

La costanza vince l'inganno

MUSIKTHEATER

**Pastorale von
Christoph Graupner**

KOMM INS OFFENE

Staatstheater Darmstadt



La costanza vince l'inganno

Pastorale von Christoph Graupner

ERGÄNZENDE MUSIK Alessandro Scarlatti. Sinfonie di concerto grosso/Nr. 12 („La Geniale“): Adagio

Premiere am Donnerstag, 17. Juni 2021, 19:00 Uhr
Prinz-Georg-Garten, Darmstadt

Originalbesetzung der Produktion von 2021

ATALANTA / CLORIS Cathrin Lange

SILVIA Jana Baumeister

AMINTA Lena Sutor-Wernich

MELEAGRO / TIRSIS David Pichlmaier

ALINDO Michael Pegher

STAATSORCHESTER DARMSTADT



MUSIKALISCHE LEITUNG Alessandro Quarta

REGIE Magdalena Fuchsberger

AUSSTATTUNG Monika Biegler

DRAMATURGIE Carsten Jenß

REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG Maurizio Veloso MUSIKALISCHE ASSISTENZ Giacomo Marignani MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG & SPRACH-COACHING Giacomo Marignani, Elena Postumi TON Christoph Kirschfink KOSTÜMASSISTENZ Magdalena Hartung MASKE Konstanze Baatz, Denise Opheim REQUISITE Großes Haus BÜHNENTECHNIK Großes Haus STUDIENLEITUNG Jan Croonenbroeck INSPIZIENZ Marc Pierre Liebermann SOUFFLAGE Julia Abe, Giacomo Marignani PRODUKTIONSASSISTENZ Anna Kirschstein REGIE-HOSPITANZ Hannah Wahlich NOTENBIBLIOTHEK HIE Jeong Byun KOMMUNIKATION Judith Kissel

DAUER *circa 100 Minuten*



**Solange wir existieren,
ist der Tod/Arkadien nicht da,
und wenn der Tod/Arkadien da ist,
existieren wir nicht mehr.**

sehr frei nach Epikur (341 v. Chr. bis 270 v. Chr)



Inhalt

Ernst-Ludwig („Meleagro“) rekrutiert Entourage für „Arkadien“. Schön soll es dort sein, das Land frucht- und gewinnbringend. Und sogar „echt“ soll das Leben sich dort anfühlen, wenn man auf Abendgarderobe verzichtet. Er begrüßt die handverlesene Gesellschaft und befiehlt seine „Verwandlung“: „Et in Arcadia ego“ („Auch ich – in Arkadien“) scheint das Motto zu sein. Kaum ist die Verwandlung vollzogen graut ihm davor. Wäre elegante Abendgarderobe doch die bessere Wahl für jemanden, der in den Vollbesitz seines Traumes – „Arkadien“ – gelangen will? Er unterbricht die Exkursion und zieht sich auf einen Beobachtungsposten zurück – ebenso wie Atalanta. Denn: Wer ist diese Silvia eigentlich? Die lief immer so mit bei den Empfängen und war manchmal amüsant – es war laut, niemand verstand, was sie sagte. Mit ihrem Look fiel sie auf. Ihre Haare waren im Gespräch – aber ihre „Bodenkontakte“ schrieb man gespielter „Ohnmacht“ zu. Der Boden blieb heil, Silvia meist sauber. Aber woher nimmt sie eigentlich die Worte, die sie spricht? Im Gegensatz zu den „Traum“-Besitzer*innen hat sie kein Problem mit der heckengesäumten Brache. Sie ist mit dem neuen Gebiet vertraut – und verwandt. Vielleicht im Gegensatz zu Meleagro und Atalanta hat sie nie ein Gedanke an konventionelle Nachkommenschaft geplatzt. Die „Herren“ brauchen dieses Phantasma vom „Familienunternehmen“: Brüche und Kontinuität – kein Widerspruch, wenn man an sich glaubt. Während Silvia alle Sprachen von Liebe, Gewalt und Verwandlung im Repertoire hat, berührt Aminta Silvias Rede davon immer wieder – buchstäblich. Aminta liebt Silvia wirklich. Sie/er braucht keinen Traum von „Arkadien“, um ihrer/seiner Wunde gewiss zu sein. Die Schmerzen sind echt. Ob sie/er nun in ein so genanntes „Arkadien“ gerät oder einsam durch metropolitane Abendgesellschaften geistert – immerhin, in ihrem/seinem Arkadien wachsen ihr/ihm andere Bilder zu, wachsen sie/ihn zu. Und wenn Efeu bereit liegt – sie/er fühlt sich den Pflanzen ähnlich, auch eine andere Sprache wächst ihr/ihm zu: Silvias Sprache, die niemandes Sprache ist, weil sie keimt, wo auch immer die Selbstbehauptung von Menschen als „Ich“, „Besitzer*in“ oder „Schmerzens-Ich“ plötzlich nachlässt.

Alindo ist weniger ein Schmerz als eine „Rolle“ eingeschrieben: Ihm kann es egal sein, ob sein Arbeitgeber das neue Domizil „Arkadien“ nennt. Inmitten von Liebe und Reichtum vereinsamt und nur als Diener ganz Herr seiner selbst kennt er den Hausrat, der sich seit Jahrhunderten angesammelt – und deutlich an Wert eingebüßt hat. Von seiner Liebe zu Silvia lässt er aus alter Gewohnheit nicht ganz ab, Pfeil und Bogen, diese Insignien Cupidos/Amors sind ihm seit langer Zeit vertraut.

Die Perspektive Meleagros einnehmend heißt es oben: „Silvia lief immer so mit bei den Empfängen ... – es war laut, niemand verstand, was sie sagte.“ Und was sagt sie jetzt, wenn die Parole „Arkadien“ lautet? Sie sei eine „Kompositistin“ und „keine Posthumanistin“ – Meleagro denkt vielleicht kurz: „Was hat die heute geraucht?“ Er nimmt sie nicht wahr, weil ein Flugzeug am Himmel ihm der bessere Wegweiser in sein „Arkadien“ ist – oder er starrt sie an und schaltet auf „Durchzug“. Wenn aber Silvia Schluss mit dem „Post“/„Danach“ macht, tritt vielleicht auch ein alternatives „Jetzt“ in Kraft: „Was du von der Minute ausgeschlagen, gibt keine Ewigkeit zurück“ (*Schiller. Resignation*) ... „die schöne Zeit, sie war, so scheint es mir, so wenig als sie ist, und war sie je, so war sie nur gewiss, wie sie uns immer wieder werden kann.“ (*Goethe. Torquato Tasso*) – Die Minute – Immer wieder?



Historischer Abend! Wo auch immer ein „naiver Tourist“ unseren „horreurs économiques“ entrinnt : die Hand eines Meisters bringt das Wiesenklavier zum Klingen ... Immer die gleiche bourgeoise Magie allerorten, egal, wo die Post uns absetzt ... Nein! Der Augenblick ... der unterirdischen Feuersbrünste, des weggerissenen Planeten und der zielbewussten Ausrottungen ... *Arthur Rimbaud. Historischer Abend / Soir Historique (in: Illuminations). 1874.*

Das polyphone Gefüge besteht aus den versammelten Rhythmen, die aus welterzeugenden Bestrebungen resultieren, gleich ob menschlichen oder nichtmenschlichen Ursprungs. ... Wie können Ansammlungen zu „Ereignissen“ werden, das heißt, mehr werden als die Summe ihrer Teile? *Anna Lowenhaupt Tsing. Der Pilz am Ende der Welt – Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus. 2018.*



Die Darmstädter Produktion 2021

von Carsten Jenß

Die Darmstädter Produktion der 1715 uraufgeführten Oper von Christoph Graupner entsteht 2021 unter den Bedingungen der Covid-19-Pandemie. Kürzungen an der überlieferten Partitur dienen neben der Fokussierung bestimmter Themen auch der Verringerung der Aufführungsdauer. In der Oper von Graupner (und seines Arbeitgebers Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt) nimmt ein faszinierendes Spiel um die Verwirrung und „Aufklärung“ von Liebeszeichen und Identitäten großen Raum ein: Welche Namen mögen „wirklich“ in Bäume und Buschwerk geritzt sein? Hat die „betrügerische“ Silvia sie überschrieben? Wann endlich sind Pfeil und Bogen und mit ihnen das königliche Paar zusammengeführt? Silvias Tendenz, allegorisch-sinnfällige Arrangements zu „stören“ implementiert dem „Gang der Handlung“ bei Graupner ein „retardierendes Moment“. Von Atalanta und Meleagro als Problemfall betrachtet und einer „Erziehung der Gefühle“ nach ihrem Gusto zugeführt, kommen mit Silvia womöglich Aspekte dieses „Schäferspiels“ zu Wort, die einen Fokus verdienen. Sind Hirten bereits in der literarischen Tradition Arkadiens durch die



Wälder gerannt, um den Namen ihrer Geliebten in die Rinden zu ritzen – inwieweit wird inmitten dieses Verlangens nach letztgültiger Identität von Liebe und Geliebte*r eine andere Stimme laut, die nicht so viel Wert auf die Verwertbarkeit von „Natur“ als Briefpapier legt?

Spätestens mit den Gemälden von Nicolas Poussin („Et in Arcadia ego“, ca. 1638; kleines Bild S. 6) und Francesco Guercino (ca. 1618; vgl. kleines Bild S. 7) ist dem Schauplatz „Arkadien“ eine Dimension als Trümmerstätte der Antike und des Totengedenkens eingeschrieben. Auch in der Konzeption „Englischer Gärten“ als letzter Ruhestätte sollte diese Dimension im Laufe der Jahrhunderte zum Ausdruck kommen. Überwältigt das „Ego“ die Natur oder überwachsen Moos, Bäume und Gestrüpp Ego- und Anthropozentrismus?

Wenn hoher Adel oder vermögende Kaufleute sich im 18. und 19. Jahrhundert



entschieden, die letzte Ruhe im Einklang mit „der Natur“ zu suchen, wurde nicht eine Idee von Herrschaft kompostiert, wie Silvia es 2021 anstreben mag, sondern Landschaften einem ebenso persönlichen wie politisch relevanten Begriff von „Ewigkeit“ integriert. Individueller Zugriff auf Landschaft wie er Silvia gefallen könnte, gehört seit dem 20. Jahrhundert auch zur Inszenierungspraxis von Konzept- und Performance-Kunst: Eine Künstlerin wie Ana Mendieta (1948 bis 1985) hat mit vielen ihrer Performances in den 1970er-Jahren den eigenen, lebendigen Körper in diverse Landschaften gebettet und damit nicht zuletzt die Frage aufgeworfen, wem „das Land“ gehört – oder ob nicht vielmehr Menschen einer Landschaft (an)gehörten.

Wo genau liegt eigentlich „Arkadien“? Je nachdem, in welcher Landschaft man den eigenen Machtanspruch begründet, kann „Arkadien“ in Griechenland oder, zur Zeit des Imperium Romanum, in Italien liegen. Und wenn es gilt, eine u. a. „kirchlich“ fundierte Herrschaft global zu etablieren – nach 1492/



der Erschließung Amerikas für europäische Kolonialinteressen – liegt „Arkadien“ (auch „Paradies“/„Garden Eden“) in Süd- und Mesoamerika. Überblendet mit der alten Vorstellung eines „goldenen Zeitalters“ wird es zum „El Dorado“ und liegt immer dort, wo individuelles und/oder hoheitliches Gewinnstreben das jeweils Wertvollste lokalisiert. „Hanauisch-Indien“ war beispielsweise ein unverwirklichtes Kolonial-Projekt im heutigen Bundesland Hessen, das Ende des 17. Jahrhunderts reinen Gewinn verhieß: „Lohnstückkosten“ nahe Null, luxuriöse Waren, die sich zu hohen Preisen auf dem europäischen Markt hätten verkaufen lassen. „Südfrüchte“ waren im Trend, auch mediterran Konnotiertes („Oliven“) sollte sich längerfristig aus „Hanauisch-Indien“ importieren lassen, wie Johann Joachim Becher 1669 in seiner Werbeschrift pries.

So wie „Arkadien“ bei jeder Gelegenheit an einem anderen Ort liegen kann, bietet sich das Heckentheater im Prinz-Georg-Garten aus ganz unterschiedlichen Perspektiven für die Protagonist*innen dar: Von oben herab erblickt man das Areal und sämtliche Liegenschaften als potenzielles Besitztum – aufgespannt zwischen Symmetrien wie man sie oft mit der französischen Garten-/Park-Tradition („Versailles“) assoziiert und andererseits der Tradition des Englischen Gartens. Für die einen mag dieses Arkadien ein Ideal-Territorium für die eigenen Herrschaftsansprüche sein. Dann ist „Arkadien“ ein fantastisches Outdoor-Areal, das „Authentizität“ verspricht. Es ist keineswegs ausgeschlossen, dass auch das Hochzeits-Planspiel eines „Hohen Paares“ transparent für seine Widersprüche wird. Wie zynisch ist der pädagogische Impetus, mit dem man „die Natur“, das „persönliche Arkadien“ dressiert? Im Spiel können Zwischenräume entstehen, die sich für einen utopischen Augenblick jeglicher Herrschaft entziehen.

Texte der Inszenierung

Textpassagen, die musikalische Verläufe fortführen, stören oder einleiten enthalten Spuren diverser literarischer/kultureller Zeugnisse und Werke. Die Schnitte zwischen Textsorten, Zeiten und Syntax sind hart und verhüllen nicht die Diversität ihrer Provenienzen. Meister*in und Muse*rich aller Montagen ist Silvia – jene bereits im Titel des Werkes mit dem Vorwurf des Betrugers und der Täuschung belegt Meister*in der Verwandlungen. „Selve“ ist „der Wald“ und der Name „Silvia“ vom Wald abgeleitet. In den Wäldern arkadischer Provenienz ist man in Gesellschaft von Daphne – in einen Baum verwandelt – und „Echo“, jener Gesteinsformation, die auf eine Weise Laut gibt, dass es nach „Wiederholung“ klingt. Die von den Autor*innen intendierten Kontexte – ihre Werke – lohnen ein Kennenlernen: Behalten Sie bitte die Literaturangaben im Auge und scheuen Sie weder Regale in Bibliotheken und Buchhandel noch diverse Suchmaschinen im www. Das Libretto der Oper von Christoph Graupner ist ein Gefüge von Sätzen und Bildern, die keinen Anspruch auf eine „Originalität“ im Sinne europäischer Kulturen des späten 18., 19. und 20. Jahrhunderts machen. „Selve amiche, ombrose piante“ und „Sebben crudele“ – diese Arien sind Liebhaber*innen von Kulturen des 17. und 18. Jahrhunderts in unzähligen Variationen und mit diversen melodischen Erfindungen im Ohr. Sie bringen, nicht zuletzt, zum Ausdruck, was eine bestimmte Community in ihrem Habitus teilt oder geteilt hat. Sie sind Kristallisationskerne eines Gefüges, das keineswegs „zeitlos“ aber weniger zentriert auf „große Einzelne“ im Sinne von „Genies“ ist – sofern eine höfische oder bürgerliche Fixierung auf Mittelpunktfiguren entfällt und nicht durch neue Fiktionen von Regent*innenschaft ersetzt wird.



*Allenfalls die **fett** markierten Fragmente mögen Verwendung finden im Rahmen der Aufführungen. Nicht markierte Passagen deuten an, was alles nicht zur Sprache kommt:*

„Immer die gleiche bourgeoise Magie allerorten!“

Arthur Rimbaud

... (Tasso:) Die goldne Zeit wohin ist sie geflohn? ... Wo jeder Vogel in der freien Luft und jedes Tier durch Berg und Täler schweifend zum Menschen sprach: erlaubt ist was gefällt. (Prinzessin:) Mein Freund, die goldne Zeit ist wohl vorbei: Allein die Guten bringen sie zurück; Und soll ich dir gestehen, wie ich denke, ... die schöne Zeit, sie war, so scheint es mir, so wenig als sie ist, und war sie je, so war sie nur gewiss, wie sie uns immer wieder werden kann. Noch treffen sich verwandte Herzen an und teilen den Genuss der schönen Welt; nur in dem Wahlspruch ändert sich, mein Freund, ein einzig Wort: erlaubt ist was sich ziemt. (Tasso:) O wenn aus guten, edlen Menschen nur ein allgemein Gericht bestellt entschiede, was sich denn ziemt! Anstatt dass jeder glaubt, es sei auch schicklich was ihm nützlich ist. Wir sehn ja, dem Gewaltigen, dem Klugen steht alles wohl, und er erlaubt sich alles. *Johann Wolfgang von Goethe. Torquato Tasso (2. Akt / 1. Auftritt). 1790.*



Es gibt schon so viele Verluste, und es wird noch mehr geben. Die Erneuerung generativen Gedeihens kann nicht aus Mythen der Unsterblichkeit oder aus dem Scheitern des Mit-Werdens mit den Toten und Ausgerotteten erwachsen. ... **Ich bin eine Kompostistin und keine Posthumanistin: Wir sind alle Kompost und nicht posthuman. ... Also macht euch verwandt, nicht Babys!** Es ist von Gewicht, wie Verwandtschaft Verwandte schafft! – Sich verwandt zu machen – und die neuen Verwandten anzuerkennen – ist vielleicht die schwierigste und dringlichste Aufgabe. ... **Ganz egal, wer und was wir sind, wir müssen mit-machen – mit-**

werden, mit-komponieren – mit den Erdgebundenen. *Donna Haraway. Unruhig bleiben – Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän. 2018. Die Felder gehörten allen und hatten keine Grenzen. Jacopo Sannazaro. Arkadien. (1504) Everyone in me is a bird / I am beating all my wings Aus: Anne Sexton. In Celebration of My Uterus. 1981.*

Ich weiß, es mag ungeduldig klingen oder unbedacht, aber ich stehe dazu: Das in mir, was sich nicht mehr mit den herrschenden Kategorien der Subjektivität identifiziert, was aber dem Käfig der Identität nicht restlos entronnen ist, also weiterhin differiert, ist beheimatet in der Zoé, dem postanthropozentrischen Subjekt. Diese rebellischen Komponenten sind für mich mit dem feministischen Bewusstsein dessen verbunden, was es heißt, weiblich verleblicht zu sein. Der-gestalt bin ich eine Wölfin, eine Züchterin, die allenthalben Zellen vermehrt; **ich bin eine Inkubatorin und Überträgerin lebendiger und tödlicher Viren. Ich bin Mutter Erde, die die Zukunft gebiert.** ... Das Posthumanwerden spricht mein feministisches Selbst an, auch deshalb, weil mein biologisches Geschlecht, historisch gesehen, nie ganz zur vollen Menschlichkeit gelangt ist, so dass meine Zugehörigkeit zu dieser Kategorie bestenfalls aushandelbar, nie als selbstverständlich zu betrachten ist. *Rosa Braidotti. Posthumanismus – Leben jenseits des Menschen. 2014*

Zuerst erschuf sie von allen Göttern den Eros. Parmenides (ca. 520 bis 455 v. Chr.) Mein innerstes Ich gehört mehr den Kohlmeisen als den Genossen!
Rosa Luxemburg. Briefe aus dem Gefängnis an Sophie Liebknecht (2. Mai 1917)
Im Jahr 1973 entstand meine erste Arbeit an einer mit Unkraut und Gräsern überwachsenen aztekischen Grabstätte – dieser Bewuchs erinnerte mich an die Zeit. Ich kaufte weiße Blumen auf dem Markt, legte mich aufs Grab und ließ mich damit zudecken. Es war, als würden sich Zeit und Geschichte über mich breiten.
Ana Mendieta (1948 bis 1985)



„(Daphne:) Durch Verwandlung verdirb die Gestalt, mit der ich zu sehr gefiel!“
Kaum war die Bitte beendet, befällt schwere Taubheit die Glieder: Die weichen Brüste werden von zarter Rinde umschlossen, die Haare werden zu Laub, die Arme wachsen als Äste; schon wird der flinke Fuß von trägen Wurzeln gehalten,





Michael Pegher

ein Wipfel verbirgt das Gesicht. „Ovid“ (43 v. Chr. bis 17 n. Chr.). *Metamorphosen*. „Ich hab schon mal in den Dünen übernachtet, allein im Schlafsack. Und als ich aufgewacht bin, saßen all die kleinen Vögel um mich herum, die es hier gibt. Weil ich so still dalag, haben sie gar nicht bemerkt, dass ich ein Mensch bin, und sind ganz nah an mich herangekommen. Aber natürlich sind sie sofort erschrocken aufgefliegen, als ich mich bewegt habe. ... **Wenn ich einmal sterbe, möchte ich hier begraben werden. Nicht unter einem Grabstein, und ich möchte auch nicht verbrannt werden. Dann lieber ganz langsam verschwinden, sich irgendwann in einen Baum verwandeln, in den sich ein Vogel setzen kann. Oder in dieses Seegras.**“ *Wytske Versteeg* (Übersetzung: Christiane Burkhardt). *Boy*. Berlin 2016. Anmerkung: Die „Unsichtbarkeit“, die dem Sprecher dieser Worte im Roman von Wytske Versteeg nachgesagt wird, hat nichts mit „Magie“ zu tun. Seine Unsichtbarkeit und sein suizidales „Verschwinden“ bringen zum Ausdruck, dass er, die Titelfigur des Romans, aus rassistischen Motiven ignoriert wird. (A) Soziale Unsichtbarmachung und sozialer Tod sind das Korrelat eines „Verschwindens“, das im Kontext des Romans keinesfalls „schön“ oder „poetisch“ anmutet. Dass die Vögel ihn nicht bemerken, wenn er still da liegt, korrespondiert mit/konterkariert der/die Unsichtbarkeit, die seine Mitmenschen ihm antun.

Ausdrücklich verbitte ich mir jedes zu meinem Andenken zu errichtende Denkmal, es sei ein Leichenstein, Grabschrift, oder irgendein Monument bei oder auf meinem Grabe. Will man einen Baum darauf pflanzen, so habe ich nichts dagegen einzuwenden, damit meine gänzliche Auflösung nicht aufgehalten, vielmehr durch letztgedachte vermehrte Vegetation eher befördert und nützlich werde. *Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg* (1804) Anmerkung: Testamentarische Verfügungen eines Herzogs im 19. Jahrhundert sind kein Ausdruck sozialer Unsichtbarkeit.

... nur Laut und Gebeine sind übrig. Tönend bleibt der Laut; das Gebein wird in Felsen verwandelt. Immer noch lauscht sie im Wald, und nie auf dem Berge gesehen, wird sie von allen gehört. ... „Ovid“. *Metamorphosen* (*Verwandlung Echos*)







Nur wir, Kinder der endgültigen Enteignung, Exilanten der letzten Stunde – die in Betonklötzen zur Welt kommen, **in Supermärkten Obst pflücken und im Fernsehen auf das Echo der Welt lauern** – bringen es fertig, *eine Umwelt zu haben*. Nur wir bringen es fertig, unserer eigenen Vernichtung so beizuwohnen, als ob es sich um eine einfache atmosphärische Veränderung handelte. *Unsichtbares Komitee. Der kommende Aufstand. 2010. Die Früchte in unserem neuen Hanauisch-Indien werden mit geringer Müh erbauet und sind in Holland bares Geld. ... Wer nicht selber arbeiten will mag Sklaven kaufen. Vgl. Johann Joachim Becher, Werbeschrift für ein schlussendlich nicht realisiertes Kolonial-Projekt („Hanauisch-Indien“) auf dem heutigen Territorium Brasiliens. Frankfurt am Main 1669. Gewaltig groß ist der Garten und kunstreich von vielen Gängen, Plätzen, Teichen und Wasserkünsten durchzogen. Darin: ein Haus, wo allerlei fremde Bäume gepflanzt sind. ... Außerhalb deutschen Sprachgebiets - und von dort draußen kommen ja Feigen, Granaten, Lorbeeren her – habe ich solche Gärten nicht gefunden. Bericht von 1606 über die „Orangerie“ in Kassel. Der Impf-Tourismus blüht. Internetfundstück Nach zwei Wochen mit einigen Gesundheitstests habe ich meine engsten Freunde und Familienmitglieder mit einer Reise auf eine Privatinsel überrascht, auf der wir für einen kurzen Moment so tun konnten, als sei alles normal. Pandemie-Tweet einer Prominenten (Internetfundstück)*

(Aminta:) Mit ihr (Sylvia) zusammen stellte ich Fallen und legte Netze aus den Fischen und den Vögeln, und verfolgte mit ihr die Hirsche und das behende Dammwild. ... Doch während ich die Tiere so erlegte, wurde ich selbst, ich weiß nicht wie, erlegt. Und nach und nach entstand in meinem Herzen, aus welcher Wurzel weiß ich nicht, wie Unkraut, das von selbst zu wachsen scheint, ein unbekanntes Fühlen, das mir den Wunsch eingab, stets die Gegenwart meiner schönen Sylvia zu suchen. ... So wurd ich Liebender, eh ich verstand, was Liebe sei. ... *Torquato Tasso. Aminta. (1573)*

... Deswegen schreibe ich und ritze / Die Buchenrinden in jedem Wald, / So dass sich bald kein Baum mehr findet, / Der nicht ausriefe: „Amaranta“ ... *Jacopo Sannazaro. Arkadien. 1504. Er (Thyrsis) schrieb's auf tausend Bäume, und mit*

den Bäumen wuchsen auch die Verse ... *Torquato Tasso. Aminta. 1573. Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein ... Aus: Wilhelm Müller. „Ungeduld“. 1821. (Mopsus:) ... Bestreut den Boden mit Blättern, spendet den Quellen Schatten, ihr Hirten: Es ist Daphnis' Auftrag, dass solches für ihn geschehe. Schüttet einen Grabhügel auf und setzt einen Spruch darüber: „Daphnis heiß ich in den Wäldern (DAPHNIS EGO IN SILVIS), bin von hier bis zu den Sternen bekannt ...“ Aus: Vergil. Hirtengedichte. (ca. 39 v. Chr.) Auch ich war in Arkadien (ET IN ARCADIA EGO) geboren, / Auch mir hat die Natur / An meiner Wiege Freude zugeschworen, / Auch ich war in Arkadien geboren, / Doch Tränen gab der kurze Lenz mir nur. ... Die Weltgeschichte ist das Weltgericht. ... / / Was man von der Minute ausgeschlagen, / gibt keine Ewigkeit zurück. Aus: Friedrich Schiller. Resignation. 1786. Naturtheater ... **Ich steh' vor einer grünen Bühne! / Fang an, fang wieder an, du Spiel / Verlorner Tage, ohn' Schuld und Sühne, / Gespensterhaft nur, fremd und kühl! // Zur Melodie der frühen Tage / Seh' ich da oben mich wiedergehn, / Ein Kind, des leise, vergessene Klage / Ich weinen seh', fremd meinem Verstehn.** Aus: Georg Trakl. Naturtheater (Gedichte aus dem Nachlass / 1909 bis 1914)*

Literaturangaben:

Bericht von 1606 über die „Orangerie“ in Kassel (Zitiert nach: Bernd Modrow, Claudia Gröschel. Fürstliches Vergnügen – 400 Jahre Gartenkultur in Hessen. Regensburg 2002); Rosa Braidotti (Übersetzung: Thomas Laugstien), Posthumanismus – Leben jenseits des Menschen, Frankfurt a. M./New York 2014; Donna Haraway (Übersetzung: Karin Harrasser), Unruhig bleiben – Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän. Frankfurt am Main/New York 2018; Ana Mendieta – zitiert nach: Berliner Festspiele/Gropius Bau. Begleitheft zu: Covered in Time and History – Die Filme von Ana Mendieta. 2018; „Ovid“. Metamorphosen. Stuttgart 1986 (Hrsg. Hermann Breitenbach); Überschrift: Arthur Rimbaud. Illuminations/“Soir historique“. 1875. Jacopo Sanzaro (Hrsg./Übersetzung: Franziska Merklin). Arcadia / Arkadien. Baden-Baden 2020; Anne Sexton. In Celebration of My Uterus. In: The Complete Poems of Anne Sexton. Boston 1981. Torquato Tasso (Übers./Hrsg. János Riesz). Aminta – Favola boschereccia (Ein Hirtenspiel) – Italienisch/Deutsch. Stuttgart 1995; Unsichtbares Komitee (Übersetzung: Elmar Schmeda). Der kommende Aufstand. Hamburg 2010; Vergil (Übers./Hrsg. Michael von Albrecht), Bucolica – Hirtengedichte – Lateinisch/Deutsch. Stuttgart 2001.

Von der fürstlichen „Hausmusik“ zum professionellen Opernbetrieb

Ursula Kramer

Die Barockoper hat viele Gesichter, sind es doch rund 150 Jahre, die man üblicherweise unter diesem Etikett zusammenfasst: von den ersten Versuchen einer Rekonstruktion des antiken Dramas in den norditalienischen Gelehrtenzirkeln im späten 16. Jahrhundert (z. B. Jacopo Peri, „Euridice“, Florenz) als eine Art rezitativischer Dauerschleife bis zur letzten großen Ausprägung einer mittlerweile musikalisch stark veränderten und weiterentwickelten Form, die dreiteilige Arien mit unterschiedlichem Affektgehalt, aber mit immer wiederkehrender „Bauart“ wie Perlen auf einer Kette hintereinander reiht (z. B. Johann Adolf Hasse, „L'Olimpiade“, Dresden). Vom Ursprungsland Italien aus hatte sich die Oper rasch zum wichtigsten musikalischen Exportartikel ins restliche Europa entwickelt, stieß dabei aber mancherorts auch auf erbitterten Widerstand: In Paris hatte sich rund um das Königshaus längst eine ganz eigene Bühnenkunst etabliert, für die der Tanz die zentrale Rolle spielte, während der Gesang vergleichsweise schlicht daherkam. Auch in London pflegte man eigene, vom Schauspiel inspirierte Mischformen, zeigte sich gegenüber der italienischen Oper aber offener als in Frankreich. Das erste bürgerliche Opernhaus in Deutschland am Hamburger Gänsemarkt, 1678 gegründet, passte den italienischen Import an das eigene Publikum an, ließ Teile der Stücke auf Deutsch singen und fügte bisweilen eine lustige Person ein, die sich in plattdeutschem Idiom direkt an das Publikum wandte. An eben diesem Opernhaus wirkte spätestens ab 1706 auch Christoph Graupner, zunächst als Cembalist im Orchester, trat aber in der Folge auch als Komponist eigener Opern hervor, und hier wurde der Darmstädter Landgraf, seit dem Tod seiner Frau mehr oder minder ständig auf Reisen, auf ihn aufmerksam. Ernst Ludwig war offenbar vom professionellen Opernbetrieb, wie er ihn in Hamburg erlebte, begeistert, und ihm schwebte vor, diese aktuelle Form von Musiktheater auch in seine eigene Residenz nach Darmstadt zu holen – was lag

da näher, als einen ihrer wichtigsten Protagonisten gleich „mitzunehmen“, ihm einen entsprechende Vertrag anzubieten und ihn diese Aufgabe am neuen Ort direkt in Angriff nehmen zu lassen? Selbstverständlich war dies nicht allein mit der Verpflichtung eines Mannes – Graupner – getan; der Landgraf musste mithelfen, eine entsprechende personelle Infrastruktur zu schaffen. Gleich zwei renommierte Sängerinnen wurden ebenfalls aus Hamburg abgeworben, auch aus Leipzig und Weißenfels kam weitere Verstärkung für das Sängerensemble und die Hofkapelle hinzu.

Nicht, dass Ernst Ludwig in Hamburg zutage getretene Begeisterung für Musik und Theater eine spontane Angelegenheit gewesen wäre, nein, er war vielmehr selbst seit seiner Kindheit „vorbelastet“: Sein Vater, Ludwig VI., war ein leidenschaftlicher Tänzer gewesen, hatte Stücke selbst geschrieben und bei Familienaufführungen die Hauptrollen übernommen, seine Mutter, Elisabeth Dorothea, aus Gotha stammend, war von Wolfgang Carl Briegel unterrichtet worden und hatte nach ihrer Heirat nicht nur ihren früheren Musiklehrer ebenfalls nach Darmstadt engagiert, sondern führte auch nach dem Tod ihres Gemahls die Tradition fürstlicher Theateraufführungen fort, für die sie die Stücke zuweilen selbst schrieb. Von klein auf hatte Ernst Ludwig, seinerseits musikalisch ausgebildet, mit seinen Geschwistern bei solchen theatralen Aufführungen zu besonderen Anlässen, meist als Tänzer, mitgewirkt. Zwar waren auch diese Darbietungen vereinzelt von professionellen Kräften der Hofkapelle unterstützt worden, aber was er nun im Hamburger Opernhaus erlebte, war etwas vollkommen anderes: kein Spiel von Liebhabern mit entsprechenden Beschränkungen, dazu mit Inhalten, die stereotyp auf die zu huldigende Person gerichtet waren, sondern „richtige“ fiktive Handlungen um Liebe und Leidenschaft in Verbindung mit politischen Verstrickungen, die es am Ende nach Stunden virtuoser oder rührender Gesangkunst endlich zum Positiven aufzulösen galt. Schon einmal hatte der junge Regent in der Vergangenheit ein Zeichen in Richtung einer neuen Professionalisierung des Musiktheaters für Darmstadt gesetzt, als er bei seiner Hochzeit im Dezember 1687 Lullys Oper „Acis et Galathée“ aufführen ließ. Auf seiner Kavaliersreise, die ihn rund zwei Jahre zuvor auch an den Hof Ludwig XIV. geführt hatte, hatte er die spezifisch französische Musiktheater-

kunst mit viel Tanz direkt vor Ort kennenlernen können, und so lag es aus seiner Sicht nahe, mit dem Export eines solchen Werkes in Darmstadt eine neue Ägide – seine eigene – künstlerisch angemessen einzuläuten – und dies umso mehr, als die Aufführung eines französischen Musiktheaterwerkes zum damaligen Zeitpunkt in den deutschen Ländern die Ausnahme war.

Nur wenige Monate nach Graupners Ankunft in Darmstadt soll es bereits im Herbst 1709 zu einer ersten Musiktheaterproduktion im neuen, professionellen Gewand gekommen sein. Der Verlust sämtlicher relevanter Quellen macht freilich bis heute nähere Angaben zu diesem Stück unmöglich, auch kann man nur vermuten, dass Graupner als Komponist dafür verantwortlich zeichnete. Definitiv belegt ist hingegen die Aufführung seiner Oper „Berenice und Lucilla oder das tugendhafte Lieben“ im Februar 1710 (zu einer Wiederaufnahme kam es 1712) unter Mitwirkung des neuen Sängersonens. Als Stoffgrundlage diente die Geschichte um Berenice, die Braut des von Lucio Vero im Kampf besiegten Partherkönigs Vologeso, die nun von Lucio Vero begehrt wird, was dessen Verlobte Lucilla schließlich zu verhindern weiß. Wann und wie man in Darmstadt auf den Stoff aufmerksam wurde, der 1699 erstmals in Italien auf einen Text von Apostolo Zeno vertont worden war, entzieht sich bisher ebenso der Kenntnis wie die Frage nach der speziellen Einrichtung des Stoffes für die Darmstädter Verhältnisse. Ergebnis ist eine abendfüllende Oper, getragen von den unterschiedlichen Affekten der Protagonisten und durch Graupner im Gewand der seinerzeit neuen Form der Da-Capo-Arie in individuelle Tonsprache umgesetzt, maßgeblich unterstützt durch je spezifische Klangfarben des Orchesters.

Hatte die Uraufführung 1710 mangels anderer räumlicher Möglichkeiten noch im größten Saal des Residenzschlosses stattfinden müssen, strebte der Landgraf – passend zu seinen großen Ambitionen – zeitnah die Errichtung eines neuen Opernhauses an; ein Plan, dem freilich Ernst Ludwigs Finanzminister mit Verweis auf die immensen Kosten eine klare Absage erteilte. Es musste eine einfachere Lösung her, und so baute man die ehemalige Reithalle zum Theater um. Eröffnet wurde dieses Gebäude mit Graupners nächster Oper, „Telemach“, deren Musik jedoch nicht erhalten ist – wohl aber das Textbuch, dem man entnehmen kann, dass der Tanz hier eine bedeutende, unmittelbar in die Handlung integrierte Rolle spielte.



Der „Costanza“-Stoff erfreute sich seit der Jahrhundertwende großer Beliebtheit; er stammte wie die Geschichte von „Berenice und Lucilla“ aus Italien und wurde nicht nur dort immer wieder von unterschiedlichen Komponisten vertont. So war in Wolfenbüttel, wohin der Darmstädter Hof gute Kontakte pflegte, 1710 ebenfalls eine Neuproduktion herausgebracht worden.

In Darmstadt konnte Graupner mit dieser Hirthematik neue thematische Facetten seiner Opernkunst zeigen. Gemessen daran, wie er sich mit seinen (erhaltenen) Hamburger Opern sowie der Darmstädter „Berenice“ bereits als Komponist etabliert hatte, ruft die Musik zu seiner „Costanza“ 1715 zunächst einiges Erstaunen hervor: Es finden sich zahlreiche Nummern mit vergleichsweise schlichterer und kürzerer Anlage, in der Regel bestehend aus zwei Teilen, die jeweils für sich wiederholt werden. Viele von ihnen stehen im Dreiertakt und sind damit veritable Tanzsätze.

Johann Mattheson, der wichtigste deutschsprachige Musiktheoretiker jener Jahre und kurz vor Graupner an der Hamburger Gänsemarktoper als Sänger und Komponist, in späteren Jahren als Musikschriftsteller tätig, gibt in seiner Schrift „Der vollkommene Kapellmeister“ einen Überblick über die verschiedenen zeitgenössischen Vokalformen und differenziert dabei zwischen ‚Arien‘ auf der einen und ‚Arietten‘ auf der anderen Seite. Letztere handelt er in einem sehr kurzen, nur aus drei Sätzen bestehenden Paragraphen ab: Nach dem Hinweis auf die Verkleinerungsform der ‚Aria‘ und dem oft tanzartigen Duktus der Arietten folgt der entscheidende dritte Satz: „Graupner hat sich ehemals sonderlich in Arietten hervorgethan.“ Diese Aussage erscheint einigermaßen bemerkens-



Michael Pegher, Jana Baumeister, Lena Sutor-Wernich

wert: Ausgerechnet Graupner, den wir heute nahezu ausschließlich als Komponisten unzähliger Da-Capo-Arien (in seinen beinahe 1500 Kantaten) kennen, wird von Mattheson als repräsentatives Beispiel für die Form der ‚Ariette‘ angeführt.? Wie kam Mattheson zu dieser Einschätzung? Hat Graupner von Darmstadt aus Kontakt zu ihm gehalten und ihm von der „Costanza“-Produktion berichtet?

Oder – was wahrscheinlicher ist – hatte Graupner diese knapperen Formen bereits an der Gänsemarkt-Oper selbst erprobt, was wir heute mangels erhaltener musikalischer Quellen aus dieser Zeit schlicht nicht mehr wissen? Aus der eingeschränkten heutigen Rezeptionsperspektive drängt sich jedenfalls der Eindruck auf, es hier mit einem neuen, anderen Graupner zu tun zu haben – auch wenn mehr als die Hälfte der solistischen Nummern der „Costanza“ nach wie vor noch der hinlänglich erprobten Form der längeren Da-Capo-Arie verpflichtet ist.

Der ausgeprägte Tanzcharakter speziell der Arietten manifestiert sich zudem in einer formalen Anlage, die identisch mit den entsprechenden instrumentalen Tänzen der Zeit ist: Auch sie bestehen in der Regel aus zwei Teilen, die jeweils wiederholt werden. Für eine der Arietten lässt sich schließlich sogar eine Parodie innerhalb des Graupnerschen Oeuvres konstatieren: Meleagros „Un bel contento“ aus dem III. Akt ist identisch mit der Sarabande aus seiner Clavierpartita (GWV 150).

Die zentrale Figur des Stückes ist Silvia, mit ihren Intrigen Dreh- und Angelpunkt des Geschehens. Musikalisch ist sie die „schwergewichtigste“ Rolle, ausgestattet nicht nur mit den meisten solistischen Nummern insgesamt, sondern auch mit der höchsten Anzahl an Da-Capo-Arien, wie sie auch in einer Opera seria dieser Zeit stehen könnten, und versehen mit zahlreichen Koloraturen. Graupner wusste, für wen er seinerzeit diese Partie schrieb und was er der Sängerin zumuten konnte: Susanna Kayser war mit ihm aus Hamburg nach Darmstadt gekommen. Als jedoch 1719 am Hof eine Wiederaufnahme der „Costanza“ beschlossen wurde, gehörte sie dem Ensemble bereits nicht mehr an, was Graupner dazu veranlasste, zwei ihrer Arien, die anspruchsvollsten, aus der Erstfassung von 1715 auszutauschen und jeweils durch Neukomposition (bei identischem

Text) zu ersetzen. Etwas nachrangig rangiert die Partie der Atalanta/Cloris, aber auch sie wird von Graupner nicht nur mit Arien im Tanzrhythmus, sondern mit der hohen Form der Da Capo-Arien bedacht. Anders stellt sich die Lage für die männlichen Rollen, vor allem Meleagro/Tirsis, dar; im Kostüm des Jägers wird er auch musikalisch stärker mit der heiteren, idyllisch-arkadischen Sphäre assoziiert, was sich musikalisch in der vorrangigen Verwendung der erwähnten schlichten Ariettenform manifestiert.

Eine Reihe von rein instrumentalen Tänzen finden sich – ganz im Sinne damaliger Opern, vor allem der französischen Vorbilder, die für den Darmstädter Landgrafen persönlich eine überaus wichtige Rolle gespielt haben – jeweils an den Enden der drei Akte. Sie stammten – darauf weist die Reinschrift der Partitur von Graupners Hand ausdrücklich hin – aus der Feder des Regenten höchstpersönlich, der sich in den fraglichen Jahren rund um die Entstehung der „Costanza“ in vergleichsweise vorgerücktem Alter noch einmal ganz intensiv mit dem Komponieren auseinandersetzte und unabhängig von „Costanza“ auch eine ganze Reihe von Instrumentalkompositionen, vor allem Tanzsätze, geschaffen hat. Doch damit nicht genug: Auch die Eröffnung der Oper durch die einleitende Overtüre nach klassisch-französischer Bauart mit langsamem Rahmenteil und schnellem fugierten Mittelteil hat Ernst Ludwig für die „Costanza“-Produktion selbst beigesteuert und so seine nach wie vor bestehende Ambition um sein Darmstädter Musiktheater unmissverständlich unterstrichen.

Einzelheiten oder gar Reaktionen zu den Aufführungen der „Costanza“ sind allerdings nicht bekannt; man weiß lediglich von drei, möglicherweise vier Vorstellungen im Jahr 1715 sowie jener Wiederaufnahme von 1719.

Die weitere Entwicklung der Oper unter Graupner in Darmstadt nach 1715 ist schnell erzählt. Ein neuer Anlass für ein nächstes Projekt bot sich 1717 bei der Hochzeit des Erbprinzen Ludwig mit Charlotte Christine von Hanau. Graupner schrieb ein Divertissement, das zumal in seiner textlichen Faktur (in diesem, und nur in diesem Fall kennt man den Verfasser des Librettos: Georg Christian Lehms) mit zahlreichem allegorischem Personal an die älteren panegyrischen Huldigungsposen anknüpft, wie sie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor allem seit der Ankunft der zweiten Gemahlin von Ludwig VI.,

Elisabeth Dorothea, zu internen fürstlichen Anlässen in Darmstadt gepflegt wurden. Kompositorisch hingegen bemühte sich Graupner zugleich, mit inhärent musikalischen Mitteln dem allzu Holzschnittartigen dieser Dichtung korrigierend zu begegnen, um so das Genre neu zu beleben und an die Ansprüche professioneller Ausführender anzugleichen. Formales Rückgrat dieser Komposition bildet einmal mehr die Form der Da Capo-Arie, freilich instrumentationstechnisch höchst subtil ausdifferenziert.

Ein letztes größeres Opernprojekt war schließlich für Herbst 1718 geplant, wurde dann jedoch auf Februar des Folgejahres verschoben, weil sich die Ankunft des Besuchs, zu dessen Anlass die Aufführung gedacht war, verzögerte. Man beabsichtigte nicht nur, „Costanza“ erneut zu geben – mit einem eigens dazu geschriebenen Prolog, der der eigentlichen Oper vorausging und die Jagd, das Freizeitvergnügen von Ernst Ludwig und seinen Gästen schlechthin, thematisierte, sondern auch ein weiteres Werk neu herauszubringen: „Adone“, ebenfalls eine Pastorale in ländlicher Schäferidylle mit zahlreichen Balletten angereichert. Auch dieser Oper – von der musikalisch wie für „Telemach“ jede Spur fehlt – sollte von einem Prolog mit allegorischen Figuren eingeleitet werden.

Wenig später allerdings wurde das Projekt Barockoper in Darmstadt eingestellt, die desaströsen Finanzen der Landgrafschaft ließen einen weiteren Betrieb nicht länger zu – was Landgraf Ernst Ludwig freilich nicht daran hinderte, in der Folge andere, mindestens ebenso kostspielige „Hobbies“ voranzutreiben: Von 1720 an entstanden in beinahe jährlicher Folge in der näheren und weiteren Umgebung von Darmstadt größere und kleinere Jagdresidenzen, in denen sich der Regent nach Belieben aufhalten konnte. Seine hochfliegenden Opernpläne aber hatten sich nach noch nicht einmal einem Jahrzehnt in Nichts aufgelöst.

Ziemlich genau ein ganzes Jahrhundert nach Ernst Ludwigs Operninitiative 1709 sollte sich schließlich – von zwischenzeitlichen Einzelinitiativen und kurzfristigen Gastspielen einmal abgesehen – 1810 in Darmstadt endlich wieder ein dauerhafter Opernbetrieb unter fürstlicher Protektion durch den Urenkel Ludewig I. etablieren: als Großherzogliches Hoftheater erstand der Phönix aus der Asche wieder auf.

Textfassung

(Darmstadt / Prinz-Georg-Garten 2021)

~~~~~ *kennzeichnet Sprechpassagen. Klang und/oder Wortlaut entnehmen Sie bitte der jeweiligen Aufführung.*

## Ouvertüre/Vorspiel

### Akt 1

~~~~~  
Silvia (Arie) Freundliche Wälder, schattige Büsche, verlässliche Zuflucht meines Herzens: Lindert die Schmerzen.

Aminta Silvia, mein Leben! Du hier allein – noch bevor die Sonne aufgeht?

Silvia Schweig, sag nicht „mein Leben“.

Aminta Warum? Bin ich denn nicht dein*e treue*r Aminta, auch „Schatz“ von Dir genannt?

Silvia Nein, du bist diese*r nicht mehr, und ich bin jene*r nicht mehr. Ich selbst und mein Verlangen wandeln sich.

Aminta Womit habe ich dich beleidigt? Warum brichst du die Treue?

Silvia Genug jetzt.

Silvia (Arie) Wer mir gefällt, die/den liebe ich. Es wechselt, was und wen ich

liebe, die Gestalt. In meinem Herzen ist keine Treue mehr zu dir.

Aminta (Arie) Wenn du auch, Grausame, mich schmachten lässt – ich will treu dich lieben. Dein Stolz wird meine Treue nicht überstehen.

Atalanta (Arie) Von diesem schönen Ufer lasse ich meine Angel ins Wasser und störe die Ruhe der Fische.

Meleagro (Arie) Sanfter Wind, lindere meinen Schmerz. Breite deine Flügel aus, dämpfe meine Martern mit deinem Rauschen.

Atalanta/Meleagro Auf, lasst uns unsere Herzen einander entdecken.

Atalanta Ich liebe ... als eine Tochter ... des Regenten von Arkadien ... einen Schäfer!

Meleagro Ich liebe ... als ein Prinz ... des Tessalonischen Reiches ...eine Nymphe!

Atalanta/Meleagro Ich kann nicht fliehen, ohne zu sterben.

~~~~~

**Meleagro (Arie)** Schöne Nymphe, dein Anblick perlt an mir ab, nicht eines deiner schönen Haare fesselt mich. Deine Reize sind bewundernswert, aber Kindgott Amor entfacht keine Liebe zu dir.

**Silvia** Wo willst du hin, Alindo?

**Alindo** Ich trage meinem Herrn die Jagdgerätschaft nach.

**Alindo (Ariette)** Auf, Freunde! Alles klingt nach „Jagd“!

**Silvia (Arie)** Wenn die Turteltaube klagt, heißt das: Liebe, wer dich liebt.

**Alindo** O wie bin ich so vollkommen glücklich.

**Alindo (Arie)** Liebreizende Augen, euch zu sehen, kehre ich zurück. Ich bete euch an, solange ich's vermag.

**Atalanta (Arie)** Euch Pflanzen ist der Name meines Liebsten eingeschrieben wie mir selbst. Doch triebe Liebesschmerz euch ähnlich um wie mich, nichts hielte euch an Ort und Stelle.

**Aminta (Rezitativ)** Hier bin ich, zu deinen Füßen, und bitte um Mitleid.

**Aminta (Arie)** Magst du auch grausam sein, ich bete deine Schönheit an. Vielleicht erweicht dich meine Klage irgendwann.

**Silvia (Arie)** Wie schön es ist, liebende Augen weinen zu sehn. Doch sie erweichen eher Steine als mein Herz.

**Alle** Auf, Freunde! Alles klingt nach „Jagd“!

## Akt 2

**Atalanta (Arie)** Die Hoffnung begleitet der Verdacht, er könnte untreu sein. Das Verlangen ist groß, ungewiss der Ausgang.

**Meleagro (Arie)** Ich kann dich nicht leiden. Geh, schweig, spricht nicht von Liebe. Deine Seufzer sind Luft für mich.

**Alindo (Arie)** Zu schönen Augen und Purpurlippen sage ich immer: Ja. Suchen sie nicht das Weite, gibt es keinen Grund für ein: Nein.

~~~~~

Silvia (Arie) Täuscht eine Schäferin Liebe vor und weiß zugleich, wen sie in Wahrheit liebt, geht sie nicht fehl. Wen ich liebe, gewinne ich auf Kosten eines anderen.

Aminta (Arie) Angenehme Wälder, Raum der Hoffnung für andere, habt Mitleid und mindert meinen Schmerz.

Aminta Sei nicht so grausam.

Silvia Hoffe nur.

Aminta Ich bin dir treu.

Silvia Ich bin dir treu, auch wenn du eine andere liebst.

Aminta Ich schenke dir mein Herz.

Silvia Wenn dies wahr ist, gehöre ich dir.

Aminta Ich hoffe: Treue um Treue.

Silvia Dein werde ich sein.

Aminta Dein werde ich sein.

~~~~~

**Duett Atalanta/Meleagro**

**Atalanta** O wie bin ich so glücklich.

**Meleagro** O erwünschtes Schicksal.

**Atalanta** Ich liebte als Cloris ...

**Meleagro** Bereits als Tirsis schwärmte ich für dich –

**Atalanta** ... und nun als Prinzessin  
Atalanta ...

**Meleagro** – und nun als der königliche Prinz Meleagro.

**Atalanta** ... widme ich dir mein Herz ...

**Meleagro** ... und ich dir alles was ich habe ...

**Atalanta** ... zum Eigentum.

**Meleagro** Zum unwiderruflichen Geschenk.

**Atalanta** Du bist mein eigen.

**Meleagro** Und du bist nichts als mein anderes Ich.

**Atalanta** Dir allein bin ich auf ewig verbunden.

**Meleagro** Dir allein bin ich auf ewig verbunden.

**Meleagro** Aber was sehe ich.

**Atalanta** Silvia und Aminta. Vielleicht wird sie ihre Liebe ihrem treuen Aminta wieder schenken.

**Meleagro** Und wird ihm vielleicht beständiger bleiben.

**Quartett**

**Atalanta/Silvia** Meines Herzens erwünschte Flamme.

**Meleagro/Aminta** Süßer Brand meiner entzündeten Brust.

**Atalanta/Silvia** Sag mir mein Liebster soll ich dein sein?

**Meleagro/Aminta** Sag mir / mein

Leben / ob ich dir zum Eigentum  
werden soll?

**Atalanta/Silvia/Aminta/Meleagro**

Antworte mir nur mit Ja, Schönste\*r,  
so werde ich vollkommen glücklich  
sein.



**Aminta (Arie)** Wer mir gefällt, die/  
den liebe ich. Es wechselt, was und  
wen ich liebe, die Gestalt. In meinem  
Herzen ist keine Treue mehr zu dir.



### 3. Akt



**Meleagro** Verzweiflung, vernichtete  
Hoffnung! Betrügerin, du liebst Aminta.

**Silvia (Arie)** Aminta, bitte sei nicht  
grausam. Erblicke in mir die, die um  
Vergebung bittet – traue diesem An-  
blick.

**Meleagro (Arie)** Meine Tyrannin ist  
die Eifersucht. Dieses Gift sickert ins  
Herz, raubt mir den Atem.

**Aminta/Silvia („Echo“)** Sage mir,  
Amor, wie es mir schlussendlich wohl  
mit Silvia ergeht? Sag ihr, dass deine  
Flammen immer in mir lodern, wenn  
ich an sie denke.

**Atalanta (Arie)** Ich suche den, der  
mich hält. Wo verbirgst du dich?



**Aminta (Arie)** Sprachlose Wälder,  
was sagt ihr? Bin ich verraten – ja oder  
nein? Die Unbeständige – hier viel-  
leicht hat sie mich für immer verlas-  
sen... Eröffnet mir mein Schicksal.

**Atalanta/Meleagro (Duett)** Im  
Zeichen der Freude steht dieser Tag.

**Meleagro (Arie)** Diese Qual ist  
tödlich. Vergebens suche ich Ruhe.

**Alle** Cupido entflamme die Herzen,  
keinerlei Verdacht behellige sie.

## IMPRESSUM

### Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten des Staatstheaters Darmstadt

TECHNISCHER DIREKTOR Bernd Klein BÜHNENINSPEKTOR Uwe Czettel LEITUNG DER WERKSTÄTTEN Gunnar Pröhl ASSISTENZ TECHNISCHER DIREKTOR Almut Reitz TECHNISCHE ASSISTENZ Christin Schütze (Konstruktion) / Lisa Bader (Werkstätten) / Friederike Streu (Schauspiel) / Anna Kirschstein (Musiktheater / Tanz) KONSTRUKTION Oliver Krakow LEITUNG DER BELEUCHTUNGS- UND VIDEOABTEILUNG Nico Göckel LEITUNG DER TON-ABTEILUNG Sebastian Franke LEITUNG KOSTÜMABTEILUNG Gabriele Vargas Vallejo CHEFMASKENBILDNERIN Tilla Weiss LEITUNG DER REQUISITENABTEILUNG Ruth Spemann LEITUNG DES MALSAALS Ramona Greifenstein KASCHIERWERKSTATT Lin Hillmer / Jenny Junkes LEITUNG DER SCHREINEREI Daniel Kositz LEITUNG DER SCHLOSSEREI Jürgen Neumann LEITUNG DER POLSTER- UND TAPETIERWERKSTATT Andreas Schneider GEWANDMEISTEREI Lucia Stadelmann / Roma Zöller (Damen) Malin Ferran / Brigitte Helmes / Simone Louis (Herren) SCHUHMACHEREI Tanja Heilmann / Daniela Klaiber / Anna Meirer

### Literaturhinweise

Florian Nelle. *Künstliche Paradiese – Vom Barocktheater zum Filmpalast. Würzburg 2005; Formen der Erinnerung/Bd. 22 (Hrsg. Günter Oesterle): Der andere Garten – Erinnern und Erfinden in Gärten von Institutionen (Hrsg. Natascha N. Hofer und Anna Ananieva). Göttingen 2005 / darin: Annette Dorgerloh. Ewige Ruhe im Wandel – Zum Verhältnis von Garten und Friedhof im 18. Jahrhundert; Reinhard Brandt. Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung. Freiburg i. Br./Berlin 2006; Ursula Kramer, Margret Scharrer. Landgraf Ernst-Ludwig von Hessen-Darmstadt (1667 – 1739) – Regentschaft und musikalisch-künstlerische Ambition im 18. Jahrhundert. Mainz 2019. Anna Lowenhaupt Tsing (Übersetzung aus dem amerikanischen Englisch: Dirk Höfer). *Der Pilz am Ende der Welt – Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*. Berlin 2018.*

**Wir danken** herzlich dem Team der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, insbesondere Frau Worms, Frau Kiraly, Herrn Jagenteufl und Herrn Dietrich.



Freunde des  
Staatstheaters  
Darmstadt e.V.



HESSEN



Ein Programm des Hessischen  
Ministeriums für Wissenschaft  
und Kunst

DIEHL+  
RITTER

**Gefördert** vom Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst im Rahmen des Kulturpakets 2 des Landes Hessen und unterstützt durch DIEHL+RITTER/INS FREIE!

### Impressum

HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand STELLV. GESCHÄFTS-FÜHRENDE DIREKTORIN Sylke Schlosser OPERNDIREKTORIN Kirsten Uttendorf LEITUNG KOMMUNIKATION & MARKETING Corinna Brod, Kai Rosenstein TEXTREDAKTION Carsten Jenß ENDREDAKTION Judith Kissel CORPORATE DESIGN sweetwater / holst GRAFIK-DESIGN SPIELZEIT 2020 / 2021 Bureau Sandra Doeller AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher FOTOS ©Nils Heck HERSTELLUNG DRACH Print Media, Darmstadt PROGRAMMHEFT NR. 25 REDAKTIONSSCHLUSS 14.06.2021 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE



STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE  
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

