

IL

ANTONIO VIVALDI



GIUSTINO

IL GIUSTINO

DRAMMA PER MUSICA IN DREI AKTEN

MUSIK VON Antonio Vivaldi

TEXT VON Antonio Maria Lucchini

nach Nicolò Beregan und Pietro Pariati

Gekürzte und bearbeitete Fassung von René Jacobs

Mit freundlicher Unterstützung der

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

URAUFFÜHRUNG 1724
TEATRO CAPRANICA, ROM

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 20. November 2022
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

INHALT

HANDLUNG / SYNOPSIS	8
WHO IS WHO	16
ZWISCHEN SPIEL UND REALITÄT	
Barbora Horáková und Jana Beckmann im Gespräch.	20
VON VENEDIG NACH ROM UND VOM BAUERN ZUM KAISER	
Von René Jacobs	30
OPERNHELD UND MÄRCHENKAISER	
Von Reinhard Strohm	44
DER WILLE ZUM GLÜCK	
Von Simone de Beauvoir.	64
MÄRCHENOPER ALS GESELLSCHAFTSKRITIK	
Von Udo Bermbach	70
DIE SCHÖPFUNG LÜGT	
Von Peter von Matt	74
12 THESEN ZUR BAROCKOPER	
Von Jörg Behr	80
ANTONIO VIVALDI	
Zeittafel	88
WAS IST GLÜCK?	
Einzeltexte.	96

Premierenbesetzung 136

Impressum 138

Supplement Libretto



WIE
SCHMECKT

DAS
GLÜCK?

HANDLUNG

ERSTER AKT

8 Im kaiserlichen Palast in Konstantinopel feiern die Kaiserin Arianna und Anastasio, Herrscher von Byzanz, dessen Krönung. Das Paar zeigt sich in ausgelassener Feierlaune. Da erscheint Fortuna und überbringt die Nachricht, dass das Heer von Vitaliano die Stadt belagert und der tyrannische Rebell nur zum Frieden bereit wäre, wenn Arianna seine Frau würde. Wütend lehnt Anastasio das Angebot ab. Er und Arianna rüsten sich zum Krieg.

Währenddessen befindet sich der Bauer Giustino erschöpft von der harten Arbeit auf dem Land. Er träumt von einer militärischen Karriere. Schließlich schläft er ein. In seinem Traum erscheint ihm Fortuna. Sie ermutigt ihn sein Glück zu suchen. Sie will ihm seinen Wunsch nach Heldentum, Reichtum und Macht erfüllen. Das Glück nimmt seinen Lauf: Leocasta, die Schwester des Kaisers Anastasio läuft um Hilfe rufend vor einem Bären davon. Giustino ist als Retter sofort zur Stelle und erledigt unerschrocken das gefährliche Tier. Daraufhin betraut Anastasio die junge Prinzessin Flavia mit der Aufgabe seiner Schwester Leocasta eine Gefährtin zu sein. Er ahnt nicht, dass Flavia in Wirklichkeit Vitalianos Bruder Andronico ist, der in Leocasta verliebt ist und sich als Frau ausgibt, um Leocasta nah zu sein.

Vitaliano bleibt hartnäckig. Es gelingt ihm die Kaiserin Arianna gefangen zu nehmen. Erneut versucht er sie für sich zu gewinnen. Sie bleibt jedoch Anastasio treu und weigert sich standhaft, – auch wenn es ihrem Volk Frieden bringen würde –, sich ihm hinzugeben. Gekränkt von der Zurückweisung lässt Vitaliano sie daraufhin von dem sadis-

tischen Polidarte an einen Felsen ketten, um sie der Willkür des Seeungeheuers auszusetzen. Leocasta empfiehlt die Hilfe von Giustino, der ohne Zögern mit dem Kaiser Anastasio zur Rettung Ariannas aufbricht.

ZWEITER AKT

9 Giustino hat sich inzwischen, mit der Unterstützung Leocastas, der Schwester des Kaisers Anastasio, vom einfachen Landmann zum erfolgreichen Kriegsherrn gewandelt. Ein Sturm kommt auf. Anastasio und Giustino erleiden Schiffbruch und werden auf wundersame Weise genau auf der Insel angespült, wo Arianna um ihr Leben bangt. Auf Ariannas Hilfeschreie hin eilt Giustino herbei und tötet heldenhaft das Monstrum, während Anastasio halb ohnmächtig schwächelt. Anastasio, Giustino und Arianna verlassen zusammen mit Amanzio, dem General der kaiserlichen Truppen, die Insel.

Im Garten unterhalten sich Leocasta und Flavia über Giustino. Anastasio lässt sich als Sieger feiern. Währenddessen weckt der missgünstige Amanzio in ihm den Verdacht, dass Giustino ein inniges Verhältnis zu Arianna habe. Es gelingt ihm Anastasios Eifersucht zu entfachen.

Arianna wirft Vitaliano, der sich nun eingesperrt im Kerker befindet, seine Erpressungsversuche vor, mit denen er sie zur Liebe zwingen wollte. Arianna fordert von Anastasio für die Heldentaten Giustinos eine Belohnung. Erneut nimmt Amanzio dies zum Anlass, Anastasio in Mistrauen zu versetzen.

Andronico (Flavia) hat Leocasta in den Wald gelockt und offenbart ihr seine wahre Identität. Als er versucht sie zu vergewaltigen, überwältigt Giustino Andronico und nimmt ihn gefangen. Ein zweites Mal hat er Leocastas Leben gerettet. Leocasta und Giustino erklären sich gegenseitig ihre Liebe.

DRITTER AKT

Die beiden Brüder Vitaliano und Andronico können aus dem Gefängnis fliehen. Vitaliano schwört Rache.

Arianna schenkt Giustino, als Zeichen für seine Tapferkeit, ein Amulett, das sie von ihrem Mann Anastasio geschenkt bekam. Amanzio beobachtet die Szene und berichtet Anastasio reißerisch davon. Daraufhin verbannt Anastasio seine Frau und lässt Giustino zur Hinrichtung abführen. Leocasta verabschiedet sich tränenreich von ihren geliebten Giustino und beschließt alles zu tun, um ihn zu retten.

Giustino hat sich im Gebirge verlaufen und schläft ein. Vitaliano und Andronico entdecken den Schlafenden und wollen ihn töten. Plötzlich öffnet ein Blitzschlag den Berg, in dem sich das Grabmal von Vitalianos Vater befindet. Eine Stimme offenbart, dass Giustino, Vitaliano und Andronico Brüder sind. Die drei Brüder versöhnen sich und beschließen, Anastasio gegen den Verräter Amanzio zu verteidigen.

Amanzio hat sich selbst zum Kaiser ernannt. Er lässt Anastasio und Arianna gefangen nehmen und verurteilt sie zum Tod. Giustino stürmt mit seinen Brüdern herbei und nimmt Amanzio fest. Als er Anastasio befreit, erklärt dieser Giustino zu seinem Mitregenten. Alle feiern Giustinos Krönung und seine Hochzeit mit Leocasta.

SYNOPSIS

ACT ONE

At Constantinople's imperial palace, Empress Arianna and Anastasio, the ruler of Byzantium, celebrate his coronation. The couple presents itself in a decidedly festive mood. Fortuna then appears with the news that the army of Vitaliano is besieging the city and that the tyrannical rebel will only concede peace if Arianna will become his wife. Furious, Emperor Anastasio rejects the offer. He and Arianna prepare for war.

In the meantime, the peasant Giustino is exhausted from the hard work of toiling the land and dreams of a military career. He finally falls asleep. Fortuna appears to him and encourages him to pursue his dream. Fortuna seems to directly fulfill his wish: Leocasta, the sister of Emperor Anastasio, appears, running away from a vicious bear. Giustino is immediately there to save the day and fearlessly slays the dangerous animal. Anastasio then entrusts the young princess Flavia with the task of accompanying his sister. He does not suspect that Flavia in reality is Vitaliano's brother Andronico, who is in love with Leocasta and pretends to be a woman in order to be near to her.

Vitaliano remains stubborn. He succeeds in taking Arianna prisoner. He once again tries to win her over. But she remains faithful to Emperor Anastasio and valiantly refuses Vitaliano's advances, even if it would bring peace to her people. Hurt by the rejection, Vitaliano has the sadistic Polidarte chain her to a rock to be at the mercy of the sea monster. Leocasta suggests that Giustino could help, and without delay he sets off with Emperor Anastasio to rescue Arianna.

ACT TWO

12 In the meantime, with the support of Emperor Anastasio's sister Leocasta, Giustino has transformed from a simple man of the land into a successful warrior. A storm breaks out. Anastasio and Giustino are shipwrecked and miraculously washed up on the very island where Arianna is crying out to be rescued from the monster. In response to Arianna's pleas for help, Giustino rushes in and heroically kills the monster, while Anastasio half faints in fear. Anastasio, Giustino, and Arianna leave the island together with Amanzio, the general of the emperor's troops.

In the garden, Leocasta and Flavia discuss Giustino. Anastasio has himself celebrated as a victor. In the meantime, Amanzio makes him suspect that Giustino has had intimate relations with Arianna. He succeeds in making Anastasio jealous.

Arianna accuses Vitaliano, who is now locked up in a dungeon, of attempting blackmail to force her to love him. Arianna calls on Anastasio to reward Giustino's heroism. Amanzio takes this chance once again as an opportunity to awaken his mistrust.

Andronico (Flavia) has enticed Leocasta to the forest and reveals his true identity. When he tries to rape her, Giustino overcomes Andronico and takes him prisoner. He has saved Leocasta's life a second time. Leocasta and Giustino mutually declare their love for one another.

ACT THREE

The two brothers Vitaliano and Andronico are able to flee imprisonment. Vitaliano wants revenge. To reward Giustino for his bravery, Arianna sends him an amulet that she had been given by her husband Anastasio. Amanzio observes the scene and luridly describes what he has seen to Anastasio. Anastasio then bans his wife and has Giustino taken off to be executed. Leocasta takes leave of her beloved Giustino in tears and decides to do anything to save him.

Giustino has gotten lost in the mountains and falls asleep. Vitaliano and Andronico discover him sleeping and want to kill him. Suddenly, a stroke of lightning rips open the mountain, where the grave of Vitaliano's father can be found. A voice reveals that Giustino, Vitaliano, and Andronico are brothers. The three brothers reconcile and decide to defend Anastasio against the betrayer Amanzio.

Amanzio proclaimed himself emperor. He takes Anastasio and Arianna prisoner and condemns them to death. Giustino storms in with his brothers and arrests Amanzio. When Anastasio is freed, he declares Giustino his co-regent. All celebrate Giustino's coronation and his marriage to Leocasta.



WIE VIEL
WIEGT

DAS
GLÜCK?



Ginocchio

Fortuna

Andronico

Leocadia

Anastasio

Ananna

V. Saliano

Andronico
Flavia



WIE VIEL
MACHT

IST
GLÜCK?

ZWISCHEN SPIEL UND REALITÄT

20

IM GESPRÄCH REGISSEURIN BARBORA HORÁKOVÁ
UND DRAMATURGIN JANA BECKMANN

JANA BECKMANN In den 1920er Jahren wurden eine große Anzahl der komponierten Opern von Vivaldi wiederentdeckt, darunter auch »Il Giustino«. René Jacobs hat für die Berliner Aufführung eine gekürzte und bearbeitete Fassung entwickelt. Ähnlich wie bei einer Uraufführung werden auch im Probenprozess immer noch Anpassungen und Änderungen am musikalischen Material vorgenommen. Worin besteht die Herausforderung, die eine solche Offenheit und Freiheit mit sich bringt?

BARBORA HORÁKOVÁ Es gibt viele in sich geschlossene Szenen. René Jacobs hat viel gekürzt, manche Teile hinzugefügt und extra bearbeitet. Die Herausforderung besteht darin, ein Gefühl für die Dynamik der gesamten Aufführung zu bekommen und wahrzunehmen, was die tatsächliche Dynamik der Szene ist. Da braucht es eine große Flexibilität und Offenheit, wenn im Probenprozess deutlich wird, was spontan noch hinzugefügt, angepasst oder gestrichen werden könnte, damit sich eine bestimmte Atmosphäre herstellt. Man muss einfach sofort reagieren können, miteinander aufeinander reagieren, Musik auf Bühne, Bühne auf Musik, das ist die größte Herausforderung.

JB Inwiefern ist das Glück ein übergeordnetes Thema der Oper?

BH Glück ist das zentrale Thema von »Il Giustino«. Die Oper erzählt von glücklichen Umständen, die Menschen plötzlich zufallen und ihrem Leben eine unerwartete Wendung geben. Mich interessiert in diesem Zusammenhang die Frage, wie viel Glück man tatsächlich im Leben hat oder braucht und bis zu welchem Grad man selbst verantwortlich dafür sein kann. Auch was es heißt, unbewusst mit dem Glück zu spielen. Die Gedankenwelt des Stoizismus finde ich in diesem Kontext eine wichtige Philosophie: Wenn einem Steine im Weg liegen, kann man sie auch als Glück auffassen und daran arbeiten, einen anderen Weg zu finden, um sie zu überwinden. Es gibt in der Oper die allegorische Figur der Fortuna. Fortuna ist dort als die Stimme eines Orakels angelegt, die über Glück und Unglück entscheidet und in den Handlungsverlauf eingreift. Die Frage nach dem Glück wird insofern auch in Verbindung mit dem Schicksal betrachtet. Gibt es eine höhere Kraft, die eingreift, wenn wir es brauchen, oder die alles Glück vorherbestimmt?

21

JB Giustino erlebt einen Aufstieg vom Bauern zum Kaiser. Ist er ein glücklicher Mensch?

BH Giustino ist erschöpft, von seinem Leben als einfacher Landsmann. Als er einschläft, erscheint ihm Fortuna im Traum und beginnt ihr Spiel. Sie bietet ihm die Möglichkeit an, zu sehen wie er sich fühlen wird, wenn er all das bekommt, was er sich wünscht. Giustino wünscht sich Heldentum, Macht und Reichtum. Auf seiner Reise begegnet ihm die Liebe. Aber an Liebe hatte er nicht gedacht. Nachdem er bekam, was er wollte, wurde ihm immer bewusster, dass es vielleicht doch nicht das ist, was man vom

Leben wollen sollte. Ich finde es eine sehr schöne Entwicklung und Entschlüsselung dieser ganzen Geschichte, dass Giustino plötzlich merkt, dass Liebe ein so viel wichtigeres Gefühl ist, als ein Held zu sein und Macht und Geld zu haben. Obwohl er von der Geschichte her ein Kaiser und ein Machtmensch sein wird ... da ist es natürlich noch spannend zu sehen, welchen Weg wir ihm wirklich geben, ob er doch bei der Macht bleibt oder ob er vielleicht gar kein Kaiser wird und aus seinem Traum aufwacht.

JB »Il Giustino« ist eine Oper, in der Grenzen von Geschichte, Mythos und Märchen verschwimmen ...

BH Es gibt viele märchenhafte Momente, in denen Giustino zum Helden wird, z.B. als Fortuna ihm die Möglichkeit bereitet eine junge Frau aus den Fängen eines Bären zu retten, was er dann sehr schnell, stark und mutig erledigt. Später rettet er ebenfalls in bester Heldenmanier die Kaiserin Arianna von einem Seemonster. All diese Momente stehen in enger Verbindung zur Mythologie: Seemonster waren ein großes Thema bei den Titanen, Bären spielen eine große Rolle in der griechischen Mythologie, wenn es darum ging, die Kraft eines Bären anzunehmen oder zu besitzen, und es gibt die Figur der Fortuna, die Zauberin, die das Gute oder das Böse arrangieren kann. Märchen sind philosophisch, weil die Fragestellungen zu dem Inneren, dem eigenen Ich führen. Es geht letztendlich um die Frage: Wie soll man leben? Und das ist genau die Frage von Giustino am Schluss. Ihm widerfährt Glück, er merkt nur nicht, dass es ihn umgibt, weil er das Glück nicht als Glück begreift.

JB In deiner Inszenierung haben alle Figuren, außer Fortuna, ein Kinderdouble, das sie im Laufe der Handlung begleitet. Wofür stehen die Kinder?

BH Zu sehen, wie unterschiedlich Kinder und Erwachsene Glück erleben und bewerten, finde ich spannend. Kinder bringen oftmals einen sehr ungefilterten Blick mit und verstehen vieles mit dem reinen Verstand, daher scheinen sie mir oft fast klüger als die Erwachsenen im Umgang mit dem Thema. Speziell die Kinder, in dem Alter wie wir sie auf der Bühne haben, nehmen schon sehr viel an, sehen und erleben aber die Dinge oft viel direkter und haben auch keine Angst diese auszusprechen. In der Inszenierung sind sie Kinder eine Schulklasse, die ins Theater kommen, um etwas über die Inszenierung und den Ort zu erfahren. Sie interessieren sich aber nicht wirklich für die Inhalte, welche die Lehrerin ihnen beizubringen versucht. Am Schluss sind es wohlmöglich die Erwachsenen, die von diesen Kindern lernen, weil sie mit ihrem unverstellten Blick auf die Themen schauen und sich dazu verhalten.

JB In der Oper gibt es eine Dichte an undurchsichtigen emotionalen und politischen Verstrickungen, eine große Anzahl von märchenhaften und spektakulären Szenen sowie permanente Ortswechsel. Welchen Raum hat der Bühnenbildner Thilo Ullrich dafür entworfen?

BH Das Bühnenbild ist eine Anspielung an barockes Theater, das mit einer heutigen Ästhetik verschmilzt. Es gibt Kulissen, die sich wie im alten Theatersystem hinein und hinaus bewegen können. Wir greifen auch oftmals antike Symbolik auf. Im Zentrum befindet sich beispielsweise das Rad der Fortuna, das sich dreht und so sehr viele Schauplätze zitiert. Es ist ein Bühnenbild, das fast wie eine alte Kulissen-Maschinerie funktioniert aber trotzdem abstrakt ist und Raum für Assoziationen lässt. Die Bilder, die entstehen, könnten Projektionen, Vorstellungen von Kindern oder Erinnerungen aus Märchenbüchern sein. In der Inszenierung schauen die Kinder sich das Bühnenmodell

von »Il Giustino« an, woraufhin sie in die Geschichte hineingesogen und Teil der Erzählung werden. Offen bleibt aber, ob sie die großen Doppelgänger sind oder sie sich alles im Traum nur anschauen. Diese beiden Ebenen von Spiel und Realität vermischen sich, was uns wiederum Freiheiten gibt, manchmal auch nur Gefühle und Momente aus der Perspektive von Kindern zu erzählen, obwohl die Erwachsenen singen. Im zweiten Teil wird diese Welt immer weiter gebrochen, indem sich die Ebenen mischen. Bühne und Kostüme sind sehr spektakulär. Aber es gibt immer wieder auch Raum für Innerlichkeit und reduzierte Momente. Es ist auch gut, dass man nicht nur alles mit den Augen isst, sondern sich zeitweise allein auf die Musik einlassen kann.

JB Selten in der Operngeschichte sind Frauen in ihren Rollen als autonome und handlungsführende Charaktere angelegt. Hier haben wir es sogar gleich mit zwei Heldinnen zu tun, während Entscheidungsträger wie der Kaiser Anastasio vielmehr als Antihelden in Erscheinung treten. Inwiefern ist »Il Giustino« auch eine Oper über weibliche Emanzipation?

BH In dieser Oper ist es so, dass die männlichen Machtfiguren etwas schwächer angelegt sind. Anastasio ist ein Kaiser, der sich selbst mehr liebt, als seine Frau und sein Volk. Für mich ist er eine Anspielung an Louis XIV. Die zwei weiblichen Hauptfiguren, Arianna und Leocasta, sind hingegen wirklich diejenigen, die sich der Realität stellen und der Gefahr ins Auge sehen. Das Stück beginnt schon mit Arianna, die als Kaiserin einen Mann heiratet, den sie sich als neuen Kaiser selbst ausgewählt hat. Und wieder ist es sie, die zur Tat schreitet und in den Krieg zieht, während ihr Mann noch darüber sinniert. Leocasta ist eine lebensbejahende Frau, die ohne Furcht für ihre Liebe einsteht, proaktiv die Wege ebnet und unbeirrt ihren Weg verfolgt.

Und am Schluss sind es auch die Frauen, die am schnellsten durchschauen, was eigentlich in diesem ganzen Palast geschieht. Im Hinblick auf die Frage der Emanzipation ist die Oper einmal nicht so angelegt, dass die Frau das Objekt der Liebe ist, eine gute Mutter wird, schön an der Seite eines Mannes steht, und letztendlich ebenso schön stirbt. Bei »Il Giustino« haben wir es mit Frauenfiguren zu tun, die mit einer großen Kraft handeln. Und natürlich ist es auch interessant, dass diese Weiblichkeit der männlichen Figuren auch durch das Stimmfach der Countertenöre auf eine Weise vorgegeben ist.

JB »Il Giustino« wurde anlässlich des venezianischen Karnevals komponiert. Karneval als Flucht in eine andere Welt: Täuschung, Verführung, Spiel mit Identitäten, Tabubruch, Rausch. Neben der Kritik an der bestehenden Gesellschaft und der Thematisierung von vorherrschenden religiösen Konflikten prägen vor allem Komik und Leichtigkeit weite Strecken der Oper. Wie wird das in der Inszenierung spürbar?

BH Ich finde Charlie Chaplin, Buster Keaton und Laurel und Hardy sehr inspirierend als Zugang zur Komik dieser Oper. Bei »Il Giustino« muss man alles sehr gut timen, denn es gibt nicht nur viele Szenen, die schnelle Verwandlungen brauchen, sondern auch viele Momente, die von pointierter Komik leben. Besonders zwei Figuren haben viel komisches Potenzial: Andronico ist ein Mann, der sich als Frau verkleidet, um der Schwester des Kaisers Anastasios, Leocasta, nah zu sein. Bei uns wird diese Figur von einer Frau gespielt, was es noch einmal komplizierter macht. Dadurch entstehen viele komische Momente, gleichzeitig ist es ein sehr interessantes Thema, um heute über Identität und Geschlechterfragen nachzudenken. Neben Andronico gibt es noch Amanzio, ein absoluter Intrigant.

Ihm sind alle Mittel recht, um an die Macht zu kommen. Zugleich spielt er die Rolle der Fortuna. So hat auch Fortuna zwei Gesichter: Sie kann Glück bringen, entscheidet aber auch darüber, ob sich das Glück ins Böse wendet. Amanzio ist die Überspitzung eines Machtpolitikers, der dekadent und realitätsfern das Leben zelebriert – eine interessante Verbindung von Märchen und Realität. Man kann die Bösewichter als Bösewichter in der Überspitzung zeigen. Wenn man Nachrichten liest, bekommt man ja auch manchmal den Eindruck, es handele sich um Realsatire, sodass einem zum Lachen zumute ist, wenn die Realität nicht so tragisch wäre.





WIE
DEKADENT
IST

DAS
GLÜCK?

VON VENEDIG NACH ROM UND VOM BAUERN ZUM KAISER

ANTONIO VIVALDI UND SEINE OPER »IL GIUSTINO«

TEXT VON René Jacobs

VIVALDI VERSUS ALDIVIVA
ODER RACHE UND GEGENRACHE

Am Ende des Jahres 1720 kam in Venedig eine Schrift unter die Leute, die für hinreichend viel Gesprächsstoff sorgte. Pünktlich zum Beginn der neuen Opernsaison konnte man in der traditionell opernbegeisterten Lagunenstadt Interessantes über die Zustände, vor allem aber Missstände des venezianischen Opernwesens erfahren. Die 64 Seiten starke Publikation trug den Titel »Il teatro alla moda o sia metodo sicuro e facile per ben comporre, ed eseguire l'opere italiane in musica all'uso moderno« (Das Theater nach der Mode oder sichere und leichte Methode, italienische Opern nach modernem Gebrauch gut zu verfertigen und aufzuführen), war anonym veröffentlicht worden und von einem ironischen, satirischen, bisweilen sogar boshaften Charakter. Schon bald aber gelangte ans Licht, wer der Autor war: Benedetto Marcello (1686-1739), ein komponierender Adliger, dessen Familie Miteigner des Teatro Sant'Angelo war. Den Opernbetrieb kannte er also, jedenfalls genau genug, um so manche Interna zu beschreiben und zu kritisieren. So

ziemlich Jede und Jeder wurde zur Zielscheibe, ob nun Librettisten und Komponisten, die Gesangsstars der Zeit, selbst die Kassierer und die Mütter der Sängerinnen. Zwei Protagonisten standen dabei in besonderem Maße im Fokus Marcellos: ein Impresario mit dem Decknamen »Orso« (Bär), hinter dem sich Giovanni Orsato, der Direktor des Teatro San Moisè, verbarg, und ein Komponist namens »Aldiviva«, unschwer als Antonio Vivaldi zu identifizieren, zumal er auf dem Titelblatt dargestellt ist als geigender Engel mit Priesterhut, am Steuer einer Gondel sitzend.

Neben einer grundsätzlichen, mitunter sicher gerechtfertigten Kritik an der Gattung der traditionellen Opera seria, so wie sie in Venedig seit geraumer Zeit unter Verwendung feststehender Modelle gepflegt wurde, wird man Marcello durchaus unterstellen dürfen, der Karriere Vivaldis Schaden zufügen zu wollen, ihm bei seinen Auftraggebern wie beim Publikum in Misskredit zu bringen. Konkurrenzdenken mag hierbei eine Rolle gespielt haben, war Marcello doch selbst ein angesehener, sogar prominenter Komponist. Der offensichtliche Aufstieg vom Violinvirtuosen zum erfolgreichen Opernkomponisten, der Vivaldi gelungen war, schien ihm ein Dorn im Auge zu sein. Der Verdacht liegt nahe, dass er den um acht Jahre älteren, insgeheim womöglich beneideten aber kaum geschätzten Kollegen ausschalten wollte, zumindest für eine Weile. Und »Il teatro alla moda« entfaltete auch die gewünschte Wirkung: Vivaldi erhielt für die kommenden fünf Jahre keinen Operauftrag mehr in Venedig, er war gezwungen, sich umzuorientieren – die Tatsache jedenfalls, dass er, inmitten einer Art »Midlife Crisis«, zwischenzeitlich seine Heimatstadt verlassen hat und in Mailand und Rom aktiv wird, vornehmlich als Opernkomponist, deutet darauf hin.

Die zum römischen Karneval 1724 im Teatro Capranica, einem Haus mit ca. 700 Plätzen, uraufgeführte musikalisch anspruchsvolle wie umfangreiche Oper

»Il Giustino« ist gewissermaßen die Reaktion auf die vom Rivalen Marcello verübte Rache. Alle jene Phänomene der venezianischen Oper, die Marcello angeprangert hatte – die komplizierten Haupt- und Nebenintrigen der Handlung, die verworrene Figurenkonstellation, vor allem aber der Einbezug von Spektakel und Sensation in Gestalt von Tieren, Monstern und Maschinenwerk zu bloßen Unterhaltungszwecken –, kamen gleichsam in Überfülle zur Erscheinung, gerade auch, um Attraktionen für das Publikum zu schaffen, die weit über das Musikalische hinausgingen. Die Anwürfe Marcellos wurden mit einer »Gegenrache« beantwortet – und schon bald war Vivaldi auch in Venedig wieder präsent.

GESCHICHTE - GESCHICHTSSCHREIBUNG - DRAMMA PER MUSICA

Mit »Il Giustino« begeben wir uns in die Tiefen der Historie des byzantinischen Kaiserreichs hinein, in eine Zeit und einen Raum, die uns weniger bekannt, vielfach sogar fremd sind. Die Geschichte der Kaiser Anastasius und Justin – zwei Protagonisten von Vivaldis Oper – aus dem späten 5. und frühen 6. Jahrhundert n. Chr. wird in ihren Grundzügen im Libretto erzählt, mit einer Reihe von Verweisen auf reale Personen und Geschehnisse, die den Hintergrund bilden. Zugleich ist im Sinne einer publikumswirksamen Opernhandlung, die ihren eigenen Mustern und Gesetzen folgt, aber auch Einiges hinzuerfunden und abgeändert worden. Bemerkenswert – und zugleich schön – ist, dass der Librettist Nicolò Beregan, dessen Text schon mehrfach vor Vivaldi vertont und in modifizierter Form auch von Händel 1737 noch einmal aufgegriffen wurde, auf eine ausgesprochen spielerische Weise mit den historischen Quellen und Ereignissen umgegangen ist – die Geschichtsschreibung

der byzantinischen Zeit hat er sehr originell und phantasievoll umgeschrieben, so dass die Geschichte in Gestalt eines »Dramma per musica« neue Elemente gewinnt. Die Figuren gewinnen z. T. neue Züge und sind keineswegs nur stereotyp gezeichnet. Und Vivaldi erweist sich ohnehin als ein Theaterpraktiker, der um bestimmte Effekte der Personenkonstellation und der Handlung samt ihren abrupten Wendungen und komplizierten Verwicklungen wusste.

STARKE FRAUEN UND VERWEIBLICHTE MÄNNER

Blickt man auf das Figurentableau von »Il Giustino«, so fällt ein Gegensatz auf: Starke Frauen stehen verweiblichten Männern gegenüber, zumindest in der Tendenz. Arianna und Leocasta sind aktiv Handelnde, die kraftvoll und energisch ihre Ziele verfolgen, Anastasio, Vitaliano und Andronico zeigen sich hingegen als »eroi effeminati« (verweiblichte Helden), die in gefährvollen Situationen zurückhaltend, mitunter sogar schwach agieren. Sie alle sind von Amor besiegt worden und können deshalb nicht voll und ganz ihre Macht entfalten, persönlich, politisch oder militärisch, sondern bleiben in vielen Situationen seltsam passiv. Der einzige wirkliche Intrigant und Verräter ist Amanzio, der als Eunuch zudem außerhalb der Welt von Frauen und Männern steht und nicht in amouröse Angelegenheiten hineingezogen ist.

»IL GIUSTINO« ALS BILDUNGSROMAN

Eine Figur gibt es im Stück, die – nicht eben typisch für das Drama per musica – eine regelrechte Entwicklung durchmacht: der Titelheld Giustino. Vom einfachen Bauer steigt

er zum Mitkaiser auf, auch wird aus dem Nichtliebenden ein Liebender. Im Laufe der Handlung lernt er darüber hinaus das ehrlich empfundene Weinen, aus dem vormaligen Zustand des Nichtweinenkönnens heraus. Beispielhaft dafür ist seine Arie »Il mio cor già più non sa« aus dem 3. Akt, die überaus expressiv ausgestaltet ist und auch mit viel Sensibilität zu singen ist. Als Charakter ist Giustino offenbar der interessanteste, da er keine statische, sondern eine sich entwickelnde Gestalt ist – die Oper kann im Blick auf die Titelfigur durchaus als »Bildungsroman« verstanden werden. Schon als Bauer fühlt Giustino sich zu Höherem berufen, als couragierter Feldherr erlebt er einen Aufstieg und findet Anerkennung, bis schließlich seine adlige Abstammung bekannt und er zum Herrscher erhoben wird.

Einen erstaunlichen Weg nimmt auch Leocasta, die Schwester des Kaisers Anastasio, die Giustino in Liebe verbunden ist. Auch sie entwickelt sich, von einer eher leichtsinnigen Soubrette hin zu einer wirklich starken Frau – man vergleiche nur ihre erste, koloraturenreiche Arie »Nacque al bosco« aus dem 1. Akt mit ihrer letzten aus dem 3. Akt, »Senza l'amato ben«, die sehr prägnant und ausdrucksstark gehalten und mit überraschenden harmonischen Wendungen angereichert ist, um diese Verwandlung unverstellt nachzuvollziehen.

DRAMATISCHE »VIELHEIT«
STATT DRAMATISCHER EINHEIT

Außerordentlich vielschichtig zeigt sich Vivaldis »Il Giustino«, hinsichtlich seiner Themen, aber auch seiner Musik. Die Oper ist zunächst ein Lehrstück in Sachen Politik, mit Intrigen und Verrat, mit Krieg und Parteienstreit und anderem mehr, nicht minder ist sie aber auch eine Projektionsfläche für verschiedene Arten der Liebe. Das Spiel mit

den Geschlechtern wird nicht ausgespart, auch Erotizismen sind gegenwärtig. Dazu kommt ein ausgeprägter Sinn für Spektakel und Sensation, ganz in der Tradition der venezianischen Oper. Ungewöhnlich allerdings ist die religiöse Dimension, die im 2. Akt des Librettos zum Vorschein kommt: Giustino ist der unermüdliche Kämpfer für den wahren Glauben, unbesiegbar im Krieg gegen die Ketzer, fest auf der Seite der christlichen Orthodoxie. Die Kraft, die er ins Feld zu führen vermag, ist ihm direkt von Gott gegeben – die Arie »Su l'altar di questo Nume« aus dem 2. Akt, die eine offensichtliche Anspielung auf den ersten christlichen Kaiser Konstantin enthält, gibt davon Zeugnis.

Hinzu kommt ein besonderes Stück Musik, die von den Klängen eines Psalteriums (Salterio) begleitete Arie »Ho nel petto un cor si forte«, mit der Giustino den 2. Akt beschließt. Dieses Saiteninstrument – oft als »Hackbrett der Barockzeit« bezeichnet – dessen Einsatz in einer Oper einzigartig ist, steht symbolhaft für den Himmel, für eine Atmosphäre des Sakralen. Die Töne des Salterio, auf verschiedene Weise zupfend wie schlagend erzeugt und erstaunlich farben- und ausdrucksreich, wirken wie Klänge aus einer anderen Welt, die mit der realen im Grunde nichts zu tun hat, sondern eine himmlische »Harmonie der Sphären« beschwören. Es ist schon sehr besonders, dass dieser Klanggeber mit einbezogen ist, ganz und gar untypisch für die Oper des 17. und 18. Jahrhunderts.

Vielschichtig ist auch – wenngleich in einem anderen Sinne – die Figur des Andronico. Im Operngeschehen ist er (bzw. sie) ein »Hermaphrodit«, eine Gestalt, die das Männliche und das Weibliche miteinander vereint. In unserer Produktion wird dieser Charakter von einer Frau gesungen, ist aber eigentlich ein Mann, der sich als Frau verkleidet, um dann wiederum diese Identität abzuwerfen – ein nur schwer entwirrbares Hin und Her. In Rom war es natürlich ein Kastrat, der diese Rolle übernahm, an anderen italienischen

Opernhäusern der Zeit waren aber auch weibliche Altistinnen sehr beliebt, man denke etwa an Johann Adolf Hasses *Serenata* (Neapel 1725), bei der der junge, an der Schwelle zum großen Ruhm stehende Farinelli als Cleopatra an der Seite der Altistin Vittoria Tesi als Marc Antonio sang – der Tausch der Geschlechter in Stück und Aufführung fiel offenbar nicht ins Gewicht. Auch noch im 19. Jahrhundert wurde die weibliche Altstimme als geschlechtsindifferent wahrgenommen, so wie der französische Romancier und Lyriker Théophile Gautier enthusiastisch schrieb: »O Altstimme, du Hermaphrodit unter den Stimmen!« Sie wurde für Partien eingesetzt, die zuvor von Kastraten gesungen wurden, wie etwa Glucks »Orfeo« oder Rossinis »Tancredi«.

KASTRATEN, COUNTERTENÖRE, PRIMADONNEN

Vivaldis »Il Giustino« ist eine Oper, in der ausschließlich hohe Stimmen eingesetzt sind. Zur Premiere in Rom wurden sämtliche Rollen von Kastraten gesungen, was vor allem damit zu tun hatte, dass Frauen auf den Bühnen der Papststadt nicht auftreten durften. An anderen Orten, schon zu Lebzeiten Vivaldis, sind die weiblichen Parts dann aber von Frauen übernommen worden, so wie es etwa auch in Venedig üblich war. Dem sind wir in unserer Besetzung gefolgt – so gewinnen Arianna und Leocasta, die beiden Primadonnen-Rollen, durch zwei Sängerinnen unterschiedlichen Timbres (etwas dunkler und etwas heller) Gesicht und Stimme. Die beiden männlichen Hauptfiguren, Giustino und Anastasio, werden durch zwei Countertenöre gesungen und verkörpert, der erste in Alt-, der zweite in Mezzo-Lage. Die Rollen von Andronico und Amanzio, auch sie ursprünglich von Kastraten besetzt, sind wiederum zwei Sängerinnen anvertraut, einer Altistin und einer Mezzosopranistin,

während die beiden Tenöre Vitaliano und Polidarte (eine sekundierende Partie) bei zwei fest an der Staatsoper engagierten Tenorsängern sehr gut aufgehoben sind.

REZITATIVE UND ARIEN

»Il Giustino« ist ein außergewöhnlich ausgedehntes Werk. Reinhard Strohm, dessen Edition der Partitur eine vorbildliche Arbeit darstellt – neben einem ausführlichen kritischen Bericht gehört zu dieser Ausgabe eine regelrechte Monographie über Vivaldis Operschaffen und die Oper selbst, fast 100 Seiten umfassend –, geht für die ungekürzte Fassung von einer Spieldauer von rund fünf Stunden aus. Für den praktischen Theaterbetrieb war es zwingend notwendig, das Werk auf eine akzeptable Länge zu bringen und statt der dreiaktigen Gliederung mit zwei Pausen lediglich eine Pause zwischen zwei Teilen einzulegen. Es bestand die Möglichkeit, die Rezitative drastisch zu kürzen, was jedoch die Verständlichkeit der komplexen Geschichte beeinträchtigt hätte. Zudem ist Vivaldi ein glänzender Rezitativkomponist, besser als viele seiner Zeitgenossen, da er oft raffinierte harmonische Modulationen erfunden und auch rhythmisch sehr flexibel, zudem affektbetont komponiert hat.

Kürzungen wurden vor allem durch den Verzicht auf Arien erreicht, insgesamt elf an der Zahl. Den vier Protagonist:innen Anastasio, Arianna, Giustino und Leocasta sind nunmehr je fünf zugeordnet, womit sie quasi gleichberechtigt das Geschehen tragen. Es scheint Vivaldis Intention gewesen zu sein, mit »Il Giustino« seine einzigartigen gestalterischen Fähigkeiten zu demonstrieren, indem er seine schönsten Arien, entweder direkt für dieses Werk komponiert oder aus früheren Stücken entnommen und in neue Kontexte gebracht, seinem Publikum präsentierte. Die neu komponierten Arien sind jedenfalls durchweg meisterhaft

komponiert. Die weitaus meisten von ihnen sind in der für das *Dramma per musica* typischen *Da-capo*-Form gehalten, oft fünfteilig (mit den Abschnitten A1 – A2 – B – A1 – A2). Verknapungen der *Da-capo*-Teile schienen sinnvoll, um die einzelnen Sätze nicht ausufern zu lassen. Das geschah beinahe systematisch: Nur wenige Arien sind letztlich in ihrer kompletten Form belassen worden, so wie sie Vivaldi in seiner Partitur fixiert hat, unter ihnen die bereits erwähnte *Giustino*-Arie mit dem obligaten *Salterio*.

Nur zweimal hat sich Vivaldi offenbar bewusst dafür entschieden, keine *Da-capo*-Arie zu schreiben. Ariannas »Dalle gioie del core amor pendea«, gegen Ende des 2. Aktes, unmittelbar vor der *Salterio*-Arie in einer freien Form gesungen, ist von Reinhard Strohm als »Madrigal« bezeichnet worden, gedacht wohl für ein besonders gebildetes römisches Publikum. Angespielt wird hier auf den Mythos von Amor (Die Liebe) und Psyche (Die Seele), auf die Geschichte der drängenden Zuneigung des Liebesgottes zu einer Sterblichen, die schließlich zu einem göttlichen Wesen erhoben wird. Bis kurz vor Schluss erscheint der Text rätselhaft und kryptisch, erst am Ende klärt es sich auf, mit einer regelrechten *Pointe*, die unmittelbar verständlich ist: Amor hat einen unstillbaren Durst auf die Tränen der Liebenden – und alle wahrhaft Liebenden in unserer Welt sollten das auch haben.

UNTERHALTUNG

Die venezianische Oper der Zeit Vivaldis war vor allem auch eine Form von gehobenem »Entertainment«. Von der ersten bis zur letzten Minute sollte das Publikum unterhalten werden, über mehrere Stunden hinweg. Es ist ein »Theater nach außen«, das sich hier zeigt, das vielfach sinnliche Reize des Schauens und des Hörens bietet und die Menschen im Saal

mit musikalischen und szenischen Spektakeln in seinen Bann zieht. Ebenso wichtig aber scheint das »Theater nach innen« zu sein, jene introvertierten Momente, in denen die Figuren mit ihrem Fühlen und ihren Ausdrucksregungen ganz bei sich sind. Gerade die Arien, in denen das geschieht, wirken am stärksten – und nicht von ungefähr ist es die Musik, die Vivaldi ohne Ausnahme eigens für »*Il Giustino*« komponiert hat, stets im Blick auf die Wirkungen, die von diesem künstlerisch so ambitionierten Werk ausgehen sollten.

»IL GIUSTINO« UND »LE QUATTRO STAGIONI«

Zu Beginn des Jahres 1724 kam »*Il Giustino*« in Rom auf die Bühne, im Jahr zuvor war ein Werk entstanden, das Vivaldis Popularität neu beleben sollte: »*Le quattro stagioni*« (Die vier Jahreszeiten), eine Sammlung von vier Violinkonzerten, die 1725, im Jahr nach »*Il Giustino*«, im Druck veröffentlicht wurde. Gerade das erste Konzert, »*La primavera*« (Der Frühling) gewann rasch eine außerordentliche Beliebtheit – bis heute ist der erste Satz eine Ikone der Barockmusik und ein Markenzeichen Vivaldis. Er zitiert diese Musik in seiner Oper, an geradezu bestmöglicher Stelle: wenn die Glücksgöttin Fortuna – eine allegorische Gestalt – erscheint und *Giustino* aus seinem Schlummer weckt, in den er gefallen ist. Eine *Cavatina* im sanft schwingenden *Siciliano*-Rhythmus hat er zuvor gesungen, in C-Dur stehend – wie im Traum erklingt der Anfang des »Frühlings« in E-Dur, in auffälliger und deshalb eindrucksvoller harmonischer Rückung. Dem Publikum, das die Musik von »*Primavera*« kannte, muss dieser Moment wie ein »Aha-Erlebnis« vorgekommen sein. Und das Publikum unserer Aufführung wird noch ein paar mehr Zitate aus den »*Jahreszeiten*«, die wir eingestreut haben, entdecken können. Es war sehr inspirierend, sich mit Vivaldis Oper zu beschäf-

tigen, angeregt durch die Ausgabe von Reinhard Strohm, dem wohl besten Kenner seines Operschaffens. Als Komponist für die Bühne wird Vivaldi oft unterschätzt, dabei ist sein Oeuvre auch auf diesem Gebiet ungemein reichhaltig. Es gilt, seine Opern weiter verstärkt in die Öffentlichkeit zu bringen, auch wenn Aufführungen mittlerweile keine Seltenheit mehr sind. Ihn und eine Reihe seiner Zeitgenossen – u. a. Alessandro Scarlatti und Antonio Caldara, dessen Ouvertüre zu »Adriano in Siria« (Wien 1732) im Übrigen unseren Opernabend anstelle der ursprünglichen Einleitung, einem Violinkonzert Vivaldis, eröffnet – neu zu spielen und neu zu hören, ist gewiss schön und gut für die Zukunft.

aufgezeichnet von Detlef Giese





WIE TIEF
REICHT

DAS
GLÜCK?

OPERNHELD UND MÄRCHENKAISER

44

TEXT VON Reinhard Strohm

DER WIEDERGEBORENE NACHRUHM

Musiker früherer Zeiten und ihre Kompositionen erfahren bekanntlich gern Wiederentdeckungen oder Wiederbelebungen. Die »Wiedergeburt« früherer Kulturleistungen ist eine Art Vergangenheitsbewältigung, die nach dem Vorbild der europäischen Renaissance heute überall in der Welt stattzufinden scheint.

Antonio Vivaldi (1678–1741), ein im musikalischen Showgeschäft erfolgreicher Künstler des alternden Venedigs, war Anfang der 1920er Jahre noch nicht ganz vergessen. Doch hatte man sich gewöhnt, ihn als frühen Violinvirtuosen und originellen Schöpfer gedruckter Konzerte und Sonaten irgendwo im Gedächtnis zwischen seinen Landsleuten Albinoni, Geminiani oder Veracini anzusiedeln – ohne Ahnung davon, was er sonst noch leisten konnte. Man kannte nicht den tatsächlichen Umfang seines Instrumentalschaffens, sehr wenig von seiner geistlichen Musik, kaum eine seiner Kantaten und vor allem nicht die inzwischen bekanntgewordenen 26 Opernpartituren, mit denen er eine intensive Karriere als Opernkomponist und Impresario bestritten hatte. Heute sind die meisten seiner Opern auf CD eingespielt, viele auch szenisch aufgeführt, darunter »Il Giustino«, nach der kritischen Partiturausgabe des Istituto Italiano Antonio Vivaldi (Ricordi 1992; Klavierauszug 2022).

45

Dass Vivaldis Musik heute eine ganz andere Präsenz erworben hat als vor 100 Jahren, ist der Verdienst von vor allem zwei Personen. Die erste ist der Turiner Komponist und Musikwissenschaftler Alberto Gentili. Er konnte 1926 und 1927 zwei riesige Sammlungen Vivaldischer (und anderer) Musik in Piemont und Ligurien in Privatbesitz identifizieren und an die Turiner Nationalbibliothek überführen lassen, mit den Industriellenfamilien Foà und Giordano als Sponsoren. Beide Sammlungen hatten ursprünglich zusammengehört und waren schon 1745 in Venedig katalogisiert worden; wahrscheinlich hatte sie der Komponist in demselben Umfang seinen Erben hinterlassen. Die andere Person, der wir dieses umfassendere Bild seines Schaffens verdanken, war also Vivaldi selbst, der seine überwiegend autographen Manuskripte sorgfältig zusammen aufbewahrt hatte (während er Kopien dutzendfach an Kunden verkaufte) und damit ihre Überlieferung sicherte. Um 1920 war zwar die Wiederbelebung alter Musik fast schon zur Mode geworden: Der Nachruhm der Opernriesen Händel, Lully, Scarlatti, Monteverdi und Pergolesi profitierte bereits davon. Doch kein anderer Barockmeister hat es geschafft, in der Geschichte vom bloßen Violinvirtuosen zum großen Opernkomponisten zu avancieren.

Das ist es, was Antonio Vivaldi sich gewünscht hatte. Seinen Giustino ließ er singen:

»In kommenden Zeitaltern werden
Hunderte von meinen Taten und meinem
Ruhm erzählen hören«.

Diese Prophezeiung erfüllte sich eben dadurch, dass der Kastrat Paolo Mariani sie im Karneval 1724 auf der Bühne des römischen Teatro Capranica mit Vivaldis Noten vortrug. Der prophetische Arientext, der in früheren Fassungen des Librettos gefehlt hatte, wurde Giustino erst 1724 unterschoben:



»Su l'altar di questo Nume« : Arie Giustinos (II.8)
in Vivaldis autographer Partitur.
Turin, Biblioteca nazionale e universitaria,
Ms. Foà 34, fol. 104v.

Vivaldi machte sich mit seiner Oper zum Nachruhm-Verwalter eines kaiserlichen Kriegshelden aus dem oströmischen Reich. Und er mag die Voraussage, man werde noch in kommenden Zeitaltern von ihm erzählen, auch auf sich selbst bezogen haben.

»DEIN SCHWERT IST MEINE GOTTHEIT«:
KONSTANTINOPEL AUF DER OPERNBÜHNE

Der asthmatische Priester Antonio Vivaldi, der einzige gebildete Spross einer Familie aus dem venezianischen Friseurmilieu, konnte sich seine künstlerischen Erfolge gewiss als militärische Ruhmestaten ausmalen. Wie sein Giustino hätte er es bedauert, seine Tage mit Fronarbeit zu verbringen, statt »auf der kriegerischen Szene« zu triumphieren (»Misero è ben colui«, I. 4).

Problematischer wird die Allegorie, wenn Giustino in der Arie »Su l'altar di questo Nume« (Abb. 1) erklärt, er werde tausend Siege »auf dem Altar dieser Gottheit« erstrahlen lassen. Soeben hat Kaiser Anastasio ihm versichert: »Geh', siege! dein Schwert ist meine Gottheit« (»Vanne, vinci! Mio Nume è la tua spada«). Der heroische Sprachstil des Librettos impliziert blitzende Schwertklingen und die römische Ruhmesgöttin Fama. Doch wohl zu Recht lässt sich René Jacobs hier an den Sieg erinnern, den Konstantin der Große an der milvischen Brücke (anno 312) über seinen Rivalen Maxentius im Zeichen des Kreuzes erungen haben soll. Vivaldi selbst komponierte mit seiner »Juditha triumphans« (1716) ein »Sacrum militare oratorium«: eine geistliche Musikgattung, mit der die Republik Venedig ihre Siege über die Türken zu feiern (oder herbeizubeschwören) pflegte. Wie verträgt sich diese Verquickung von Krieg und Christentum aber damit, dass Nicolò Beregans Libretto »Il Giustino« von 1683 ganz unter Heiden

spielt? Der Librettist scheint sich geirrt zu haben: Zwischen 491 und 518, ein Jahrhundert nach Konstantins Etablierung des Christentums im römischen Reich, herrschte am Kaiserhof zu Konstantinopel eine christliche Elite, deren Mitglieder sich blutig bekämpften, um bestimmte Vorstellungen von der wahren Natur Christi durchzusetzen. Kaiser Justinus I. verfolgte gewaltsam die »Monophysiten«, die behaupteten, Jesus Christus sei allein göttlicher Natur gewesen. Vitalianus und Amantius hefteten christologische Dogmen an ihre aufrührerischen Fahnen.

Wenn Dutzende von Dichtern sich in ihren Libretti bei der kirchlichen Zensur für Anrufungen der »Götter« oder »Sterne« entschuldigen mussten, wie konnte dann Beregan den orthodox-christlichen Kaiser Justinus I. und seinen ganzen Hof zu Heiden machen? Die Erklärung ist einfach: Er durfte keine Theologie auf die profane Opernbühne zerren. Die Praxis von Blutfehde und Verfolgung aus religiösen Gründen konnte er der katholischen Staatskirche nicht anlasten.

Obwohl auf diesem Auge geschichtsblind, wählte Beregan eine Opernhandlung aus, in der sämtliche Personen mit Ausnahme von Andronicus real existiert hatten. Mit der historischen Zeitspanne nahm er sich etwas mehr Freiheit: Justinus war bei der Hochzeit Ariannas und Kaiserkrönung des Anastasius (491) schon längere Zeit Mitglied der Palastwache und etwa 40 Jahre alt; die Niederschlagung der Aufstände von Vitalianus und Amantius erfolgte nach 510, die Kaiserkrönung Justinus' erst 518.

Erfunden hat Beregan, dass Euphemia (1724 Leocasta genannt) eine Schwester des Kaisers Anastasius gewesen sei, sowie dass Vitalianus und Andronicus Brüder von Justinus gewesen seien, weshalb sie am glücklichen Ende der Oper begnadigt werden können. (Der historische Justinus I. und sein Nachfolger Justinianus I. ließen nicht nur den Putschisten Amantius, sondern auch Vitalianus hin-

richten.) Die verflochtenen Verwandtschaftsbeziehungen im Libretto entsprechen aber der Hofkultur Konstantinopels. Viele erfolgreiche Clansleute waren niederer Abkunft, stammten aus dem illyrisch-thrakischen Norden und bildeten in der Metropole Familienseilschaften. Justinus (Taufname »Istok«, Quelle) war ein Schweinehirt aus Bederiana bei Scupa, dem heutigen Skopje; seine Gemahlin und Kaiserin Euphemia stammte aus derselben Gegend. Nach anderen Historikern kam Justinus aus der Nähe von Naissa (heute Niš, Südserbien) – was nicht zufällig der Geburtsort Konstantins des Großen gewesen war. Justinianus I., der Nachfolger und adoptierte Sohn von Justinus I., war Neffe.

Beregan hat sich auch in der erzählenden Literatur gut umgesehen, um seine Geschichte weiter auszumalen. Er gerät dabei in die Bereiche von Märchen, Heiligenlegende und historischer Gerüchteküche. Dass Justinus' Gemahlin ursprünglich Kurtisane war, Lupicina (»kleine Wölfin«) hieß und sich nur zu ihrer Ehrenrettung Euphemia (»von der man gut spricht«) nennen ließ, übernimmt Beregan von dem Historiker Procopius. Dieser Autor verherrlichender Bücher über Justinianus I., seine Gemahlin Theodora und seinen Feldherrn Belisarius (wie wir sie aus den Mosaiken von Ravenna kennen) hat daneben eine Geheime Geschichte (Anecdota) hinterlassen, in der er dieselben Protagonisten moralisch verunglimpfte. Ihm zufolge waren Theodora und Euphemia ursprünglich Kurtisanen und Schauspielerinnen. Tatsache ist, dass eine Gesetzesreform von Kaiser Justinus I. das Verbot der Ehe zwischen Hofbeamten und Frauen niederen Gewerbes, darunter des Theaters, aufhob. Antonio Vivaldi hätte sich sicher gefreut, wenn er das gewusst hätte. Ihm war jedoch vielleicht bekannt, dass die Namenspatronin der Kaiserin, St. Euphemia, bei ihrem Martyrium anno 303 in Chalcedon von einem Bären getötet wurde. Bei Beregan ist es ein wilder Mann, der Eufemia verfolgt und von Giustino erlegt wird, bei Vivaldi

ist es ein Bär. Beregan seinerseits dürfte bei Procopius von einem Meerungeheuer gelesen haben, das damals im Marmara-Meer Schiffe und Menschen bedrohte: Noch Hermann Melville zitiert diese Anekdote aus Procopius in seinem Roman »Moby-Dick, or the Whale« (1851). Das kostbare Geschmeide, das in Beregans Libretto von Hand zu Hand geht und des Kaisers Eifersucht gegen Giustino entfacht, entspricht doch wohl dem Taschentüchlein in Shakespeares »Othello, The Moore of Venice«, einer der beliebtesten Tragödien des 17. Jahrhunderts. Und die auf einem Rad sitzende Glücksgöttin Fortuna war eine schon im Altertum beliebte Schicksalsvorstellung.

Nicolò Beregan, der bereits 1671 ein Libretto über Kaiser Heraclius (575-641) verfasst hatte, war nicht der einzige Operndichter, den die spektakuläre Geschichte des oströmischen Kaiserreichs begeisterte. Viele andere, meist venezianische Librettisten (Adriano Morselli, Matteo Noris, Apostolo Zeno, Domenico Lalli, Antonio Maria Lucchini) trugen die »byzantinische« Mode weiter. Ihre Schöpfungen hatten selbstverständlich mit den venezianischen Machtinteressen im östlichen Mittelmeer zu tun; andererseits spielte man sie vor einem vergnügungssüchtigen Opernpublikum von einheimischen Adligen und wohlhabenden Touristen aus vielen Ländern.

Beregans Giustino verdankte seinen Erfolg nicht nur der brillanten Vertonung von Giovanni Legrenzi (1626-1690), die in mindestens zwölf Neuproduktionen bis 1703 ganz oder teilweise wiederholt wurde, und nicht nur der besonders spektakulären Inszenierung mit »Maschinen«, Monstern und Militärparaden (1683 reitet Vitaliano auf einem Elefanten), sondern vor allem der von Waffenlärm, Liebe, Eifersucht, Verrat und Blut durchtränkten Handlung selbst. In dieser historischen Opernhandlung war nun auch von einer imperialen Gründung die Rede, die in der allerersten Szene dargestellt wird. Diese eher symbolische



»La Fortuna in machina« mit der Musik von »La primavera«:

Vivaldis autographe Partitur von »Il Giustino«, I.5

Turin, Biblioteca nazionale e universitaria,

Ms. Foà 34, fol. 23v.



»Farfallino Perugini, bravissimo soprano che cantò nel Teatro d'Aliberti«

[richtig: Teatro Capranica] »l'opera del Prete Rosso nell'anno 1723«

Karikatur von Pier Leone Ghezzi, datiert Rom, 20. Januar 1723;

Farfallino sang sowohl damals als auch 1724. Fondazione Giorgio Cini, Venedig.

Machtkonstellation verteidigt der Held Giustino dann bis zuletzt gegen reale Widersacher – die das Publikum von 1683 bis 1724 fraglos mit den muslimischen Osmanen identifizieren konnte. Im Sommer 1683 belagerten sie Wien, 1724 gehörte ihnen noch der gesamte südliche Balkan.

FRAUEN UND MÄNNER

Die Historizität von Beregans Libretto war beeinflusst von dem tonangebenden Werk Giovanni Francesco Busenellos und Claudio Monteverdis, »L'Incoronazione di Poppea« (Venedig 1643), in dem es nicht um Mythen oder Ideale, sondern um Intrigen und Gelüste tatsächlicher Menschen gegangen war – und auf die ganz und gar unchristliche Praxis solcher Helden wollte Beregan nicht verzichten. Sein Erfolgsrezept war Sex und Spektakel, gemischt mit Heroismus, vorgeblicher Ehrsamkeit und vielleicht religiösen Anspielungen. Einige Beispiele:

Kaiserin Arianna legt Kriegsrüstung an, um ihrem Gemahl Anastasio auf dem Schlachtfeld beizustehen. Das Travestie-Motiv stammte von Torquato Tassos Clorinda; beide Heldinnen werden erst erkannt, als man ihnen Helm und Brustpanzer abnimmt. Arianna wird von Vitaliano gefangengenommen, der sie erotisch erpressen will; als sie ihn zurückweist, lässt er sie an einen Felsen ketten und dem gefräßigen Meerungeheuer ausliefern. Der vermutliche Moby Dick des Procopius wird zum Gehilfen sexistischer Gewalt. (Vivaldi hat die Szene liebevoll auskomponiert.) Arianna ähnelt der Hl. Margarete von Antiochien, die von einem Drachen verschluckt wurde. Ihr tapferer Retter Giustino entspricht dem Drachentöter St. Georgios (gr. »Bauer, Feldarbeiter«). Später, als Giustino Vitaliano gefangen genommen hat, nimmt Arianna an ihrem Verfolger zumindest verbale Rache.

Der junge Andronico stellt Eufemia (Leocasta) nach und verkleidet sich als Kammerzofe Flavia, um Zugang zu ihren Gemächern zu bekommen. Damit nicht genug: »Flavia« überredet die naive Eufemia, sie sollten beide ebenfalls Kriegsrüstung anlegen, um zu Giustino aufs Schlachtfeld zu eilen. Diese an sich komische Verdopplung wird zur kriminellen Strategie, als Andronico die Prinzessin an einem einsamen Ort vergewaltigen will (»ich bin keine Frau, wie du meinst«); Giustino kommt gerade des Weges, um sie in letzter Minute zu verteidigen. Die gegenseitige Liebeserklärung Leocasta-Giustino folgt auf dem Fuße: An Schmeichelei für das im Zuschauerraum stark vertretene männliche Ego fehlt es nicht.

Im Originallibretto wird Eufemia bei einem morgendlichen Jagdausflug von einem »wildem Waldmenschen« (uomo selvaggio, Satyr) verfolgt. Ihr Diener flieht auf einen Baum. Der rechtzeitig von Göttin Fortuna aus dem Schlaf geweckte Bauernsohn Giustino bekommt seine erste Gelegenheit zu einer Ruhmestat. Eufemia vermeint in ihm einen Naturgott zu sehen und ist sogleich von Amors Pfeil getroffen. Pietro Pariatis Librettfassung (Bologna 1711), die 1724 beibehalten wurde, macht aus dem Waldmann einen Bären, wohl um der Aggression den sexuellen Aspekt zu nehmen. Jedenfalls sind Menschen, Tiere, Götter und Pflanzen beteiligt – es ist eine »Naturszene«.

Mit dieser und den anderen Waldszenen bzw. Seestücken kontrastiert eine höfische Zivilisation, die sich in geschlossenen Räumen abspielt und von Verrat, Eifersucht und Intrige gekennzeichnet ist. Doch weibliche Treue und männlicher Heroismus können dies überwinden. Arianna trägt mit ihrer heldenhaften Liebe zu Anastasio entscheidend zur Überwindung von dessen Eifersucht und zum Sieg über den Verräter Amanzio bei. In den Librettfassungen seit etwa 1700 dringen moralistische, heroische und andere »zivilisierte« Elemente vor. Bei Vivaldi beschreibt Leocasta

den Titelhelden erstmalig als »wilde Blume des Feldes«, die domestiziert werden muss: Ihre Arie »Nacque al bosco« (I. 6) erzählt eine Art Pygmalion-Geschichte. Es geht um eine Theorie der Zivilisation als Erziehungsprozess, die Jean-Jacques Rousseau näher steht als Nicolò Beregan. In Händels Oper von 1737 ist dieses Motiv beibehalten. Dafür ist die nunmehr anstößig wirkende Figur Andronicos gestrichen.

Ob Beregan die Anschuldigungen gegenüber den Kaiserinnen Euphemia und Theodora in der geheimen Geschichte des Procopius geglaubt hat, ist unwesentlich. Denn Justinus I. hatte durch seine Aufhebung des Eheverbots zwischen Hofadel und »Schauspielerinnen« solche Frauengerichte legitimiert. In der venezianischen Gesellschaft war das unmöglich: Der Senat der Republik verlangte für Eheschließungen detaillierte Belege über das ehersame Vorleben besonders der Braut. Vivaldi wusste Bescheid: Nicht nur war ihm als Priester die Heirat sowieso verboten, er musste sich auch öfter gegen das Gerücht wehren, er lebe mit seiner Primadonna Anna Girò in einer wilden Ehe zusammen. Schwere hatte sie es selbst, als sie (nach Forschungen von Gastone Vio) am Ende ihrer Bühnenkarriere mit 38 Jahren einen Adligen heiratete (1748). Sie musste dazu eidesstattliche Erklärungen über ihr gesamtes »unverheiratetes« Vorleben einreichen: Jahr für Jahr und Aufenthaltsort für Aufenthaltsort. Die Moralhüter interessierte vor allem, ob die Braut je außerhalb des väterlichen Hauses gewohnt habe – und Anna Girò hatte das Elternhaus bereits mit 12 Jahren verlassen. Mit 15 akzeptierte sie die »besondere Protektion« des Herzogs von Massa-Carrara, mit 16 begann sie ihre Ausbildung bei Vivaldi und die Auftritte in seinen und anderen Opern. Girò wohnte zusammen mit der 20 Jahre älteren Paolina Trevisani, die sie auch immer auf Reisen begleitete und ihre Halbschwester gewesen sein soll: m. E. ist wahrscheinlicher, dass Paolina ihre unverheiratete Mutter war, von der solch treue Aufsicht viel eher erwartet werden durfte.

Wie die Opernforscherin Silke Leopold betont hat, ist die Barockoper eigentlich nicht an geschlechtlich fixierten Charakteren interessiert. Zwar gibt es stereotyp weibliche oder männliche Verhaltensweisen, aber diese können über die Bühnenpersonen unterschiedlich verteilt sein. Dass sich Frauen als Männer verkleiden, um zu reisen oder gar in den Krieg zu ziehen, wird zwar mit manchmal voyeuristischem Interesse vermerkt, jedoch als Beleg empfunden, dass ihnen diese Fähigkeit innewohnt. Wenn Männer weinen, was ein stereotyp weibliches Verhalten sein soll, kann dies als Charakterschwäche dargestellt werden oder auch als lobenswerte Sensitivität. In Beregans Libretto weinen zwei Männer: der Feigling Andronico, als er sich nicht vom Kerkerturm hinunterzulassen wagt (nachdem es doch gelungen ist, brüstet er sich, Furcht sei typisch für die Unterklassen), und der autoritätvolle Anastasio – zwar kein Held, aber ein ehrlicher Liebhaber.

Hier haben die Nachfolger Beregans korrigierend eingegriffen. Pietro Pariati (1711) gibt Anastasio mehr heroische als verliebte Arien, besonders gleich zu Anfang, als er Vitalianos Gesandten aufbrausend zurechtweist. Pariatis Versuch, Anastasio mehr herrscherlich erscheinen zu lassen, ist geschlechterspezifisch gedacht und gibt heroischer Männlichkeit den Vorrang über das Gefühlsleben. Dies wird in Vivaldis Fassung wieder zurückgenommen. Anastasio ist wieder der verliebte und eifersüchtige Partner, der Tränen vergießt; im Larghetto »Vedrò con mio diletto« und der Regentropfen-Arie »Sento in seno ch'in pioggia di lagrime«, die beide hier zum ersten Mal gehört werden, spiegelt sich sein sensibles Gemüt. Auch an anderen Stellen führt diese Fassung »weibliche« Charakterisierungen des Originallibrettos wieder ein. In der Abschiedsszene zwischen Giustino und Eufemia, die Pariati mit heroisch-pathetischen Arien erweitert hatte, bekommt Leocasta eine tieftraurige Arie (»Senza l'amato ben«), Giustino jedoch eine



Illustration von John Lydgate »Siege of Troy«

tränenreiche («Il mio cor»), womit der Held das Erbe der tragédie larmoyante eines Jean Racine antritt.

War es für die Gestaltung von Vivaldis Libretto relevant, dass im römischen Teatro Capranica, wie auch sonst im Kirchenstaat, damals keine Frauen auf der Bühne auftreten durften? Wohl nein: Die Praxis betraf ja alle Theaterstücke, auch solche, in denen Geschlechtertypisierung weniger von Interesse war. Wie schon in Shakespeares Londoner Theater konnte das römische Publikum zwischen Frauen und Männern ohne weiteres unterscheiden, obwohl alle Akteure Männer waren; es gab Spezialisten für heroische Damenrollen (wie den Soprankastraten Giacinto Fontana, genannt »farfallino«, kleiner Schmetterling, der Arianna sang), oder für Mädchen und Kammerzofen (wie den jungen Sopranisten Girolamo Bartoluzzi als Leocasta). Der Karikaturist Pier Leone Ghezzi hat uns die Porträts einiger dieser Künstlertypen überliefert (Abb. 2), zusammen mit demjenigen Antonio Vivaldis selbst.

EIN MÄRCHEN MIT ZUKUNFT?

Giustinos Geschichte hat märchenhafte Züge: Der Held, ein armer Junge, verlässt die Heimat, um sein Glück zu finden, und hat damit so viel Erfolg, dass er schließlich die Prinzessin heiraten und Kaiser werden darf. Sein »rags to riches«-Lebenslauf entsprach allerdings der historischen Wirklichkeit ziemlich genau; er dürfte in der spätantiken Kaisergeschichte nicht einmal einzigartig gewesen sein. Justinus' Karriere war freilich eine rein militärische; auch der Opernheld ähnelt zunächst eher dem gefühlsmäßig unterentwickelten Sportler Hippolytus (bei Euripides), der Frauen und Liebe ablehnt. Giustinos Beziehung zu Eufemia (bei Beregan) ist seine Emanzipation: Er lernt zu lieben und zu weinen. Der Dichter hat diese berührend mensch-

liche Geschichte dann mit Märchenbildern weiter ausgeschmückt, von der spektakulären Vision der Glücksgöttin auf ihrem Rade über das Meerungeheuer zum sprechenden Vatergrab im wilden Wald («orrída montuosa«, III. 6). Vivaldis Musik stellt alle diese Elemente mit gleichem Enthusiasmus dar.

Die »Giustino«-Oper dürfte für ihren Komponisten eine autoreferentielle, wenn nicht gar autobiografische Bedeutung gehabt haben. Dafür sprechen sowohl die Umstände seiner Karriere als auch der Werkentstehung (Näheres bei Reinhard Strohm, »The Operas of Antonio Vivaldi«, Florenz 2008, S. 321-346).

Warum hat der Venezianer Antonio Vivaldi ein typisch venezianisches Opernlibretto für Rom vertont? Wir wissen nicht, warum der 44-Jährige im Herbst 1722 zum ersten Mal in die ewige Stadt aufbrach, wo er bis dahin fast keine Beziehungen hatte (einen einzigen Opernakt hatte er 1720 auf Bestellung des dortigen Teatro della Pace eingesendet). 1722 jedoch ließ er sich einen Empfehlungsbrief an die Nichte des Papstes, Prinzessin Maria Livia Spinola Borghese, schreiben, deren Patronat er weiterhin in Anspruch nahm; er hielt sich in den Karnevalsspielzeiten 1723 und 1724 sowie wahrscheinlich 1725 in Rom auf, gab Konzerte vor geistlichem Publikum und dem Papst, widmete Kardinal Ottoboni neukomponierte Musik und schrieb zwei Opern und einen Einzelakt für das führende Opernhaus des Grafen Federico Capranica. Einige seiner Opernarien trug er als Violinkonzertsätze vor. Er wurde stadtbekannt; man nannte ihn »Die Nase«. Pier Leone Ghezzi verewigte ihn in zwei Karikaturen und überlieferte seinen Spitznamen »der rote Priester«. Auch da Vivaldi seit 1720-21 keine feste Anstellung in Venedig mehr hatte, erscheint seine Expedition nach Rom als Suche nach einer neuen Karriere und darf mit Giustinos Aufbruch nach der Hauptstadt Konstantinopel verglichen werden.

Ein solcher Aufbruch wird im ersten Akt der Oper durch die himmlische Erscheinung der Glücksgöttin (»La Fortuna in machina«) mit Vivaldis eigener, emblematischer Musik von »La primavera« dargestellt (Abb. 3). Die E-Dur-Sinfonia, noch heute seine bekannteste Melodie, wurde zwar erst 1725 in den »Quattro stagioni« gedruckt, zirkulierte aber schon vorher handschriftlich (in längerer Konzertsfassung) und war vermutlich vom Komponisten in einem römischen Privatkonzert aufgeführt worden. Wollte er mit der Opernszene an sich selbst erinnern? Der abrupte Szenenwechsel von Giustinos Schlafszene in C-Dur zu einer blendenden Lichterscheinung in E-Dur ist eine Allegorie des Aufwachens und des Frühlings. Die Tonart ist nicht zufällig: E-Dur kommt ein einziges anderes Mal in der Oper vor (III. 4), als Giustino zum ersten Mal »die Tränen nicht mehr zurückhalten kann«, weil er von Leocasta für immer Abschied nehmen muss.

Es mag ernüchternd wirken, dass Vivaldi 20 von den 44 Gesangsnummern der Oper aus eigenen früheren Werken entlehnt hat (einschließlich der Tränenarie). Weitere drei oder vier hatte er offenbar als Instrumentalsatz konzipiert, darunter die wundervolle Chaconne »Vedrò con mio diletto« (I. 8; vgl. RV 387/II) und das naturmalende »Senti l'aura« (II. 7; vgl. RV 349/II). Wie kann bei einem solchen Vorgehen eine Einheit von Musik und Drama entstehen? Genau dadurch, dass nicht ein fertig ausgearbeitetes Libretto von Anfang bis Ende neu vertont wurde, sondern dass Drama und Musik aus den älteren Vorlagen zusammen neu entwickelt wurden. Komponist und Textbearbeiter (Antonio Maria Lucchini?) setzten sich zusammen und arbeiteten nicht weniger als 13 Nummern aus Vivaldis Oper Tieteberga (Venedig 1717), deren Libretto von Lucchini stammte, in Pariatis Vorlage ein. Aus diesen und anderen Gesangsnummern und Instrumentalsätzen entstand in einem sozusagen synthetischen Verfahren die neue Partitur,

mit Textanpassungen, dramatischen Revisionen und Berücksichtigung der neuen Sänger, ihrer Stimmlagen und künstlerischen Stärken. Dabei hieß es vielleicht: »Der Kastirat Giovanni Ossi ist in Rom für seinen rührenden Ausdruck beliebt: wir geben seinem Anastasio die Arie »Ich fühl' einen Tränenregen' von Kaiser Lotario in Tieteberga«, oder: »Der Heldentenor Antonio Barbieri muss als furchteinflößender Vitaliano natürlich »Quando serve alla ragione« singen, wie schon 1720 in Venedig, das wirkt immer.« Und von all diesem wurde so viel wie möglich in die neue Oper hineingefüllt. Manche dramaturgischen Rücksichten blieben auf der Strecke und die Produktion wurde zu lang; damals wie heute musste gekürzt werden. (So war es schon Alessandro Scarlatti ergangen, der 1721 am gleichen Opernhaus seine Griselda mit 50 Nummern konzipierte und dann im Autograph radikal kürzen musste.)

»Il Giustino« war in Rom 1724 nicht ein müdes »Pasticcio aus eigenen Werken« (wie es Vivaldi sich sonst manchmal erlaubte), auch nicht eine bewusst innovative Schöpfung, sondern ein enthusiastischer Versuch des Venezianers, mit dieser einen Synthese aus dem Besten, das er je geschaffen hatte, den Sieg in Rom davonzutragen. Gelingen ist es ihm wohl nicht. Er erhielt keinen Opernvertrag für Rom mehr; sein »Il Giustino« kam nicht wieder auf die Bühne, mit Ausnahme einer von fremder Hand in Palermo 1726 zusammengestellten Pasticciofassung. Für die neue rationalistische Ästhetik war das Drama denn doch zu altmodisch, allegorisch und ambivalent. Für diese drei »A« engagierte sich jedoch Georg Friedrich Händel, der 1737 in London die letzte Neuvertonung des Librettos schuf und dabei Vivaldis Musik teilweise zitierte: ein ernstzunehmendes Zeugnis für die Zukunftsfähigkeit dieser Oper.



WIE GROß
IST DAS
KLEINE

GLÜCK?

DER WILLE ZUM GLÜCK

64

TEXT VON Simone De Beauvoir

Das ist also meine Situation den anderen gegenüber: Die Menschen sind frei, und ich bin unter diesen fremden Freiheiten in die Welt geworfen. Ich brauche sie, denn wenn ich meine eigenen Ziele überschritten habe, würden meine Akte erstarren und auf sich zurückfallen, wenn sie nicht durch neue Entwürfe auf eine neue Zukunft hingeführt würden. Ich kämpfe also darum, dass freie Menschen meinen Handlungen, meinen Werken ihren notwendigen Platz geben. Aber warum soll man hier zum Kampf Zuflucht nehmen, da doch diese Menschen mich aus freien Stücken bestätigen sollen? Gewiss wäre es absurd, wollte man eine Liebe, eine spontane Bewunderung mit Gewalt erzwingen: man lacht über Nero, der durch Zwang verführen will. Ich wünsche, dass der andere meine Handlungen als gültig anerkennt, dass er sich zu eigen macht indem er sie seinerseits aufgreift, um sie weiterzuführen. Wenn ich jedoch von vornherein dem Entwurf des anderen entgegenstehe, kann ich mit einer solchen Anerkennung nicht rechnen, denn dann wird der andere in mir nur ein Hindernis sehen. Es ist ein Irrtum, einen Menschen, der sterben möchte, zum Leben zu zwingen unter dem Vorwand, dass ich einen Gefährten bräuchte, der mein Dasein zu rechtfertigen vermag: er wird leben, aber mich verfluchen. Die Achtung vor der Freiheit des anderen ist keine abstrakte Regel, sondern die grundlegende Voraussetzung für den Erfolg meines Bemühens.

Die Freiheit des anderen kann ich nur anrufen, nicht aber zwingen; wohl kann ich die dringlichsten Anrufe ersinnen, den anderen zu beschwören suchen: Aber was ich auch tue, stets bleibt es der Freiheit des anderen überlassen, auf diese Anrufe zu antworten oder auch nicht.

Damit jedoch diese Beziehung zum anderen hergestellt werden kann, müssen zwei Voraussetzungen erfüllt sein. Zuerst einmal muss mir die Möglichkeit gegeben sein, ihn anzurufen. Ich kämpfe gegen alle, die mich zum Schweigen bringen, die mich daran hindern wollen, mich auszudrücken, zu sein. Zum zweiten muss ich mir gegenüber Menschen haben, die für mich frei sind, die auf meinen Anruf antworten können. Die Freiheit des anderen ist in jeder Situation vollständig, denn die Situation ist nur dazu da, überschritten zu werden, und in jeder Überschreitung ist die Freiheit die gleiche. Ein unwissender Mensch, der bemüht ist, sich zu bilden, ist ebenso frei wie der Gelehrte, der eine neue Hypothese aufstellt. Dieses freie Bemühen, sich auf sein Sein hinzu transzendieren, respektieren wir in jedem Menschen in gleicher Weise; wir verachten nur den Verzicht auf die Freiheit.

Wir wollen als Einzelwesen notwendig sein, und das können wir nur durch einzelne Entwürfe. Wir sind von der Freiheit des anderen abhängig: Er kann uns vergessen, uns verkennen, uns für Ziele benützen, die nicht die unseren sind. Das ist eine der Bedeutungen des von Kafka beschriebenen »Prozesses«, der durch keinen Urteilspruch je abgeschlossen wird: Wir leben in einem Zustand des unendlichen Aufschubs. So ist auch der Ausspruch von Blanchot in »Aminadab« zu verstehen: Es ist wesentlich, niemals zu verlieren, aber man gewinnt auch niemals. Wir müssen unsere Handlungen im ungewissen, als Wagnis auf uns nehmen, und gerade das ist das Wesen der Freiheit: Die Freiheit trifft ihre Entscheidungen nicht im Hinblick auf ein schon im voraus gewährtes Heil, sie schließt keinen Pakt mit der

65

Zukunft. Wenn die Freiheit durch das von ihr angestrebte Ziel festgelegt werden könnte, dann wäre sie keine Freiheit mehr. Aber ein Ziel ist niemals ein Endpunkt, ein Abschluss, sondern bleibt auf das Unendliche hin offen: Ziel ist es nur, weil die Freiheit dort innehält und dadurch mein besonderes Sein inmitten der gestaltlosen Unendlichkeit bestimmt.

Der Mensch kann also handeln, ja, er muss handeln: Nur wenn er sich transzendiert, ist er; Handeln ist für ihn Wagnis und Scheitern. Er muss das Wagnis auf sich nehmen: indem er sich auf die ungewisse Zukunft hinwirft, begründet er mit Gewissheit seine Gegenwart. Das Scheitern jedoch kann er nicht auf sich nehmen.





WIE FAIR
IST

DAS
GLÜCK ?

MÄRCHENOPER ALS GESELLSCHAFTS- KRITIK

70

TEXT VON Udo Hermbach

Im Märchen wird, so mag es zunächst scheinen, die radikale Abkehr von der Politik und von den aktuellen gesellschaftlichen Problemen vollzogen, es wird gegen eine konkrete Wirklichkeit optiert, der die Oper durch Phantasie zu entkommen sucht, dies jedoch eher vergeblich, denn in der scheinbar prinzipiellen Abkehr von aller Politik und Gesellschaft wird selbst eine politische Option vollzogen. Man kann das Märchen, vor allem jenes Kunst-Märchen, wie es in den Opern als Sujet zumeist zugrunde liegt, als die Thematisierung des »ganz Anderen« (Ernst Bloch) verstehen, und darin ist es der Utopie sehr ähnlich und vergleichbar. Wie Utopien als Gegenbilder zur eigenen Zeit auftreten, wie sie mit denkbaren Alternativen zum Status quo spielen, die Gegenwart weiter ausziehen oder ins Gegenteil einer als besser erträumten Zukunft wenden, so spielen auch Märchen mit den Stoffen und Erfahrungen des Lebens. Sie greifen Vorhandenes auf, benennen was als defizitär empfunden wird, malen die Schrecken einer fiktiven Gegenwart ebenso aus, wie sie die schönen Augenblicke der Imagination erhöhen und entwerfen so eine Welt, die sich von der eigenen, wirklich erfahrenen unterscheidet, ihr aber noch in dieser Negation verbunden bleibt.

Im Märchen schweift die Phantasie zu Gegenbildern, die sich zu einer eigenen Wirklichkeit verdichten, in denen gleichsam virtuell gelebt werden kann, ohne dafür harte Konsequenzen in Kauf zu nehmen. Ähnlich wie in der Utopie lässt sich auch im Märchen mit der Wirklichkeit experimentieren, ohne die sozialen Kosten eines wirklichen Experiments zahlen zu müssen. Märchen imaginieren – in aller Regel rückwärts gewandte – Gegenwelten zur Zivilisation, und darin formulieren sie immer auch Zivilisationskritik. Im scheinbar unverdorbenen, moralisch noch integren Moment des Kindlichen wird die Welt der Erwachsenen als eine deformierte beschreibbar, werden vermeintlich ursprüngliche Lebensträume situiert, die sich dem destruktiven Zugriff einer technisch gesteuerten und daher seelenlos erscheinenden Gesellschaft noch zu entziehen vermögen – Wunsch und Drohung zugleich gegenüber einer Welt, die durch Politik, Ökonomie und Technik, durch eine auf Effektivität ausgelegte Zivilisation ruiniert erscheint.

71



IST
GLÜCK
DIE
ABWIESEN-
HEIT
VON

UNGLÜCK?

DIE SCHÖPFUNG LÜGT

TEXT VON Peter von Matt

74

Die Schöpfung lügt. Der Kosmos des Lebendigen, an dem wir uns freuen, weil er alles enthält, was schön ist, und weil er uns selbst wieder am Leben erhält, ist ein unabsehbarer Zusammenhang von Lüge, Täuschung, Tücke und todbringender Hinterlist. Jahrmillionen vor dem ersten Menschen gab es auf dem blauen Planeten schon die praktizierte Falschheit in allen denkbaren Variationen.

Die Geschöpfe brauchen sie, um sich von anderen Geschöpfen zu ernähren und um sich fortzupflanzen. Was lebt, muss Leben töten. Daher ist, was lebt, selbst immer in Gefahr, getötet zu werden, und sucht sich zu schützen. Das Töten wird dadurch schwieriger. Also muss, was lebt, Wege finden, das lebenserhaltende Töten einfacher zu machen. Was lebt, muss sich vermehren. Dazu braucht es ein zweites Lebewesen. Also muss das erste zum zweiten gelangen oder Mittel finden, die Kopulation über größere Distanzen hin zu vollziehen. Es muss unter Umständen ein Go-between einsetzen. Der macht das nicht freiwillig; denn nichts was lebt, ist von Natur aus hilfreich. Kuppeldienste werden nur geleistet im Gefolge einer Verlockung, einer Bestechung, einer Falle, einer List.

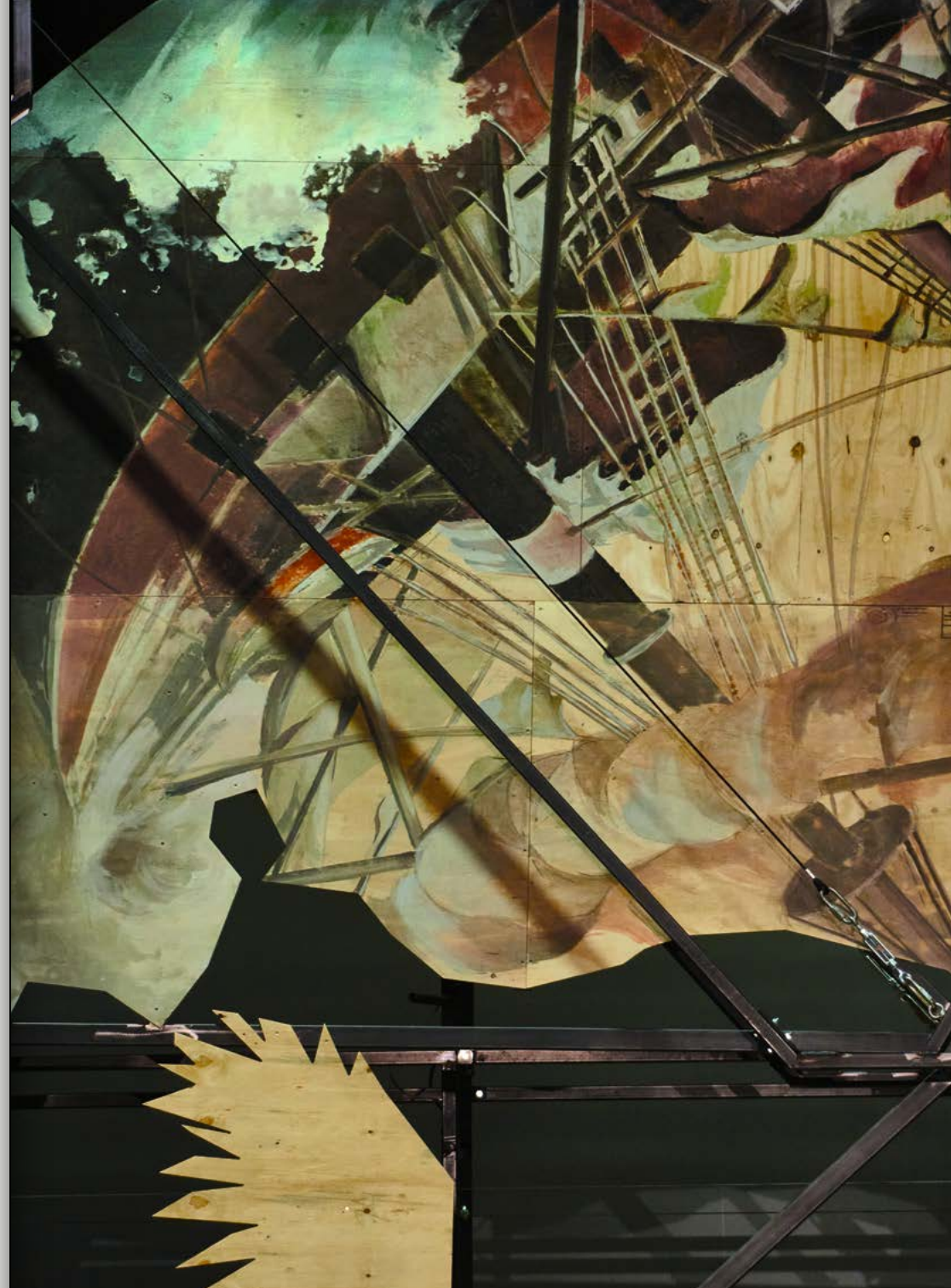
So gibt es Blumen, die ahmen Insekten nach, und Insekten, die ahmen Blumen nach, täuschend genau. Das ist eine komödiantische List. Wie bei den Menschen erscheinen Lüge, List und Täuschung in der Natur auf zweifache Weise, bald als Simulation, bald als Dissimulation. Die Simulation spiegelt etwas vor, was nicht der Fall ist. Harmlose

Fliegen geben sich das giftgelbe Ansehen von stechenden Wespen, die ja ihrerseits nur deshalb so giftgelb aussehen, damit man sie von weitem erkennt und meidet. Der Trick wirklichen Wespen ist also die Bekundung von Wahrheit und zwar so deutlich wie möglich, damit man sie nicht für eine angenehme Natur hält, während jene Fliegen, die tatsächlich eine angenehme Nahrung abgeben würden, diesen Wahrheitstrick simulieren. Die Dissimulation wiederum spielt nichts vor, sondern verbirgt und verheimlicht die wahre Beschaffenheit. Sie entzieht so das mögliche Opfer den gierigen Blicken. Fische, die gibt es, die liegen flach auf dem Seegrund, von Sand und Schlamm überspült. Das Wiesel oder Hermelin, ein schnelles kleines Raubtier, ist im Winter weiß, im Sommer erdfarbig. Das hilft beim Töten und schützt gegen das Getötetwerden zu jeder Jahreszeit. Nur die Schwanzspitze bleibt unverändert schwarz. Die indonesische Schwester der Teufelsmantis, die Orchideenmantis, trägt quer über den Unterleib einen einfachen grünen Strich. Dadurch erscheint sie wie zwei übereinander hängende Blumen, und der Mantisumriss, der im Gehirn der potentiellen Opfer als Gefahrensignal gespeichert sein könnte, ist aufgelöst.

So simuliert in der Menschenwelt der Hochstapler den reichen Mann, mit allen Zeichen der Vornehmheit und der begüterten Lebensführung. So dissimuliert der Spion oder der »schlafende« Terrorist seine wahre Beschaffenheit, indem er unauffällig und freundlich unter freundlichen Nachbarn lebt, bis seine Stunde kommt. Hamlet simuliert den Verrückten; Jago dissimuliert seinen tödlichen Hass. Die Schöpfung lügt. Wohin man blickt, ist Täuschung. Selbst so gutmütige Geschöpfe wie die Erdbeere und die Sonnenblume geben was vor, was sie nicht sind. Die Erdbeere tut, als wäre sie eine einzige Blüte. Denn nur so werden die Go-betweens, die für die Fortpflanzung sorgen müssen, auf die beiden überhaupt aufmerksam.

75

Das Ereignis der Verstellung, der Verkleidung, der planvollen Simulation streift unser moralisches Gefühl auch dort, wo wir wissen, dass der böse Plan nicht in einem verlaufenden mentalen Akt besteht, sondern in der reinen Logik des Geschehens. Literarisch gesehen besteht zwischen den Berichten über die Täuschungs- und Betrugsstrategien in der Natur und den Berichten über die entsprechenden Vorgänge in der Menschenwelt keine absolute Differenz.





WAS IST
DIE
HALB-
WERTS-
ZEIT

VON
GLÜCK?

12 THESEN ZUR BAROCKOPER

TEXT VON Jörg Behr

80

1

Im Barock wurden antike Stoffe radikal in die damalige Gegenwart transferiert: Cäsar, Nero oder Titus traten selbstverständlich in zeitgenössischen Kostümen auf, d. h. damals in Seidenstrümpfen und mit Barockperücke; bestenfalls ein Attribut wie ein Helm wurde als antikes Zitat hinzugefügt. Eine Vorgehensweise, die heute gern als Erfindung des Regietheaters dargestellt wird.

2

Vorgefundenes Material wurde selbstverständlich aktualisiert. Urheberrecht oder Werktreue waren keine Kategorie: Deswegen wurden überlieferte Geschichten und Stoffe radikal an die Ästhetik der Zeit angepasst und neu erzählt.

3

Der Mensch und seine Affekte wurden in den Mittelpunkt gestellt, und zwar aus der damaligen, barocken Sicht. Es galt, den Menschen mit den zeitgenössischen Mitteln zu entschlüsseln. Die Ideologien und Vorstellungen aus der Entstehungszeit der Stoffe und Vorlagen waren zweitrangig.

Heute wird der postmoderne Zugriff von Regisseur:innen auf historische Stücke oft ähnlich charakterisiert. Warum sollen wir heute nicht ebenso mit der Barockoper umgehen, wie ihre Autoren mit ihren Vorlagen umgegangen sind?

4

Musikalisch hat uns die historisch informierte Aufführungspraxis nach Jahrzehnten des glättenden und galanten Musizierens die Abgründe in dieser Musik wieder sinnlich nachvollziehbar gemacht: Sie klingt auf diese Weise moderner. Die Regie sollte demgegenüber bei Aufführungen die Gefährdungen, Wagnisse, offene Fragen und die Widersprüche aus den Vorlagen herauslesen und heute sinnlich nachvollziehbar machen. Voraussetzungen dafür ist, die Werke des Barock Wort für Wort und Note für Note ebenso produktiv wie kreativ zu hinterfragen.

81

5

Das Sättigungsgefühl, das sich durch das längere Hören der oft bestechenden Schönheit der Barockmusik einstellt, gilt es – wie bei einem erlesenen Mehrgängemenü – so lange als möglich hinauszuzögern. Und deswegen muß die Spannung zwischen Affekt, Text und Musik möglichst lange spürbar bleiben.

6

Die Geste der Darstellenden des Barocktheaters selbst wird heute anders gelesen und entschlüsselt, denn das Zeichensystem dieser Zeit halte ich in seiner damaligen Bedeutung

bestenfalls für rudimentär entschlüsselbar. Der barocke Gestus hat nur dann einen Sinn auf der Bühne, wenn er heute zwingende Assoziationen weckt. Diese mögliche Transferleistung muss aber in einer Theateraufführung den Zuschauer:innen durch die Aufführung nahegelegt werden, und zwar durch die Geschichtenerzählenden, die Regisseur:innen.

7

Natürlich war die Barockoper Unterhaltungstheater, aber schließlich ist das eine Kategorie, die selbst Bert Brecht für seine Theater reklamiert. Sie gilt letztlich für alle Theatermacher aller Zeiten: »Theater besteht darin, dass lebende Abbildungen von überlieferten oder erdachten Geschehnissen zwischen Menschen hergestellt werden, und zwar zur Unterhaltung.« Deswegen wurde damals wie heute auf dem Theater hemmungslos geliebt, betrogen, verzaubert und gemordet. Und deswegen ist es legitim, im überlieferten Stück, das zu suchen, was uns heute daran interessant erscheint – und was die Vorgehenseise der Künstler:innen im Barockzeitalter war.

8

Durch die Kastraten als Hauptdarsteller in der Barockoper verschiebt sich stets die Identität der Geschlechter. Das gilt um so mehr, da heute oft Frauen die Partie des Primo uomo übernehmen. Durch dieses Spiel mit dem Frau- bzw. Mannsein und durch die damit verbundenen verfremdenden Effekte auf der Bühne, entstehen Figuren, die zwangsläufig etwas vom Geschlecht der Sänger:innen in die andersgeschlechtliche Figur bringen: die Figuren werden nämlich

durch ihre Mischgeschlechtlichkeit besonders menschlich – ein Phänomen, das auch die Popularität von manchen Stars des 20. Jahrhunderts – Marlene Dietrich, Mick Jagger, Zarah Leander, Prince oder Audrey Hepburn – nachvollziehbar machen könnte.

9

Die Form der italienischsprachigen Barockoper des 18. Jahrhunderts kann als Aneinanderreihung von emblematischen Szenen betrachtet werden – das Motto wäre der jeweilige Affekt, die Pictura das jeweilige Bild in der dargestellten Situation auf der Szene, und die Subscriptio wäre die Musik. Die Schwierigkeit der Umsetzung in heutiges und lebendiges Theater besteht u. a. darin, das Emblem in adäquate theatrale Vorgänge zu übersetzen. Das heißt, eine spielerische Form zu finden, in der sich das Emblem zum interaktiven, amalgamierenden Spiel von Figuren transformiert, also vom Bild zum Drama wird. Voraussetzung dafür ist das subtile und konsequente Ausagieren der Rezitative. Auch wenn der Gedanke nicht neu ist, halte ich ihn für zentral: Aus den Rezitativsituationen heraus müssen die sich ihrerseits weiterentwickelnden Ariensituationen entstehen – eben so, wie das Musiktheaters überhaupt aus dem Rezitativ entwickelt wurde.

10

Theatermaschinen lassen damals wie heute immer sichtbar sein, wie der Effekt gemacht wird. Die Illusion ist damit immer als Illusion gekennzeichnet. Das Enttarnen der Täuschung scheint ein Motor vieler Barockhandlungen zu sein, von »Il Ritorno d'Ulisse in Patria« über »Alcina« bis hin zu »La Clemenza di Tito«. Sich der individuellen Täu-

schungen in ihrem Leben bewußt zu werden, halten viele für Lebenserfahrung. Und darin liegt oft die Aktualität der Konflikte der Barockopern.

11

84

Bilder- und Maschinentzauber zu vermenschlichen und zu erden. Wahrnehmungsverschiebungen, Verrücktheiten und Unlogisches sichtbar bzw. spürbar machen. Vielleicht mag diese Sicht mehr schmerzen oder verstören, als der oberflächliche oder kulinarische Blick auf das Stück suggeriert.

12

Manchen Barockliebhaber:innen mag dies übertrieben oder unbequem erscheinen, denn es macht die Realitätsflucht unmöglich, die einer rein kulinarischen Beschäftigung mit dem Barock heute zu Grunde liegen kann. Aber auch das Verhindern von Realitätsflucht kann unterhaltend sein.





WELCHE
TEMPE-
RATUR
HAT

DAS
GLÜCK?

ANTONIO VIVALDI

ZEITTADEL

88

1678

Antonio Lucio Vivaldi wird am 4. März in Venedig geboren.

1693

Als ältester Sohn beginnt Vivaldi eine Lehre zum Priester – eine damals gängige Praxis um das finanzielle Wohl der Familie zu sichern. Zudem erhält er Violin-, Musiktheorie- und Kompositionsunterricht von seinem Vater Giovanni Battista. Der ehemalige Barber und führende Violinist des Orchesters San Marco stammt aus einer verarmten eingewanderten Familie und übt einen großen Einfluss auf Vivaldis spätere musikalische Karriere aus.

1696

Vivaldi tritt erstmalig als Violinist öffentlich auf. Er spielt gemeinsam mit seinem Vater in der Kirche San Marco. Über weitere Auftritte während seiner Priesterausbildung ist wenig bekannt. Vermutlich gastierte er bei einigen Kirchenfestivals.

1703

Am 23. März wird Vivaldi zum Priester geweiht. Er erhält eine Anstellung als »mansionario« (Hauspriester) und Violinlehrer an der »Pietà«. Als Teil seiner neuen Position ist er auch dazu verpflichtet Instrumentalmusik zu komponieren.

1705

Vivaldis zwölf Triosonaten op. 1 werden veröffentlicht.

1706

Ende des Jahres ist er gezwungen das Messelesen aufgrund seiner Krankheit aufzugeben: Zu oft musste er die Liturgie wegen asthmatischen Anfällen unterbrechen. Den täglichen Gottesdienst führt er weiterhin aus.

1709

Seine zwölf Violinsonaten op. 2 werden gedruckt. Vivaldi verkauft nun seine Kompositionen an Kunden im In- und Ausland. Zugleich wird er von seiner Position an der »Pietà« abgewählt. Er beginnt sich auf seine Karriere als Musiker und Komponist zu fokussieren und schreibt vermutlich einen großen Teil der Musik für die Oper »Creso tolto a le fiamme« von Girolamo Polani.

1711

Vivaldi gewinnt seine Position an der »Pietà« zurück. Seine Konzerte op. 3 »L'estro armonico« werden druckveröffentlicht. In diesem Zeitraum beginnt

er auch mit sakralen Vokalkompositionen.

1713

Der Chorleiter der »Pietà« Francesco Gasparini muss aus gesundheitlichen Gründen von seiner Stelle zurücktreten. Vivaldi übernimmt bis zum Antritt Carlo Luigi Petragrua als »maestro di coro« die Komposition von Chorwerken. Am Teatro di Piezza in Vicenza wird Vivaldis erste Oper »Ottone in villa« erfolgreich uraufgeführt.

1714

Vivaldi übernimmt gemeinsam mit seinem Vater die Leitung des Theaters Sant' Angelo in Venedig, wo seine Oper »Orlando finto pazzo« Premiere feiert. An diesem Haus kann Vivaldi gänzlich die Verwirklichung seiner Opern kontrollieren – als Komponist, Regisseur und Impresario. Zudem ist er gelegentlich als Konzertmeister oder Violin-Solist zu erleben. In der Öffentlichkeit spielt er zu dieser Zeit auch als »prete rosso«,

89

der rote Priester. Um 1714 entstehen auch die zwölf Violinkonzerte »La stravaganza« op. 4.

1716

90 Vivaldi wird als »maestro de' concerti« der »Pietà« besetzt. Die Begegnung mit dem Violinisten und späteren Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel, mit dem Vivaldi schnell Freundschaft schließt, formt sein weiteres musikalisches Schaffen. Er unterrichtet Pisendel in Komposition und im Gegenzug wird Pisendel zum Advokat Vivaldis in Dresden, wo er viele von Vivaldis Kompositionen in das Repertoire der Hofkapelle aufnehmen lässt. Vivaldis Interesse an Kammerkonzerten wird durch das Treffen angeregt und sein Ziel, mit seiner Musik in allen bedeutenden Genres auch über die Grenzen Italiens bekannt zu werden, unterstützt. Sein Oratorium »Juditha triumphans« wird uraufgeführt.

1717

Er verlässt die »Pietà« und akzeptiert im folgenden Jahr die Position des »maestro di capella da camera« bei Prinz Philipp von Hessen-Darmstadt im habsburgischen Auftrag in Mantua.

1720

Mit dem Tod Eleonoras von Neuburg schließen alle habsburgischen Theater temporär. Vivaldi, dem das Hofleben missfiel, bittet um eine Beurlaubung von seiner Anstellung. Er kehrt an das Teatro Sant'Angelo in Venedig zurück, behält aber seine Position als »persona grata« bis 1735 in Mantua. Eine seiner produktivsten Schaffensphasen beginnt – insbesondere in Bezug auf instrumentale Werke. Zugleich reduziert er seine Auftritte als Violinist während Opernaufführungen, weil er es seiner Stellung entsprechend als unangemessen empfindet.

1722

Die Sängerin Anna Girò zieht von Mantua nach Venedig. Bald wird sie eine enge Freundin und regelmäßige »prima donna« Vivaldis. Er schreibt ihr zusätzliche Arien und schätzt ihr Urteil sehr.

1723

Vivaldi reist für den Karneval nach Rom. Hier wird er von Guiseppe Ghezzi porträtiert und führt seine Oper »Erode sul Termodonte« erfolgreich auf. Schon jetzt lässt Vivaldis Popularität nach, u. a. der zunehmenden Bedeutung neapolitanischer Musik geschuldet.

1724

Erneut zum Karneval zieht es Vivaldi nach Rom. Im Auftrag des Eigentümers des Theaters Federico Capranica, bringt er dort »Il Giustino« zur Aufführung. Der Kritiker Johann Joachim Quantz berichtet in seinem Lebenslauf über die Uraufführung von dem großen Erfolg: »Das neuste,

was mir zu Ohren kam war der mir noch ganz unbekanntes sogenannte Lombardische Geschmack, welchen kurz vorher Vivaldi durch eine seiner Opern in Rom eingeführt und die Einwohner dergestalt dadurch eingenommen hatte, daß sie fast nicht hören mochten, was diesem Geschmacke nicht ähnlich war.«

1725

Druckveröffentlichung der zwölf Violinkonzerte op. 8 »Il cimento dell' armonia e dell' inventione«; darunter die berühmten »Vier Jahreszeiten« (»Le quattro stagioni«).

1727

Vivaldis Oper »Orlando furioso« und die zwölf Violinkonzerte op. 9 »La cetra« werden uraufgeführt.

1729

Zusammen mit seinem Vater reist Vivaldi durch Europa. Wichtige Stationen sind Wien und Prag, wo Vivaldis neue Oper »Agrippa« aufgeführt wird.

1732

Am 6. Januar wird das Teatro Filarmonico in Verona mit Vivaldis Oper »La fida ninfa« eingeweiht.

1735

Vivaldi wird Impressario am Teatro Filarmonico, und arbeitet mit Michele Goldoni an »Griselda«. Die »Pietà«, die ohne Vivaldi mit einem Verfall des guten Rufes seines Orchesters zu kämpfen hatte, beruft ihn als »maestro de' concerti« zurück nach Venedig. Dort wird seine neue Oper »Griselda« im selben Jahr im Teatro San Samuele uraufgeführt.

1736

Am 14. Mai stirbt Vivaldis Vaters. Als vermeintliche Folge beginnt Vivaldi sich zu überlasten und berufliche Risiken einzugehen.

1737

In Verona wird »Catone in Utica« aufgeführt, sein letzter bedeutender Opernerfolg. Wegen einem Ge-

rücht über unzulässige Beziehung Vivaldis zu Anna Girò verbietet Kardinal Tommaso Ruffo Vivaldi die Einreise zu Operaufführungen in Ferrara.

1738

Vivaldis Position an der »Pietà« wird nicht verlängert.

1739

Im Ferrara streicht die Oper »Siroe« ein Misserfolg ein. Der französische Gelehrte Charles de Brosses behauptet, Vivaldi hätte nun ganz seinen Ruf in Italien verloren.

1740

Ein letztes Mal wird Vivaldi »maestro de' concerti« an der »Pietà«. Am 29. April erhält die Hausleitung die Nachricht, dass Vivaldi Venedig verlässt. Er reist nach Wien, um dort am Theater am Kärntnertor zu arbeiten. Doch der Tod des Kaisers und die damit einhergehende Schließung aller Theater verhinderten dies. Stattdessen findet

sich Vivaldi physisch entkräftet und in Geldnöten, zu schwach um nach Venedig zurückzukehren.

1741

Am 27. Juli stirbt Vivaldi an einem »inneren Brand«. Bereits am nächsten Tag wird er in einem bescheidenen Grab im Spitaler Gottesacker in Wien begraben. Vivaldis letzte komponierte Oper »L'oracolo in Messenia«, die ihn vermutlich aus der Armut hätte retten können, wurde erst nach seinem Tod aufgeführt, anlässlich des Karnevals 1742.

Seine Werke sind nie ganz aus der Musikszene Europas verschwunden: Die »Pietà« spielte seine Musik noch für einige Jahrzehnte, in Britannien wurde »The Couckow« noch bis Ende des Jahrhunderts aufgeführt, und auch in Frankreich blieb »Le quattro stagioni« ein wichtiger Teil des Konzertrepertoires. In Deutschland schreibt Johann Nicolaus Forkel 1802 als erster über den Einfluss Vivaldis auf Johannes Sebastian Bach und begann damit den »Wiederbelebungsprozess« von Vivaldis Musik. Heute sind uns über 740 seiner Werke bekannt – darunter fallen um die 480 Konzerte und 50 Opern. Noch immer gibt es eine beträchtliche Dunkelziffer. So behauptete Vivaldi selbst 94 Opern komponiert zu haben.

1922

In den 1920er Jahren ereignete sich die außergewöhnliche Wiederentdeckung einer großen Anzahl der von Vivaldi komponierten Opern, darunter auch »Il Giustino«. Der Fund der Manuskripte wirft ein neues Licht auf das Schaffen Vivaldis.

1985

»Il Giustino« wird unter der Leitung von Alan Curtis im Teatro Olimpico in Versailles zum ersten Mal seit 1724 wiederaufgeführt.



WIE LAUT
IST

DAS
GLÜCK?

Fortuna ist blind.

Marcus Tullius Cicero

96

Das Glück: eine Art Existenz- berechtigung, die sich das Leben selbst verleiht.

Simone de Beauvoir

Es zeigt sich nun, dass das Wort Glück im Deutschen offensichtlich in zwei wohl zu unterscheidenden Grundbedeutungen verwendet wird, die in anderen Sprachen regelmäßig auch durch terminologische Varianten auseinandergehalten werden, im Lateinischen etwa als fortuna und beatitudo, im Griechischen als eutychia und eudaimonia, im Französischen als la bonne chance und le bonheur, im Englischen als luck und happiness.

Günter Bien

Das Glück ist Glücks- und Philosophensache, behauptet eine alte Sentenz. Ich möchte ihr vier weitere Sentenzen hinzufügen: Glück ist Meinungs- und Ansichtssache, und: Glück ist Charakterangelegenheit, weiterhin: Glück ist auch Gewohnheits- und Angewöhnungssache sowie schließlich eine Angelegenheit der Körperchemie. Ich behaupte: eine vollständige Philosophie des Glücks könnte schlicht darin bestehen, diese Feststellungen einzeln angemessen zu explizieren und dann zusammenzudenken.

97

Günther Bien

Glück ist, seinen Anlagen gemäß verbraucht zu werden.

Frank Wedekind

Das Glück kommt zu denen, die vorbereitet sind.

Tschechisches Sprichwort

Es ist darum auch immer als das höchste, durch Handeln realisierbare Gut des Menschen und als der Endzweck des menschlichen Lebens angesehen worden. Was auch immer die Menschen je nach ihrer Lebens- und Willensausrichtung wollen und vom Leben erwarten, das wollen sie, weil sie meinen, dass es das sei, was in letzter Instanz das Streben und Begehren ihres Herzens zur Ruhe kommen lässt.

Günter Bien

Du verlierst die Wahrheit nicht an
die Lüge, du opferst sie dem Glück.

Marcus Steinweg

Viele Menschen versäumen das kleine
Glück, während sie auf das Große vergebens warten.

Pearl S. Buck, Schriftstellerin

Wir sind Glückssucher. Obwohl wir das Glück nicht immer finden, werden wir es uns nicht ausreden lassen, es zu suchen. Man kann Leben nicht planen. Kleist hat sich in einer Lebenskrise gequält, sich einen Lebensplan zu verordnen. Der Lebensplan hat ihn später zerrissen. Wenn ich mich verliebe, trifft mich etwas. Das ereignet sich, ohne dass ich einen allmächtigen Willen dagegen setzen könnte. Das bedeutet das Wort Zufall. Aber ich kann wach sein, aufmerksam, in meiner Antwort auf das, was mich trifft. Wenn Menschen in der Begegnung mit Zufällen unaufmerksam sind, bringen sie ihr Leben in solche gefährliche Schieflagen.

Alexander Kluge

Für mich ist Glück stille Dummheit. Man ist mit seinem limitierten Leben zufrieden. Es ist eine Art Kompromiss, und ich habe Angst davor glücklich zu sein.

Slavoj Žižek

Glücklich ist, wer das, was er liebt,
auch wagt, mit Mut zu beschützen.

Ovid

100

Man scheint nicht mehr sagen zu können als: Lebe glücklich!
Die Welt des Glücklichen ist eine andere Welt als die des Un-
glücklichen. Die Welt des Glücklichen ist eine glückliche Welt.

Ludwig Wittgenstein

Ein jeder hat seine eigne Art, glücklich
zu sein, und niemand darf verlangen,
dass man es in der seinigen sein soll.

Heinrich von Kleist

Die Frage nach dem Glück
stelle ich mir überhaupt nicht.

Heiner Müller

101

Das höchste Glück des Lebens
besteht in der Überzeugung
geliebt zu werden.

Victor Hugo

Die höchste Form des Glücks ist ein Leben mit einem gewissen
Grad an Verrücktheit.

Erasmus von Rotterdam

Das Glück ist nicht immer
lustig.

Rainer Werner Fassbinder

102

Glück entsteht oft durch Aufmerksamkeit in kleinen Dingen,
Unglück oft durch Vernachlässigung kleiner Dinge.

Wilhelm Busch

Das Glück besteht darin, zu leben
wie alle Welt und doch wie kein
anderer zu sein.

Simone de Beauvoir

Das Glück der Angst
Manchmal zwischen Nacht und Morgen/
Seh ich Hunde dich umkreisen/
Hunde mit gebleckten Zähnen/ Und
du greifst nach ihren Pfoten/ Und
du lachst in ihre Zähne/ Und ich wache
auf mit Angstschweiß/ Und ich
weiß daß ich dich liebe

103

Heiner Müller

Was ist Glück? - Das Gefühl davon, daß die Macht wächst,
dass ein Widerstand überwunden wird.

Friedrich Wilhelm Nietzsche

Das höchste Glück des Menschen ist die Befreiung von Furcht.

Walther Rathenau



JUST FRIEND



Das Glück nimmt seinen Lauf.











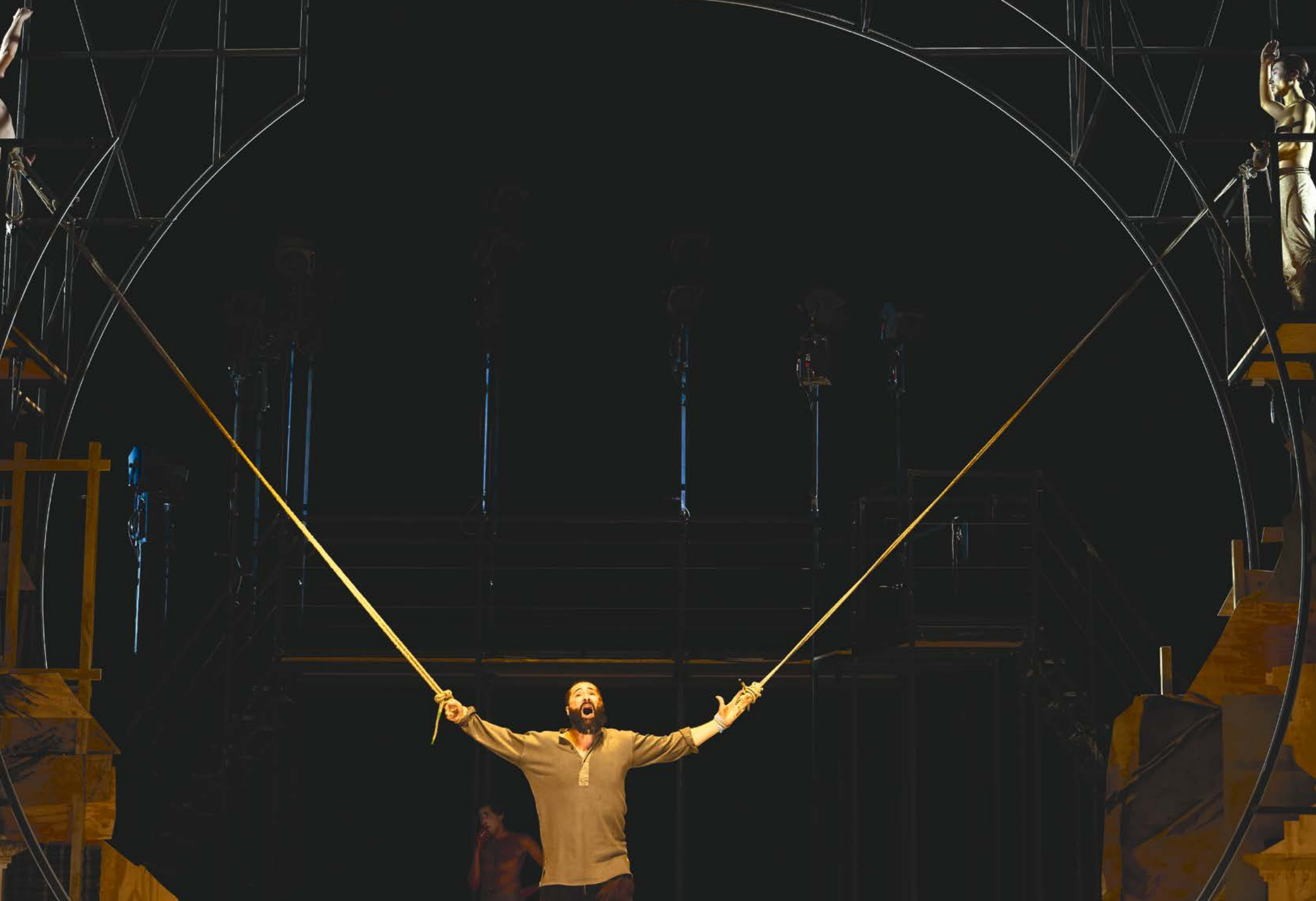


















PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG..... René Jacobs
INSZENIERUNG..... Barbora Horáková
BÜHNENBILD Thilo Ullrich
KOSTÜME..... Eva-Maria Van Acker
LICHT..... Sascha Zauner
EINSTUDIERUNG CHOR..... Gerhard Polifka
KOMMENTARTEXTE SZENE Martin Mutschler
DRAMATURGIE..... Jana Beckmann

PREMIERENBESETZUNG

ANASTASIO Raffaele Pe
ARIANNA Kateryna Kasper
GIUSTINO Christophe Dumaux
LEOCASTA Robin Johannsen
VITALIANO Siyabonga Maqungo
ANDRONICO Helena Rasker
AMANZIO, FORTUNA Olivia Vermeulen
POLIDARTE Magnus Dietrich*

* MITGLIED DES DURCH DIE LIZ MOHN KULTUR-
UND MUSIKSTIFTUNG GEFÖRDERTEN INTERNATIONALEN
OPERNSTUDIOS DER STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

STAATSOPERNCHOR
AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

136

IMPRESSUM

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

REDAKTION Jana Beckmann / Dramaturgie Staatsoper Unter den Linden
MITARBEIT Clara Richter

TEXTNACHWEISE Das Interview mit Barbora Horáková, der Auftrags-
text von Reinhard Strohm, Der Text von René Jacobs, die Zeittafel zu Antonio
Vivaldi sowie die Fragen zum Thema Glück sind Originalbeiträge für dieses
Programmbuch. Die Handlung übersetzte Brian Currid ins Englische.

Beauvoir, Simone de: Der Wille zum Glück, Hrsg. Sonia Mikich: Reinbek bei
Hamburg 1986. Beauvoir, Simone de: Die Welt der schönen Bilder: Reinbek
bei Hamburg 2014. Behr, Jörg: 12 Thesen zur Barockoper, In: Nicola Gess,
Tina Hartmann, Robert Sollich: Barocktheater heute. Wiederentdeckungen
zwischen Wissenschaft und Bühne: Bielefeld 2008. Bernbach, Udo : Opern-
splitter. Aufsätze. Essays: Würzburg 2005. Bien, Günter: Über das Glück,
In: Glück, Hrsg. Renate Breuninger: Ulm 2006. Fassbinder, Rainer Werner:
Zum Film »Angst essen Seele auf« , Premiere 5. März 1974 in München. Ge-
rigk, Horst-Jürgen: Anton Tschechow und das Glück, In: Glück, Hrsg. Renate
Breuninger: Ulm 2006. Kluge, Alexander: Wir sind Glückssucher, In: Tages-
spiegel Kultur, erschienen am 2.6. 2014. Leonhardt, Roland: Lebensweisheiten
berühmter Dichter und Denker: Hannover 2011. Matt, Peter von: Die Intrige.
Theorie und Praxis der Hinterlist: München 2006. Müller, Heiner: Interview
von Jelinek, Elfriede mit Heiner Müller 1987, erschienen am 14. August 1987
unter der Überschrift »Dichter müssen dumm sein« in der ZEIT. Müller, Hei-
ner: Das Glück der Angst (1993), In: Werke Band 1: Die Gedichte, Hrsg. Frank
Hörnigk: Berlin 1998. Romero, Christiane Zehl: Simone de Beauvoir: Reinbek
bei Hamburg 2020. Rotterdam, Erasmus von: Lob der Torheit, 2. Aufl., Berlin
2009. Steinweg, Marcus: Metaphysik der Leere: Berlin 2020. Wittgenstein,
Ludwig: Tagebucheintragung zum 29.07.1916, Schriften: Frankfurt 1960.
Žižek, Slavoj: Glück ist schlecht. Glück ist für Idioten, Schlagworttausch Sla-
voj Žižek / Yves Bossart, SRF Kultur, 31.05.2022.

137

Die Texte wurden teilweise gekürzt.

Urheber:innen, die nicht erreicht werden konnten,
werden um Nachricht gebeten.

BILDNACHWEISE S. 46, Abb.1/ S. 53, Abb. 2: Turin, Biblioteca nazionale
e universitaria, Ms. Foà 34, fol. 104v. / fol. 23v./S. 50 Abb. 3: Fondazione Giorgio
Cini, Venedig/ S. 57, Abb. 4 Illustration von John Lydgate »Siege of Troy«
Die Figurinen zu »Who is Who« stammen von Eva-Maria Van Acker.

138

PRODUKTIONSFOTOS Die Produktionsfotos von Matthias Baus
entstanden bei der Klavierhauptprobe am 10. November 2022

REDAKTIONSSCHLUSS 11. November 2022

GESTALTUNG Herburg Weiland, München



CHLTI The
Found
ation.

Musik für eine bessere Zukunft

**FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOOPER
UNTER
DEN LINDEN**



STAATS OPER UNTER DEN LINDEN

IL GIUSTINO

DRAMA PER MUSICA IN DREI AKTEN

MUSIK VON Antonio Vivaldi

TEXT VON Antonio Maria Lucchini

nach Nicolò Beregan und Pietro Pariati

LIBRETTO

Gekürzte und bearbeitete Fassung von

René Jacobs

Übersetzung von

Serena Malcangi/Martin Mutschler

PERSONEN

ANASTASIO, Kaiser von Byzanz (Countertenor)

ARIANNA, Kaiserin, seine Gemahlin (Sopran)

GIUSTINO, Bauer, dann Kaiser,

Bruder von Vitaliano und Andronico (Countertenor)

LEOCASTA, Schwester Anastasios (Sopran)

VITALIANO, Tyrann von Kleinasien (Tenor)

ANDRONICO, Bruder Vitalianos (Mezzosopran)

AMANZIO, General der kaiserlichen Truppen (Mezzosopran)

POLIDARTE, Hauptmann der Leibwache Vitalianos (Bariton)

FORTUNA (Mezzosopran)

FÜRSTEN, HOFGESELLSCHAFT (Chor)

SINFONIA
Allegro - Andante - Allegro

ATTO PRIMO

SCENA I

Luogo maestoso apparecchiato per la solenne incoronazione di Anastasio imperatore, e per li suoi sponsali con l'imperatrice Arianna. Anastasio, Arianna assisi sopra trono imperiale, corteggio di precipi, cavalieri, guardie e popolo, e poi Amanzio

ARIANNA Febo, che non mai stanco sovra carro di luce
i secoli volanti a noi ritorni,
gran sovrano de' giorni e re degli astri,
spargi di più bel raggio il crin ch'è d'oro!
Splenda per man dell'Alba oltre l'usato
de' tuoi corsier la rugiadosa chioma,
or che di sagro allor l'augusta fronte
cinge a' Cesari suoi la nuova Roma.

ANASTASIO Da questa man, che al mio destin dà legge,
prendo dell'orbe il freno:
ma più Roma, e più dell'orbe intero,
di quegli occhi, onde avvampo,
dall'amante mio cor s'apprezza un lampo.

N°1 ARIA COL CORO

ANASTASIO Viva Arianna, e il suo bel core!
Questo scettro e questo soglio
figli son d'un caro amore.

CORO Viva Arianna e il suo bel core!
Bella pace scendi a noi,
e l'augusto eccelso nodo
stringan lieti i Genii suoi!
Bella pace scenda a noi!
(Entra Amanzio con Polidarte, che si tiene indisparte)

AMANZIO Ah, mio sovrano Augusto,
or che di sangue
fumano le campagne, e d'ossa sparse
va seminato il suol, che fai? Che pensi?
Già 'l Bosforo è in catena, e se più tardi,
vedrai per man di Vitaliano audace

SINFONIA
Allegro - Andante - Allegro

ERSTER AKT

ERSTE SZENE

Ein majestätischer Ort, vorbereitet für die feierliche Krönung von Kaiser Anastasio sowie für seine Hochzeit mit der Kaiserin Arianna. Anastasio, Arianna auf dem Kaiserthron sitzend, Prozession von Prinzen, Rittern, Wachen, danach Amanzio

ARIANNA Phoebus, unermüdlich bringst du auf deinem Sonnenwagen den Tag zu uns zurück.
Herr der Zeit und der Gestirne,
aufs schönste erglänze dein goldenes Haar!
Durch die Morgenröte erstrahle die taubenetzte Mähne deiner Pferde,
jetzt, da ein neues Rom
seine Kaiser mit Lorbeer krönt.

ANASTASIO Aus dieser Hand, die mein Schicksal bestimmt,
übernehme ich die Zügel der Welt;
doch mehr als Rom und die ganze Welt
schätzt mein Herz einen Blick jener Augen,
die mich entflammen.

NR. 1 ARIA COL CORO

ANASTASIO Lang lebe Arianna und ihr schönes Herz!
Dieses Zepter, dieser Thron
sind treuer Liebe Lohn.

CHOR Lang lebe Arianna und ihr schönes Herz!
Frieden steige zu uns herab,
und Schutzgeister mögen freudig
das Band der kaiserlichen Ehe knüpfen!
Friede, steig herab!
(Auftritt Amanzio mit Polidarte, der sich bedeckt hält)

AMANZIO Ach, erhabener Herrscher!
Die Felder dampfen vor Blut, der Boden ist
von Knochen übersät.
Was gedenkst du zu tun?
Der Bosphorus ist unterjocht, bald siehst du,
wie der schamlose Vitaliano

Bisanzio imprigionato!
Il barbaro nemico un messaggier t'invia.

SCENA II

Polidarte con seguito, e li sudetti

POLIDARTE Vitaliano, il di cui nome vola d'Alcide oltre le mete,
a te, l'armi deposte, offre la pace,
se la bella Arianna
al suo letto regal ceder ti piace.

ANASTASIO Riedi tosto, o messaggio e di' a quell' empio
che un uom della Bitinia, un vil pirata,
non è degno d'Augusta. Esangue al suolo
caderà quel superbo, e su l'arena
mi pagherà del folle ardir la pena. *(Polidarte parte col seguito)*

ARIANNA Ah, caro sposo, frena il nobile ardire, e ti rammenta
che l'espore al periglio
con te stesso l'impero
non è mai di virtù sano consiglio!

ANASTASIO Bella, t'accheta, e a render più sicure le mie glorie, e del barbaro le piaghe,
volgi un sol guardo di tue luci vaghe!

N°2 ARIA

ANASTASIO Un vostro sguardo,
o lucia arciera,
di mille e mille
aste guerriere,
più forza avrò.

Da sibel dardo
s'io fui piagato,
care pupile,
il seno armato
resisterà.

Un vostro sguardo,
o lucia arciera,
di mille e mille
aste guerriere,
più forza avrò. *(parte)*

Byzanz einnimmt.
Der Feind schickt dir einen Boten.

ZWEITE SZENE

Polidarte mit Gefolge, die Vorigen

POLIDARTE Vitaliano, dessen Ruhmes-
taten die von Herkules noch übersteigen,
streckt die Waffen und bietet dir Frieden
- wenn du die schöne Arianna seinem könig-
lichen Bett zu überlassen geruhst.

ANASTASIO Kehr um, Bote, und richte dem Schurken aus, dass ein dahergelaufener Bandit aus Bithynien der Kaiserin nicht würdig ist. Auf dem Kampfplatz soll der Hochmütige sterben und so für seine Unverfrorenheit büßen. *(Polidarte geht mit Gefolge ab)*

ARIANNA Lieber Gemahl, zügle dich!
Du bist nicht gut damit beraten,
dich selbst
und so das Reich
der Gefahr auszusetzen.

ANASTASIO Nur ruhig, meine Schöne!
Ein Blick von dir allein sichert meinen Ruhm
- und die Niederlage der Barbaren.

NR. 2 ARIA

ANASTASIO Ein Blick von euch,
pfeilscharfe Augen,
wird mächtiger sein
als tausend
gezückte Schwerter.

Da ich verwundet bin
von der Schönheit eines solchen Pfeils,
wird auch meine gewappnete Brust
die Kraft finden,
Widerstand zu leisten.

Ein Blick von euch,
pfeilscharfe Augen,
wird mächtiger sein
als tausend
gezückte Schwerter. *(Ab)*

SCENA III

ARIANNA Amanzio?

AMANZIO Alta regina!

ARIANNA Allor che d'atre bende
cinta le nera fronte
vedrassi in ciel la notte,
teco, o duce sovrano,
del mio sponso guerrier seguir vo' forme.

AMANZIO Mi son legge i tuoi cenni.
La vittoria è sicura,
or che all'indegno e all'armi sue rubelle
guerra faran degli occhi tuoi le stelle.
(parte)

ARIANNA *(sola)* T'inganni, si, t'inganni,
caro sposo, se pensi
solo incontrar le contumaci schiere.
Ho petto, ho petto anch'io,
d'oppormi alle nemiche aste guerriere.

N°3 ARIA

ARIANNA Da' tuoi begl' occhi impara,
labbro vezzoso,
volto amoroso,
l'arte di ben ferir questo mio core.

Della mio fede, o caro,
bella prova averai,
allor che mi vendrai,
a punir l'empietà d'un traditore.

Da' tuoi begl' occhi impara,
labbro vezzoso,
volto amoroso,
l'arte di ben ferir questo mio core.

SCENA IV

Campagna con alberi fruttiferi

N°4 ARIETTA DI CANTAR
OTTAVE RIME

GIUSTINO Misero è ben colui che dopo nato
Quando il primo vigor si sente appena,
Fra le spine d'un campo è destinato

DRITTE SZENE

ARIANNA Amanzio?

AMANZIO Eure Durchlaucht!

ARIANNA Wenn die Nacht
am schwärzesten ist,
will ich mit dir, Heerführer,
meinem kriegerischen Gemahl aufs
Schlachtfeld folgen.

AMANZIO Deine Weisungen sind mir
Gesetz. Der Sieg ist gewiss, nun da die
Sterne deiner Augen Krieg führen gegen
den Feind und seine aufständischen Krieger.
(geht ab)

ARIANNA *(allein)* Du täuscht dich, lieber
Gemahl, wenn du glaubst, alleine den
abtrünnigen Truppen zu begegnen.
Auch ich habe den Mut, mich den
Speeren der Feinde entgegensustellen.

NR. 3 ARIA

ARIANNA Von deinen schönen Augen,
geliebter Mund, geliebtes Antlitz,
lernt mein Herz die Kunst, wirksam zu
verwunden.

Von meiner Treue, o Liebster,
wirst du einen Beweis haben,
sobald du siehst, wie ich den niederträchtigen
Verräter bestrafe.

Von deinen schönen Augen,
geliebter Mund, geliebtes Antlitz,
lernt mein Herz die Kunst,
wirksam zu verwunden.

VIERTE SZENE

Ein Feld mit Obstbäumen

NR. 4 ARIETTA DI CANTAR
OTTAVE RIME

GIUSTINO Arm dran ist, wer
– kaum ist er auf der Welt –
auf dem Feld zwischen Dornen

Su l'aratro a passar di pena in pena.

O quanto meglio fora in campo armato
Morte in contrar nella guerriera scena!
Vivrebbe il nome almen dopo quel giorno,
Di bella gloria eternamente adorno.

Deh perché non poss' io, destin crudele,
o qual Cadmo novello, o qual Giasone,
trarda ruvide glebe armata messe
e cangiato in guerrier di vil bifolco,
mutar per fatal sorte
in usbergo l'aratro, in campo il solco?
Ma già Febo all'ocaso
volge l'aurea quadriga:
io que del curvo legno
formerò duro letto a' miei riposi.
Già la notte vicina il cielo adombra;
oh, qual dolce sopore
mi lega i sensi e le mie luci ingombra!
(Si asside sopra l'aratro)

N°5 CAVATINA

GIUSTINO Bel riposo de' mortali,
su quest' occhi spiega l'ali,
dolce sonno e vieni a me.
(si addormenta)

SCENA V

N°6 SINFONIA E RECITATIVO
ACCOMPAGNATO
*Al suono d'allegria sinfonia si illumina
la scena e scende la Fortuna su maestosa
macchina, assisa sulla ruota che gira,
accompagnata de' suoi genii, che portano
scettri, corone e tesori*

FORTUNA Giustin, lascia i riposi! In ozio vile
a che il fianco adagiar tra i fiori e l'erbe?
Su! T'invita la sorte, e in campo ostile
palme e trionfi alla tua man riserba.
Mira come al tuo merto or la Fortuna
regni e tesori in questo punto aduna!
Ecco per te cangiati
in reggia la capanna, in soglio il prato!
Sorgi, lascia il sopor, segui il tuo Fato!
(Sparisce la Fortuna e Giustino ei desta.)

nichts als Leid erdulden muss.

Wie viel besser wäre es doch, in Waffen auf
dem Schlachtfeld den Tod zu finden!
Wenigstens würde mein Name fortleben von
jenem Tag an, ewig von Ruhm geschmückt.

Ach, grausames Geschick! Warum kann ich
nicht als neuer Cadmus oder Jason
auf dieser harten Scholle Waffen ernten
und, vom einfachen Bauern zum Krieger
geworden, den Pflug gegen die Rüstung,
den Acker gegen das Schlachtfeld
eintauschen?
Schon wendet Phoebus wieder seinen
Sonnenwagen gen Westen.
Dieser Pflug wird mein hartes Bett sein.
Nah ist die Nacht und verdüstert schon den
Himmel, süßer Schlummer umfängt mich
und übermannt meine Lider!
(Setzt sich auf den Pflug)

NR. 5 CAVATINA

GIUSTINO Süßer Schlaf, sanfte Ruh
der Sterblichen, breite deine Flügel über
meine Augen und komm zu mir.
(Er schläft ein)

FÜNFTE SZENE

NR. 6 SINFONIA E RECITATIVO
ACCOMPAGNATO
*Zum Klang einer fröhlichen Sinfonia wird
die Bühne hell. Fortuna steigt herab, auf
einem prächtigen, sich drehenden Rad
sitzend, von ihren Genien begleitet, die
Zepter, Kronen und Schätze tragen*

FORTUNA Giustino, genug geschlafen!
Was säumst du und liegst untätig hier
herum? Auf! Das Schicksal ruft dich und
hält auf dem Schlachtfeld Sieg und Triumph
für dich bereit. Schau nur, Fortuna erkennt
deinen Wert und sammelt für dich Reiche
und Schätze. Schau, deine Hütte wird zum
Palast, die Wiese zum Thron. Wach auf,
steh auf und folge deinem Schicksal!
(Fortuna entfernt sich und Giustino erwacht.)

GIUSTINO Oh chiunque tu sii, ch'ora
m'inviti,
teco vengo ai trionfi,
alle palme ti seguo, Ubbidente
il mio destino ascolto.
Ma che fò? Dove son? Con chi vaneggio?
Vadasì! Selve, addio! Lascio gli armenti,
spezzo l'aratro mio. Fu mia vergogna
l'uso del vile arnese,
or sarà del mio cor gloria il lasciarlo.
Questa mia destra omai
sdegna rustiche marre. Al cor rimbomba
già la tromba guerriera,
il timpano feroce udir già parmi.
Giustino, andiamo alle vittorie all' armi!

SCENA VI

Leocasta inseguita da un orso, e Giustino

LEOCASTA Cieli, Numi, soccorso!

GIUSTINO (*a Leocasta*) Cessi il vano timor,
cessin le grida!

(*all'orso*) Cedi al mio braccio! Invan ti scuoti,
invano
resistermi presumi. (*Abbatte l'orso*)

LEOCASTA O Numi!
Cadde la belva estinta.
A te di questi boschi
ignota Deità, Nume selvaggio,
questo mio cor divoto
su l'ara del mio sen consacro in voto.
Ma di': qual sei? (*Che volto!*)

GIUSTINO Un uom son io,
vago d'eroiche imprese e,
contro l'empia fera,
della gloria il desio solo m'accese.

LEOCASTA Del Cesare latino
son il l'augusta suora. All' alta reggia
tu meco volgi il passo:
Colà sorte migliore
renda mercé più degna al tuo valore.

GIUSTINO Verrò, donna sublime, ove
t'aggrada,
benché del re non curo

GIUSTINO Wer immer du sein magst,
der mich ruft, mit dir gehe ich zum Sieg,
ich folge dir zum Triumph: Gehorsam bin
ich meinem Schicksal.
Aber was mache ich da? Wo bin ich? Was
rede ich? Doch auf! Lebewohl, ihr Wälder.
Ich verlasse die Herden, ich zerbreche den
Pflug, das niedere Werkzeug war schon
immer eine Schande für mich!
Wie herrlich, den Pflug jetzt zurückzulassen.
Meine Hand verschmäht ab jetzt die
Spitzhacke! Im Herzen erschallt bereits die
Kriegstrompete, mir scheint, ich höre das
Dröhnen der Pauke. Giustino, auf zum Sieg,
auf zu den Waffen!

SECHSTE SZENE

Leocasta, verfolgt vom Bären sowie Giustino

LEOCASTA Himmel! Götter! Zu Hilfe!

GIUSTINO (*zu Leocasta*) Fürchte dich
nicht, schreie nicht länger,
verlass dich auf mich!
(*zum Bären*) Und du, ergib dich! Du tobst
und wehrst dich ganz umsonst. (*Er erschlägt
den Bären.*)

LEOCASTA O Götter!
Die Bestie ist tot.
Unbekannte Gottheit dieser Wälder,
Gott der Wildnis!
Dir weihe ich mein ergebenes Herz auf dem
Altar meiner Seele. Doch sag: wer bist du?
(*Wie schön ist der denn!*)

GIUSTINO Ein Mann,
auf Heldentaten begierig und ausschließlich
von dem Wunsch beseelt, im Kampf gegen
das wilde Tier Ruhm zu erlangen.

LEOCASTA Ich bin die Schwester
des römischen Kaisers.
Komm mit mir zum Palast.
Dort winkt deiner Tapferkeit
ein würdigeres Schicksal.

GIUSTINO Gern folge ich dir, Erhabenste,
wohin es dir beliebt,
obwohl mir die unbeständige Gunst der

il favore incostante,
ch'à se stessa è virtù premio bastante.

N°7 ARIA

LEOCASTA Nacque al bosco e nacque al prato,
pria che fosse coltivato,
ogni fior ch'oggi si vede
pompa far di sua beltà.

Così ancora il tuo valore,
se dal campo uscirà fuore
delle palme un giorno erede,
pien di fasto anch' ei sarà, pien di fasto
anch'ei sarà.

Nacque al bosco e nacque al prato,
pria che fosse coltivato,
ogni fior ch'oggi si vede
pompa far di sua beltà.

SCENA VII

*Camera d'Arianna; Amanzio, Arianna e
Andronico da donna (»Flavia«)*

AMANZIO Augusta, il tuo consorte t'offre
in dono
questa real donzella,
figlia a Costanzo il Grande,
che lungo tempo di Cilicia il regno
per l'impero sostenne
contro di Vitaliano. Or lieta sorte
gl'apri scampo alla fuga, e que sen venne.

ARIANNA (*a »Flavia«*) Bella, serena il ciglio!
Sarà scudo al tuo onor l'augusto alloro.

ANDRONICO/FLAVIA Magnanima Arianna,
dopo il turbine audace
di sì gravi sventure
più bella spero nel mio cor la pace.

ARIANNA Vieni a Leocasta, alla germana
eccelsa
dell'amato mio sposo,
e dona al stançe piè qualche riposo! (*parte
con Andronico*)

Könige fremd ist: Für mich ist die Tugend
an sich schon Auszeichnung genug.

NR. 7 ARIA

LEOCASTA Jede Blume, die wir heute
kultiviert in voller Pracht sehen,
war einstmals in Wald und Wiese eine
einfache Blume.

So wird auch deine Tapferkeit,
wenn sie aus dem Felde hervortritt,
eines Tages Palmen ernten und in aller
Herrlichkeit erstrahlen.

Jede Blume, die wir heute kultiviert in
voller Pracht sehen,
war einstmals in Wald und Wiese eine
einfache Blume.

SIEBTE SZENE

*Ariannas Zimmer; Amanzio, Arianna und
Andronico als Frau verkleidet (»Flavia«)*

AMANZIO Erhabenste! Dein Gemahl
schenkt dir
dieses Fräulein königlicher Abstammung,
Tochter Costanzo des Großen,
der lange als König in Kilikien herrschte
und das Reich gegen Vitaliano verteidigte.
Durch glückliche Fügung gelang ihr die
Flucht, jetzt ist sie hier.

ARIANNA (*zu »Flavia«*) Schöne, nur
munter! Kaiserlicher Lorbeer wird deine
Ehre schützen.

ANDRONICO/FLAVIA Großherzige
Arianna, nach so viel Wirren und Unheil
hoffe ich von tiefstem Herzen
Frieden zu finden.

ARIANNA Komm mit zu Leocasta,
der erhabenen Schwester
meines geliebten Gemahls,
und gönne dir etwas Ruhe. (*Ab mit
Andronico*)

SCENA VIII

Pianura sotto Constantinopoli, prima del notturno assalto d'Anastasio alle truppe di Vitaliano
Anastasio solo

ANASTASIO Già s'avanza la notte, e le nemiche schiere d'uopo è assalir. Servan gl'orrori d'inciampo agl'empì, a noi di scorta. Corra all' impresa, e dell'orgoglio insano, che tanto ardir nell' empio seno accoglie, spero al piè d'Arianna depositar le trionfate spoglie.

N° 8 ARIA

ANASTASIO Vedrò con mio diletto l'alma dell'alma mia, il core del mio cor pien di contento.

E se dal caro oggetto lungi convien che sia, sospirerò penando ogni momento.

Vedrò con mio diletto l'alma dell'alma mia, il core del mio cor pien di contento.

SCENA IX

Camera di Leocasta; Leocasta, Giustino ed Andronico (da Flavia)

LEOCASTA Oh come volentier ti stringo al seno, vergine eccelsa! In questa reggia avrai posa all' afflitto cor.

ANDRONICO/FLAVIA

Quanto gradite son le sventure mie, se mi fan degna d'inchinar il tuo merto. (Ah, caro Amore, con quei bei rai tu mi ristori il core!)

GIUSTINO Dimmi, o bella, se lice, chi fu l'empio, cagion del tuo cordoglio? Ché per farti felice lo trarrò, se fia dùopo, ancor dal soglio.

ACHTE SZENE

Ebene unterhalb Konstantinopels, vor dem ersten nächtlichen Angriff Anastasios auf die Truppen Vitalianos
Anastasio allein

ANASTASIO Schon naht die Nacht, Zeit zum Angriff auf den Feind. Mögen die Schrecken der Nacht die Verfluchten behindern, uns aber Schutz gewähren. Ich eile in den Kampf und hoffe, den Leichnam des Frevlers, der so verwegen ist, als Siegesbeute Arianna zu Füßen zu legen.

NR. 8 ARIA

ANASTASIO Die Seele meiner Seele, das Herz meines Herzens werde ich erfüllt von Freude sehen.

Sollte ich auch von der Geliebten getrennt sein, werde ich seufzen und leiden ohne Unterlass.

Die Seele meiner Seele, das Herz meines Herzens werde ich erfüllt von Freude sehen.

NEUNTE SZENE

Zimmer Leocastas; Leocasta, Giustino, Andronico (als Flavia)

LEOCASTA Oh wie gern drücke ich dich an meine Brust, holdes Mädchen. In diesem Palast kommt dein bedrücktes Herz zur Ruhe.

ANDRONICO/FLAVIA

Jedes Ungemach ist mir willkommen, solange ich deine Gunst verdiene. (Ach Gott der Liebe, du labst mein Herz durch diese schönen Augen!)

GIUSTINO Sag mir, Schöne, wenn ich fragen darf, wer hat dir soviel Kummer zugefügt? Alles werde ich tun, dich glücklich zu machen, und wenn ich einen König vom Thron stürzen müsste!

ANDRONICO *(Si gran valor tema m'imprime e sdegno.)*

LEOCASTA *(Gelosia tu m'uccidi!)* (a Giustino) Anima forte, vieni meco ad Augusto!

GIUSTINO Teo son io dove più brami.

ANDRONICO *(Ahi Fato!)*

LEOCASTA Ma il mio germano amato con torbido sembiante a noi s'appressa.

ANDRONICO *(Che mai sarà?)*

GIUSTINO Sorte incostante e cieca

le grand' alme oltraggiar giammai non cessa.

SCENA X

Anastasio e detti

ANASTASIO Del greco impero ai danni stanca non è la sorte: già di barbara turba fatta è preda Arianna.

LEOCASTA Oh ciel! Che sento! Frena il duolo, o Signore! Quest'eroe, che prode in mio soccorso sbrano i mostri più crudi al tuo piede presento.

ANASTASIO Leggonsi in quel sembiante cifre d'alto valor. (a Giustino) Molto ti devo, mio cavalier sarai. Di fino usbergo vo' che s'armi quel forte.

GIUSTINO *(ad Anastasio)* In tua difesa incontrerò la morte. *(Anastasio parte)* (a Leocasta) Gran signora, ove il Fato col tuo favor m'invita, io pien d'ardire già volgo il piede, e spero mirar nel mio ritorno del tuo don più fastoso il greco impero.

ANDRONICO *(Soviel Tapferkeit beunruhigt und erzürnt mich.)*

LEOCASTA *(Ich komme um vor Eifersucht!)* (zu Giustino) Mein Held, komm mit mir zum Kaiser!

GIUSTINO Ich komme mit, wohin du willst.

ANDRONICO *(Ach herrje!)*

LEOCASTA Doch seht, mit düsterer Miene nähert sich mein Bruder!

ANDRONICO *(Was könnte sein?)*

GIUSTINO Das blinde, wankelmütige Schicksal hat es auch immer auf große Seelen abgesehen.

ZEHNTE SZENE

Anastasio und die Vorigen

ANASTASIO Das Schicksal wird nicht überdrüssig, dem byzantinischen Reich zu schaden. Arianna fiel der wilden Horde zum Opfer.

LEOCASTA Himmel, was hör ich da! Zügle deinen Schmerz, Herr! Ich bringe dir diesen Helden, der mir kühn zu Hilfe kam und die grausamsten Monster zerfleischte.

ANASTASIO Höchste Tapferkeit spricht aus diesem Antlitz! *(zu Giustino)* Ich verdanke ich dir viel. Mein Ritter sollst du sein. Man rüste diesen Krieger mit edlem Harnisch.

GIUSTINO *(zu Anastasio)* Dich zu verteidigen, trete ich selbst dem Tod entgegen. *(Anastasio ab.)* Große Herrin, wagemutig gehe ich, wohin mich mit deiner Gunst das Schicksal ruft, und ich hoffe so, das byzantinische Reich bei meiner Rückkehr noch prächtiger zu sehen.

N°9 CAVATINA

GIUSTINO Allor che mi vedrò,
che mi nedrò
cinto di palme al trono,
dirò che sarà dono, dirò che sarà dono
più grato, più grato al cor per tè.

SCENA COMICA (Intermezzo)

LEOCASTA Vedesti, Flavia, come
seppe unir mai la sorte
a volto sì gentil alma sì forte?

Possiede in due gran pregi un gran tesoro.

ANDRONICO/FLAVIA
(*Così dice, e non moro?*)

LEOCASTA Tu non rispondi, o bella?

ANDRONICO/FLAVIA
Amor me'l vieta.

LEOCASTA Amor te'l vieta?
Amore
forse già nel tuo core
scolpì d'un tanto eroe la bella imago?

ANDRONICO/FLAVIA
Del suo valor m'appago e del suo volto.

Amo, no'l so negar, ma ...

LEOCASTA Sì, t'intendo.
Temi ch'altri t'involi il ben che brami.

ANDRONICO/FLAVIA
Giusto timor ...

LEOCASTA ma vano!
Ciò ch'han prefisso i Numi
mal si contrasta. Ancora
dubbio pende il desio

del tuo core e del mio,
finch' a noi non ritorna il caro oggetto,
per cui sì dolce ardor ci nasce in petto.

NR. 9 CAVATINA

GIUSTINO Wenn ich einst zum Thron
zurückkehre,
mit Palmzweigen als Sieger geschmückt,
werde ich sagen, dass dies ein Geschenk ist,
das dank dir noch teurer wird.

SCENA COMICA (Intermezzo)

LEOCASTA Flavia, hast du gesehen,
wie das Schicksal
ein liebliches Gesicht mit einer starken Seele
zu verbinden wusste?
Zwei große Vorzüge, was für ein Schatz!

ANDRONICO/FLAVIA
(*So spricht sie, und ich sterbe nicht?*)

LEOCASTA Du antwortest gar nicht?

ANDRONICO/FLAVIA
Die Liebe verbietet es mir.

LEOCASTA Die Liebe verbietet es dir?
Hat die Liebe
womöglich in dein Herz schon
das schöne Bild des Helden eingemeißelt?

ANDRONICO/FLAVIA
Ich erfreue mich an seiner Tugend, an
seinem Aussehen.
Ich kann es nicht bestreiten, ich liebe, aber ...

LEOCASTA Ich verstehe dich.
Du fürchtest, andere könnten dir das
begehrte Gut entwenden.

ANDRONICO/FLAVIA
Eine berechtigte Angst ...

LEOCASTA Die Angst kannst du dir
sparen!
Denn was die Götter vorbestimmt haben,
lässt sich schwer durchkreuzen.
Das Begehren deines und meines Herzens
bleibt so lange ungewiss,
bis der Geliebte zurückkehrt,
für den uns so süße Leidenschaft in der
Brust entspringt.

ANDRONICO/FLAVIA
T'inganni, principessa; entro il mio core
sdegno nascer sent' io ma non amore.

N°10 ARIETTA

LEOCASTA No, bel labbro, men sdegnoso,
no, bel volto, men geloso,
soffri e taci e lascia amar.

Quel piacer ch'io sento al cor,
no, non merta il tuo rigor.
Cara mia, non ti sdegnar, no no no, non ti
sdegnar.

No, bel labbro, men sdegnoso,
no, bel volto, men geloso,
soffri e taci e lascia amar! (*parte*)

ANDRONICO (*solo, levandosi la parrucca*)
Lacci, ch'imprigionate
la natia libertà di questo crine,
un portento d'Amore in voi celate.
Andronico son io, di Vitaliano
il guerriero germano,
che, di Leocasta amando
le due luci omicide,
chiudo tra finte spoglie
in sembianza di Iole alma d'Alcide.

N°11 ARIETTA

ANDRONICO È pur dolce ad un'anima
amante
poter dire, ma senza timore,
a un bel volto: »io moro per te.«

Il vedere l'amato sembiante
senza nube di sdegno o rigore,
fa sperare, più facil mercè.

È pur dolce ad un'anima amante
poter dire, ma senza timore,
a un bel volto: »io moro per te.«

ANDRONICO/FLAVIA
Da täuschst du dich, Prinzessin: Zorn ent-
springt in meinem Herzen – nicht Liebe.

NR. 10 ARIETTA

LEOCASTA Nein, schöne Lippe, leide, aber
mit weniger Wut, nein, schönes Antlitz, mit
weniger Eifersucht! Schweig, und lass andere
in Ruhe lieben!
Die Freude, die ich in meinem Herzen spüre,
verdient deine Strenge nicht.
Meine Teure, empöre dich nicht so sehr!

Nein, schöne Lippe, leide, aber mit weniger
Wut, nein, schönes Antlitz, mit weniger
Eifersucht! Schweig, und lass andere in Ruhe
lieben! (*geht ab*)

ANDRONICO (*allein, nimmt die
Perücke ab*) Bänder, die ihr die Freiheit
meines Haars bezwingt, ihr verbergt ein
Wunder Amors.
Andronico bin ich, Vitalianos
kriegerischer Bruder,
unsterblich verliebt in Leocasta.
Um ihr nah zu sein,
verkleide ich mich als Iole,
dabei besitze ich die Seele eines Herkules.

NR. 11 ARIETTA

ANDRONICO Herrlich ist es für eine
verliebte Seele,
ohne Scheu einem schönen Antlitz sagen zu
können: »Ich sterbe für dich.«

Die Geliebte zu sehen,
ohne Empörung oder Härte fürchten zu
müssen, gibt Hoffnung auf leichteren Lohn.

Herrlich ist es für eine verliebte Seele,
ohne Scheu einem schönen Antlitz sagen zu
können: »Ich sterbe für dich.«

SCENA XI

Vasta pianura sotto Costantinopoli ingombrata da militare accompagnamento di Vitaliano. Vitaliano ed soldati, poi Polidarte con Arianna prigioniera. Suono di tromba

N°12 CAVATINA

VITALIANO All'armi, o guerrieri!
Bisanzio ci aspetta,
già stringo la spada,
già corro al cimento,
non ha più riparo
la nostra vendetta;
Bisanzio ci aspetta,
all' armi!
(Entra Polidarte con Arianna travestita da guerriero)

POLIDARTE Signor, t'arrise il Fato: Al fier contrasto
piegò l'oste nemica, e per mia sorte
predai donna sublime,
a cui non lieve stuol servia di scorta.
Questa in segno di fede
qui traggo umil, di Vitaliano al piede.

VITALIANO Amor! Cieli! Che miro?
Ah, son pur queste le bramate sembianze
d'Arianna che adoro?

ARIANNA Non ti vantar, superbo,
che sia base al tuo piè la mia sventura,
chè d'un empio il gioir passa e non
dura.

VITALIANO Dell' impero del mondo
io trionfai, già il vedi;
ma quel tuo ciglio altero
di me più assai trionfa.
Quindi al tuo piede io getto
la mia vittoria, e seco,
per inalzarti al talamo ed al trono
t'offro una man, che ti dà un mondo in dono.

ARIANNA Offrine un altro,
dono che le mie brame adempia!

VITALIANO E qual fia quest?

ELFTE SZENE

Weite Ebene unterhalb Konstantinopels, wo sich Vitalianos Feldlager befindet. Vitaliano und Soldaten, dann Polidarte und Arianna als Gefangene. Trompetenklang

NR. 12 CAVATINA

VITALIANO Zu den Waffen, ihr Krieger!
Byzanz erwartet uns.
Schon greife ich zum Schwert,
schon eile ich zum Kampf,
vor unserer Rache
ist niemand sicher.
Byzanz erwartet uns.
Zu den Waffen!
(Auftritt Polidarte mit Arianna, in Kriegskleidung)

POLIDARTE Herr, das Schicksal war
dir hold.
Das feindliche Heer hat nicht standgehalten:
Mir gelang es, eine edle Dame zu entführen,
mitsamt ihrem Gefolge. Zum Zeichen meiner
Treue lege ich sie Vitaliano bescheiden zu
Füßen.

VITALIANO Himmel! Was seh ich?
Die ersehnte
Arianna, die ich so liebe!

ARIANNA Hochmütiger! Rühme dich bloß
nicht damit, dass mein Unheil dir zur Füßen
liegt. Die Freuden eines Bösen sind nie von
Dauer.

VITALIANO Du siehst: ich triumphiere
bereits über die kaiserliche Macht.
Gleichwohl triumphieren deine strengen
Augen noch stärker über mich.
Dir zu Füßen werfe ich meinen Sieg,
und um dich als meine Braut auf den Thron
zu erheben, biete ich dir meine Hand und
schenke dir so eine Welt.

ARIANNA Biete mir etwas anderes -
etwas, das meine Wünsche erfüllt.

VITALIANO Und zwar was?

ARIANNA La tua morte, o la mia!

VITALIANO E tanto dunque ardisce
il tuo sdegno, superba?
Ti sovvenga, Arianna,
che tutto può ottener cui tutto lice.

ARIANNA Su via, tiranno! Adempi
d'un vincitore feroce
tutte l'inique brame! Il piè mi cinga
la più vile catena!

VITALIANO I miei prieghi?

ARIANNA Non gl'odo.

VITALIANO La mia forza?

ARIANNA La sprezzo.

VITALIANO Fra vincitrici squadre un Re la
chiede!

ARIANNA Alle squadre ed al re l'onor
risponde, condannando l'ardir.

VITALIANO Pensa Arianna ...

ARIANNA ... che moglie son!

VITALIANO ... che il forte ...

ARIANNA Vinta mi vuol, lo so, ma non già
ville!

VITALIANO Vedi ...

ARIANNA che sono offesa!

VITALIANO ... ch'io son ...

ARIANNA Sì, *(sarcasticamente)* Vitaliano!

VITALIANO E tu ...

ARIANNA Arianna, colei
che più sempre amerà nel caro sposo
una povera sorte,

ARIANNA Deinen Tod, oder meinen.

VITALIANO So weit wagst du dich in
deinem Zorn, du Stolze?
Vergiss nicht, Arianna, dass der, der sich alles
erlauben kann, auch alles erreicht.

ARIANNA Auf, Tyrann, stille nur alle
widerwärtigen Begierden eines grausamen
Siegerts!
Lege mich ruhig in Ketten!

VITALIANO Und mein Flehen?

ARIANNA Erhöre ich nicht.

VITALIANO Meine Stärke?

ARIANNA Verachte ich.

VITALIANO Ein Herrscher fordert es von
dir, als Sieger!

ARIANNA Meine Ehre verurteilt die
Unverfrorenheit des Siegers.

VITALIANO Denk daran, Arianna ...

ARIANNA ... dass ich eine verheiratete Frau
bin ...

VITALIANO ... dass der Stärkste ...

ARIANNA Ich weiß schon: du willst, dass
ich mich ergebe. Aber das heißt nicht, dass
ich feige bin.

VITALIANO Du siehst ...

ARIANNA ... dass du mich erniedrigt hast.

VITALIANO ... ich bin ...

ARIANNA *(sarkastisch)* Du bist Vitaliano!

VITALIANO Und du ...

ARIANNA Ich bin Arianna. Und als solche
werde ich das Unheil des geliebten Gatten
immer höher schätzen als die protzigen

che in un barbaro core
le vaste offerte e' l temerario ardore!

VITALIANO *(Ah, più soffrir non deggio.)*

Polidarte, ritogli
quest' ingrata al mio sguardo!
Ma no, teco qui resti, e pensi intanto,
se giova più al suo core
solcar un mar di gioia o un mar di pianto.

N°13 ARIA

VITALIANO Vanne sì, superba, va
che per te non ho pietà,
se per me non senti amor,

Aspe sordo e duro scoglio
esser voglio
per punire il tuo rigore.

Vanne sì, superba, va
che per te non ho pietà,
se per me non senti amor.

VITALIANO *(a Polidarte)* Olà, costei si
esponga
alle fauci temute di quel mostro vorace,
ch'empie di folte stragi i campi intorno!
(ad Arianna) E tu sui lidi nostri
rimanti, o spietata,
mostro di crudeltà, cibo de' mostri. *(parte con Polidarte)*

ARIANNA M'abbandoni la terra, il ciel sia
sordo,
mi manchino gli Dei, sian conguirati
contro me tutti gli astri! Alma, ch'è forte,
pria di mancar di fè manca di vita;
e pria di amare un vil ama la morte.

N°14 ARIA

ARIANNA Mio dolce amato sposo,
morir saprò contenta;
perché morrò fedel, morrò costante

E tutto il dolor mio
è sol che tu non senta
l'ultimo caro addio del core amante,

Gaben und die unziemliche Leidenschaft
eines Barbaren.

VITALIANO *(Ich muss das nicht länger erdulden!)*

Polidarte, fort
mit dieser Undankbaren!
Doch nein, sie soll hierbleiben und überlegen,
was ihr besser gefällt: in ein Meer der Wonne
oder in ein Meer der Tränen zu steuern.

NR. 13 ARIA

VITALIANO Hochmütige, geh,
ich habe kein Mitleid mit dir,
wenn du für mich keine Liebe hast.

Ich werde taub sein wie eine Schlange,
hart wie ein Fels,
um deine Strenge zu strafen.

Hochmütige, geh,
ich habe kein Mitleid mit dir,
wenn du für mich keine Liebe hast.

VITALIANO *(zu Polidarte)* He da! Diese
Frau wird dem gefürchteten Schlund
des unersättlichen Monsters ausgeliefert,
das ringsum die Gegend verheert.
(zu Arianna) Und du, Unbarmherzige,
bleibst hier. Du, Monster der Grausamkeit,
wirst Nahrung für Monster. *(geht mit Polidarte)*

ARIANNA Möge die Welt mich verlassen,
der Himmel taub sein, die Götter mich
verlassen, mögen die Sterne sich gegen mich
verschwören! Eine starke Seele opfert lieber
das Leben als die Ehre, und bevor sie einen
Schurken liebt, liebt sie den Tod.

NR. 14 ARIA

ARIANNA Geliebter Gemahl,
gerne will ich sterben,
wenn ich nur treu und standhaft sterbe.

Mein einziger Kummer jedoch wird sein,
dass du das letzte teure Lebewohl
dieses liebenden Herzens nicht hören

del core amante, del core amante.
Mio dolce amato sposo,
morir saprò contenta;
perché morrò fedel, morrò costante.

ATTO SECONDO

SCENA I *(«scena corta»)*

*Bosco aperto con veduta di vasto mare
agitato da tempesta, con scogli e dirupi.
Si vede nel mare una nave che si rompe
sul lido, dalla quale escono Anastasio e
Giustino*

INTRODUZIONE

ANASTASIO Dunque de' pini Achei
naufraghi e rotti
Vitaliano l'iniquo andrà fastoso!

GIUSTINO Confida in questa destra.

ANASTASIO *(Quanto è invitto costui!)*

GIUSTINO Quinci non lunge
mira fumare un pastorale albergo:
con là affrettiamo il passo.
Darà solingo speco
forse lieve conforto al cor già lasso.

ANASTASIO Amico, qual riposo
sperar potrà quest' alma,
se il mio bene, il mio amore, il mio tesoro
prigioniera è d'un barbaro tiranno?
Ah, ch' in pensarvi sol mi sento intanto
struggere a poco a poco in mar di pianto.

N°15 CAVATINA

ANASTASIO Sento in seno
ch'in pioggia di lagrime,
in pioggia di lagrime
si dilegua, sì dilegua l'amante mio cor.

Ma, mio core,
tralascia di piangere
ch'il tuo pianto non scema il dolor.

wirst.
Geliebter Gemahl,
gerne will ich sterben,
wenn ich nur treu und standhaft sterbe.

ZWEITER AKT

ERSTE SZENE *(«kurze Szene»)*

Waldlichtung mit Blick auf das sturmgepeitschte offene Meer zwischen Felsen und Abgründen; ein Schiff nähert sich und wird auf den Strand geschleudert; ihm entsteigen Anastasio und Giustino

INTRODUZIONE

ANASTASIO Der Unmensch Vitaliano
wird sich freuen über unseren Schiffbruch!

GIUSTINO Vertrau mir.

ANASTASIO *(Wie stark und standhaft er ist!)*

GIUSTINO Schau nur,
nicht weit von hier
steigt Rauch aus der Hütte eines Hirten.
Schnell, dorthin!
Vielleicht finden wir da Trost und Ruhe.

ANASTASIO Mein Freund, welchen Trost
sollte ich erhoffen,
wenn meine Geliebte, mein Ein und Alles
die Gefangene eines grausamen Tyrannen ist?
Ach, allein bei dem Gedanken
vergehe ich in einem Tränenmeer.

NR. 15 CAVATINA

ANASTASIO Ich fühle,
wie in meiner Brust
das liebende Herz
in einer Tränenflut zerrinnt.

Und doch, mein Herz, hör auf zu weinen,
deine Tränen lindern nicht den
Schmerz.

SCENA II

Polidarte con guardie, e Arianna

POLIDARTE Quest' è la cruda spiaggia
ove il mostro vorace
sazierà nel tuo sen l'ingorda fame.

ARIANNA Vengano i mostri
più feroci e più crudi,
io non pavento!
Mi oppriman le catene,
non giungeranno a questo cor! La Parca
non è sì spaventosa agl'occhi miei,
quanto l'amor di quel fellone.

POLIDARTE Costei, che di macigno ha
l'alma in seno
s'incateni a quel sasso!
È giusto alfin che pera,
lacerato da un mostro, un cor di fèra!

SCENA III

*Vedrassi da lontano a poco a poco sorgere
dal mare spaventoso mostro, qual nuotando
si avvicina allo scoglio. Arianna incatenata
allo scoglio, e Giustino che sopravviene*

ARIANNA Numi, che il ciel reggete
con destra onnipotente,
per pietà, soccorrete un'innocente.

GIUSTINO Quali strida funeste e quai
lamenti
fra quest' orride balze mi feriro l'udito?

ARIANNA (*Cavata*) Per me dunque il ciel
non ha una stilla di pietà?

ECO 1 Stilla di pietà?

ECO 2 Pietà?

GIUSTINO Che ascolto? Queste selci
con replicate voci a me chiedono soccorso? Ma
qual orrendo e spaventoso mostro, terror di
questi lidi, esce dall' onde?

ZWEITE SZENE

Polidarte mit Wachen, Arianna

POLIDARTE Dies ist der Strand, wo das
unersättliche Monster
an dir seinen gefräßigen Hunger stillen wird.

ARIANNA Sollen die wildesten,
grausamsten Monster kommen,
ich bin unerschrocken!
Mögen mich auch die Ketten niederdrücken,
sie beugen nicht mein Herz! Die todbringende
Parze ist in meinen Augen nicht so schrecklich
wie die Liebe dieses Verräters.

POLIDARTE Ein Herz aus Stein schlägt
in ihrer Brust!
Man kette sie an diesen Felsen! Es ist nur
gerecht, dass ein so grausames Herz
von einem Ungeheuer zerfleischt wird.

DRITTE SZENE

*In der Ferne erhebt sich aus dem Meer ein
schreckliches Ungeheuer und nähert sich
schwimmend dem Felsen. Arianna, an den
Felsen gekettet, und Giustino, der plötzlich
auftaucht*

ARIANNA Allmächtige Götter, helft
einer Unschuldigen!

GIUSTINO Welch entsetzliche Schreie,
welche Klagen dringen zu mir aus diesen
schroffen Klippen?

ARIANNA (*Cavata*) Der Himmel hat mit
mir also nicht das geringste Mitleid?

ERSTES ECHO Geringste Mitleid.

ZWEITES ECHO Mitleid.

GIUSTINO Was höre ich da?
Die Felsen rufen mich um Hilfe mit
wiederhallenden Stimmen? Doch was für ein
furchtbares Monster entsteht da den Wellen?

ARIANNA (*Cavata*) Cavalier, donami aita!

ECO 1 Donami aita!

ECO 2 Aita!

GIUSTINO In tua difesa esporrò a mille
morti or la mia vita.
(*principia la battaglia*)

(*resta il mostro ucciso*)

ARIANNA Ciel! Novello Alcide
mostro sì fier col forte braccio atterra?

GIUSTINO Lascia, o donna, i singulti, e più
sereno
lampeggi nel tuo volto
il divino splendore! (*scioglie Arianna*)

ARIANNA Respiro, e tutto io deggio al tuo
valore.

GIUSTINO Ma chi sei tu, ch' in sì remota
parte
destinò rea Fortuna
d'un mostro a satollar l'ingorda fame?

ARIANNA Di Augusto la consorte
il tuo brando guerrier tolse alla morte.

GIUSTINO Tu Arianna, il cui piede
bacia l'orbe vassallo? O quanto degni
sono di eccelsi allori i fasti miei,
se per il mio valor salva tu sei.

SCENA IV

Anastasio e detti

ANASTASIO Traveggo, o pur la mente
va sognando fantasmi? È questo il volto
dal bell'idolo mio?

ARIANNA Numi, che miro? Oh Dio!
Son queste del mio sposo
l'adorate sembianze?

ARIANNA (*Cavata*) Ritter! Gewähre mir
Hilfe.

ERSTES ECHO Gewähre mir Hilfe.

ZWEITES ECHO Hilfe.

GIUSTINO Zu deiner Verteidigung setze
ich mein Leben tausendfach aufs Spiel!
(*Der Kampf mit dem Ungeheuer beginnt*)

(*Das Ungeheuer sinkt tot in sich zusammen*)

ARIANNA Himmel! Ein neuer Herkules
hat mit starkem Arm ein solches Ungeheuer
niedergestreckt?

GIUSTINO Weine nicht länger,
heiter strahle dein Antlitz
in göttlichem Glanz. (*Befreit Arianna*)

ARIANNA Ich atme - und verdanke all
dies deinem Mut.

GIUSTINO Doch wer bist du, die an so
abgelegnem Ort von einem bösen Schicksal
dazu bestimmt wurde,
die Gier eines Ungeheuers zu stillen?

ARIANNA Die Gemahlin des Kaisers
war es, die du kühn dem Tod entrissen hast.

GIUSTINO Du bist Arianna, zu deren
Füßen ein ganzes Weltreich liegt?!
Meine Erfolge sind herrlichsten Lorbeers
würdig, wenn du durch mich gerettet
wurdest.

VIERTE SZENE

Anastasio und die Vorigen

ANASTASIO Sehe ich recht, oder ist es
ein Traum?
Ist dies das Antlitz meiner geliebten Gattin?

ARIANNA Götter, was sehe ich?
Sind das die geliebten Züge
meines Gatten?

N°16 DUETTINO

ARIANNA/ANASTASIO

Mio bel tesoro, mia dolce speme! / Mia dolce speme,

mio bel tesoro,
Per gioia del mio core .../per fasto del mio amore ...

tornami in seno!

Mio bel tesoro, mia dolce speme! / Mia dolce speme,

mio bel tesoro,
Per gioia del mio core .../per fasto del mio amore ...

tornami in seno!

Cessate, o pene!
Vanne, o martoro!

A me, mio ben, per te, a me, mio ben, mio ben,
per te/

Per te, mia vita, a me, per te, mia vita, a me,
ride il sereno.

ANASTASIO Ma quale orrendo e formidabil
mostro
colà estinto rimiro?

GIUSTINO È trofeo di mia possa.

ARIANNA Il suo braccio guerriero
mi sottrasse all'affanno,
e si oppose al furor d'empio tiranno.

ANASTASIO (*a Giustino*) Molto deggio al
tuo braccio:
Chiedi ciò che aggrada.
E in tuo favor prometto
quanto può questo scettro e questa spada.

GIUSTINO A me basta per lode
d'Arianna la vita. (*Osserva l'arrivo d'un'altra
nave greca*)
Ma chi è costui, che su leggiere abete,
ore il lido s'incurva e frange l'onda
ferma le vele?

ANASTASIO Amanzio è questi.

NR. 16 DUETTINO

ARIANNA/ANASTASIO

Mein teurer Schatz, meine süße Hoffnung, /

Meine süße Hoffnung, mein teurer Schatz
meinem Herzen zur Freude, / meiner Liebe
zur Zierde meiner Liebe zur Pracht, / meinem
Herzen zur Freude

kehre heim an meine Brust.

Schmerzen, vergeht!
Qualen, weicht!

Mein Liebster, durch dich kehrt die
Heiterkeit zu mir zurück.

ANASTASIO Aber was für ein gewaltiges
Monster
liegt dort tot?

GIUSTINO Die Trophäe meiner Stärke.

ARIANNA Sein kriegerischer Arm entriss
mich der Not und stellte sich der Wut des
gottlosen Tyrannen entgegen.

ANASTASIO (*zu Giustino*) Viel bin ich dir
schuldig:
fordere, was dir beliebt,
und zu deinen Gunsten verspreche ich,
was mein Zepter und Schwert vermögen.

GIUSTINO Arianna gerettet zu haben, ist
mir Lobes genug.
Diese Ehre ist mir die höchste Auszeichnung.
(*Beobachtet die Ankunft eines weiteren
griechischen Schiffes*)
Aber wer kommt da gefahren?

ANASTASIO Amanzio. Ihm habe ich meine
Truppen anvertraut.

SCENA V

Amanzio, che sbarca sul lido, e detti

AMANZIO In traccio de' tuoi legni,
signor, del mar solcai le vie profonde.

ANASTASIO Ti guida a queste sponde amico
il Cielo,
e tu giungi opportuno.

AMANZIO (*ad Arianna*) Eccelsa Augusta,
quanto giubila il core
nel mirarti sottratta
a barbare catene!

ANASTASIO Ecco tranquillo il mare.
Entro quel legno, Arianna,
meco fuggi l'orror di questo lido!

ARIANNA Son pronta al cenno augusto.
Andiam, e lieto
scherzi su quelle vele il mio Cupido! (*Tutti
s'imbarcano per Constantinopoli*)

N°17 ARIA

ARIANNA Per noi soave e bella
ogn'aura scherzi in mare,
e'l raggio d'ogni stella
in ciel per noi risplenda.

La calma più serena
scherzi sull'onde, e fido
fatto nocchier Cupido,
la ballo face accenda!

Per noi soave e bella
ogn'aura scherzi in mare,
e'l raggio d'ogni stella
in ciel per noi risplenda.

Pause

FÜNFTE SZENE

Amanzio, der an Land geht, und die Vorigen

AMANZIO Deinen Booten auf der Spur,
Herr, hab ich die Fluten durchpflügt.

ARIANNA Gütiges Geschick führt dich an
dieses Ufer:
du kommst zur rechten Zeit.

AMANZIO (*zu Arianna*) Erhabene Dame,
wie frohlockt mein Herz,
wenn ich sehe, dass du von den Ketten befreit
wurdest!

ANASTASIO Der Sturm hat sich gelegt.
Arianna, lassen wir die Schrecken
dieses Ortes hinter uns!

ARIANNA Ich folge dem Befehl des
Kaisers. Gehen wir, und mit gnädiger Brise
fülle Cupido die Segel. (*Alle ziehen nach
Konstantinopel*)

NR. 17 ARIA

ARIANNA Sanfte Winde
mögen übers Meer uns lenken
und aller Sterne Licht
am Himmel uns erstrahlen.

Heiterste Ruhe
spiele auf den Wellen
und Cupido entzünde
als getreuer Steuermann seine Fackel.

Sanfte Winde
mögen übers Meer uns lenken
und aller Sterne Licht
am Himmel uns erstrahlen.

Pause

SECONDA PARTE DELL'OPERA

INTRODUZIONE

SCENA VI

Giardino. Leocasta e Andronico (da Flavia)

N°18 ARIA

LEOCASTA (*a »Flavia«*) Senti l'aura che leggiera

va scuotendo e ramo e fronda,
e con dolce mormorio
va spiegando il suo piacer!

Gigli e rose, onde superba
suole andar la primavera,
d'ogni fonte in su la sponda
tutti invitano a goder.

(*a »Flavia«*) Senti l'aura che leggiera
va scuotendo e ramo e fronda,
e con dolce mormorio
va spiegando il suo piacer!

LEOCASTA Flavia, non ho più core:
un sospetto amoroso,
un pensiero geloso
cruccia l'anima mia col suo rigore.

ANDRONICO/FLAVIA

(Sua rivale mi crede.) Ah, cessi, o bella,
quel timor che t'affanna! Amo in Giustino
senza pena dell'anima
il pregio del valor, ma no'l desino.
Anzi nel suo destin sospiro il mio ...

LEOCASTA Non t'intendo, ma sappi
ch'ei tornò trionfante,
guari non è, sciolti ad Augusta i ceppi.

ANDRONICO/FLAVIA

(*Ohimè che ascolto!*)

LEOCASTA Arianna
suo »Nume tuttelare«,
suo »difensor« chiama Giustino, e questi
pregi (per me funesti!)
con geloso timor crucciano il core.

ZWEITER TEIL DER OPER

INTRODUZIONE

SECHSTE SZENE

Garten. Leocasta und Andronico (als Flavia)

NR. 18 ARIA

LEOCASTA (*zu »Flavia«*) Spüre die Luft,
die leicht

an Laub und Zweige rührt
und mit süßem Murmeln
ihre Freude kundtut!

Lilien und Rosen,
Stolz des Frühlings,
laden am Ufer jeder Quelle
zum Vergnügen ein.

Spüre die Luft, die leicht
an Laub und Zweige rührt
und mit süßem Murmeln
ihre Freude kundtut!

LEOCASTA Flavia, ich kann nicht mehr.
Verdacht
und Eifersucht
quälen meine Seele.

ANDRONICO/FLAVIA

(*Sie hält mich für ihre Rivalin!*) Ach, Schöne,
sorge dich nicht weiter: In Giustino schätze
ich, ohne Leidenschaft der Liebe, nur die
Tugend – ich begehre ihn nicht. Gleichwohl
hängt auch mein Geschick an seinem ...

LEOCASTA Ich verstehe dich nicht,
doch wisse: Er hat die Kaiserin befreit und
ist gerade zurück.

ANDRONICO/FLAVIA

(*Wehe! Was höre ich da?*)

LEOCASTA Arianna nennt Giustino
ihren Beistand, Beschützer, Verteidiger,
und diese Vorzüge – jetzt für mich so
verhängnisvoll! – plagen mich mit Eifersucht.

ANDRONICO/FLAVIA

(*a parte*) (*Mia speme, or ti ravniva!*) Io, se ti
aggrada,
ti farò scorta al campo di Giustino; ivi potrai
felice dal tuo vago sperar e calma e pace.

LEOCASTA Come potrà si audace
esser vergine imbelle, ora che freme
Bellona, e come mai
penetrar fra le schiere?

ANDRONICO Non temer, e mi credi! Io per
costume
benché ignoto al mio sesso,
sulle Spartane arene
appresi ad impugnar asta guerriera.
Ardisci pur! Basta ch'Amor sia teco!

LEOCASTA Per mirar del mio sol le vaghe
forme,
del tuo piede fedel seguirò l'orme.

N°19 ARIETTA

ANDRONICO/FLAVIA

Più bel giorno e più bel fato
di goder chi mai sperò?

Il piacer sempre più grato
giunse al cor che più penò. (*parte con
Leocasta*)

SCENA VII

*Camera (Sala del trono). Anastasio coronato
d'alloro, Amanzio e poi Giustino con Vitaliano
incatenato con guardie*

N°20 CAVATINA

ANASTASIO Verdi lauri, cingetemi il crine,
folte palme, crescete per me!
Già degl'empii sull'alte ruine
fermo scoglio s'innalza al mio piè,

GIUSTINO Vieni, barbaro, vieni:
Al monarca del mondo, al tuo sovrano,
piega col cor superbo il capo altero!
Augusto ora ti vegga
e sconfitto, e depresso, e prigioniero.

ANDRONICO/FLAVIA

(*zur Seite*) (*Ich schöpfe wieder Hoffnung!*)
Wenn du willst, begleite ich dich auf das
Schlachtfeld. Dort wirst du bei deinem
Geliebten Ruhe und Zufriedenheit finden.

LEOCASTA Wie kann ein unbewaffnetes
Mädchen es wagen, die feindlichen Truppen
zu durchbrechen,
jetzt, da Krieg herrscht?

ANDRONICO Fürchte nicht und glaube mir:
Obwohl
es meinem Geschlecht fremd ist,
habe ich in Sparta
die Kampfkunst gelernt.
Nur Mut! Es genügt, dass Amor mit dir ist!

LEOCASTA Mein Sonnenlicht
wiederzusehen,
folge ich dir vertrauensvoll.

NR. 19 ARIETTA

ANDRONICO/FLAVIA

Wer könnte sich einen schöneren Tag,
ein schöneres Schicksal erhoffen?

Die errungene Freude wirkt umso größer
auf ein Herz, das lange gelitten hat. (*ab mit
Leocasta*)

SIEBTE SZENE

*Zimmer (Thronsaal). Anastasio, mit Lorbeer
gekrönt, dann Giustino mit Vitaliano in
Ketten und unter Bewachung*

NR. 20 CAVATINA

ANASTASIO Grüner Lorbeer, kränze meine
Stirn!
Schöne Palmen, entfaltet euch für mich.
Auf dem Ruin der Frevler
steht mein Thron umso fester.

GIUSTINO Her mit dir, Barbar!
Neige vor deinem Herrn, dem Weltenherrscher,
mit dem Haupt auch dein stolzes Herz.
Der Kaiser soll dich sehen: besiegt, gebrochen
und gefangen.

ANASTASIO *(a Giustino)* Al tuo braccio guerriero per sì degna vittoria tutta de la sua gloria il greco impero.

AMANZIO *(Che sento, o ciel! Fia ver, che a un vil bifolco tal vittoria s'ascrive?)*

GIUSTINO Signor, vegga Arianna nel prigion contumace le sue pompe, i miei fast e le tue glorie!

ANASTASIO Facciasi! Vanne! In duri lacci avvolto, oggetto di vendetta traggasi questo iniquo al piè d'Augusta!

VITALIANO Non dura sempre una fortuna ingiusta. *(è condotta via)*

GIUSTINO Deh, mi concedi, o sire, che de' nemici tuoi gl'ultimi avanzi a dissipare io vada.

ANASTASIO Vanne, vinci! Mio nume è la tua spada.

N° 21 ARIA

GIUSTINO Su l'altar di questo Nume tu vedrai mille rai a balenar di trionfi e di vittorie,

Cento poi con bel costume, nell' etadi che verranno, sentiranno raccontar i miei fasti e le mie glorie. *(parte)*

Su l'altar di questo Nume tu vedrai mille rai a balenar di trionfi e di vittorie.

ANASTASIO *(zu Giustino)* Deiner Tapferkeit verdankt das byzantinische Reich diesen strahlenden Sieg.

AMANZIO *(Himmel, was hör ich da? Sollte es stimmen, dass einem niederen Bauern ein solcher Sieg zugeschrieben wird?)*

GIUSTINO Herr, Arianna soll in diesem rebellischen Gefangenen ihren Prunk, meinen Erfolg und deinen Ruhm erkennen.

ANASTASIO So sei es! Geh! In Ketten gelegt, als Objekt der Rache, führe man diesen Gottlosen der Kaiserin vor!

VITALIANO Kein ungerechtes Glück ist von Dauer. *(wird weggeführt)*

GIUSTINO Herr, bitte gestatte mir, die letzten Reste deiner Feinde in die Flucht zu schlagen.

ANASTASIO Geh nur und siege! Dein Schwert ist mein Gott.

NR. 21 ARIA

GIUSTINO Auf dem Altar dieses Gottes wirst du Sieg und Triumph tausendfach erstrahlen sehen.

Zu Hunderten werden sie, wie es sich geziemt, in künftigen Zeiten die Berichte meiner ruhmreichen Taten hören.

Auf dem Altar dieses Gottes wirst du Sieg und Triumph tausendfach erstrahlen sehen.

SCENA VIII Anastasio e Amanzio

AMANZIO *(ad Anastasio)* Signore, a' tuoi trionfi applaude questo cor. Ma ... ch'un bifolco la vittoria si usurpi, e Vitaliano, ch'è trofeo del tuo campo, si dia ad Augusta, e a Cesare si tolga ... Ah! Che Amanzio il tuo fido soffrir no'l puote. Il temo più il vincitor del vinto. Io temo, che, abbattuto un rubello, non sorga un altro ad usurparti il regno. *(S'egli mi crede, andò lo strale a segno.)*

ANASTASIO A disegno si audace saprei troncar il volo.

AMANZIO Queste figlie del sol, gemme lucenti, che al superbo tiranno formar cinto regale, offre al tuo merto. *(gli dà un cinto di gioie)*

ANASTASIO O Atlante dell'Impero, il dono accolgo. Ma va' tosto alla reggia, e di Giustino rintraccia ogni pensiero! *(Politico timor, quanto sei fiero!)*

N° 22 ARIA

AMANZIO Candida fedeltà, che regna nel mio cor, al desiato onor, campo non cede.

Spera, signor, chi sa? Un giorno ancor verrà che chiaro splenderà la pace del tuo seno e la mia fede.

Candida fedeltà, che regna nel mio cor, al desiato onor, campo non cede. *(parte)*

ANASTASIO E sarà ver che l'alma d'un uom si prode e valoroso unisca

ACHTE SZENE Anastasio und Amanzio

AMANZIO *(zu Anastasio)* Herr, von ganzem Herzen applaudiere ich deinem Triumph! Doch dass ein Ackermann den Sieg an sich reißt und Vitaliano, die Trophäe deines Schlachtfelds, dem Kaiser genommen und Arianna gegeben wird, ach! das ertrage ich als dein Getreuer nicht. Ich fürchte den Sieger mehr als den Besiegten. Und ich fürchte, wenn ein Rebell besiegt ist, wird sich ein anderer erheben und der Herrschaft bemächtigen. *(Falls er mir glaubt, habe ich mein Ziel erreicht!)*

ANASTASIO Einen so kühnen Plan wüsste ich zu unterbinden.

AMANZIO Ich überreiche dir diese funkelnden Edelsteine, Töchter des Bodens, sie schmückten den Gürtel des stolzen Tyrannen. *(Er gibt ihm einen Gürtel mit Edelsteinen)*

ANASTASIO Stütze des Reichs, ich nehme das Geschenk an: Begib dich schnell zum Palast und finde heraus, was Giustinos vorhat. *(Politische Sorgen, wie grausam seid ihr!)*

NR. 22 ARIA

AMANZIO Die reine Treue, die mein Herz beherrscht, wird nicht weichen vor den Machtansprüchen anderer. Hab Vertrauen, Herr, der Tag wird kommen, da dein Frieden und meine Treue erstrahlen werden.

Die reine Treue, die mein Herz beherrscht, wird nicht weichen vor den Machtansprüchen anderer. *(Ab)*

ANASTASIO Sollte es wahr sein, dass sich in der Seele eines so starken, tapferen

al coraggio la frode,
e ingrato al suo sovrano,
contro chi l'innalzò stenda la mano?
Arianna ... Giustino ... Oh sommi Dei!
Quest'ombra tormentosa
turba tutto il seren de' pensier miei.

N° 23 ARIA

ANASTASIO Taci per poco ancora,
o fiero e rio sospetto,
e lascia che favelli
di solo amante il cor,

Quel ben che t'innamora
sigui ad amar costante,
né creder che rubelli, che rubelli
sian gl'astri a un fido amor.

Taci per poco ancora,
o fiero e rio sospetto,
e lascia che favelli
di solo amante il cor. (*parte*)

SCENA IX

Arianna, poi Vitaliano incatenato con guardie

ARIANNA Già valor di Giustino ha dome e vinto
il tiranno ribelle, e trionfante
il caro amato sposo
l'invia, stretto in catene, allee mio piante.
(*Entrano le guardie con Vitaliano*) Ma il
barbaro s'appresso.
(*a parte*) (*Anima mia,*
desta tutto il furore, e sol per poco
le magnanime idee lascia ed oblia!)

VITALIANO Donna eccelsa e sublime, ecco
a tuoi piedi
Vitaliano oppresso,
dal nemico destin più che dall'armi.

ARIANNA (*citando le parole di Vitaliano a Polidarte*) »Olà, costei sii espota
alle fauci temute
di quel mostro vorace,
ch'empie di folte stragi i campi intorno!«

Mannes Mut mit Betrug vereint? Dass er sich,
undankbar gegenüber seinem Kaiser, gegen
den auflehnt, der ihn nach oben gebracht hat?
Arianna ... Giustino ... o mächtige Götter!
Ein quälender Schatten trübt meine heiteren
Gedanken.

NR. 23 ARIA

ANASTASIO Schweig noch ein wenig,
kühner, grausamer Verdacht,
und lass nur das Herz des Liebenden
sprechen.

Bleibe der Schönen gewogen, der deine Liebe
gehört,
glaube nicht, dass die Sterne sich einer treuen
Liebe widersetzen.

Schweig! Schweig noch ein wenig, kühner,
grausamer Verdacht,
und lass nur das Herz des Liebenden
sprechen. (*Ab*)

NEUNTE SZENE

Arianna, dann Vitaliano in Ketten und mit Wachen

ARIANNA Der tapfere Giustino hat bereits
den tyrannischen Rebellen bezwungen,
und mein siegreicher Gemahl schickt ihn in
Ketten mir zu Füßen. (*Vitaliano tritt mit*
Wachen auf)
Aber da kommt der Barbar. (*zur Seite*)
(*Seele, wecke allen Zorn in dir, und vergiss*
für eine Weile jede
Großherzigkeit!)

VITALIANO Erhabenste!
Zu deinen Füßen liegt
Vitaliano, ein tapferer Krieger. Doch das
Schicksal wollte es anders.

ARIANNA (*zitiert Vitalianos Worte an Polidarte*) »He da! Diese Frau wird dem
gefürchteten Schlund
des unersättlichen Monsters ausgeliefert,
das ringsum die Gegend verheert.«

VITALIANO Augusta, è ver, t'offesi;
merita la mia colpa ogni gran pena.

Un disperato amore
trasse il misero core
all'esecrabil fallo.

Ma già che piacque al ciel la tua salvezza,
piace a me la sorte
d'averti offesa, o bella,
per meritare di tua man la morte.

ARIANNA Al carnefice infame
è questa destinata.

VITALIANO Ah! Per pietà dell'anima
smarrita,
(*s'accosta ad Arianna*) volgimi un sol de'
sguardi tuoi sdegnosi,
ch'egli è bastante a togliermi la vita.
No, non sperar cangiato
dalla morte il mio cor. Fin nella tomba
trarrò meco il piacer d'averti amato.

ARIANNA Entro a profonda torre

VITALIANO (*albergo di piacer!*)

ARIANNA Stretto in catene ...

VITALIANO (*soavi a questo core!*)

ARIANNA gema il felon!

VITALIANO (*Rida quest' alma!*)

ARIANNA E sia quel carcere profondo ...

VITALIANO (*gloria del fido amor!*)

ARIANNA la prima pena che soffra un
traditor!

VITALIANO (*Ma sempre cara!*)

ARIANNA Vanne, perfido, và!

VITALIANO Ma pria ...

ARIANNA Che pensi?

VITALIANO Ehrwürdige, es ist wahr, ich
habe dich beleidigt –
meine Schuld verdient die Höchststrafe.
Verzweifelt war die Liebe, die das Herz zu
diesem Fehler trieb.
Aber da der Himmel deine Rettung wollte,
gefällt mir das Schicksal, dich beleidigt zu
haben, denn es bedeutet,
aus deiner Hand den Tod zu empfangen.

ARIANNA Diese Aufgabe ist dem Henker
vorbehalten.

VITALIANO Ach! Wende mir, aus Mitleid
mit einem verwirrten Herzen, einen deiner
empörten Blicke zu. Das allein würde mir
schon das Leben nehmen! (*Er nähert sich*
Arianna.) Erwarte bloß nicht, dass sich
angesichts des Todes meine Gesinnung
ändert. Ich nehme die Freude, dich geliebt zu
haben, mit ins Grab.

ARIANNA In einem entlegenen Turm ...

VITALIANO (*Ort meiner Wonne!*)

ARIANNA ... in Ketten ...

VITALIANO (Süß für mein Herz!)

ARIANNA ... soll der Treulose stöhnen!

VITALIANO (*Strahlen wird diese Seele!*)

ARIANNA Und jener tiefe Kerker soll ...

VITALIANO (*Ruhm treuer Liebe!*)

ARIANNA ... die erste Strafe sein,
die ein Verräter erleidet!

VITALIANO (*Was für eine teure Strafe!*)

ARIANNA Fort mit dir, Hinterlistiger!

VITALIANO Aber vorher ...

ARIANNA Was denkst du?

VITALIANO ... men fiero un guardo al mio morire invoco.

ARIANNA Perfido, va, ch'una sol morte è poco!

N° 24 ARIA

VITALIANO Quando serve alla ragione, il valor d'un' alma forte è dover, non è viltà non crudeltà,

Ma se poi l'alma forte cieca s'oppona al destin, cangia sua sorte, resta oppressa e rea si fa.

Quando serve alla ragione, il valor d'un' alma forte è dover, non è viltà non crudeltà. *(È condotto via)*

SCENA X

Anastasio, Arianna e Amanzio

ANASTASIO Tutto pieno di gioia rida il brio sul tuo volto!

ARIANNA Pur glorioso invito ti stringo al sen, mio nume.

ANASTASIO Dell' empio Vitalian domo è l'orgoglio ...

ARIANNA ... per opra di Giustino! Merta corone il suovalor sovrano.

AMANZIO *(Non è degno d'onor fero villano!)*

ANASTASIO *(dà il cinto reale ad Arianna)* Queste fulgide gemme, trofeo di gran valor, spoglie di guerra, a tua beltà con sacro.

ARIANNA *(con calma)* Io bacio il dono, e il donatore adoro. Ma che fia di Giustin? E qual mercede

VITALIANO ... flehe ich vor dem Tod um einen weniger strengen Blick von dir.

ARIANNA Geh, ein Tod allein ist für dich noch zu wenig!

NR. 24 ARIA

VITALIANO Wenn eine starke Seele politische Absichten hat, dann ist es weder grausam noch niederträchtig, sie zu verfolgen.

Doch wenn die Seele sich dem Schicksal blind widersetzt, ändert sich ihr Los: sie wird bedrückt und macht sich schuldig.

Wenn eine starke Seele politische Absichten hat, dann ist es weder grausam noch niederträchtig, sie zu verfolgen. *(wird weggeführt)*

ZEHNTE SZENE

Anastasio, Arianna und Amanzio

ANASTASIO Heiter soll dein Gesicht erstrahlen!

ARIANNA Über alles geliebter Mann, ruhmreich und unbesiegt! Lass dich umarmen.

ANASTASIO Der Stolz des bösen Vitaliano ist gezähmt.

ARIANNA ... durch Giustino! Durch seine Tapferkeit hat er höchste Anerkennung verdient.

AMANZIO *(Ein so primitiver Bauer verdient diese Ehre nicht!)*

ANASTASIO *(gibt Arianna den königlichen Gürtel)* Diese funkelnden Juwelen, kostbare Trophäe und Kriegsbeute, weihe ich deiner Schönheit.

ARIANNA Ich küsse das Geschenk und verehere den Schenker. Doch was wird mit Giustino? Wie belohnt

si rende al suo valor? Qual premio a lui, che de' tuoi lauri e di tue palme ha il vanto?

ANASTASIO *(ad Amanzio)* Perché cotanto zelo?

AMANZIO *(ad Anastasio)* E non l'intendi ancor? Perché l'adora.

ANASTASIO *(Taci, geloso cor!)* Parto, Arianna, de' più bei lauri adorno, ad illustrar delle mie pompe il giorno.

ARIANNA *(sola)* Giorno per me più chiaro non spuntò mai dall' Oriente. E pure il cieco Arcier tiranno lascia qual ch' ombra di penoso affanno.

N° 25 MADRIGALE: *Amore e Psiche*

ARIANNA Dalle gioie del core Amor pendea, ma sciolto non uscia, perch'era troop oppresso e ancor languia. Languir l'Alma il vedea, e per pietà dolente ella piangea. Quand' ecco, ecco che Amore (oh meraviglia!) dalle sue vaghe ciglia stemprò del sen sopra le nevi argenti, onde gioisse il cor, perle ridenti. Quindi allor fu ch' il pargoletto Nume trasse l'empio costume d'aver poi sempre, o amanti, quella sete crudel de' vostri pianti. *(parte)*

SCENA XI

Orrido bosco. Leocasta, Andronico e poi Giustino con guardie

INTRODUZIONE

ANDRONICO *(da uomo)* Non son donna qual credi!

LEOCASTA E così dunque di vergine reale il grado e il nome offendi?

ANDRONICO Amor ch'è cieco per te piagommi il core,

man seine Tapferkeit? Welchen Dank erhält er, dem der Ruhm für deinen Sieg gebührt?

ANASTASIO *(zu Amanzio)* Woher dieser Eifer?

AMANZIO *(zu Anastasio)* Siehst du nicht? Sie vergöttert ihn.

ANASTASIO Schweig, mein eifersüchtiges Herz! Arianna, ich gehe, mit dem schönsten Lorbeer geschmückt, den Tag des Siegs feierlich zu begehen.

ARIANNA *(allein)* Kein Tag war je so schön wie dieser. Und doch wirft Amor, der blinde, tyrannische Schütze einen Schatten von Kummer und Qual.

NR. 25 MADRIGALE*: *Amor und Psyche*

ARIANNA Amor hing noch den Liebeswonne nach und konnte sich nicht lösen, zu sehr schmachtete er. Psyche sah ihn schmachten und weinte um ihn. Und dann, siehe da, o Wunder!, löste Amor Freudentränen aus ihren schönen Augen, die fielen auf seine schneeweiße Brust, sodass das Herz frohlocken konnte. Ihr Liebenden, von damals stammt die Unsitte, dass Amor so unstillbaren Durst nach euren Tränen hat. *(geht ab)*

ELFTE SZENE

Ein furchterregender Wald. Leocasta, Andronico und dann Giustino mit Wachen

INTRODUZIONE

ANDRONICO *(als Mann)* Ich bin keine Frau, wie du glaubst.

LEOCASTA So beleidigst du also Namen und Stand einer Frau von kaiserlicher Herkunft?

ANDRONICO Der blinde Amor hat mich ins Herz getroffen. Um in deiner Nähe zu

mi fe' ardito all' inganno.

LEOCASTA Un mentitor tanto s'avanza?
Spargi i tuoi voti e i tuoi sospiri al vento.

ANDRONICO Otterrò a tuo dispetto
(tentando la forza)
del tuo bel sen la palma!

LEOCASTA Tu di Taquino, io di Lucrezia ho
l'alma.
(vede Giustino) Alto campion, sottraggi
agl'insulti d'un empio
la germana d'Augusto!

GIUSTINO Stringo l'acciar; (ad Andronico)
tosto cadrai svenato!

ANDRONICO (Son vinto.) Uccidimi, a che
tardi?

GIUSTINO Al Nume invito
del mio valor feroce io non consacro
vittime così vili. (alle guardie) Olà, si tragga
a Bisanzio costui!

ANDRONICO (Perfido fato!) (parte accompa-
gnato dalle guardie)

LEOCASTA O come in sì grand' uopo
mi recasti, signor, pietosa aita!
A te deggio l'onor, a te la vita.

GIUSTINO E chi è costui ch'osò superbo ed
empio profanar la tua man?

LEOCASTA Nobil donzella
si finse pria, poscia s'armò d'acciaro.
A te colà nel campo, idolo mio,
di scortarmi promise; indi infedele
tentò la forza il rapitor crudele.

GIUSTINO Come? Tu notri in seno
per me fiamme d'amore?

LEOCASTA Finch'avrò vita
t'adorerò costante.

sein, habe ich diese Täuschung gewagt.

LEOCASTA Was für ein dreister Lügner!
Deine Seufzer und Wünsche kannst du in
den Wind streuen ...

ANDRONICO Dir zum Trotz (versucht
Gewalt an zu wenden)
werde ich dich besitzen.

LEOCASTA Du hast das Herz eines
grausamen Tarquinius – ich das einer
treuen Lucretia. (Sie erblickt Giustino)
Vortrefflicher Held, schütze die Schwester
des Kaisers vor der Schändung eines
unverfrorenen Kerls.

GIUSTINO Ich ergreife das Schwert,
(zu Andronico) schon wird er fallen.

ANDRONICO Ich bin schon besiegt.
Töte mich, was zögerst du?

GIUSTINO Dem unbeugsamen Gott
meiner Kühnheit bringe ich nicht so n
iedere Opfer dar. (zu den Wachen)
Auf! Fort mit ihm nach Byzanz!

ANDRONICO (Verflucht!)
(Er wird von den Wachen abgeführt)

LEOCASTA Herr, du hast mir in so großer
Not Mitgefühl und Hilfe zukommen lassen.
Dir verdanke ich Leben und Ehre.

GIUSTINO Wer ist es, der es wagte,
dir Gewalt anzutun?

LEOCASTA Zuerst gab er sich als edle
Dame aus, dann bewaffnete er sich und ver-
sprach, mich zu dir, Geliebter, zu begleiten.
Dann versuchte der grausame Entführer
Gewalt anzuwenden.

GIUSTINO Wie? Du liebst mich?

LEOCASTA Innig und beständig, solange
ich lebe.

GIUSTINO Non più, bella, non più! D'un sì
bel core,
quando meno il credea, son reso amante.
(dà un cenno alle guardie di scortare Leocasta
alle stanze reali.
Di colpo gli vengono in mente le parole della
Fortuna)
Sorte, che m'invitasti
dall' aratro alla reggia in un sol giorno,
come tante sembianze in te cangiasti?
Dove gli scettri son, dove i tesori,
che promettesti al cor? Ma sappi ch'io,
nell' incostanze tue sempre costante,
confido nel valor del braccio mio!

N° 26 ARIA

GIUSTINO Ho nel petto un cor sì forte,
ch'ove più minaccia e freme
fra perigli infida sorte
trovo tutto il mio piacer.

Amo il rischio e non pavento,
non m'appiglio a dubbia speme
di martire o di contento so pugnar,
non so temer.

Ho nel petto un cor sì forte,
ch'ove più minaccia e freme
fra perigli infida sorte
trovo tutto il mio piacer.

ATTO TERZO

SCENA I

Bosco suburbano con torre. Vitaliano e suo
fratello Andronico

VITALIANO Germano, eccoci in salvo!
Ardita impresa
fu il precipizio, è ver, dall' alta torre.

ANDRONICO Lieto ti seguo e spero,
vinto il nemico orgoglio,
te nel soglio mirar del greco impero.

GIUSTINO Kein Wort mehr, meine Schöne!
Jetzt weiß ich, was ich für dein sanftes Wesen
empfinde.
(Er gibt den Wachen das Zeichen, Leocasta
in die Königsgemächer zu begleiten.
Auf einmal kommen ihm Fortunas Worte in
den Sinn.)

Schicksal, du hast mir versprochen, mich am
selben Tag vom Pflug an den Königshof zu
holen, wie konntest du so wankelmütig sein?
Wo sind denn die Zepter, wo die Schätze,
die du mir versprachst? Doch wisse, dass ich,
standhaft angesichts deiner Unbeständigkeit,
weiterhin Vertrauen in meine eigene Kraft
setze!

NR. 26 ARIA

GIUSTINO Ich trage in mir ein so
tapferes Herz,
dass ich größte Freude finde,
wo immer ein tückisches Schicksal mich
Gefahren und Bedrohungen aussetzt.

Ich liebe die Gefahr und fürchte mich nicht,
ich nähre keine trügerische Hoffnung
auf Martyrium oder Glück,
ich kämpfe und kenne keine Furcht.

Ich trage in mir ein so tapferes Herz,
dass ich größte Freude finde,
wo immer ein tückisches Schicksal mich
Gefahren und Bedrohungen aussetzt.

DRITTER AKT

ERSTE SZENE

Wald außerhalb einer Stadt mit einem
Turm, Vitaliano und sein Bruder Andronico

VITALIANO Bruder, wir sind gerettet!
Der Sprung aus dem hohen Turm war in der
Tat ein kühnes Unterfangen.

ANDRONICO Vergnügt folge ich dir und
hoffe, dich auf dem byzantinischen Thron zu
sehen, wenn der Stolz des Feindes erst einmal
gebrochen ist.

N° 27 ARIA

VITALIANO Il piacer della vendetta
già mi chiama e già m'alletta
per placar l'offeso cor.

Sento al sen l'onor che dice:
»vanne, vinci, e più felice
splenda armato il tuo valor!«

Il piacer della vendetta
già mi chiama e già m'alletta
per placar l'offeso cor.

SCENA II

Camera (nella reggia). Arianna, Giustino e Amanzio in disparte

GIUSTINO Il cielo, o mia sovrana,
nuove palme ti rende, or che la sorte
mi fe' liberator della germana
dell'augusto imperante;
e già tratto in catene è il folle amante.

ARIANNA Generoso Giustino, oh quanto
ammiro
il tuo valor guerriero,
poiché le tue vittorie
fregian di nuove glorie il nostro impero!

GIUSTINO Or permetti, o regina,
ch'è Cesare ritorni.

ARIANNA Vanne, famoso eroe: Sian queste
gemme
del tuo merto guerrire degna mercede!

AMANZIO (*sarcasticamente*) (*D'una donna
regal quest' è la fede!*) (*parte*)

GIUSTINO Bacio l'augusto dono.
Ma di sì gran favore
non soffrirà l'invidia il chiaro lampo,
ché da mostro sì rio
fin dalle prime etadi
le più rare virtù non ebber scampo.

NR. 27 ARIA

VITALIANO Die Rachelust reizt und
lockt mich und besänftigt mein gekränktes
Herz.

Das Ehrgefühl in meiner Brust sagt:
»Geh und sieg! Noch heller erstrahlt dann
deine Tapferkeit.« Rache!

Die Rachelust reizt und lockt mich
und besänftigt mein gekränktes Herz.

ZWEITE SZENE

*Zimmer (im Königspalast). Arianna,
Giustino und abseits Amanzio*

GIUSTINO Herrin! Der Himmel bereitet
neue Freuden für dich:
Das Schicksal wollte es, dass ich die Schwes-
ter des erhabenen Kaisers befreite und der
wahnwitzige Liebhaber in Ketten liegt.

ARIANNA Großmütiger Giustino,
wie ich deinen Wagemut bewundere!
Deine Siege schmücken unser Reich
mit neuem Ruhm.

GIUSTINO Erlaube mir, Königin, zum
Kaiser zurückzukehren.

ARIANNA Geh, gefeierter Held!
Diese Edelsteine seien der würdige Lohn für
deine Verdienste.

AMANZIO (*sarcasticamente*) (*So also sieht
die Treue einer Kaiserin aus?*) (*Ab*)

GIUSTINO Ich küsse das edle Geschenk.
Aber der Neid wird den hellen Blitz einer so
vortrefflichen Gunst nicht ertragen,
denn seit jeher findet selbst die höchste
Tugend kein Entrinnen vor dem bösen
Monster Missgunst.

N° 28 ARIA

GIUSTINO Zeffiretto, che scorre nel prato
con muto lamento,
sen va lento,
scuo tendo ogni fiore.

Così un'aura di cieco sospetto,
che nasce nel seno
con fiero veleno,
precipita, precipita al core. (*parte*)

ARIANNA Mal soffre il core amante
Anastasio lontano. A lui si vada:
egl'è la mia fortuna, il mio riposo.

Per lui, mio caro sposo,
vive il cor, gode il seno e l'alma spera,
e del foco ond' avvampo egl' è la sfera.

N° 29 ARIA

ARIANNA Sole degl'occhi miei,
l'indolo mio tu sei,
e il tuo bel volto amabile
tutto è scolpito in me.

Quel fulgido splendore,
ch'in sen m'accende il core,
è tanto e sì adorabile
ch'io vivo sol per te.

Sole degl'occhi miei,
l'indolo mio tu sei,
e il tuo bel volto amabile
tutto è scolpito in me. (*parte*)

SCENA III

*Anastasio, Amanzio; poi Giustino ed Arianna,
guardie*

ANASTASIO E fia ver ch'infedele
l'onor de' doni miei profani Augusta
col farne ad un vassallo offerta e dono?

AMANZIO Pegno d'amor, quel nobil cinto
ottenne
da lei Giustino, e più superbo il rese.

NR. 28 ARIA

GIUSTINO Der Zephyr, der sanft über die
Wiese
mit säuselnder Klage strömt,
rührt an jede Blume.

So gelangt ins Herz
ein Hauch von blindem Verdacht,
in der Brust
durch grausames Gift genährt. (*geht ab*)

ARIANNA Ich trage schwer an Anastasios
Abwesenheit.
Zu ihm will ich gehen: Er ist mein Glück,
mein Seelenfrieden.
Für ihn, meinen geliebten Ehemann,
lebt mein Herz und hofft die Seele.
Er ist die Himmelssphäre, die das Feuer
meiner Leidenschaft entfacht.

NR. 29 ARIA

ARIANNA Sonne meiner Augen,
mein Abgott bist du,
und dein schönes, liebenswertes Gesicht
ist ganz in mich eingemeißelt.

Diese schillernde Pracht,
die das Herz mir entzündet,
ist so groß, so hinreißend,
dass ich nur für dich lebe.

Sonne meiner Augen,
mein Abgott bist du,
und dein schönes, liebenswertes Gesicht
ist ganz in mich eingemeißelt. (*geht ab*)

DRITTE SZENE

*Anastasio, Amanzio; dann Giustino und
Arianna, Wachen*

ANASTASIO Kann es wahr sein, dass die
Kaiserin so treulos war, meine Geschenke zu
entweihen und sie einem Vasallen zu schenken?

AMANZIO Als Liebespfand erhielt Giustino
von ihr diesen edlen Schmuck.
Das hat ihn noch hochmütiger gemacht.

ANASTASIO Vendicarmi saprò di chi m'offese.

AMANZIO Cresce l'ardir del perfido fellone:

L'innocente Leocasta ancora inganna, liberator di lei su scuopre amante, e in un istesso istante pensa il soglio calcar con Arianna.

ANASTASIO Cadranno i rei, già il fulmino preparo!

(Entrano Giustino ed Arianna) Ma il traditor già viene, ecco l'iniqua!

ARIANNA Amato sposo, e qual nube importuna di molesto pensier turba il tuo ciglio?

ANASTASIO *(a Giustino)* Onde avesti quel cinto?

ARIANNA Cesare ...

GIUSTINO *(ad Arianna)* Augusta ...

ANASTASIO Deponi il brando ed ad Amanzio il rendi!

GIUSTINO Solo al tuo piè depongo il fido acciaio.

ARIANNA Ah Cesare, ah signor, mio re, mio nume, odi le mie discolpe!

ANASTASIO Tant'ardire, impudica? Togliti, ingrata, dal mio reale aspetto, indegna del mio trono e del mio letto!

GIUSTINO Se già mai col pensiero offesi il tuo decoro, svenami di tua man, contento io moro!

ANASTASIO Al carnefice infame destinata è tal opra. Or vanne, iniquo, vanne! E con gl'occhi suoi paghi l'errore chi fe' sua scorta un troppo cieco amore! *(parte con Amanzio)*

ANASTASIO Ich werde die Beleidigung rächen!

AMANZIO Die Kühnheit des Verräters geht noch weiter: Er hintergeht auch die unschuldige Leocasta, indem er sie befreit und ihr seine Liebe erklärt – und im selben Atemzug plant, mit Arianna auf den Thron zu steigen!

ANASTASIO Die Schuldigen werden zugrunde gehen, wie ein Blitz wird mein Zorn auf sie fallen. *(Auftritt Giustino und Arianna)* Da ist der Verräter, da kommt die Betrügerin!

ARIANNA Geliebter Gatte, wieso bist du so betrübt?

ANASTASIO *(zu Giustino)* Woher hast du diesen Schmuck?

ARIANNA Kaiser ...

GIUSTINO Kaiserin ...

ANASTASIO Leg das Schwert ab und gib es Amanzio.

GIUSTINO Nur dir zu Füßen lege ich mein Schwert, das dir immer treu war.

ARIANNA Ach, Kaiser, Herr! Mein Abgott, hör meine Begründung an.

ANASTASIO Unverschäm! Aus meinen Augen, Undankbare! Du hast es nicht verdient, Thron und Bett mit mir zu teilen.

GIUSTINO Sollte ich dich jemals auch nur in Gedanken beleidigt haben, so töte mich! Zufrieden würde ich sterben.

ANASTASIO Das ist Aufgabe des Henkers. Verschwinde jetzt, Schändlicher! Wer sich durch allzu blinde Liebe auf Abwege führen ließ, soll den Irrtum mit seinem Augenlicht bezahlen. *(geht mit Amanzio ab)*

SCENA IV

Leocasta e Giustino accompagnato dalle guardie

LEOCASTA Giustino, ah! qual ti trovo, come ti perdo, oh Dei?

GIUSTINO Mio ben, non ti doler! Cela quel pianto, che mi fa più infelice! Vivi, vivi contenta i giorni tuoi e se m'odon gli dei, e se tanto amor, vivi anche i miei!

LEOCASTA Crudel, e che mai pensi, come priva di te viver pos'io?

GIUSTINO Se non puoi col tuo cor, vivi col mio!

N° 30 ARIA

GIUSTINO Il mio cor già più non sa, non sa raffrenar sospiri e affanni, pene e pianti, e lagrimar.

Ma non vuol ch'in libertà, scorra in fronte il suo dolore; e se piange in seno il core, toglie al labbro il sospirar.

Il mio cor già più non sa, non sa raffrenar sospiri e affanni, pene e pianti, e lagrimar.

LEOCASTA Vivrò, ma sol per tua salvezza, o caro, e se col tuo valore già due volte la vita a me donasti, avrai (fatto di te scudo e riparo) e vita e libertà da un fido amore.

N° 31 ARIETTA

LEOCASTA Senza l'amato ben, l'amato ben vivere questo sen non può, non sa:

O lieto ei viva ancor,

VIERTE SZENE

Leocasta und Giustino begleitet von Wachen

LEOCASTA Giustino, in welcher Bedrängnis finde ich dich vor? Soll ich dich etwa verlieren? O Götter!

GIUSTINO Geliebte, sei nicht traurig, halte die Tränen zurück, sie machen mich nur noch unglücklicher. Lebe weiter, und wenn die Götter mich erhören, wenn Liebe überhaupt etwas vermag, dann lebe du auch mein Leben.

LEOCASTA Was denkst du da Grausames? Ich soll ohne dich leben?

GIUSTINO Wenn du nicht leben kannst mit deinem Herzen, so lebe mit meinem.

NR. 30 ARIA

GIUSTINO Mein Herz kann die Seufzer und Leiden, Schmerzen, Schluchzer, Tränen nicht mehr zurückzuhalten.

Aber das Herz will all dies nicht zeigen, und wenn es auch weint in der Brust, verbietet es den Lippen doch jeden Seufzer.

Mein Herz kann die Seufzer und Leiden, Schmerzen, Schluchzer, Tränen nicht mehr zurückzuhalten. *(Ab)*

LEOCASTA Ich werde leben, aber nur, um dich zu retten, o Teurer, und so wie du mir durch deine Tapferkeit schon zweimal das Leben schenktest, wirst auch du durch das Schutzschild einer treuen Liebe Leben und Freiheit haben.

NR. 31 ARIETTA

LEOCASTA Ohne meinen Geliebten kann und weiß dieses Herz nicht zu leben.

Entweder lebt er weiter

o seco questo cor
morir saprà.

Senza l'amato ben, l'amato ben
vivere questo sen
non può, non sa. (*parte*)

SCENA V
Amanzio solo

AMANZIO Che più ti resta, Amanzio? Il più temuto nemico di tua gloria freme ne' ceppi, e libero ti lascia il campo a quel disegno, che tante volte e tante formò dentro il tuo cor desio di regno. Già mille e mille armati sospirano il momento di tua grandezza. Il fato vuol depresso Anastasio, e se Arianna, qual regno sul suo core, pensa regnar sul tuo, folle s'inganna!

N° 32 ARIA

AMANZIO Sì, vo a regnar!
Sì, vo a goder!
Più bel serano
non spera il seno,
non brama il cor,

Stringi e accarezza quel scettro aurato
che t'offre il fato,
premio ben degno del tuo valor, del tuo valor!
Sì; vo a regnar!

SINFONIA (»orrida montuoso«)

SCENA VI
Notte. Orida montuosa.
Giustino solo, dal carcere sottratto con l'aiuto di Leocasta.
Poi Vitaliano ed Andronico con soldati.
Apparizione di Vitaliano Seniore

GIUSTINO (*alla Fortuna*) Fortuna, m'hai tradito!
Empia, sì, mi schernisti,
e'l promesso tesoro

oder mein Herz wird mit ihm
zu sterben wissen.

Ohne meinen Geliebten
kann und weiß dieses Herz
nicht zu leben. (geht ab.)

FÜNFTE SZENE
Amanzio allein

AMANZIO Was bleibt dir noch zu wünschen, Amanzio?
Der meistgefürchtete Feind deines Erfolgs tobt in Ketten gelegt und räumt das Feld für den Plan, den der Machtwunsch stetig in dir genährt hat. Abertausende Bewaffnete ersehnen schon deinen großen Moment.
Das Schicksal will Anastasio am Boden sehen, und wenn Arianna, die über ihn herrschte, mich zu beherrschen gedenkt, so täuscht sie sich gewaltig!

NR. 32 ARIA

AMANZIO Herrschen will ich!
Auskosten werde ich es!
Nichts Schöneres
ersehnt meine Brust,
begehrt mein Herz.

Ergreife das goldene Zepter, liebe es!
Das Schicksal überreicht es dir als deiner Tapferkeit würdigen Preis.
O ja! Herrschen will ich.

SINFONIA (»orrida montuoso«)

SECHSTE SZENE
Nacht. Furchteinflößende Gebirgslandschaft.
Giustino allein, mithilfe Leocastas aus Gefangenschaft befreit. Dann Vitaliano und Andronico mit Soldaten. Auftritt Vitaliano Senior

GIUSTINO (*zu Fortuna*) Fortuna, du hast mich verraten und verhöhnt und mich um den versprochenen Schatz von Zepter und Krone gebracht.

di scettri e di scettri e di corone a me rapisti!
Ahi, che breve risposo cerca il piè stanco, il cor languente. Amore, tu almen dà pace all' agitato core. (*s'addormenta*)

VITALIANO
Prima ch'il nouvo sole
splenda nell'oriente, ite o miei fidi,
di nuovo a cinger le nemiche mura!
Ma che scorgo, o mie luci?
Non è questi colui che là nel campo
di catene mi cinse?
Sì, sì, vo'che dal sonno
passi tosto alla morte!
(*Al colpìr d'un fulmine s'apre il monte,*
entro il quale si vede il sepolcro di Vitaliano
seniore. Voce di dentro)

VITALIANO SENIORE
Trattien l'acciar! Contro il fraterno sangue
vibri il colpo fatal. Salva un guerriero
che solo ti può dar vita ed impero!

VITALIANO Dall'urna sepolchral qual voce ascolto?
(*esaminando Giustino che dorme*) Mio germano è costui? Forse fia quegli che sul veloce Eufrate l'involasse una tigre entro la culla?
Ma s'egli è di mia stirpe,
lo scoprirò alla stella,
che testimion de' Vitaliani illustri nel braccio manco esser dovrà scolpita.
Non più si tema, è desso ...
(*a Giustino*) Sorgi! Più non dormir, già che nel cielo per te vegliano i Fati!

ANDRONICO Quai portentì rimiro in un raccolto!

GIUSTINO (*vegliandosi, a Vitaliano*) E chi sei tu che del mio mal pietoso dal sonno mi risvegli?

VITALIANO Vitaliano son io,
tuo nemico sin or, ma tuo germano.

GIUSTINO Che ascolto, o dei! Di così nobil pianta

Ach, kurze Rast braucht der müde Fuß, das schmachtende Herz.
Liebe, gib wenigstens du dem aufgebrachtten Herzen Frieden! (*schläft ein*)

VITALIANO
Geht, meine Getreuen, bevor der neue Tag im Osten aufleuchtet, und umzingelt die feindlichen Mauern ein weiteres Mal!
Doch was sehe ich da?
Ist das nicht der, der mich im Feld in Ketten gelegt hat?
Tatsächlich! Vom Schlaf soll er direkt in den Tod gehen.
(*Während eines Blitzschlags öffnet sich der Berg, in dem das Grabmal von Vitaliano dem Älteren sichtbar wird. Stimme von innen*)

VITALIANO SENIOR
Halte dein Schwert zurück, du erhebst den tödlichen Schlag gegen das Blut des eigenen Bruders! Verschone den Krieger! Er allein kann dir Leben und Macht sichern.

VITALIANO Was für eine Stimme kommt da aus dem Grab?
(*Mustert den schlafenden Giustino*) Er soll mein Bruder sein?
War er es etwa, der am Euphrat von einer Tigerin geraubt wurde?
Doch wenn er aus meinem Geschlecht ist, müsste ich ihn an dem Stern erkennen, der als Zeichen für den edlen Stamm der Vitaliani an seinem linken Arm eingeritzt ist. Er ist es! Kein Zweifel.
(*zu Giustino*) Steh auf, schlaf nicht länger, am Himmel wacht das Schicksal über dich.

ANDRONICO Welche Wunder sehe ich hier?

GIUSTINO (*wacht auf, zu Vitaliano*) Wer bist du, der mich mit so tröstenden Worten aus dem Schlaf reißt?

VITALIANO Ich bin Vitaliano. Ich war dein Feind – aber ich bin dein Bruder.

GIUSTINO Götter, was höre ich da!
Aus so erhabenem Geschlecht soll ich

io son germe sublime?
Cessi la gioia, e voi, germani illustri,
i miei sensi ascoltate: meco uniti verrete
al tradito Anastasio,
e il traditore Amanzio in vil catena
del temerario ardir paghi la pena!

RVO 33C SINFONIA MILITARE

SCENA VII

Camera nella reggia. Leocasta sola, poi Arianna

LEOCASTA Gi' dall'ingrate mura
lungi n'andò il mio ben, tratto dal cieco
carcere ingiusto; e se pur ode il Fato
i voti del mio cor, di sua virtude,
il barbaro impostore
dal brando di Giustin vedrò svenato.

ARIANNA *(entrando la camera in preda al panico)*

Ah, Leocasta! Da un fido servo intesi
ch'Amanzio il traditore ...

LEOCASTA Non più! Tutto m'è noto, e
perché l'empio
col sangue di Giustino
tinger volea la porpora reale,
dal concere il sottrassi ed li pensiero.

Volo ad Augusto, e intanto
spera sorte più giusta e lascia il pianto!
(escono)

SCENA VIII

Sala del trono. Amanzio solo coronato di lauro, con seguito

N°33 ARIA

AMANZIO Or che cinto ho il crin d'alloro,

or che premo augusto il trono,
lieta l'alma io sento in me.

Speri il mondo i giorni d'oro,
e poich'è regnante io sono,
fede e amor si giuri a me!

stammen?
Genug der Freude, edle Brüder! Hört mir zu:
Vereint gehen wir zu Anastasio. Man hat ihn
verraten.
Und Amanzio, der Verräter soll in Ketten
seine Frechheit büßen.

RVO 33C SINFONIA MILITARE

SIEBTE SZENE

Zimmer im Palast. Leocasta allein, dann Arianna

LEOCASTA Befreit von dem dunklen,
unverdienten Kerker, wird mein Liebster jetzt
schon weit weg sein von den Undankbaren.
Falls das Schicksal die Wünsche meines
Herzens und seiner Tapferkeit erhört,
werde ich sehen, wie Giustino den barba-
rischen Lügner tötet.

ARIANNA *(tritt ins Zimmer ein, von Panik getrieben)*

Ah, Leocasta! Von einem treuen Diener
hörte ich, dass Amanzio, der Verräter ...

LEOCASTA ... Kein Wort mehr! Mir ist
alles bekannt.
Weil der Gottlose mit Giustinos Blut das
kaiserliche Purpur färben wollte,
entriss ich ihn dem Kerker und enthüllte
ihm das Vorhaben des Verräters.
Ich eile zum Kaiser, hoffe du inzwischen auf
ein gerechteres Schicksal und weine nicht!
(sie gehen)

ACHTE SZENE

Thronsaal. Amanzio allein, lorbeerbekränzt, mit Gefolge

NR. 33 ARIA

AMANZIO Jetzt, da Lorbeer meine Stirn
bekränzt,
jetzt, da ich auf dem Kaiserthron sitze,
empfinde ich höchste Freude.

Goldene Zeiten sollen anbrechen!
Und da ich Herrscher bin,
soll man mir Liebe und Treue schwören.

Or che cinto ho il crin d'alloro,
or che premo augusto il trono,
lieta l'alma io sento in me.

AMANZIO *(incoronando se stesso)*
Pur m'arrisero i Fati; alle mie tempie
cingo il lauro imperante. *(entrano le guardie con Anastasio ed Arianna)*

Ma giungo fra ritore
Anastasio ed Arianna alle mie piante.

SCENA IX

Anastasio e Arianna incatenati, guardie è detto

ANASTASIO E dove mi traete, empi
inumani?

AMANZIO A quell'orrida pena
che de' tiranni è il fine.

ARIANNA Qual tiranno peggior veder
poss' io
di te, mostro fellon? Tu sì, tu sì paventa,
e gl'uomini e gli dei! Tu ...

AMANZIO Donna altera,
chiudi le labbra *(al soldati)* Il suo castigo
atroce abbia quel temerario, abbia quell' empia!

ARIANNA Crudel ...

AMANZIO T'accheta! *(ai soldati)*
Il cenno mio s'adempia!

SCENA ULTIMA

Giustino, Vitaliano, Andronico e li suddetti Si sentono do dentro suoni di trombe e di tamburi in atto di battaglia

CHIAMATA *(di dentro)*

AMANZIO Qual fragor bellicoso odo
d'intorno?
Da qual cagion deriva?

CORO Viva Giustino, viva Giustino, viva!

Jetzt, da Lorbeer meine Stirn bekränzt,
jetzt, da ich auf dem Kaiserthron sitze,
empfinde ich höchste Freude.

AMANZIO *(sich selbst krönend)*
Das Schicksal war mir gewogen: Nun setze
ich den kaiserlichen Lorbeer auf mein Haupt.
(Die Wachen mit Anastasio und Arianna treten ein.)

In Ketten gelegt, zu meinen Füßen,
kommen Anastasio und Arianna.

NEUNTE SZENE

Anastasio und Arianna in Ketten, Wachen, der Vorige

ANASTASIO Wohin bringt ihr mich,
ihr Schufte?

AMANZIO Zu jener Strafe, die das Ende
eines jeden Tyrannen ist.

ARIANNA Welch größeren Tyrannen
könnte es geben als dich, du verräterisches
Monster? Ja, du solltest die Menschen wie die
Götter fürchten! Du ...

AMANZIO Hochmütige, schweig.
(Zu den Soldaten) Die grausamste Bestrafung
bekommen dieser Schuft und diese hier.

ARIANNA Grausamer Kerl!

AMANZIO Schweig. *(Zu den Soldaten)*
Folgt meinem Befehl.

LETZTE SZENE

Giustino, Vitaliano, Andronico und die Vorigen. Von drinnen sind Pauken und Trompeten und anderer Schlachtenlärm zu hören

CHIAMATA *(di dentro)*

AMANZIO Welches Kriegsgetöse hör
ich da?
Was ist da los?

CHOR Hoch lebe Giustino!

AMANZIO Viva Giustino? Ah dove fuggir poss' io? Dove avrò scampo?

GIUSTINO Olà, renditi a me! (*a soldati*) Fra duri lacci quel perfido s'annodi ed agl'insulti della plebe più vile spettacolo si esponga; indi l'iniquo sotto la scure indegna paghi de' falli suoi giusta la pena! (*Amanzio vien condotto via da soldati. ad Anastasio*) E tu, Cesare invitto, verso d'un innocente volgi meno sdengnosi il core e il guardo!

ANASTASIO Mi tradi l'altrui frode.

ARIANNA Ecco al tuo piede ...

ANASTASIO Non più, sorgi, mio ben! Timor geloso, giunto col suo velen nell' alma mia, crudel la fece e rea, Mio, non tuo fu l'errore; creder macchie nel sole io non dovea.

GIUSTINO Signor, se vile intercessor non sono, al fratel Vitaliano, Andronico al germano, imploro dal tuo cor pace e perdono.

ANASTASIO Tu di sangue sì chiaro?

Ah, ch'all imprese eccelse, all'alma invita traluca la gran stirpe!

VITALIANO Bacio l'augusta man di fede in pegno.

ANDRONICO Per te voti di gloria al cielo invio.

ANASTASIO (*ad Arianna*) Or tu, mia bella, al sospirato sposo porgi la bianca mano!

AMANZIO Hoch lebe Giustino? Ach, wohin kann ich fliehen, wo finde ich Zuflucht?

GIUSTINO Ergib dich! (*zu den Soldaten*) Legt den Treulosen in Fesseln und stellt ihn den schlimmsten Beschimpfungen des Volkes zur Schau. Dann soll der Frevler unter dem schändlichen Beil die Strafe für seine Fehler zahlen! (*Amanzio wird von den Soldaten abgeführt*) Nun sei du, unbesiegter Herrscher, milder gestimmt gegenüber einer Unschuldigen!

ANASTASIO Ich wurde von anderen hintergangen.

ARIANNA Zu deinen Füßen ...

ANASTASIO Nicht doch! Steh auf, meine Liebe! Eifersüchtige Angst, durch Gift in meine Brust gelangt, machte es grausam und schuldig. Es war mein Fehler, nicht deiner; dass meine Sonne befleckt ist, hätte ich nicht glauben dürfen.

GIUSTINO Herr, wenn ich erlauben darf, so bitte ich für meinen Bruder Vitaliano und meinen Bruder Andronico um die Gunst deines Herzens und um Vergebung.

ANASTASIO Du bist von so edler Abstammung? Ach! An deinen vortrefflichen Taten, deiner überaus starken Seele hätte ich deine erhabene Herkunft erkennen können!

VITALIANO Zum Zeichen meiner Ergebenheit küsse ich deine kaiserliche Hand.

ANDRONICO Für dich erbitte ich vom Himmel Ruhm und Ehre.

ANASTASIO (*zu Arianna*) Reiche nun, meine Schöne, die zarte Hand dem Gatten, nach dem du dich sehnstest.

ARIANNA Stringo nella tua destra il mio riposo.

N°34 QUARTETTO

ARIANNA/ANASTASIO In braccio a te la calma del cor, del sen, dell'alma, mia caro/cara al fin godrò.

ANASTASIO (*a Giustino*) Vieni, famoso eroe. Da quel mio soglio premio avrò tua virtude. A Leocasta porgi la destra, (*a Leocasta*) e tu, mia cara, godi al seren d'aura tranquilla e chiara.

LEOCASTA/GIUSTINO In sen di te, mia vita, già lieta amor m'invita e più temer/soffrir non so.

ARIANNA, ANASTASIO, poi LEOCASTA/GIUSTINO In braccio a te la calma del cor, del sen, dell'alma, mio caro/cara al fin godrò.

ARIANNA, ANASTASIO, LEOCASTA/GIUSTINO mio caro/cara al fin godrò.

ANDRONICO Dea, che sei nuda e cieca, io non intendo della tua suota i giri:

Leocasta con Giustino, Giustin con Vitaliano?

E quanto mai seni fra lor si gran nemici il Fato?

L'orme sue seguirò.
Più non vò lagrimar per chi è infedele.
Non merta in voto il cor beltà crudete!

ANASTASIO Or con tromba giuliva a' più remoti lidi il tuo gran nome, il nome di Giustin porti l'alata Diva!

ARIANNA In deiner Hand finde ich Ruhe.

NR. 34 QUARTETTO

ARIANNA/ANASTASIO In deinen Armen werde ich für mein Herz, meine Brust, meine Seele, mein Geliebter/meine Geliebte, endlich Frieden finden.

ANASTASIO (*zu Giustino*) Komm, ruhmreicher Held. Von diesem meinem Thron bekommt deine Tugend ihren Preis: Gib Leocasta die rechte Hand. (*zu Leocasta*) Und du, meine Teure, genieße heiter Ruhe und Frieden!

LEOCASTA/GIUSTINO In deine Arme, mein Leben, lädt mich froh die Liebe ein, ich brauche nichts mehr zu fürchten.

ARIANNA/ANASTASIO, dann LEOCASTA/GIUSTINO In deinen Armen werde ich für mein Herz, meine Brust, meine Seele, mein Geliebter/meine Geliebte, endlich Frieden finden.

ARIANNA/ANASTASIO, LEOCASTA/GIUSTINO Mein Lieber/meine Liebe, endlich finden wir Frieden.

ANDRONICO Schicksalsgöttin, die du nackt und blind bist, ich verstehe die Wendungen deines Rads nicht: Leocasta mit Giustino, Giustino mit Vitaliano? Hat man je gesehen, dass das Schicksal zwei solche Feinde versöhnt hätte? Ich werde Fortunas Fußstapfen folgen. Ich will nicht mehr weinen um jemanden, der untreu ist. Eine grausame Schöne hat kein liebendes Herz verdient.

ANASTASIO** Mit festlichem Trompetenklang trage nun bis ins fernste Land die geflügelte Göttin deinen erhabenen Namen, Giustino.

CORO Viva Giustino, viva Giustino!

CHOR Es lebe Giustino, er lebe hoch!

N°35 CORO FINALE (Ciaccona)

NR. 35 CORO FINALE (Ciaccona)

ARIANNA, poi TUTTI

Dopo i nemi e le procelle
il sereno appare alfin.

E nel ciel talor le stelle
fausto mostrano il destin.

Dopo i nemi e le procelle,
il sereno appare al fin.

ARIANNA, dann ALLE

Nach Gewitterwolken und Unheilstürmen
klart es endlich wieder auf.

Und manchmal zeigen am Himmel die Sterne,
dass das Schicksal uns wohlgeneigt ist.

Nach Wolken und Stürmen
wird es endlich wieder heiter.

Fine del dramma

Ende der Oper

*** MADRIGALE Nr. 25**

Die Unterstellungen des intriganten Amanzio verwirren und betrüben den Kaiser Anastasio, politisch, aber auch in Bezug auf die Treue seiner geliebten Frau Arianna.

Arianna leidet deswegen. In ihrer Arie, die absichtlich kryptisch beginnt, erzählt sie von der Liebe zwischen Amor und Psyche. Aufgabe dieser Arie in ihrem epigrammatischen Abschluß ist uns zu erklären, warum Amor den unstillbaren, grausamen Durst nach den Tränen der Liebenden hat.

**** REZITATIV Nr. 35**

Der Text dieses Rezitativs stammt aus der Oper »Giustino« in der Version von Giovanni Legrenzi (Venedig, 1683, Text Nicolò Beregan).

IMPRESSUM (Libretto)

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Jana Beckmann/Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

Dieses Libretto erscheint als Beilageheft zum Programmbuch »Il Giustino«.

© Staatsoper Unter den Linden 2022/René Jacobs