian to hold the position in fifty years.

Monteverdi remained a Mantuan citizen and so continued to have obligations to the Gonzagas. Thus, in addition to his duties at St. Mark's and his work for other Venetian institutions, he continued, at least sporadically, to compose theatrical and similar music for Mantua (much of

which is lost). He also provided musical entertainments for notable Venetian patricians, including the 'Combattimento di Tancredi e Clorinda' for Girolamo Mocenigo in Carnival 1624 and *Proserpina rapita* (1630) for the wedding of Mocenigo's daughter Giustiniana and Lorenzo Giustiniani. Furthermore, it is clear from Monteverdi's letters that he was in contact with the *commedia dell'arte* troupes that periodically visited Venice. That theatrical scene changed significantly in early 1637, however, after the Teatro S. Cassiano, which had burnt down in 1629, was rebuilt and initiated the practice of performing operas during Carnival for subscribers and a ticket-buying public. The pattern was quickly followed by the Teatro SS. Giovanni e Paolo (1639), the Teatro S. Mois  (1640), and the Teatro Novissimo (1641). This commercial expansion, and the competition that ensued, made their effects quickly felt: five new operas were staged in Venice in the three seasons following the opening of the Teatro S. Cassiano, and some fifty had been performed by 1650.

Despite his advanced age, Monteverdi entered this new opera industry by reviving his 'Arianna' from 1608 (Teatro S. Mois , Carnival 1639–40) and composing 'Il ritorno d'Ulisse in patria' for the same season, probably at the Teatro SS. Giovanni e Paolo. 'Il ritorno' was repeated the next year, when Monteverdi also provided a new opera, 'Le nozze d'Enea in Lavinia' again for SS. Giovanni e Paolo (the music is lost). 'L'incoronazione' came two years later at the same theatre. Although he was surrounded by younger, more active colleagues – not least Francesco Cavalli – Monteverdi must have been regarded with something akin to veneration. Just how well he was able or wanted to capture the new operatic styles developed for Venetian audiences, however, remains a matter of debate.

When opera was 'invented' in Florence in the late 1590s, its focus on Greek mythology gave a veneer of classical respectability to an essentially anti-classical genre, and it also justified precisely what was most irrational about opera: the fact that dramatic characters should sing rather than speak. Jacopo Peri's 'Euridice' (1600), the first opera to survive complete, was about Orpheus, the greatest musician of classical antiquity, who was also the subject of Monteverdi's first opera, 'Orfeo'. Nothing here was too implausible, or for that matter, too immoral. Indeed, 'Euridice' and 'Orfeo' are remarkably civilized works, catering precisely for the educated, courtly environments for which they were written.

Opera in the first third of the 17th century was essentially an art for the court, designed to entertain and edify the princes of Italy and to display their grandeur. But after the first 'public' opera house opened in Venice in 1637, the genre took a very different turn. Venice was a republic and fiercely proud of its detachment from the north Italian courts on the one hand, and from Rome and the Church on the other. It vaunted itself as the last, great heir to the Greek and Roman republics of antiquity. The classicizing tendencies of Monteverdi's first Venetian opera, 'Il ritorno d'Ulisse in patria' (based on Homer), are clear, as is its critique of degenerate courtiers and their parasites. This political edge is stronger still in 'L'incoronazione di Poppea': placing on the stage the antics of a famously degenerate emperor, who might feasibly be compared with a degenerate papacy, clearly served the purpose of political propaganda, lauding Venice and its governance over any other part of the world.

This certainly seems to have been on the agenda of the Venetian Accademia degli Incogniti, whose members were closely associated with early public opera: 'L'incoronazione' has often been read as reflecting this academy's

debates on politics and civic life. But the Incogniti were also both sceptics and hedonists: nothing in their writings is ever quite what it seems. Moreover, their city was the pleasure-garden of Europe, a mecca then, as now, for tourists on the Grand Tour seeking to admire its art and architecture and, still more, to revel in its libidinous pleasures. Delights both licit and illicit were the stuff of that particularly Venetian phenomenon, Carnival, the period between Christmas and Lent when identities were masked, when the world turned upside down, when sex was for sale on every street corner, and when Venetian theatres opened their doors each evening. How better to draw a ticket-buying audience than to have an opera that celebrated on the stage the libidos seeking no less satisfaction in the bedchambers of Venice's celebrated courtesans? Adding some comedy into the mix – a transvestite nurse here, a comic page there, a drunken orgy elsewhere – could only help matters further, and if the singers were beautiful, and the voices seductive, the attraction was greater still.

THE FIRST PERFORMERS

It would help if we had more information about the first performances of 'L'incoronazione di Poppea' during Carnival in early 1643. The opera was staged at the Teatro SS. Giovanni e Paolo in the same season as Filiberto Laurenzi's 'La finta savia' (libretto by Giulio Strozzi). Piecing together information on the latter production and from other sources permits a decent attempt at identifying at least some of the singers used in both operas. The Roman soprano Anna Renzi (c. 1620–after 1661; she was Laurenzi's student) was Ottavia – her performance in that role was celebrated in contemporary poetry – although it emerges that she may originally have been intended for Poppea, who in the end was almost certainly played by Anna di Valerio. Various sources

associate at least eight other singers with the theater in the 1642–43 season, including Stefano Costa (probably Nerone) and two other castratos nicknamed Fritellino (Ottone?) and Rabacchio, and the bass Giacinto Zucchi (Seneca?). This gets reasonably close to the thirteen or so singers that would seem to be the minimum needed to cover the twenty-eight separate roles in 'L'incoronazione' (including each chorus part as a single role). Clearly such doubling occurred – it would have been grossly inefficient for it not to – in ways that may also have had an impact on the design of the opera in terms of who could be on stage when.

The instruments accompanying the singers would have been relatively few in number: a group of 'basso continuo' instruments (one or two harpsichords and chitarrones, and perhaps a portative organ for the celestial characters), plus an ensemble of string instruments with two or three to a part providing ritornellos between the stanzas or sections of an aria, and sinfonias at the beginning or end of scenes to cover scene changes and the like. In general, however, these instruments had a limited role: the singers reigned supreme.

'SPEAKING' AND 'SINGING'

Opera is a highly neurotic genre, constantly concerned to justify what cannot be justified: the presence of song. The problems of verisimilitude – of being true to life – might be mitigated in the case of operas based on mythological subjects whose superhuman heroes can plausibly adopt some heightened form of rhetorical delivery. But mere mortals, even from a distant historical past, pose a different set of problems. Even if we accept that declamatory recitative is merely some manner of 'speech', we are left with the question of how to interpret those moments when the characters shift into more lyrical musical styles.

For example, at the very beginning of Act I of *L'incoronazione di Poppea* Ottone begins with a brief declamatory statement that immediately shifts into a sensuous triple time ('E pur io torno qui': 'and so I return here'). His text then moves into three-line stanzas, which Monteverdi sets (after the first) as a kind of strophic aria, separating the stanzas with instrumental ritornellos. But why is Ottone 'singing' here, and does that strengthen or weaken him as a character?

To give another example, when later in Act I Ottavia's nurse (Nutrice) offers her advice on how best to respond to Nerone's infidelity – that the empress should take a lover of her own – she tells her to listen to her 'accenti' ('accents'; potentially a musical term), presents her homily in structured verse (so, aria), but then says that Ottavia should reflect on this 'discourse' ('Fa riflesso al mio discorso'), a word one associates with speech and not song. The problems multiply as Monteverdi creates such lyrical moments even when not prompted by Busenello's poetry, which he does frequently in the case of Nerone and Poppea's sensuous encounters. Here they sing beyond all bounds of logic or propriety. This may, of course, be Monteverdi's point. But it is bothersome all the same.

TRUSTING THE SOURCES

Some of these issues may reflect problems with the surviving sources for *L'incoronazione di Poppea*, which are complex. We have a printed scenario (a synopsis of the action) associated with the first performances in 1643, a printed libretto for a performance in Naples in 1651 and Busenello's edition of the libretto in his collected works, *Delle hore ociose* (Venice, 1656). The music survives in two manuscripts: one now in Naples, perhaps associated with the 1651 performance; the other in Venice, copied in the early 1650s

in circles associated with Francesco Cavalli, a distinguished opera composer in his own right. There is also some evidence that *L'incoronazione di Poppea* was done in Venice in 1646 (three years after Monteverdi's death), though we have no materials directly related to that performance. The musical sources seem to reflect the interventions of various composers – whether the 1643 or 1646 *L'incoronazione di Poppea* did the same is a different, and unanswerable, question – and for a while scholars argued that much of the final scene of the opera as well as some parts of Ottone's music are by one or more other, later hands, probably including Cavalli and Francesco Sacrati, another Venetian opera composer. More recent thinking, however, has shifted back in favour of more of the opera being by Monteverdi, or at least closer to him.

This is a problem for those seeking to hear a single composer's voice – and Monteverdi's in particular – in *L'incoronazione di Poppea*, though one could also argue that it hardly matters: the work is what it is. Nor should we forget the practicalities of life in the 17th-century opera house, when music would be added, subtracted or revised according to immediate performance needs. And these musical sources reflect theatrical realities in other ways, too. Instrumental parts are left blank, and the vocal lines often seem presented in a skeletal format. Bringing this music to sonic life is a challenge designed both to vex and to delight the performer. That, too, is part of the theatrical game.

TRUSTING OUR EARS

We have to trust the performers, but can we trust our own reading of the performance? Or to put the question another way, how can we be sure that the music expresses what we think it expresses? *L'incoronazione di Poppea* is far more musical – and musically pleasurable – than seems war-

ranted by its plot. Poppea's siren songs may seem seductive enough, but, as with Ottone, do they enhance or diminish the status of the character? How should we read that outrageous scene in Act II between Nerone and Lucano warbling over Seneca's death and Poppea's beauty? When Ottavia sings almost wholly in recitative, does that make her noble or barren? When Seneca's students exhort him not to die, they do so by way of tortuous chromaticism (so: serious) followed immediately by a dance-tune (so: comic). The musical signs remain frustratingly unclear, and the music itself seems constantly to shift focus.

Perhaps Busenello and Monteverdi wanted to leave us guessing. None of the characters in *L'incoronazione di Poppea* is particularly sympathetic: Nerone ignores the needs of his empire (according to the soldiers in Act I), Poppea is manipulative, Ottone is weak, Ottavia engages in blackmail, and even Drusilla colludes in murder. Seneca might seem to rescue the opera for some moral cause, though he comes across as pompous (so Valletto says), and he dies too soon. It may also be significant that the opera omits a scene following Seneca's death in the 1656 libretto that shows him being welcomed into heaven by a chorus of Virtues. At that point, the entire opera might best be read by way of some manner of ironic subversion: as with the writings of the Accademia degli Incogniti, nothing is what it (musically) seems. Or perhaps this opera, like all operas, is less 'about' its plot than about the pleasures and perils of its genre.

Such questions might not have bothered a Venetian audience in 1643, though certainly they are troublesome today. But perhaps that is what makes *L'incoronazione di Poppea* still so fascinating, with questions far more interesting than the answers it may or may not provide. And, love her or hate her, Poppea will never leave you cold.

Tim Carter is David G. Frey Distinguished Professor of Music at the University of North Carolina at Chapel Hill and has worked extensively on music in late Renaissance and early Baroque Italy; he is author of *Monteverdi's Musical Theatre* and *Understanding Italian Opera* and has also published books on Mozart's *Le nozze di Figaro* and on Rodgers and Hammerstein's *Oklahoma!* and *Carousel*.

PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Diego Fasolis
INSZENIERUNG Eva-Maria Höckmayr
BÜHNENBILD Jens Kilian
KOSTÜME Julia Rösler
LICHT Olaf Freese, Irene Selka
DRAMATURGIE Mark Schachtsiek, Roman Reeger

94

PREMIERENBESETZUNG

PROLOG FORTUNA Niels Domdey**, Narine Yeghyan
VIRTÜ Artina Kapreljan**
AMORE Lucia Cirillo, Noah Schurz**

NERONE Max Emanuel Cencic
OTTAVIA Katharina Kammerloher
POPPEA Anna Prohaska
OTTONE Xavier Sabata
SENECA Franz-Josef Selig
DRUSILLA Evelin Novak
LIBERTO, LUCANO Gyula Orendt
ERSTER SOLDAT, KONSUL Linard Vrielink*
ZWEITER SOLDAT Florian Hoffmann
TRIBUN David Östrek*
VALLETTO, AMORE Lucia Cirillo
DAMIGELLA Narine Yeghyan
NUTRICE Jochen Kowalski
ARNALTA Mark Milhofer

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

* Mitglied des durch die Liz Mohn Kultur- und Musikstiftung geförderten Internationalen Opernstudios der Staatsoper Unter den Linden

** Solist des Kinderchores der Staatsoper Unter den Linden

»
**NON
SEMPER
SATURNALIA
ERUNT**
«

»Der Karneval dauert niemals ewig«
Römisches Sprichwort



IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

98 **REDAKTION** Roman Reeger/Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden,
Mark Schachtsiek
TEXTNACHWEISE Die Texte von Mark Schachtsiek, Tim Carter und
Diego Fasolis sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch.
Die Handlung schrieb Mark Schachtsiek.
Die Zeittafel erstellten Jamila Arenz, Marta Denker, Demet Yildiz und Mark
Schachtsiek. Edward Champlin, Nero, Cambridge 2003. Iain Fenlon/ Peter N.
Miller, The Song of the Soul. Understanding ‚Poppea‘, London 1992. Manfred
Fuhrmann, Seneca und Kaiser Nero. Eine Biographie, Berlin 1997. Zitat
Harnoncourt im Programmheft Salzburger Festspiele 1993. Michael
Heinemann, Claudio Monteverdi. Die Entdeckung der Leidenschaft, Mainz
2017. Wendy Heller, Emblems of Eloquence. Opera and Womens’s Voices in
Seventeenth-Century Venice, Berkely u. a. 2003. Bernhard Jahn/ Thomas
Rahn/ Claudia Schnitzer (Hrsg.), Zeremoniell in der Krise. Störung und
Nostalgie, Marburg 1998. Lohensteins Agrippina bearbeitet von Hubert
Fichte, Köln 1978. Edward Muir, The Culture Wars of the Late Renaissance.
Skeptics, Libertines and Opera, Cambridge u. a. 2007. Barbara Zuber,
»La verità effettuale – die wirkliche Wahrheit. Liebe und Moral in Monteverdis
Oper L’incoronazione di Poppea«, in CD-Booklet Faraò 1998 (Produktion
Bayerische Staatsoper). Den Text von Tim Carter übersetzte Demet Yildiz.
Alle anderen Übersetzungen aus dem Englischen von Mark Schachtsiek.
Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.
BILDNACHWEISE Produktionsfotos von Bernd Uhlig
(Orchesterhauptprobe vom 13. November 2017)
REDAKTIONSSCHLUSS 30. November 2017
GESTALTUNG Herburg Weiland, München

L'INCORONAZIONE DI POPPEA

DIE KRÖNUNG DER POPPEA

TEXT VON Giovanni Francesco Busenello

AUFFÜHRUNGSFASSUNG VON

Diego Fasolis und Andrea Marchiol

LIBRETTO

IN DEUTSCHER SPRACHE

Übersetzung von Serena Malcangi und Roman Reeger

PERSONEN

in der Reihenfolge ihres Auftretens:

FORTUNA Sopran

TUGEND Sopran

AMOR Sopran

OTTONE Alt

ERSTER SOLDAT Tenor

ZWEITER SOLDAT Tenor

POPPEA Sopran

NERO Sopran

ARNALTA Alt

OCTAVIA Mezzosopran

NUTRICE (AMME) Alt

SENECA Bass

VALLETTO (PAGE) Sopran

DRUSILLA Sopran

LIBERTO Bariton

DAMIGELLA (ZOFE) Sopran

LUKAN Tenor

KONSUL Tenor

TRIBUN Bass

IMPRESSUM LIBRETTO

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDE RINLEKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Roman Reeger/Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

Die deutsche Übersetzung folgt der eingerichteten Aufführungsfassung.

© Staatsoper Unter den Linden 2017

PROLOG

Fortuna, Tugend, Amor

FORTUNA

Verbirg dich doch, Tugend,

längst in Armut gefallene,

Göttin ohne Gläubige,

Gottheit ohne Tempel,

ohne Anbeter oder Altäre;

nutzlos,

verachtet,

verabscheut,

ungewollt

und im Vergleich mit mir immer verspottet;

einst Königin, jetzt Pöbelweib, gezwungen,

dich selbst zu kleiden und zu nähren,

durch Verkauf deiner Titel und Rechte.

Jeder deiner Anhänger ist,

wenn er mir fernsteht,

wie ein gemaltes Feuer,

das weder wärmt noch leuchtet;

eine Farbe im Dunkel,

ohne Lichtstrahlen.

Kein Prediger der Tugend kann

auf großen Reichtum oder Ruhm

hoffen ohne den Schutz Fortunas.

TUGEND

Versinke, du Niedriggeborene,

böses Trugbild der Menschheit,

von Törrichten zur Gottheit erhöht!

Ich bin der einzig wahre Pfad,

der den Menschen zum höchsten Ziel

hinanführt;

ich bin der starke Nordwind,

nur ich verleihe dem menschlichen Geist
die Gabe, den Olymp zu erklimmen.

Man kann ohne falsche Bescheidenheit

mein reines, unbestechliches Wesen

als Gott gleichwertigen Begriff bezeichnen.

Und dies trifft auf dich nicht zu, Fortuna.

AMOR

Wofür haltet ihr euch, Göttinnen,

unter euch aufzuteilen

Herrschaft und Regierung der ganzen Welt

und Amor auszuschließen,

ein Gott, der so viel größer ist als ihr beide?

Ich lehre die Tugenden,

ich bezwinde die Schicksale.

Meine kindliche Gestalt

ist älter als die Zeit

und alle anderen Götter.

Ich bin eins mit der Ewigkeit.

Verehrt mich,

betet mich an

und nennt mich euren Herrscher.

TUGEND

Es gibt kein menschliches oder himmlisches

Herz,

das sich Amor widersetzen kann.

AMOR

Noch heute schlage ich euch beide in einem

einigen Wettstreit und ihr werdet zugeben

müssen, dass allein ich den Lauf der Welt

bestimme.

ERSTER AKT

ERSTE SZENE

Ottone; zwei Soldaten von Neros Garde

OTTONE

Und doch kehre ich wieder, wie die Linie
zur Mitte,
wie das Feuer zum Himmel und wie der
Bach zum Meer,
und obwohl sich mir kein Lichtschein zeigt,
weiß ich wohl, dass meine Sonne hier
drinnen weilt.

Teures, geliebtes Haus,
Herberge meines Lebens, meiner Geliebten,
Knie und Herz wollen sich vor dir neigen.

Öffne ein Fenster, Poppea!
Dein liebes Gesicht, das mein Schicksal
bestimmt, soll vor der Dämmerung den Tag
verkünden.

Erwache und vertreibe endlich
Wolken und Finsternisse dieses Himmels
Durch das entzückende Öffnen deiner Lider.

Träume, tragt auf beschwingten Flügeln
in süßer Phantasie
meine Seufzer zu meiner Geliebten.
doch ich Unglücklicher, was sehe ich?
Phantome oder nächtliche Gespenster,
das sind doch Neros Diener? Ach!
Den gefühllosen Winden
klage ich also mein Leid,
zwingt gar die Steine, mich zu beweinen

und bete diese Marmorsäulen an,
unter Tränen liebäugle ich mit einem Balkon,
während Nero in Poppeas Armen schläft.

[...]

Ach, perfide Poppea!
Sind dies die Versprechen und Schwüre,
die mein Herz entflammten?
Das soll Treue sein, o Gott!
Ich bin jener Ottone,
der dir folgte,
der dich begehrte,
der dir diente,
der dich anbetete,
der, um dein Herz geneigt zu machen und
zu erweichen,
seine heißen Gebete mit Tränen benetzte
und dir Herz und Seele in seinen Schwüren
hingab.

Endlich versprachst du,
dass ich die Erfüllung meiner Sehnsucht
in deinen Armen finden solle.
Vertrauensvoll säte ich den Samen
der Hoffnung,
doch die Luft und der Himmel verschworen
sich gegen mich ...

ZWEITE SZENE

Ottone; die beiden Soldaten

ERSTER SOLDAT
Wer spricht da?

OTTONE

... und rächten sich mit Verwüstung ...

ERSTER SOLDAT

Wer spricht da?

OTTONE

... an meiner Ernte!

ERSTER SOLDAT

Wer ist da?

ZWEITER SOLDAT

Kamerad!

ERSTER SOLDAT

Ach je, ist es noch immer nicht Tag.

ZWEITER SOLDAT

Kamerad! Was tust Du?

Du scheinst im Schlaf zu sprechen!

ERSTER SOLDAT

Nun dämmern doch die ersten Strahlen.

ZWEITER SOLDAT

Los, wach auf!

ERSTER SOLDAT

Ich hab' die ganze Nacht nicht geschlafen.

ZWEITER SOLDAT

Komm schon, komm, wach auf!

Wir sollen hier Wache halten!

ERSTER SOLDAT

Verdammt seien Amor, Poppea, Nero
und Rom mit seiner gesamten Miliz!
Nicht einen Tag, nicht einmal eine Stunde
kann ich in Ruhe faulenzten.

ZWEITER SOLDAT

Unsere Kaiserin
verzehrt sich in Tränen,
und Nero verachtet sie wegen Poppea.
In Armenien ist Aufstand,
ihn kümmert's nicht.
Pannonien greift zu den Waffen und er lacht
darüber.
Soviel ich sehe,
geht es mit dem Imperium immer weiter
bergab.

ERSTER SOLDAT

Sag ruhig, dass unser Kaiser alle bestiehlt,
um einige wenige zu beschenken.
Die Unschuldigen leiden
und den Gaunern geht's gut.

ZWEITER SOLDAT

Er hört nur auf Seneca, diesen Pedanten.

ERSTER SOLDAT

Diesen alten Aasgeier.

ZWEITER SOLDAT

Diesen schlauen Fuchs.

ERSTER SOLDAT

Diesen hinterhältigen Schmeichler,
der sein Vermögen anhäuft,
indem er seine Freunde betrügt.

ZWEITER SOLDAT

Diesen frevlerischen Architekten,
der sein Haus auf den Gräbern anderer baut.

ERSTER SOLDAT

Sage niemandem weiter, was wir hier reden.

Sei vorsichtig, wem du dich anvertraust, auch ein Auge misstraut dem anderen, obwohl wir zum Sehen beide brauchen ...

BEIDE SOLDATEN

... lasst uns von unseren Augen lernen, nicht wie Dummköpfe zu handeln.

ERSTER SOLDAT

Schon wird es hell, es ist bald Tag.

BEIDE SOLDATEN

Sei still, Nero ist hier.

DRITTE SZENE

Poppea, Nero

POPPEA

Herr, ach, geh noch nicht!

Lass meine Arme noch einmal deinen Hals umfassen, so, wie deine Schönheit mein Herz umschliesst.

NERO

Poppea, lass mich gehen.

POPPEA

Geh nicht, Herr, geh noch nicht! Der Tag hat kaum begonnen, und du, Verkörperung meiner Sonne, mein fühlbares Licht,

Quell meiner Liebe,

du willst mich in solcher Eile verlassen?

Sprich nicht von Abschied, denn schon vom Klang dieses bitteren Wortes schwinden mir die Sinne, vergehe ich.

NERO

Die Vornehmheit deiner Geburt Verbietet, dass Rom erfährt, dass wir zusammen sind, bis Octavia ...

POPPEA

Bis was, bis was?

NERO

... bis Octavia von mir ...

POPPEA

Von dir?

NERO

... bis Octavia von mir verbannt ist, aus dem Weg geräumt ist.

POPPEA

So geh, Geliebter, geh!

NERO

Ein Seufzer aus der Tiefe meines Herzens bringt dir einen Kuss und auch ein Lebewohl, meine Geliebte. Wir werden uns bald wiedersehen, meine Angebetete.

POPPEA

Mein Herr, du siehst mich immer, oder besser, du siehst mich nie, denn wenn du mich in deinem Herzen eingeschlossen hast, können deine Augen mich nicht sehen.

NERO

Bezaubernde Augen, ich bitte euch, bleibt hier! Bleib hier, meine Poppea, Herz, Schönheit und Licht meines Lebens!

POPPEA

Ach, sprich nicht von Abschied, denn schon vom Klang dieses bitteren Wortes schwinden mir die Sinne, vergehe ich.

NERO

Verzage nicht, denn du bist immer bei mir, mein Augenlicht, Göttin meines Herzens.

POPPEA

Kommst du wieder?

NERO

Selbst wenn ich fortgehe, bleibe ich bei dir.

POPPEA

Kommst du wieder?

NERO

Nichts kann mein Herz jemals von solch strahlenden Augen trennen.

POPPEA

Kommst du wieder?

NERO

Ich kann mich von dir ebensowenig trennen, wie man einen Punkt zerteilen kann.

POPPEA

Kommst du wieder?

NERO

Ich komme wieder!

POPPEA

Wann?

NERO

Sehr bald!

POPPEA

Sehr bald? Du versprichst es?

NERO

Ich schwöre es!

POPPEA

Und hältst du deinen Schwur?

NERO

Wenn ich nicht zu dir komme, so kommst du zu mir.

POPPEA

Leb wohl!

NERO
Leb wohl!

POPPEA
Nero, Nero, leb wohl!

NERO
Poppea, Poppea, leb wohl!

POPPEA
Leb wohl, Nero, leb wohl!

NERO
Leb wohl, Poppea, meine Geliebte!

VIERTE SZENE
Poppea, Arnalta

POPPEA
Hoffnung, du betörst
weiterhin mein Herz.
Hoffnung, du schmeichelst
weiterhin meinem Geist,
noch umhüllst du mich nur
mit dem Traumbild des kaiserlichen
Gewands.
Doch, nein, nein, ich fürchte nichts:
Amor und Fortuna kämpfen für mich.

ARNALTA
O mein Kind, möge der Himmel wollen
dass diese Umarmungen
nicht eines Tages deinen Untergang
bedeuten.

POPPEA
Nein, nein, ich fürchte nichts.

ARNALTA
Die Kaiserin Octavia hat
Neros Liebschaft durchschaut,
und deswegen fürchte ich,
dass jeder Tag, ja jeder Moment
dein letzter Tag und Moment sein könnten.

POPPEA
Amor und Fortuna kämpfen für mich.

ARNALTA
Verhältnisse mit Hoheiten sind gefährlich.
Liebe und Hass bedeuten ihnen nichts;
ihre Gefühle sind von reinem Eigennutz
geleitet.

Neros Liebe für dich ist nichts als eine Laune.
Wenn er dich verlässt, darfst du dich nicht
beklagen,
sondern musst schweigen, um schlimmeres
zu vermeiden.

POPPEA
Nein, nein, ich fürchte nichts.

ARNALTA
[...]
Du verlierst nur die Ehre, wenn du mit der
Liebe zu Nero prahlst.
Mit ehrgeizigen Lastern erreichst du nichts!
Mir sind die Sünden lieber, die etwas
einbringen.

Ihn kannst du nicht wie deinesgleichen
behandeln,
und falls eine Heirat dein Ziel ist,
läufst du in dein eigenes Verderben.

POPPEA
Nein, nein, ich fürchte nichts.

ARNALTA
Denk daran, Poppea, wo das Gras am
grünsten und saftigsten ist,
könnte eine Schlange auf der Lauer liegen.
Die Wechselfälle des Schicksals sind
verhängnisvoll.
Die Ruhe kommt vor dem Sturm.

POPPEA
Ich fürchte nichts.
Ich vertraue auf Amor und Fortuna.

ARNALTA
Du bist wahnsinnig zu glauben,
deine Sicherheit und dein Glück seien
behütet von einem blinden Knaben und
einer kahlen Frau.

FÜNFTE SZENE
Octavia, die Amme

OCTAVIA
Verschmähte Königin,
von Kummer geplagte Gattin des römischen
Kaisers!
Was soll ich nur tun, wo bin ich, was soll ich
denken?

O unseliges Geschlecht der Frauen:
Frei geboren von Natur und Gottes Wille,
werden wir in der Ehe wie Sklaven gehalten.
Wenn wir einen Knaben empfangen,
o unseliges Geschlecht der Frauen,
so bilden wir die Glieder unseres eigenen
Tyrannen!

Wir nähren den grausamen Henker,
der uns zerfleischt und tötet,
und unser unwürdiges Schicksal zwingt uns,
unseren eigenen Tod zu gebären!
Nero, schändlicher Nero,
mein Gatte, o Gott, mein Gatte,
den ich mit meinen Klagen
fortwährend schmähe und verfluche,
wo bist du, ach, wo bist du?
Du ruhst glücklich
in Poppeas Armen und blickst dabei
in den Strom meiner Tränen,
der dir in endlosen Spiegeln
meine Verzweiflung zeigt.
Schicksalsmacht im Himmel,
Jupiter, erhöre mich!
Bestrafst du Nero nicht
mit einem Blitzschlag,
so erkläre ich dich für unfähig
und beschuldige dich der Ungerechtigkeit!
Ich bin zu weit gegangen. Verzeih mir.
Ich werde meine Qual unterdrücken
und in Schweigen begraben.

AMME
Octavia! Octavia!

OCTAVIA
Himmel, ach, es erlösche dein Zorn,
züchtige mich nicht für meine Fehler!

AMME
Octavia, einzige Herrscherin
über alle Völker der Erde ...

OCTAVIA
Äußerlich verging ich mich; mein Inneres
ist rein;
mein Herz war unschuldig, meine Zunge
sündigte.

AMME
Hör die Worte deiner treuen Amme,
höre was sie sagt.
Wenn Neros Verstand
von Poppeas Betörung vernebelt ist,
finde jemanden, der deiner wert ist
und glücklich wäre, dich zu umarmen.
Wenn es Nero so freut, dich zu beleidigen,
dann finde du auch Freude daran,
dich zu rächen.

Und wenn bittere Gewissensbisse
deine Ehre plagen sollten,
denke über meine Worte nach,
und deine Trauer verwandelt sich in
Freude.

[...]
Außerdem haben die Liebschaften
der Königinnen diesen Vorteil:
Erzählt sie ein Dummkopf, so glaubt sie
keiner,

entdeckt sie ein kluger Mann,
so schweigt er;
eine Sünde, die keiner erzählt oder glaubt,
bleibt ein sicher gehütetes Geheimnis,
wie das Gespräch des Tauben mit dem
Stummen.

OCTAVIA
Nein, liebe Amme,
wenn eine Frau durch einen untreuen Gatten
zugrunde gerichtet wird,
ist sie betrogen, ja, aber sie verliert nicht
die Ehre.
Ein Gatte, andererseits,
ist bereits entehrt,
wenn sein Ehebett befleckt wird.

AMME
[...]
Denke an meine Worte,
und all dein Kummer wird dir zur Freude.

OCTAVIA
Wenn es weder Ehre noch Gott gäbe,
würde ich über nicht richten
und meine Übeltäter von eigener Hand
strafen.
Aber weit davon entfernt, sündigen
zu wollen,
ist in meinem Herzen nur Platz für
Unschuld und Klagen.

SECHSTE SZENE
Seneca, Octavia, Page

SENECA
Da ist die verzweifelte Frau,
zur Herrschaft erhoben,
um Knechtschaft zu erdulden.
O glorreiche Kaiserin der Welt,
größer und von höherem Rang
als selbst deine bedeutenden Vorfahren,
nutzlose Tränen
sind deiner kaiserlichen Augen nicht wert.
Danke dem Schicksal,
dessen Schläge
deine Würde nur steigern können.
Ein unberührter Wetzstein sprüht keine
Funken.

Vom Schicksal geschlagen
erzeugst du dir selbst erhabenen Glanz
durch Kraft und Seelenstärke,
viel größere Ruhmestitel als Schönheit:
Der Anmut des Gesichts und der Züge,
die bei einer strahlenden Erscheinung
rosig und zart schimmern,
werden uns von wenigen diebischen
Tagen geraubt.
Doch die beständige Tugend,
darin erprobt, den Sternen, dem Schicksal
und dem Zufall zu trotzen,
kennt keinen Untergang.

OCTAVIA
Du versprichst mir
Balsam von Gift,
Stolz von der Qual.
Verzeih mir, Seneca, aber dies alles ist

eitle Einbildung,
nichts als Täuschung
und als Heilmittel für Traurigkeit nutzlos.

PAGE
Gnädige Frau, mit deiner Erlaubnis
will ich meinem Zorn Luft machen
über diesen listigen Philosophen,
diesen Verhöhner Jupiters.
Er entfacht meine Wut,
dieser Miniaturist hübscher Wortspiele.
Ich kann mich nicht beherrschen,
wenn er andere mit schönen Worten umgarnt.
Er zaubert sich Ideen im Kopf zusammen
und verkauft sie als Mysterien.
In Wahrheit sind sie nur alte Leiern.
Gnädige Frau, selbst wenn er niest oder gähnt,
gibt er vor, moralische Prinzipien zu lehren,
und er lässt sich so sehr auf Spitzfindig-
keiten ein, dass er fast meine Stiefel zum
Lachen bringt!
Wo verschlagene Philophie herrscht,
tut sie immer das Gegenteil von dem,
was sie lehrt.
Dieser Pedant zieht seinen Vorteil immer
aus dem Unwissen anderer,
und für ihn als listigen Haarspalter
ist Jupiter kein Gott, sondern Gefährte.
Außerdem verwirrt er alles so sehr,
dass er am Ende selbst ganz
durcheinander ist!

OCTAVIA
Nero versucht,
mich zu verstoßen,
damit er Poppea heiraten kann.

Er möge sich vergnügen,
wenn es Vergnügen bereiten kann,
ein solch unwürdiges Beispiel zu geben.
Bitte für mich bei Volk und Senat,
denn ich werde nun im Tempel beten.

PAGE

Wenn du unserer Königin nicht hilfst,
glaube mir, dann stecke ich deinen Bart
und deine Bibliothek in Brand,
verlass dich darauf!

[siebente und achte Szene gestrichen]

NEUNTE SZENE

Nero, Seneca

NERO

Ich habe mich also entschlossen,
verehrter Seneca, mein Lehrer,
Octavia als Gattin
zu verstoßen
und Poppea zu heiraten.

SENECA

Herr, selbst in den schönsten Plänen
verbirgt sich häufig ein Grund zur Reue.
Die Leidenschaft ist eine schlechte
Ratgeberin,
sie hasst die Gesetze und verachtet die
Vernunft.

NERO

Das Gesetz ist für den Dienenden und
wenn ich will,
kann ich das alte abschaffen
und ein neues einführen.
Die Herrschaft ist geteilt, der Himmel
gehört Jupiter,
doch das Zepter der irdischen Welt
ist mein.

SENECA

Zügelloses Wollen ist kein Wollen,
sondern (du mögest mir verzeihen) Raserei.

NERO

Vernunft gebietet ein strenges Maß für den
Untergebenen, aber nicht für den,
der Befehle gibt.

SENECA

Im Gegenteil, unvernünftige Befehle
untergraben den Gehorsam.

NERO

Keine Belehrungen! Ich werde tun,
was ich will.

SENECA

Verärgere nicht Volk und Senat.

NERO

Senat und Volk sind mir egal.

SENECA

Denk an dich selbst und deinen guten
Namen.

NERO

Verleumdern reiße ich die Zunge heraus.

SENECA

Je stummer du sie machst, desto mehr
reden sie.

NERO

Octavia ist frigide und unfruchtbar.

SENECA

Wer keine Gründe hat, sucht nach
Vorwänden.

NERO

Wer die Mittel hat, kann Gründe
vortäuschen.

SENECA

Aber kein gutes Ende nach ungerechter
Tat.

NERO

Das Recht ist immer auf der Seite der
Macht.

SENECA

Doch wer nicht regieren kann, wird
stets an Macht verlieren.

NERO

Gewalt ist das Gesetz im Frieden ...

SENECA

Gewalt erzeugt Hass ...

NERO

... wie das Schwert im Krieg ...

SENECA

... und gibt böses Blut.

NERO

... und Vernunft ist nicht vonnöten.

SENECA

Die Vernunft leitet Menschen und Götter.

NERO

Du zwingst mich zum Zorn; dir zum Trotz,
und dem Volk, dem Senat,
Octavia und Himmel und Hölle zum Hohn,
ob meine Wünsche Recht sind oder
Unrecht, heute wird Poppea meine Frau.
[...]

SENECA

Das schlechteste Argument siegt immer,
sobald die Macht mit der Vernunft kämpft.

ZEHNTE SZENE

Poppea, Nero. Ottone steht abseits

POPPEA

Wie süß, mein Herr, wie köstlich
schmeckten dir die Küsse meiner
Lippen letzte Nacht?

NERO

Die leidenschaftlichsten waren am süßesten.

POPPEA
Und die Äpfel meines Busens?

NERO
Deine Brüste verdienen einen süßeren
Namen.

POPPEA
Und meine leidenschaftlichen Umarmungen?

NERO
Angebetete, ach hielte ich dich noch in
meinen Armen!
Poppea, ich atme kaum,
ich schaue deine Lippen
und im Schauen gewinne ich durch
die Augen
jenen feurigen Geist zurück,
den ich dir mit Küssen einflößte.
Mein Schicksal regiert nicht mehr der
Himmel,
sondern das herrliche Rot deiner Lippen.

POPPEA
Mein Herr, deine Worte sind so süß,
dass ich sie mir innerlich
ständig wiederhole,
und diese stille Wiederholung
lässt mein liebendes Herz schmelzen.
Ich höre sie wie Worte
und genieße sie als Küsse.
Deine liebevollen Worte
erregen meine Sinne so wunderbar,
sie liebkosen nicht nur meine Ohren,
sie durchdringen meine Brust, küssen
mein Herz.

NERO
Die Kaiserkrone, Ursprung meiner Macht,
das Schicksal von Volk und Reich,
will ich mit dir teilen
und erst glücklich sein,
wenn du den Titel der Kaiserin trägst.
Aber was rede ich, o Poppea!
Rom ist zu klein für deinen Verdienst,
Italien zu begrenzt für deinen Ruhm,
und für ein Gesicht von solcher Schönheit
ist der Titel einer »Gattin Neros« zu dürftig.
Deine lieblichen Augen haben einen Nachteil:
Sie übertreffen alle irdischen Vergleiche
und, zu bescheiden, mit den göttlichen
zu wetteifern,
können sie keine größere Huldigung erfahren
als Schweigen und Bewunderung.

POPPEA
Höchste Hoffnung erfüllt mein Herz,
weil du es so verlangst,
überwinde ich meine Zurückhaltung;
aber zu viele Hindernisse
durchkreuzen das Ziel deiner Versprechungen.
Dein Lehrer Seneca,
dieser kluge Stoiker,
dieser listige Philosoph,
der ständig das Volk davon überzeugen will,
dass eigentlich er das Zepter in der Hand hält.

NERO
Dieser altersschwache Verrückte,
so weit geht er?

POPPEA
So weit geht er!

NERO
Ihr da! Jemand soll sofort
zu Seneca gehen und ihm sagen,
dass er noch heute Abend sterben muss.
[...]
Poppea, sei guten Mutes:
Amor wird dir heute seine Macht beweisen.

ELFTE SZENE
Ottone, Poppea. Arnalta steht abseits

OTTONE
Andere dürfen den Wein trinken,
mir bleibt nur der leere Krug.
Offen stehen die Türen für Nero,
doch Ottone muss draußen bleiben.
Er sitzt am Tisch und speist nach seiner Lust,
und ich verhungere im Elend.

POPPEA
Wer unglücklich geboren wird,
muss sich die Schuld geben, nicht anderen;
deines erbärmlichen Zustandes
bin und war ich nie die herbe Ursache,
Ottone
Das Schicksal würfelt und zeigt die
Punkte:
Das Ergebnis, gut oder schlecht, hängt von
ihm ab.

OTTONE
Ich hatte gehofft, dass der Fels,
der dein Herz, schöne Poppea, einschließt,
vom gütigen Amor
aufgrund meiner Leiden erweicht würde.

Doch der harte Mamor deiner weißen Brust
wird nun zum Grab meiner toten
Hoffnungen.

POPPEA
Hör auf mit deinen Vorwürfen
und ertrage deinen Kummer in Frieden.
Hör auf, mich zu belästigen,
denn Poppea unterliegt dem kaiserlichen
Willen.

Beherrsche deine Leidenschaft, zügle
deinen Zorn.
Ich verlasse dich, um an die Macht
zu kommen.

OTTONE
Dahin zielt also dein Ehrgeiz,
das mächtigste aller Laster?

POPPEA
Nach meiner Ansicht sind
deine Launen reine Dummheit.

OTTONE
Ist dies der Dank für all meine Liebe?

POPPEA
Nicht doch, bezähme dich! Genug!
Ich gehöre Nero.

OTTONE
Ach, wer einem schönen Gesicht vertraut,
baut Luftschlösser, baut auf Sand,
versucht, den Wind einzufangen,
und Rauch oder Wellen festzunageln.

ZWÖLFTE SZENE

Ottone, Arnalta

ARNALTA

(Unglücklicher Junge,
der Ärmste rührt mich.
Poppea ist verrückt,
dass sie mit ihm kein Erbarmen hat.
Als ich noch jung war,
wollte ich keinen Liebhaber,
die sich in Tränen auflösen;
aus Mitleid habe ich sie stets alle getröstet.)

OTTONE

Ottone, komm zur Besinnung!
Das weniger vollkommene Geschlecht
besitzt außer seiner äußeren Hülle nichts
Menschliches.
Mein Herz, komm zur Besinnung!
Diese Frau will herrschen, und wenn sie
Erfolg hat,
ist mein Leben verloren.

[...]

Ich werde sie mit Schwert oder Gift
vernichten.

Ich werde die Schlange nimmer am Busen
nähren.

Ist dies nun das unvermeidliche Resultat
deiner Liebe, verräterische Poppea?

DREIZEHNTE SZENE

Drusilla, Ottone

[...]

DRUSILLA

Manchmal ist Amor
gerecht in seinem Urteil.
Du hast mit mir kein Mitleid, Ottone,
jetzt lachen dich andere wegen deines
Kummers aus.

OTTONE

Dir, schönes Mädchen,
will ich nun
ganz und gar gehören.
Ich verzichte auf alle anderen
und bin von nun an ganz dein, Drusilla.

[...]

DRUSILLA

Die Erinnerung an die vergangene Liebe
ist schon begraben;
ist es wahr, Ottone,
dass dein Herz mir gehört?

OTTONE

Es ist wahr, Drusilla, ja, ja, es ist wahr.

DRUSILLA

Ich fürchte, dass du mich belügst.

OTTONE

Nein, nein, Drusilla, nein.

DRUSILLA

Ottone, Ottone! Ich bin mir nicht sicher.

OTTONE

Meine Treue lässt mich nicht lügen.

DRUSILLA

Liebst du mich?

OTTONE

Ich begehre dich.

DRUSILLA

Von einem Moment zum anderen?

OTTONE

Amors Feuer kann jederzeit entfacht werden.

DRUSILLA

Diese unerwartete Zärtlichkeit
beglückt mein Herz, doch ich verstehe
es nicht.

Liebst du mich wirklich?

OTTONE

Ich begehre dich.
Deine Schönheit versichert dir meine Liebe.
Ein neues Bild ist in mein Herz geprägt –
glaube an deine eigenen Wunder.

DRUSILLA

Voller Freude gehe ich, Ottone sei glücklich.
Ich werde die Kaiserin aufsuchen.

OTTONE

Beruhige alle Stürme deines Herzens.
Ottone soll für immer Drusilla gehören.
(Doch gegen meinen Willen, ungerechter
Amor,
ist Drusilla auf meinen Lippen,
Poppea mir im Herzen.)

ZWEITER AKT

ERSTE SZENE

Seneca

SENECA

Geliebte Einsamkeit,
geistiger Zufluchtsort,
Einsiedelei der Gedanken,
Wonne des Geistes,
der danach strebt,
über das Himmlische
in seiner niedrig irdischen Form
nachzudenken,
zu dir flüchtet mein froher Geist,
und weit vom Hof,
dessen Frechheit und Hochmut
meine Geduld zerlegt,
hier zwischen Bäumen und Blumen
sitze ich, vom Frieden umhüllt.

[...]

ZWEITE SZENE

Liberto, Seneca

LIBERTO

Der Befehl eines Tyrannen
schaltet jede Vernunft aus
und ist immer mit Gewalt und Tod
verbunden.

Ich muss ihn weiterleiten und, obwohl
nur ein unschuldiger Vermittler,
fühle ich mich beteiligt an dem Bösen,
das ich übermitteln muss.
Seneca, zu meinem Bedauern treffe ich dich

an, wenn ich auch nach dir gesucht habe.
Bitte, betrachte mich nicht mit Missfallen,
wenn ich mich als Unglücksbote erweise.

SENECA
Freund, ich wappne mich
schon seit geraumer Zeit
gegen die Schläge des Schicksals.
Die Verhältnisse unseres Jahrhunderts
sind mir nicht fremd;
wenn du mir die Todesbotschaft über-
bringst, entschuldige dich nicht:
Lachend empfangen ich solch edle Gabe.

LIBERTO
Nero ...

SENECA
Genug, genug!

LIBERTO
... schickt mich zu dir.

SENECA
Genug, ich verstehe und werde sofort
gehörchen.

LIBERTO
Wie hast du es erraten, bevor ich ein Wort
sagte?

SENECA
Deine Redeweise und derjenige,
der dich schickt, sind zwei
bedrohliche und böse Anzeichen.
Ich habe mein Schicksal

sogleich erraten.
Nero schickt dich,
mir meinen Tod zu befehlen.
Und ich lasse nicht mehr Zeit verstreichen,
ihm zu gehorchen,
um seiner Liebenswürdigkeit
zu danken. Da Nero sieht,
dass der Himmel mein Schicksal
vergessen hat,
will er ihn daran erinnern, dass ich noch lebe,
um die Luft und die Natur zu befreien
von der ungerechten Plage,
meine Atemzüge und meine Tage länger
zu fristen.

Doch das Ende meines Lebens
wird Nero nicht sättigen.
Ist ein Laster befriedigt, erwacht die Gier
zum nächsten;
der Durchbruch zu einer Überschreitung
öffnet tausenden den Weg,
und dort oben ist verfügt,
dass ein einziger Abgrund hundert
Abgründe aufreißt.

LIBERTO
Herr, du hast es erraten.
Stirb glücklich!
So, wie die Tagesläufe vom Licht der Sonne
geprägt werden, so werden die Schriften
anderer Menschen durch deine Werke
erleuchtet. Stirb glücklich!

SENECA
Geh jetzt,
solltest du Nero vor dem Abend sehen,
o sag ihm, ich sei bereits tot und begraben.

DRITTE SZENE
Seneca, seine Angehörigen

SENECA
Freunde, nun ist's an der Zeit
zu üben, was ich stets als hohe Tugend
gepriesen.
Die Todesangst dauert nur kurz:
Ein umherirrender Hauch verlässt das
Herz,
wo er viele Jahre zugebracht hat,
gleichwie in einem Gasthaus ein Fremder,
und fliegt zum Olymp,
der wahren Wohnstatt des Glücks.

DIE ANGEHÖRIGEN
Stirb nicht, Seneca, nein.
Was mich betrifft, ich möchte nicht sterben.

Das Leben ist viel zu süß,
der Himmel viel zu heiter;
alles Bittere und Giftige
ist schließlich nur eine leichte Hürde.

Lege ich mich zu einem Schlaf nieder,
erwache ich am Morgen;
ein Grab von schönstem Marmor jedoch
behält für immer, was es empfängt!
Ich meinerseits möchte nicht sterben,
nein, ich will nicht sterben.
Stirb nicht, Seneca!

[...]

[Es ist keine Musik der vierten Szene
erhalten.]

FÜNFTE SZENE
Page, Zofe

PAGE
Ein unbekanntes Gefühl
erregt und entzückt mich.
Sag mir, was es ist,
liebstes Mädchen!
Dir könnt' ich tun ... dir könnt' ich sagen ...
doch ich weiß nicht, was ich will.

In deiner Nähe schlägt mein Herz schneller,
wenn du gehst, stehe ich schmachend da,
Nach deinen himmlisch weißen Brüsten
sehn' ich mich nur und denke ich
immerfort.
Dir könnt' ich tun ... dir könnt' ich sagen ...
doch ich weiß nicht, was ich will.

ZOFE
Spitzbube, Jungchen,
es ist die Liebe, die mit dir spielt.
Wenn du dich verliebst,
verlierst du gleich den Kopf.
Amor amüsiert sich mit Kindern,
aber ihr beide seid Gauner.

PAGE
So beginnt die Liebe also?
So süß ist sie?
Für deine Gunst gäbe ich
die süßesten Früchte dieser Erde.
Sollte diese Köstlichkeit bitter werden,
sag, mein Liebling,
würdest du sie mir versüßen?

ZOFE

O ja, ich würde sie dir versüßen,

ZOFE / PAGE

O lieber Page/o, Liebste.

Lass uns glücklich sein.

SECHSTE SZENE

Nero, Lukan

NERO

Nun, da Seneca tot ist,

Lukan, lass uns

mit Liebesliedern

jenes Antlitz preisen,

das Amor in mein Herz geprägt hat.

LUKAN

Lass uns singen, mein Herr, lass uns singen.

NERO, LUKAN

Lass uns besingen jenes lachende Gesicht,

das zum Ruhm anfeuert und Liebe einflößt,

Lass uns jenes entzückende Gesicht

besingen,

in dem sich das Ideal der Liebe verkörpert,

und auf dessen schneeweißer Haut sie,

durch ein nie gesehenes Wunder

die rote Farbe der Granatäpfel

hervorbringt.

Lass uns singen von diesem Mund,

dem Indien und Arabien

ihre Perlen schenkten, dem sie ihre Düfte

gaben.

Ein Mund, der beim Sprechen und Lachen
mit unsichtbaren Waffen Wunden schlägt
und gleichzeitig der Seele Wonne bringt.

Mund, der mich mit dem Nektar der Götter
betrunken macht, wenn er mir verführerisch
seine rosige Weichheit anbietet.

LUKAN

Mein Gebieter, du gibst dich
dem köstlichen Taumel der Liebe hin,
und aus deinen Augen
fließen Tränen der Zärtlichkeit
und der Hingabe.

NERO

Meine Göttin,
ich möchte dich rühmen,
doch vor dem Licht deiner Sonne sind
meine Worte nur kleine Sternschnuppen.

Deine lieblichen Lippen
sind wie kostbare Rubine;
mein beständiges Herz
ist dauerhaft wie ein Diamant:
Aus wertvollen Edelsteinen hat Amor
deine Schönheit und mein Herz
geschaffen.

[Es ist keine Musik der siebten Szene
erhalten.]

ACHTE SZENE

Ottone

OTTONE

Meine plötzliche Wut
und meine Berechnung
haben mich vor kurzem zu dem Gedanken
verleitet,

Poppea zu töten?

O, mein verfluchter Geist,

warum bist du unsterblich,
dass ich dich weder töten noch bestrafen
kann?

Ich dachte, ich sprach es aus, dich zu töten,
meine Liebe?

Mein verderbter Geist
verleugnete die Gefühle,
die du mir einst schenkest,
wurde schwach, taumelte und verfiel
auf einen so verächtlichen und
verbrecherischen Gedanken?

Tauscht meine missgestaltete Seele aus,
gebt mir eine reinere Gesinnung,
erbarmt euch, ihr Götter!

Ich lehne einen Geist ab,
der Schändungen erwägt,
der den blutrünstigen, höllischen
Gedanken hegte,
meine Liebste zu ermorden und
auszulöschen.

Werde ohnmächtig und verliere die
Besinnung,
frevlerische Erinnerung, indem du dies
erzählst.

Verachte mich wie du willst,
hasse mich, so sehr du kannst,
den Sonnen deiner Augen will ich wie eine
Sonnenblume folgen.

Ich werde ohne Hoffnung lieben,
dem Schicksal zum Trotz,
meine Seligkeit wird sein, dich selbst
in Verzweiflung zu lieben.

Ich werde meine Qualen sanft ertragen,
die deinem schönen Gesicht entspringen,
ich werde verdammt sein, doch im Paradies.

NEUNTE SZENE

Octavia, Ottone

OCTAVIA

Du wurdest von meinen Vorfahren
in den Adelsstand erhoben
und wenn du dich der dir erwiesenen Gunst
erinnerst, hilf mir jetzt.

OTTONE

Die Wünsche deiner Majestät
sind Befehle des Schicksals.
Ich bin zu jedem Gehorsam bereit,
o meine Königin, selbst wenn es meinen
Ruin bedeuten sollte.

OCTAVIA

Ich will, dass dein Schwert deine
Schuldigkeit mit Poppeas Blut schreibe;
Ich will, dass du sie tötest.

OTTONE
Töten? Wen?
befreit mich in dieser schrecklichen Not
von meinem Leben!

OCTAVIA
Poppea!
OCTAVIA
Was murmelst du da?
[...]

OTTONE
Töten? Wen?
OTTONE
Gib mir Zeit,
die Brutalität zu erlernen!
Ich kann nicht in einem Augenblick
den verliebten Geist gewöhnen
an das Handwerk des erbarmungslosen
Henkers.

OCTAVIA
Poppea, warum?
So verweigerst du,
was du eben noch versprachst?
OCTAVIA
Wenn du mir nicht gehorchst,
werde ich dich vor Nero
der Vergewaltigung beschuldigen
und dafür sorgen, dass du noch heute
Folterung und Tod ausgesetzt wirst.

OTTONE
Ich habe das versprochen?
Höflichkeit eines ergebenden Kompliments,
Bescheidenheit anständiger Worte,
zu welch tödlicher Strafe verurteilt
ihr mich!
OTTONE
Ich gehe, dir zu gehorchen, Kaiserin.
O Himmel, o Götter,
nehmt mir in diesem extremen Moment
mein Leben und meinen Geist.

OCTAVIA
Was führst du für Selbstgespräche?

OTTONE
Ich erwäge die sichersten
und besten Mittel
für dieses ausserordentliche
Unternehmen.
Lieber Himmel, gute Götter,

ZEHNTE SZENE
Drusilla, Page, Amme

DRUSILLA
O frohes Herz,
frohlocke mir in der Brust!
Nach den Stürmen des Schreckens werde
ich nun den Sonnenschein genießen.
Ich hoffe, dass Ottone
mir heute seine versprochene Liebe
bestätigt.
O frohes Herz,
frohlocke mir in der Brust, o frohes Herz!

PAGE
Amme, was würdest du für einen Tag
fröhlicher Jugend, wie sie Drusilla hat,
bezahlen?

AMME
Alles Gold dieser Welt!
Der Neid auf andere,
Selbsthass, Schwäche,
ein schwacher Verstand -
das sind die vier Bestandteile
oder besser: die vier Grundelemente
des traurigen Alters,
das, weißhaarig und zitternd,
ein wandelnder Friedhof der eigenen
Knochen ist.

DRUSILLA
Klage nicht so, du bist noch ziemlich frisch.
Der Tag geht noch nicht zur Neige,
auch wenn das sanfte Morgenrot lange
verloschen ist.

AMME
Der Tag einer Frau
erreicht seinen Abend am Mittag.
Von Mittag an
verblüht die Schönheit;
die Zeit verleiht der harten und bitteren
Frucht zwar ihre Süße, aber schon nach
wenigen Stunden verwest die reife Frucht.

Glaubt mir nur,
ihr jungen Mädchen
am Morgen eures Lebens:
der Frühling ist die Zeit der Liebe,
vergeudet nicht den fruchtbaren April
und Mai,
denn der Juli ist zu heiß zum Reisen.

PAGE
Komm, wir gehen zu Octavia,
verehrte Großmutter!

AMME
Ich geb' dir eine Ohrfeige.

PAGE
Ehrwürdige Alte.

AMME
Verlogener kleiner Schuft.

PAGE
Süßes Liebchen des guten Charon!

AMME
Ich meine es ernst,
du frecher kleiner Wicht,

PAGE

Gehen wir, denn deine Mitternacht
ist vorüber, nicht nur dein Mittag.

ELFTE SZENE

Ottone, Drusilla

OTTONE

Ich weiß nicht, wohin ich gehen soll,
Mein Herz schlägt in die eine,
meine Füße streben in die andere
Richtung.
Die Luft, die ich atme,
findet mein Herz so geplagt, dass sie sich
vor Erbarmen
sofort in Tränen verwandelt;
Während ich leide, schluchzt die Luft aus
Mitleid in meiner Brust.

DRUSILLA

Wohin gehst du, Herr?

OTTONE

Drusilla, Drusilla!

DRUSILLA

Wohin gehst du, mein Herr?

OTTONE

Nur dich hab' ich gesucht.

DRUSILLA

Hier bin ich, um dich glücklich zu machen.

OTTONE

Drusilla, ich will dir ein schweres
Geheimnis anvertrauen,
versprichst du mir Stillschweigen und
Hilfe?

DRUSILLA

Alles, was ich besitze, Leben oder Reichtum,
gehört bereits dir,
wenn es dir dienen kann.
Vertrau mir dein Geheimnis an,
und ich schwöre auf Ehre und Gewissen,
Stillschweigen zu wahren.

OTTONE

Sei nicht länger eifersüchtig ...

DRUSILLA

Nein, nein!

OTTONE

... auf Poppea.

DRUSILLA

O frohes Herz,
frohlocke in meiner Brust...

OTTONE

Hör zu, hör zu ...

DRUSILLA

... frohlocke in meiner Brust.

OTTONE

Hör zu, hör zu! Ich muss ihr jetzt gleich
auf einen schrecklichen Befehl hin

mein Schwert in die Brust stoßen.
Um mich selbst
bei einer so furchtbaren Missetat zu
schützen,
brauche ich deine Kleider.

DRUSILLA

Ich gebe dir meine Kleider und mein Leben.

OTTONE

Bleibe ich unerkannt,
werden wir gemeinsam für immer
die Glückseligkeit der Liebe genießen.
[...]

DRUSILLA

Ich gebe dir gern
meine Kleider und mein Leben;
aber nimm dich in Acht, lass Vorsicht
walten.
Du weißt sehr wohl,
dass ich dir mit Leib und Gut
zur Seite stehe, wo auch immer du bist.
In Drusilla findest du
eine edle Geliebte,
der keine Frau des Altertums gleichkommt.
Komm, lass uns beginnen.
O glückliches Herz,
jubiliere!
[...]

ZWÖLFTE SZENE

Poppea, Arnalta

POPPEA

Nun, nachdem Seneca tot ist,
flehe ich dich an, Amor,
erfülle meine Hoffnung
und mache mich zur Braut meines
Gebieters!

ARNALTA

Du plapperst immer noch
von dieser Heirat!

POPPEA

Liebe Arnalta, ich denke an nichts anderes.

ARNALTA

Die ruhelose Leidenschaft
ist der verrückte Ehrgeiz;
Doch wenn du Zepter und Kronen erlangst,
vergiss mich nicht,
behalte mich in deiner Nähe.
[...]

POPPEA

Zweifle nicht, du wirst
immer bei mir bleiben,
und kein anderer Mensch
soll jemals mein Vertrauter sein.
Amor, ich flehe dich an:
Erfülle meine Hoffnung
und mache mich zur Braut ...
Der Schlaf lockt mich,
die Augen zu schließen im Schoß der
Ruhe.

Bereite mir ein Bett, Arnalta,
hier im Garten;
ich schlafe gern unter freiem Himmel.
[...]

ARNALTA
Leg dich hin, Poppea,
Poppea, mein Herz, ruh dich aus.
Du bist gut bewacht.
Sanftes Vergessen
möge deine süßen Gefühle,
Tochter, in den Schlaf wiegen.
Schließt euch, herzbetörende Augen:
wozu seid ihr im Wachen fähig,
wenn ihr auch im Schlaf die Herzen raubt?
Poppea, schlaf in Frieden;
geliebter, süßer Augapfel,
schlafjetzt, schlaf ein.
Ihr Liebenden, schaut
ein neues Wunder:
der Tag ist hell wie immer
und doch seht ihr die Sonne schlafen.

DREIZEHENTE SZENE

Amor

AMOR
Sie schläft, die Unvorsichtige.
Sie weiß nicht,
dass der tödliche Moment bevorsteht.
So leben die Menschen im Dunkel,
und wenn sie die Augen schließen,
glauben sie sich vor dem Übel geschützt
zu haben.

Ihr seid ein Spiel des Zufalls geblieben,
dem Risiko ausgeliefert und Beute der Gefahr,
wenn Amor, Genius der Welt,
nicht vorsorgt.

Schlafe, Poppea,
irdische Göttin:
vor den dich bedrohenden Waffen schützt
dich Amor, der der Sonne und Sterne Lauf
lenkt.

Schon droht dir
dein Untergang,
doch sollst du keinen Schaden nehmen,
Amor ist zwar klein, doch allmächtig.

VIERZEHNTE SZENE

Ottone, Amor, Poppea, Arnalta

[...]

ARNALTA
Schnell, kommt her,
Diener, Zofen ...
folgt Drusilla, schnell, schnell,
fangt das Ungeheuer! Lasst sie nicht
entkommen!

FÜNFZEHNTE SZENE

Amor

AMOR

Ich habe Poppea beschützt,
damit sie Kaiserin wird!
Ich habe Poppea beschützt!

DRITTER AKT

ERSTE SZENE

Drusilla allein

DRUSILLA

Glückliche Drusilla! Was kann ich hoffen?
Der entscheidende Augenblick meines
Lebens naht:
Meine Rivalin muss sterben,
und Ottone wird endlich mir gehören!
Was kann ich hoffen?
Wenn meine Waffen,
um ihn zu unterstützen gute Dienste
geleistet haben,
o Götter, mit eurer Erlaubnis
werde ich sie anbeten!
O glückliche Drusilla, o was kann ich
hoffen?

[...]

[zweite Szene gestrichen.]

DRITTE SZENE

Arnalta, Nero, Drusilla

ARNALTA

Herr, hier ist die Verbrecherin;
sie versuchte Poppea zu erstechen!
[...]

NERO

Warum diese Dreistigkeit?
Und wer verleitete dich, Verräterin?

DRUSILLA

Ich bin unschuldig,
vor meinem Gewissen und vor Gott.

NERO

O nein, gesteh sogleich:
ob dich Hass verführte,
ob dich ein Befehl oder Gold zum
Verbrechen trieb!

DRUSILLA

Ich bin unschuldig,
vor meinem Gewissen und vor Gott.

NERO

Peitsche, Folter und Feuer
werden ihr die Namen
von Anstifter und Komplizen ins
Gedächtnis rufen.

DRUSILLA

Ich Unglückliche,
ehe mich eine grausame Marter zwingt
zu sagen, was ich verschweigen möchte,

nehme ich lieber das Todesurteil
und die Verfehlung auf mich.
All ihr Freunde auf dieser Welt,
vergleicht euch mit mir,
ich zeige euch, was wahre Freundschaft ist.

ARNALTA

Was murmelst du da, Weibsbild?

OCTAVIA

Was faselst du, Mörderin?

NERO

Was redest du, Verräterin?
[...]

DRUSILLA

Herr, ich bekenne, dass ich
die unschuldige Poppea ermorden wollte.
Mein Herz und meine Hände
waren meine einzigen Komplizen;
Alter, wohlgehüteter Hass war mein Motiv.
Forscht nicht weiter, ich spreche die
Wahrheit!

NERO

Führt diese Frau
sofort zum Henker!
Sagt ihm, er soll sich
einen Tod ausdenken,
sehr langsam und schrecklich,
der das Sterben für die Verbrecherin
qualvoll und mühsam macht.
[...]

OTTONE

Sie ist unschuldig!
In Drusillas Gewänder gekleidet,
habe ich auf Befehl der Kaiserin Octavia
einen Anschlag auf Poppeas Leben verübt.
Mein Gebieter, töte mich von eigener Hand.

DRUSILLA

Ich bin die Verbrecherin,
die den Tod der unschuldigen Poppea plante.

OTTONE

Jupiter, Göttinnen der Rache,
schleudert eure Blitze auf mein Haupt herab,
zu Recht habe ich den schrecklichen Tod
verdient, der mich erwartet!

DRUSILLA

Ich habe ihn verdient!

OTTONE

Ich, ich habe ihn verdient.
Mein Gebieter, töte mich mit eigener Hand;
und wenn du nicht wünschst,
dass deine Hand meinem Tod diese Ehre gibt,
dann, ohne deine Gunst und zu meinem
Unglück, lass mich leben,
wenn du mich quälen willst,
ist mein Gewissen deine Peitsche,
wenn du mich Löwen und Bären vorwerfen
willst, liefere mich meinen Gewissenbissen
aus, die mein Fleisch und meine Knochen
zernagen werden.

NERO

Lebe, verbannt in die fernste Wüste,

aller Titel und Reichtümer beraubt;
während du bettelnd und notleidend
umherirrst,
soll dein Verbrechen dir Peitsche und
Kerker sein.

Und du, edle Dame, die so viel riskierte,
die zum Schutz dieses Mannes Lügen erzählte,
um sein Leben zu retten,
lebe zum Ruhm meiner Mildtätigkeit,
lebe im Glanz deines Muts
und möge deine Treue dem weiblichen

Geschlecht,

solange wir leben, ein unschätzbares
Beispiel sein.

DRUSILLA

Mein Gebieter, ich bitte euch,
lasst mich mit ihm
im Exil glücklich sein.

NERO

Wie du willst.

OTTONE

Herr, dies ist nicht Strafe, sondern
Belohnung.
Die Tugenden dieser Dame
werden Reichtum und Glanz meines
Lebens sein.

DRUSILLA

Mit dir zu leben und zu sterben
ist alles, was ich will.
Alles, was das Glück mir gab,
gebe ich zurück, damit du erkennst,
wie treu ein Frauenherz sein kann.

LUKAN

Schluss jetzt! Schert euch doch zum Teufel!

[...]

[vierte Szene gestrichen]

FÜNFTE SZENE

Poppea, Nero

POPPEA

Herr, ich fühle mich wie neugeboren
und ich will, dass die erste Atemzüge
dieses neuen Lebens
Liebessufzer sind, die dir beweisen können,
dass ich für dich schmachte und sterbe
und dich immer anbetete

NERO

Nicht Drusilla versuchte dich zu ermorden.

POPPEA

Wer war der Verräter?

NERO

Unser Freund Ottone.

OPPEA

Aus eigenem Antrieb?

NERO

Es war Octavias Plan.

POPPEA

Dann hast du guten Grund, sie zu verstoßen.

NERO
Wie versprochen, wirst du heute meine Braut.

POPPEA
Ich könnte mir keinen glücklicheren Tag wünschen.

NERO
Ich schwöre bei Jupiters Thron und meiner Krone, dass du heute Kaiserin von Rom werden sollst. Darauf gebe ich dir mein königliches Wort.

POPPEA
Dein kaiserliches Wort?

NERO
Darauf gebe ich dir mein kaiserliches Wort.

POPPEA
Gott meines Herzens, endlich ist die Stunde gekommen, da ich mein Glück genießen kann.

NERO, POPPEA
Verzögerungen und Hindernisse trennen uns nicht.
Mein Herz wellt nicht länger in meiner Brust:
Du hast es mir geraubt, ja, geraubt, aus meiner Brust geraubt mit dem schönen Glanz deiner Augen.
Deinetwegen, Liebste, besitze ich kein Herz.
Ich werde in meinen liebenden Armen halten,

diejenige, die mein Herz getroffen hat.
Deine Glückseligkeit soll kein Ende nehmen.
Ich habe mich in dir verloren und werde mich in dir wiederfinden, um mich erneut zu verlieren, teures Herz, denn ich will mich immer aufs Neue in dir verlieren.

SECHSTE SZENE
Octavia allein

OCTAVIA
Lebt wohl, Rom, Vaterland, meine Freunde! Schuldlos muss ich euch dennoch verlassen. Vor mir liegt ein Exil voll bitterer Tränen, verzweifelt werde ich die tauben Meere durchfahren.
Die Winde, die Stunde um Stunde, meinen Atem aufnehmen, sollen ihn im Namen meines Herzens weitertragen, um die heimatlichen Mauern zu sehen und zu küssen.
Und ich werde einsam sein und weinend umherirren und die kalten Felsen Mitleid lehren.
Rudert los, schaut hin, Menschen, wie ich mich entferne, fort vom geliebten Ufer!
Ach, frevelhafte Trauer, du verbietest mir das Weinen beim Verlassen des heimatlichen Ufers; du erlaubst mir nicht eine Träne, wenn ich meiner Familie und Rom Lebewohl sage.

SIEBENTE SZENE
Arnalta

ARNALTA
Heute wird Poppea Kaiserin von Rom.
Ich, als ihre Amme, werde in der Gesellschaft aufsteigen.
Nein, ich will mich nicht mehr mit gemeinem Volk abgeben.
Wer mich duzte, wird mir nun honigsüß »Euer Gnaden« entgegenzwitchern.
Die, die mich auf der Straße treffen, sagen jetzt:
»Schöne Frau, und noch so frisch«, und doch weiß ich genau, dass ich den greisen Sibyllen der alten Legenden gleiche, aber alle schmeicheln mir, weil sie glauben, dass sie Poppeas Gunst gewinnen, wenn sie um mich werben.
Und ich tue so, als glaubte ich ihre Lügen, und schlürfe das Lob vom Becher der Täuschung.
Als Dienerin geboren, sterbe ich als Herrin.
Der Tod wird mir nicht willkommen sein.
Wenn ich ein zweites Leben hätte, würde ich als Herrin geboren und als Dienerin sterben.
Denn, die das vornehme Leben aufgeben müssen, weinen, wenn die Zeit zum Sterben kommt.
Die Sklaven haben es besser, denn sie heißen den Tod willkommen als Erlösung von schwerer Plage.

ACHTE SZENE
Nero, Poppea, Konsul, Tribune

[...]
KONSUL UND TRIBUN
Erhabene Herrscherin, dir krönen wir, mit der allgemeinen Zustimmung Roms, dein Haupt, vor dir verneigen sich Asien und Afrika, Europa und das von diesem glücklichen Reich eingefasste Meer, weihen und schenken dir die Kaiserkrone des Weltreichs.
[...]

CHOR
Nun singen wir fröhlich:
Auf der Erde und im Himmel ist die Freude maßlos.
Überall auf der Welt soll man widerhallen die Namen von Poppea und Nero hören.

POPPEA, NERO
Ich betrachte dich, ich genieße dich, ich umarme dich, ich umschlinge dich, ich leide nicht mehr, ich sterbe nicht mehr, o mein Leben, mein Schatz.
Ich bin dein, dein bin ich, meine Hoffnung, sag es mir, sag, Du bist mein Gott, du bist es, ja, ja, mein Liebster, ja, mein Herz, mein Leben, ja.

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**