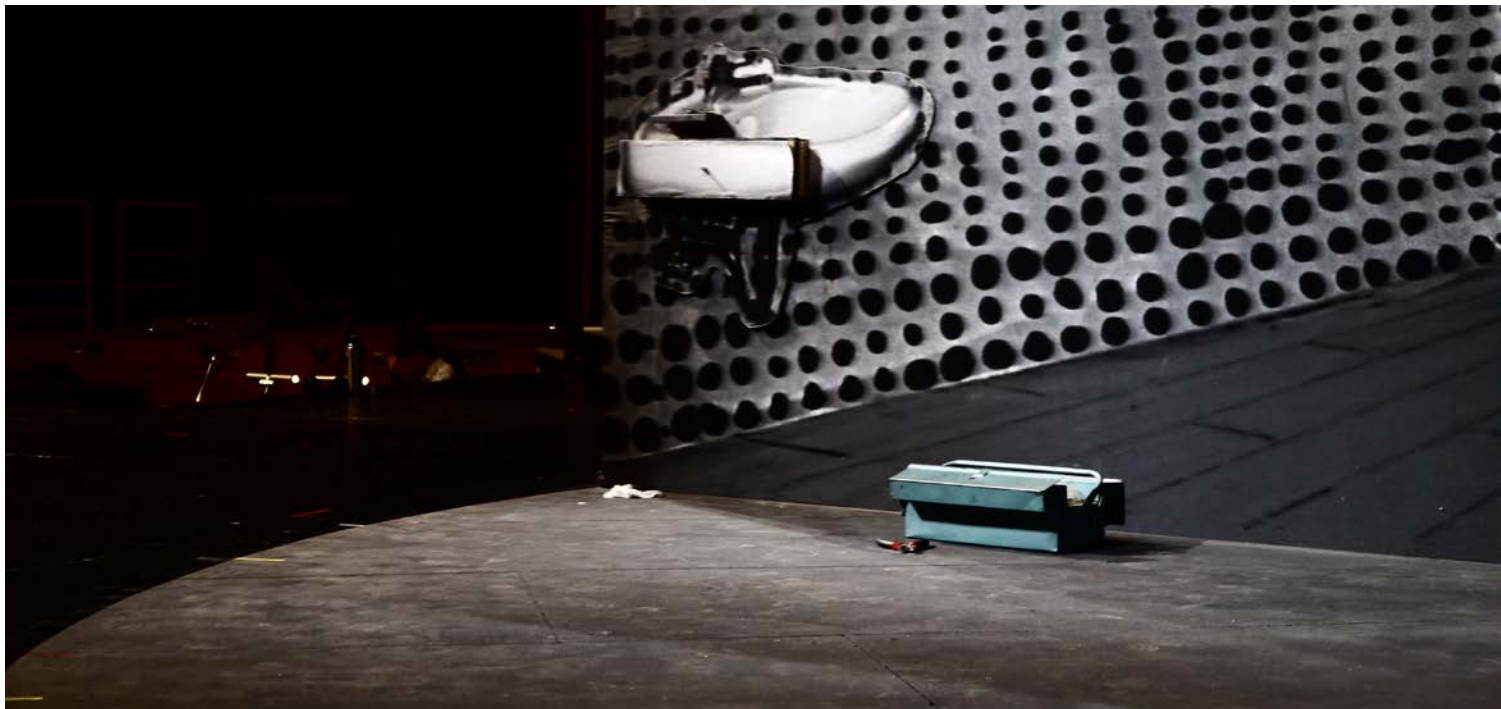


Francesco Cavalli
La Calisto

Premerie 03.07.2012 am UNI.T Theater der UdK





Giove	Yuri Dmytruk (4./6./7.) Dmitry Nesterenko (3./5.)	Satirino	Martha Luise Jordan (3./5./7.) Georgia Tryfona (4./6.)
Mercurio/La Natura	Manuel Gomez Ruiz (3./6./7.) Kornel Maciejowski (4./5.)	Pane/Furia	Sarah Hanikel (3./5./7.) Maren Schäfer (4./6.)
Diana	Kimberley Boettger-Soller (3./5./7.) Susanne Langner (4./6.)	Silvano	Michael Zehe (3./4./5./6./7.)
Giunone/L'Eternità	Nina-Maria Fischer (4./5./6.) Minjung Yoon (3./7.)	Cembalo/Orgel	Jorge Nestor Ferreyra Errico Fresis
Calisto	Laila Salome Fischer (3./6.) Amelie Müller (4./5./7.)	Theorbe/Span. Ba- rockgitarre	Knut Trautvetter
Linfea/Il Destino/ Furia	Anna Retczak (3./6.) Josephine Rösener (4./5./7.)	Lirone/Viola Bas- tarda/Barockharfe/ Dulzian	Michael Dollendorf
Endimione	Victoria Cox-Casanova (5.) Amelie Saadia (3./7.) Elisabeth Stützer (4./6.)	Barockviolin	Anna-Barbara Kastelewicz Ulrike Slowik

Musikalische Leitung	Errico Fresis	Video	Roman Kukowski, Mari Rizzo,
Regie	Matthias Schönfeldt		Anna Maysuk, Johanna Wagner,
Bühne und Kostüme	Franziska Keune Mirella Oestreicher		Marcel Schwittlick, Yuki Jung, Jakob Klaffs
Studienleitung/ Musikal. Assistenz	Jorge Nestor Ferreyra	Videoinspizienz	Theresa Pilsl
Musikalische Einstudierung	Jorge Nestor Ferreyra Panagiotis Papadopoulos	Disponentin	Gudrun Franz
Choreinstudierung	Michael Zehe	Beleuchtung	Detlev Graf (Leitung), Anja Bühner, Michael Karsch
Stilistische Vokalbetreuung	Tim Severloh	Bühne	Harald Dreher (Leitung), Ecke- hard Dybrowsky, Fabian Knabe, Britta Lohmeyer, Philipp Maier, Eswald Mannchen (Gast), Lars Ludwig (Gast)
Regieassistenz	Cristiano Fioravanti	Gewandmeisterei	Felicitas Sandor (Leitung), Sue Viebahn, Stephan Grollmitz
Dramaturgie	Konrad Bach	Werkstätten	Oliver Brendel (Leitung), Frank Prüffert (Tischlerei), Jürgen Grunz (Schlosserei)
Maske	Manou Jacob (Leitung), Christi- ne Schmitt, Antje Reichelt		
Inspizienz	Dominika Kocis		

Francesco Caletti Geburt am 14. Februar 1602 in Crema fällt zeitlich mit der Entstehung der Oper, dem ‚dramma per musica‘ in Florenz zusammen. Schon früh erkannte der ‚podesta‘ (Statthalter) von Crema, der Venezianer Frederico Cavalli, die außergewöhnliche Begabung Francescos, der von seinem Vater Unterricht erhielt und im Chor der Kathedrale seiner Heimatstadt mitwirkte. Cavalli bot sich an, den Knaben in Venedig ausbilden zu lassen. So gelangte er 1616 als Vierzehnjähriger in den berühmten Kirchenchor von San Marco, den der große zeitgenössische Komponist Claudio Monteverdi leitete. Von seinem eigentlichen großen Gönner hatte er, so wie es in der damaligen Zeit üblich war, den Namen angenommen: Francesco Cavalli.

Cavalli war bereits ein anerkannter Kirchenmusiker, als 1637 das Teatro San

Cassiano eröffnet wurde. Cavalli faszinierte dieses Theater, und er wurde Mitgesellschafter des jungen Unternehmens. 1639 komponierte er mit *Le Nozzi di Teti e di Peleo* seine erste Oper. In den nächsten 20 Jahren folgten etwa 30 neue Werke, sein gesamtes Oeuvre umfaßt ca. 42 Musikdramen. Cavalli beherrschte neben seinem Meister Monteverdi die Spielpläne der venezianischen Operntheater.

Die ersten Opern Cavallis lassen sich als Schöpfungen einer Zeit der musikalischen Selbstfindung charakterisieren. Stilistisch zeigen sie die Anlehnung an die römische Schule mit deren mythologisch-phantastischen Inhalten, musikalisch und inszenatorisch imposant zelebriert. Hier werden noch – wenn auch in Maßen – große Ensembleszenen und Chöre eingesetzt. Als Höhepunkt dieser ersten Schaffensperiode gilt die *Didone* (1641).

L'Egisto leitet 1643 eine neue Phase ein. Inhaltlich hat hier endgültig der Übergang von der mythologisch-phantastischen Ausstattungsoper zur solistischen Oper und zum Intrigendrama stattgefunden. Chor und große Ensembleszenen entfallen, das Rezitativ dominiert.

Mit Beginn der 50er Jahre des 17. Jahrhunderts ist ein neuer Umbruch zu erkennen, der im engen Zusammenhang mit einer generellen stilistischen Neuorientierung des Musikdramas steht: Die Arie drängt mehr und mehr in den Vordergrund, während das Rezitativ, wenn es nicht in eine Arie umgesetzt ist, zum bloßen ‚Handlungsrezitativ‘ abfällt. Es kommt zur Polarisierung von Drama und Musik. Doch kommt es bei Cavalli nie zum vollständigen Bruch, denn für ihn blieb immer der dramatische Ablauf wichtig, und anstelle einer virtuosen Arie glänzte oft ein pathetisch ausgeschriebe-

ausgeschriebenes Rezitativ. Als wichtige Werke folgten *La Calisto* und *Oristeo* (beide 1651, Text: Faustini).

Ende der 50er Jahre erhielt Cavalli den Auftrag, für die bevorstehende Hochzeit Ludwigs XIV. mit Maria Theresia von Österreich eine Oper zu komponieren. Im Sommer 1660 traf Cavalli in Paris ein. Doch widrige Umstände und höfische Intrigen ließen weder die Oper, noch das eigens dafür errichtete Festspielhaus fertig werden. Als Ersatz bot Cavalli seine Oper *Xerxe* an. Sowohl *Xerxe*, als auch der 1662 doch noch zur Aufführung gelangte *Ercole armante* waren für Cavalli ein Fiasko. Enttäuscht und mit dem Schwur, niemals mehr eine Oper zu komponieren, kehrte er nach Venedig zurück.

Doch seine Leidenschaft für das Musiktheater siegte, und in den nächsten Jahren entstanden *Muzio Scevola* und *Pompeo Magno*. In seinen letzten Jahren zog

sich Cavalli, mittlerweile Kapellmeister von San Marco, vom Theater zurück und widmete sich der Komposition religiöser Musik.

Am 17. Januar 1676 starb Cavalli; seine Beisetzung erfolgte in der Kirche San Lorenzo in Venedig.

(Jochen Krüger: *Cavalli und ‚il Giasone‘*, mit Auslassungen)



Das Libretto von Giovanni Faustini

war zuerst entstanden und Francesco Cavalli ‚kleidete‘ dieses ‚Drama‘ in Musik, wie Monteverdi es ausgedrückt hätte.

Er komponierte rasch, ohne langes Zögern, aus dem ihm eigenen musikdramatischen Talent heraus. Er notierte seine Musik meist in zwei Liniensystemen, eines für die Singstimme, das andere für den Instrumentenbass (in Ausnahmefällen auch zwei Violinstimmen als Begleitung einer *aria*).

Dann wurde mit den Proben begonnen. Wenn die Inszenierung dies verlangte (der Librettist führte selbst Regie), warf der Komponist flüchtig noch ein *ritornello* oder eine *sinfonia* auf das Notenpapier, wenn noch Platz war. Das *ritornello*, manchmal kaum leserlich, bildete den Schluss einer Strophenarie und wur-

de gegebenenfalls mehrmals wiederholt; die *sinfonia* hatte die Funktion eines instrumentalen Einleitungsstückes vor einer neuen Szene.

Von der Mitte des zweiten Aktes an hat Cavalli nur noch die Basslinie der instrumentalen Zwischenspiele notiert, zwei leere Liniensysteme waren für die Violinisten da, die offenbar selbst entscheiden konnten, ob sie ‚improvisieren‘ oder selbst ihre Stimmen notieren wollten.

Dieses in der Biblioteca Marciana in Venedig archivierte Manuskript war alles, worauf man bei der musikalischen Einrichtung zurückgreifen kann. Es findet sich keinerlei Hinweis auf etwaige Abschriften oder Orchestermaterial (weder *carte* noch *cartelle*, auf denen die Instrumentalisten aller Wahrscheinlichkeit nach bei den Proben selbst ihre Stimmen notierten). In diesem einzigen Manuskript aber steckt das ganze Genie

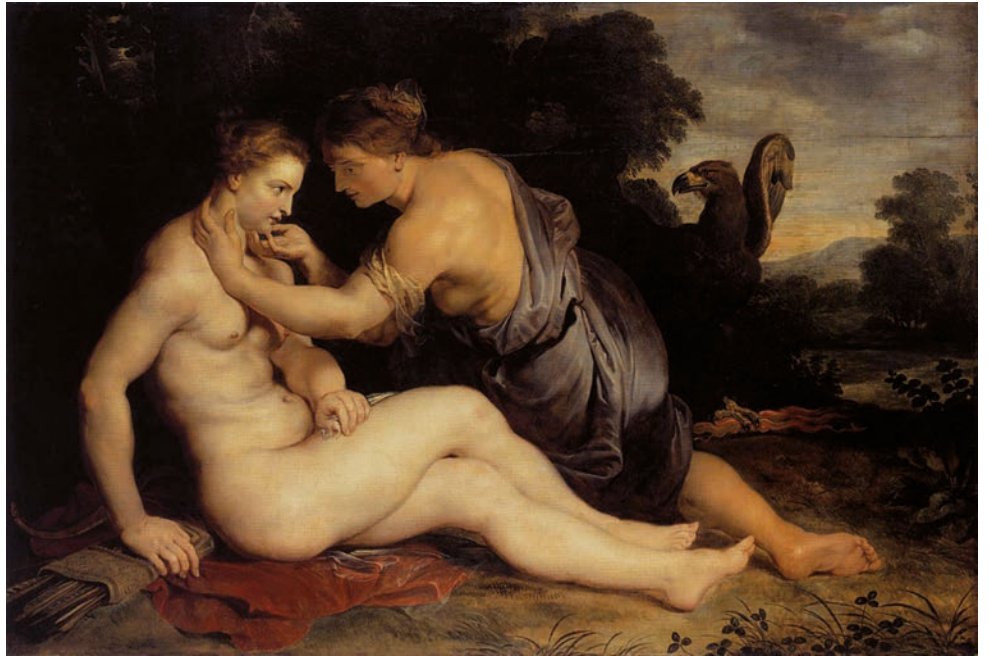
Cavallis, genauso wie eine Bleistiftskizze das ganze Genie eines Rubens oder Rembrandt einschloss, während das Gemälde anschließend in Gemeinschaftsarbeit von der Werkstatt des Malers fertiggestellt wurde. Das *Concerto d'istromenti* zur Begleitung der Sänger umfasste selten mehr als zwölf Musiker, zumindest in Venedig zur Zeit von *La Calisto*. Sie bildeten gewissermaßen die ‚Werkstatt‘, die den vom Komponisten (der auch die musikalische Leitung hatte) in Gang gesetzten Kompositionsprozess fortführte und zum Abschluss brachte.

Wesentlich ist mir dabei der *Sinn*, nicht der Buchstabe.

(René Jacobs: *La Calisto – un strano misto d'allegro e tristo*)



(Nicolaes Pietersz Berchems:
Jupiter bemerkt Kallisto)



(Peter Paul Rubens: *Jupiter und Kallisto*)

Die venezianischen Opern des 17. Jahrhunderts

wurden nicht mehr an Fürstenhöfen und in Adelskreisen gespielt, wie die florentiner und römischen Opern, sondern traten heraus vor ein zahlendes Publikum. Damit kam der Bürger in das Operntheater. Nicht zufällig geschah dies in Venedig, der Republik der Kaufleute. Die Eröffnung des ersten öffentlichen Operntheaters zu San Cassiano im Jahre 1637 in Venedig war ein Ereignis, welches das Schicksal der Oper grundlegend bestimmte, denn ohne dies wäre die Oper vielleicht überhaupt nie in so weite Kreise gedrungen und wäre nie zu einer solchen Blüte gelangt, daß sie bis auf den heutigen Tag ihre Lebensdauer bewiesen hat. Noch ein großer Teil des folgenden Jahrhunderts zehrte von ihrem Erbe. [...]

Die Entstehung der ‚heroisch-komischen‘ Oper in Venedig hing, wie die ‚heroische‘ und ‚komische‘ Oper, eng zusammen mit der Zusammensetzung und Veränderung des Pu-

blikums, vor welchem diese Opern gespielt wurden. [...]

Das Publikum der Venezianischen Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts setzte sich im Wesentlichen aus drei Gesellschaftsklassen zusammen. Aus den ‚Nobili‘, den reichen venezianischen Kaufleuten, dann den zahlreichen ausländischen Gesandten und Fürsten nebst deren Anhang, und schließlich de kleineren Bürgern Venedigs.

Die ‚Nobili‘ waren es eigentlich, welche die Errichtung der zahlreichen Operntheater in dieser Zeit überhaupt ermöglichten. Denn sie kauften, noch bevor das Theater erbaut war, bei einem Theaterunternehmer, meist ebenfalls einem ‚Nobile‘, eine Loge und zahlten für diese eine ansehnliche Summe. Diese diente zusammen mit den Zahlungen der anderen der Errichtung des Theaters. Außerdem mußte von diesen Logenbesitzern noch eine jährliche Pacht gezahlt werden. [...]

Neben den Patriziern und Fürsten, den Hauptstützen der Venezianischen Oper, gehörten nun noch die zahlreichen Fremden

und kleineren Bürger Venedigs zum ‚Publikum‘. Es waren die Leute, welche als einmalige Besucher in Betracht kamen, die an der Kasse ihr Eintrittsgeld bezahlten und im Parkett saßen. Dazu kam noch ‚das Textbuch und das kleine Wachslicht, das alle Besucher kauften, denn ohne dieses hätten selbst die Einheimischen Mühe gehabt, die Geschichte, den Verlauf des Stückes zu verstehen‘. [...]

In der Komödie waren es vor allem die Gondoliers, welche aus- und eingingen, und welche an den Aufführungen der Komödianten einen äußerst lebhaften Anteil nahmen. ‚Die Gondoliers vor allen geben bei gewissen Szenen der Komödianten einen solch unverschämten Beifall, den man nirgends sonst geduldet hätte‘. Diese riefen, wenn ein Schauspieler nicht gefiel, unaufhörlich: ‚Fuora buffoni!‘ (Komiker heraus! d. h. auf die Bühne), solange bis dieser abgegangen war und ein komischer Schauspieler erschien. Diesem Tone schlossen sich die jungen Adligen an, die in die Komödie gingen, weniger um über die Buffonerien der Komödianten

zu lachen, als dort selbst Theater zu machen. In Begleitung ihrer Kurtisanen machten sie in den Logen den größten Lärm, spuckten ins Parkett, – ‚man muß es gesehen haben, um es zu glauben‘, sagt Disdier, warfen Lichtstümpfe hinab und suchten an den Federn und Blumen auf den Hüten zu reißen. [...]

Den charakteristischsten Bestandteil dieser dritten Gesellschaftsschicht des Venezianischen Opernpublikums bildeten die schon erwähnten Gondelführer (barcaruoli). Diese, seit jeher zu den bekanntesten Volksfiguren Italiens gehörend, bilden in den meisten Reiseberichten und Briefen der Zeit über Venedig einen wichtigen Abschnitt. Zeichneten sie sich doch meist durch ein besonders natürliches und oft originelles Benehmen aus. In den venezianischen Opern des 17. Jahrhunderts dienten sie als ‚Claque‘. Sie hatten freien Eintritt, mußten aber klatschen. [...] ‚Aber nichts ist einzigartiger, als die drolligen Beifallskundgebungen und die komischen Glückwünsche, welche die Gondoliers im Parkett guten Sängerinnen jedesmal am

Ende ihrer Szenen darbringen. So schreien sie mit aller Kraft: *sias tu benedetta, benedetto el padre che te generò!*‘ (sei gelobt, gelobt auch der Vater, der dich zeugte!). [...] Aber auch die Adligen wurden durch die schönen Stimmen der Sängerinnen in eine so rasende Begeisterung versetzt, daß sie laut aus ihren Logen schriegen: ‚Ah cara! mi butto, mi butto!‘ (Ah Schönste, ich bin hingerissen!). Die Gondoliers wurden also nicht nur geduldet, sondern sie bildeten geradezu einen Teil der Theatervorstellung. [...]

Man wird verstehen, daß Opern, die einem derartig zusammengesetzten Publikum vorgesetzt wurden, ganz anders aussehen mußten, als es die ‚aristokratischen‘ Opern in Florenz oder Rom gewesen waren. Denn hier hatten die Opernvorstellungen nur im privaten Kreise einzelner Adliger und Fürsten vor geladenem Publikum stattgefunden [...]. Hier hatte sich die Oper zum Teil der Gegenreformation angeschlossen, [...] zum Teil belustigte man sich an der Verspottung des geldgierigen Bürgertums durch die Typen

der *Commedia dell'arte*. In Venedig war dies beides nicht möglich. Denn weder wollte man sich auf der Bühne selbst verspotten lassen, noch wollte man das Fremdenpublikum mit religiösen Dingen beschäftigen, zumal in Venedig Religionsfreiheit herrschte. Die Oper bildete in Venedig im Grunde einfach einen Teil des Carnevals.

(Hellmuth Christian Wolff: *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaters im Zeitalter des Barock*)



Fazzo l'amor xe vero,
Cossa ghe xe de mal?
Son zovene e son bela,
e semo in Carneval.

(anonymes Lied aus dem 17. Jh.)

Das karnevalistische Leben ist nach Bachtin, ein Leben, das aus der Bahn des Gewöhnlichen herausgetreten ist.' Es ist durch vier wesentliche Kennzeichen bestimmt.

Erstens: ‚Die Gesetze, Verbote und Beschränkungen, die die gewöhnliche Lebensordnung bestimmen, werden für die Dauer des Karnevals außer Kraft gesetzt.‘

Daraus folgt (zweitens) eine ‚Familiarisierung‘: Gesellschaftliche Schranken fallen. Damit steht (drittens) die karnevalistische Mesalliance in Verbindung: Die freie familiäre Beziehung ergreift alles: alle Werte, Gedanken, Phänomene und Dinge. Alles, was durch die hierarchische Weltanschauung außerhalb des Karnevals verschlossen, getrennt, voneinander entfernt war, geht karnevalistische Kontakte und Kombinationen ein‘.

Damit verwandt ist (viertens) die Profanation und die Erhebung. Hohes wird verspottet, Niedriges erhoben, wie es in der karnevalistischen Königskrönung und dem späteren Sturz des Königs sichtbar ist. ‚Der Brauch der Erniedrigung vollendet erst die Erhöhung‘ im Sinne einer ‚fröhliche(n) Relativität einer jeden Ordnung‘.

(Florian Mehlretter: *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts*)

Ich befände mich in Verlegenheit, wenn ich genau den Begriff der Freiheit Venedigs erklären müsste; denn er schließt nicht nur die Möglichkeiten ein, die allen Leuten der Republik zur Verfügung stehen und vor allem dem Volk Venedigs, ungestraft all dem zu folgen, was zu ihrem Vergnügen beitragen kann, wenn auch die Allgemeinheit daran gar nicht interessiert ist; aber diese nämliche Freiheit umfasst zusätzlich noch eine Befreiung von allen Rücksichten, die die niederen Klassen ihren höheren schulden, solange die Amtsgewalt der Regierung dadurch nicht verletzt wird; so finde ich, dass die Freiheit Venedigs, um es passend zu sagen, eine politische Ungebundenheit ist, abenteuerlich für die Republik, bequem für den Adel und angenehm fürs Volk, das nicht bemerkt, dass die Freiheit, die es gegenüber Völkern zu haben behauptet, die in einem monarchischen Staat le-

ben, nur ein reines Hirngespinnst ist. Die Freiheit Venedigs billigt alles. Welches Leben man auch führen mag, welcher Religion man auch angehören mag, man kann in voller Sicherheit leben, wenn man nichts sagt und wenn man nichts gegen den Staat, noch gegen den Adel unternimmt.

Die berühmte Freiheit Venedigs zieht die Fremden hufenweise an, die Lustbarkeiten und die Vergnügungen halten sie dort fest und erschöpfen ihre Börse: Die großen Herren und die souveränen Fürsten verbringen dort oft einige Zeit; der bequeme Gebrauch des Incognito, verbunden mit den Reizen der venezianischen Freiheit lässt sie große Summen für ihre Vergnügungen opfern; man hat dort den letzten Herzog von Savoyen unter dem Namen

des Marquis de Salluzzes während einiger Zeit einen verschwenderischen Aufwand treiben sehen.

(Alexandre de Saint Didier: *La ville et la République de Venise*)



Jupiter

, als er die Erd' umwanderte, müde des Äthers,
Sah in Arkadias Fluten der nonakrinischen Jungfrau'n
Holdeste; und es entbrannte sein Herz von feuriger Sehnsucht.
Nicht war jener Geschäft, die gekrempelte Wolle zu feinern,
Noch durch Tracht zu verändern das Haar. Wann die Spange das Kleid ihr,
Und ein schneeiges Band nachlässige Locken gefesselt,
Nahm sie bald den schnellenden Spieß, bald Bogen und Köcher,
Als Trabantin der Phöbe: so wert war keine der Göttin
Je auf des Mänalus Höhn. Doch alles Glück ist vergänglich!
Über den Mittagsraum war schon das Sonnengespann hin,
Als sie die Waldung betrat, wo niemals Äxte gehauen.
Und sie entspannte den Bogen und hub von der Achsel den Köcher,
Legte sich dann auf den Boden, mit weichem Grase gepolstert;
Und den gemalten Köcher bedeckt ihr ruhender Nacken.
Jupiter, da er so müde sie sah, und ohne Bewachung:
Diesmal, sprach er, entdeckt doch den Gang nicht meine Gemahlin;
Oder erspäht sie ihn auch, oh, so gilt ihr Keifen mir so viel!
Plötzlich umhüllet den Gott die Gestalt und der Schmuck der Diana:



Jungfrau, redet er an, du Begleiterin meines Gefolges,
Welcherlei Höh'n durchjagtest du heut? Da erhebt sich die Jungfrau
Schnell vom Rasen, und sagt: Heil, Herrscherin, höher geschätzt mir,
Wenn er auch selber es hört, als Jupiter! Lächelnd vernimmt er's,
Froh, daß er selbst vorgehe sich selbst; und er füget ihr Küsse,
Nicht in gehörigem Maße, noch so zu geben von Jungfrauen.
Arglos will sie erzählen, in welchem Gehölz sie gejaget;
Aber es hemmt sie Gewalt: und siegreich kehrt zu dem Äther
Jupiter. Ihr ist verhaßt das Gebüsch, und die kundige Waldung.
Als sie den Fuß wegwandte, vergaß sie beinah zu erheben
Köcher und Pfeil', und zu nehmen den aufgehängenen Bogen.
Siehe, da kommt Diktynna, vom hüpfenden Chore begleitet
Über den Mänalus her, und stolz des erlegten Wildes,
Schauet sie jen', und ruft; doch es stutzt die gerufne Kallisto;
Und sie befürchtet zuerst, daß Jupiter sei in der Göttin.
Aber nachdem sie zugleich die wandelnden Nymphen gesehen,
Traut sie, entfernt sei Betrug, und die Zahl der übrigen mehrt sie.
Ach, wie schwer, ein Gebrechen im Antlitz nicht zu verraten!
Kaum nun hebt sie die Augen empor; nicht, wie sie gewohnt war,
Geht sie der Göttin zur Seit', und immer voran in dem Schwarme.
Nein, sie verstummt, und deutet beleidigte Zucht mit Errötung.
Wenn sie nicht Jungfrau war, an mancherlei Zeichen bemerkte



Leicht Diana die Schuld; man sagt, es bemerkten die Nymphlein. [...]
Aber sogleich vernahm es des Donnerers hohe Gemahlin;
Nur auf gelegene Zeit verschob sie die schreckliche Ahndung.
Nun ist geschwunden die Frist; denn schon ward Arkas (auch dieses
Kränkt der Juno das Herz) von der Nebengattin geboren.
Als sie auf jenen den Blick voll grausamen Mutes gewendet.
Ha! dies fehlete nur, du Ehebrecherin, rief sie,
Daß du auch fruchtbar wärst, daß öffentlich würde die Kränkung
Durch die Geburt, und meines Gemahls Unehre bescheinigt!
Nicht ungestraft sei solches! Ich nehme dir jene Gestalt ab,
Welche dir selber behagt und, Trotzerin! unserem Gatten!
Juno sprach's, und ergriff an der Stirn ihr die Locken, und warf sie
Vorwärts hin auf die Erde. Sie hob demütig die Arme.
Doch es begannen die Arme von dunkelen Zotten zu starren;
Krumm auch wurden die Händ', und wuchsen in klauige Tatzen,
Und sie versahn der Füße Geschäft; und das reizende Antlitz,
Selbst für Jupiter, ward vom entsetzlichen Maule geschändet.
Und daß ihr grausames Herz nicht bittende Worte bewegen,
Nimmt sie ihr reden zu können: ein Ton voll Zornes und Unmuts,
Rauher Drohungen voll, erschallt aus der brummenden Kehle.
Ihren Schmerz anzeigend mit unaufhörlichem Jammern,
Hebt sie, was Händ' ihr sind, zum Himmel empor und Gestirne;



Undankbar nicht kann sie den Jupiter nennen, sie denkt ihn.
Ach, wie oft nicht wagend im einsamen Wald zu ruhen,
Naht sie dem Haus, und irrt in den vormals eigenen Äckern!
Ach, wie oft durch Felsen verfolgen sie bellende Hunde!
Sie, einst Jägerin, flieht vor den Jagenden jetzo erschrocken.
Oft vor gesehenem Wilde versteckt sie sich, ihrer vergessend;
Und die Bärin erstarrt, wenn ein Bär im Gebirge sich zeigt.
Bang' auch meidet sie Wölf, obgleich ihr Vater ein Wolf ist.
Siehe, der Sohn, unkundig der lykaonischen Mutter,
Arkas erscheint, da beinah er fünfzehn Jahre vollendet.
Während das Wild er verfolgt, und ein Tal auswählet zum Anstand,
Und mit geknotetem Garn erymantische Wälder umzingelt,
Wird er der Mutter gewahr. Und sobald sie schauet den Arkas,
Stehet sie still, und gleicht der erkennenden. Jener entfliehet;
Und weil ihn unbeweglich mit starrenden Augen sie anblickt,
Fühlt unwissend er Angst; und da näher zu gehn sie begehret,
Wollt' er ihr eben die Brust mit verwundendem Pfeile durchbohren.
Doch der Allmächtige hemmt; und zugleich sie selbst und die Untat
Rückt er hinweg; und im Sturm durch luftige Leere sie schwingend,
Stellt er sie dort an den Himmel, als Nachbarsterne zu funkeln.

(Ovid: *Metamorphosen* 405-507)



Auf diese Weise kostet er die Stände alle aus,
Als Gott zu handeln, ist so töricht nicht.
Welch Ansehn er bei Sterblichen genießen mag,
Beklagenswert müßt ich ihn halten,
Könnte er sein schreckverbreitend Antlitz niemals fallen lassen,
Und wäre er für alle Zeiten an des Himmels First gekettet.
In meinen Augen gibt es größere Torheit nicht,
Als stets in seiner Hoheit eingekerkert sein;
Und regt sich wild in dir die Liebesglut,
Wird dieser hohe Stand höchst unbequem.
Ja, Jupiter, der auf Vergnügen sich gewiß versteht,
Weiß aus des Ruhms erhabener Höh hinabzusteigen;
Und um, was ihm gefällt, auch durchzuleben,
Entschlüpft er ganz und gar sich selbst,
Dann ist, der hier erscheint, nicht länger Jupiter.

(Mercur im Vorspiel zu Molières *Amphitryon*)

Gesetzt, Jupiter oder die goldne Aphrodite, seine Tochter, wollte dich so, daß keinem Zweifel Raum übrig bliebe, von ihrem Daseyn überzeugen: so könnten sie es doch wohl nicht anders, als wie es deine Natur zuläßt, bewerkstelligen? also auf eben dieselbe Weise, wie du und ich und alle andern Menschen, vermöge unserer Natur, von dem Daseyn irgend eines Dinges außer uns gewiß werden? nämlich vermittelst des äußerlichen Sinnes, durch den unmittelbaren Eindruck, den sie auf eines oder mehrere Organe desselben machen müßten. Setze also, Zeus erschiene dir unter der Gestalt eines Stiers oder Schwans, so würdest du nicht ihn, sondern einen Stier oder Schwan sehen; und wie könntest du [...] auf den Einfall kommen können, den Vater der Götter unter dieser Maske zu suchen? Eben dasselbe würde geschehen, wenn Zeus oder Aphrodite sich dir unter menschlicher Gestalt

zeigten: du würdest Menschen sehen, nicht Götter. Wolltest du sagen, sie könnten ihre Erscheinung durch Umstände und Eindrücke auszeichnen, wodurch sie nothwendig als wirkliche Dämonen erscheinen müßten: so würde ich dich fragen, wie sie das anfangen sollten, wofern sie nicht das Unmögliche thun, und dem Menschen neue bisher unbekannte Sinnenwerkzeuge, oder Empfänglichkeit für Erscheinungen, die außerhalb des Kreises ihrer Anschauung liegen, geben können? Gesetzt, Jupter zeige sich dir in der ganzen Majestät, womit ihn Homer und Phidias umgeben, auf einer Donnerwolke sitzend, die Rechte mit Blitzen bewaffnet, und den göttlichen Adler zu seinen Füßen: was hättest du da gesehen, als ein Bild, das dir Dichter und Maler oft genug vorgemalt haben, um es deiner Einbildungskraft einzuprägen? und wie könntest du je gewiß werden, daß es nicht die-

se, sondern wirklich der äußere Sinn sey, der dir eine so ungewöhnliche Erscheinung darstellt? Lass' es aber auch seyn, daß sie deinem körperlichen Auge wirklich widerfahren wäre: so würdest du darum nicht mehr noch weniger, als einen mit Blitzen bewaffneten Menschen, nicht den Gott auf der Donnerwolke gesehen haben; und der wirkliche Jupiter hätte in dieser Gestalt keine andern Eindrücke auf dich machen können, als die Schranken, die er selbst seiner Kraft durch seine scheinbare Vermenschlichung gesetzt hätte, zugelassen haben würden; das heißt, weder mehr noch weniger, als denselben Eindruck, den eine erhabne Menschengestalt, in dem besagten Jupiter-Costume auf die natürlich disponirten Organe eines Menschen machen kann. [...] Was auch die Dämonen an sich seyn mögen, uns können sie weiter nichts als idealisirte Menschen seyn [...].

Das alles
dachte sich Homer aus,
und er gab den Göttern
menschliche Eigenschaften.
Hätte er doch besser
den Menschen göttliche
gegeben.

(Cicero: *Tusculanae* I,26)

(Christoph Martin Wieland: *Agathodæmon*)

Schieße, **Amor**, wenn du kannst,
alle Waffen
mich zu treffen,
denn am Ende sieg' ich doch!
Als Jungfrau will ich sterben!

(Calisto)

Eros, unbesiegt im Kampfe,

Eros, der du über deine Beute her-
fällst, der du auf weichen Mädchen-
wangen übernachtetest,

du gehst übers Meer und über die Gehöfte auf den Feldern,
weder kann ein Unsterblicher dir entfliehen
noch dir einer von den kurzlebigen Men-
schen; und wer dich hat, der raset.

(Sophokles: *Antigone* 781-790)

Eine größere Wonne
kann keine Seele verspüren,
die himmelwärts schwebt,
als jene,
die mein Herz gekostet hat;
doch was das ist,
weiß ich nicht.

(Calisto)

Um den Eindruck zu vermeiden, es ginge um bloße Unterhaltung, unterlegte Faustini seinen Handlungen eine moralisch-allegorische Idee, die der Oper gemäß den Gepflogenheiten der Zeit auch einen belehrenden Charakter geben sollte. Im Fall von La Calisto ist dies die Idee der Darstellung zweier unterschiedlicher Spielarten der Liebe, für die die beiden Paare beispielhaft stehen: der *Amor celeste*, der himmlischen Liebe, die auf rein seelischer Verbindung beruhend sich keuch und zurückhaltend mit Küssen und Träumen zufriedengibt, und der handfesteren *Amor terreno* oder irdischen Liebe, die auf sinnlicher Verbindung beruhend zwangsläufig im Liebesakt enden muss. Faustini, und mit ihm Cavalli, vertritt dabei deutlich die Ansicht, dass die beiden sich letztendlich angleichen, denn während die himmlisch liebende Diana jede Nacht vom Himmel herabsteigen muss,

um bei ihrer Geliebten zu sein, kann die irdisch liebende Calisto die wahre Vereinigung mit ihrem Liebhaber Giove nur dadurch erlangen, dass sie zum Sternbild wird und zum Himmel aufsteigt. So behalten auch die Waldgötter recht, wenn sie Diana damit aufziehen, dass sie sich nun der irdischen Liebe hingeben würde (derlei Nebenfiguren sprechen in der venezianischen Oper zumeist die tieferen Wahrheiten aus).

(Hendrik Schulze: *Francesco Cavalli und die venezianische Oper des 17. Jahrhunderts*)



(Francesco Trevisani: *Diana und Endymion*)

(George Frederick
Watts:
Endymion)



(Victor Florence Pollet:
Endymion und Selene)



Das weibliche Bewußtsein hat in einem gewissen Sinne eher Mond- als Sonnencharakter.

Sein ‚Licht‘ ist das mildere des Mondes, das eher verbindet als unterscheidet. Es läßt nicht wie das harte, grelle Tageslicht die nicht miteinander zu verwechselnden Objekte der Welt in ihrer unerbittlichen Verschiedenartigkeit und Getrenntheit hervortreten, sondern verbindet in täuschendem Scheine Nahes und Fernes, verwandelt mit Zauberkunst Kleines in Großes und Hohes in Niederes, löscht in bläulichem Dämmer die Farben aus und faßt die nächtliche Landschaft in ungeahnter Einheit zusammen.

Von rein psychologischen Erwägungen ausgehend habe ich anderenorts das männliche Bewußtsein mit dem Begriff

des *Logos* und das weibliche mit dem des *Eros* zu kennzeichnen versucht. Ich habe dabei unter ‚Logos‘ das Unterscheiden, Urteilen und Erkennen verstanden und unter ‚Eros‘ das In-Beziehung-Setzen. [...]

Wenn die Formel der lunaren Natur des weiblichen Bewußtseins zu Recht besteht – bei dem *concensus omnium* in dieser Hinsicht kann man schlecht sehen, wieso sie es nicht sollte –, dann müßte man daraus den Schluß ziehen, daß solches Bewußtsein von dunklerer, sozusagen nächtlicher Beschaffenheit sei und offenbar vermöge dieser spärlichen Erleuchtung über Unterschiede hinwegsehen könne, über die das männliche Bewußtsein höchstens zu stolpern vermag. [...]

Und wo ein Graben zu tief ist, da täuscht ein Mondstrahl darüber weg. [...]

Diese unübertreffliche lunare Logik kann den *furor rationalis* leicht zur Weißglut

bringen. Glücklicherweise verläuft sie meist im Dunkeln oder verhüllt sich im Schimmer der Unschuld. Die Mondnatur ist ihr eigener bester Schutz, was dort sofort deutlich wird, wo die unbewußte Männlichkeit in ein weibliches Bewußtsein durchbricht und den *Eros* beiseiteschiebt. Da ist es häufig mit dem Charme und dem versöhnlichen Halbdunkel vorbei; statt dessen wird ein Standpunkt bezogen und mit Rechthaberei verteidigt, wobei jeder Hieb das eigene Fleisch trifft, und all das mit brutaler Kurzsichtigkeit aufs Spiel gesetzt wird, was der Weiblichkeit teuerstes Ziel wäre.

(Carl Gustav Jung: *Mysterium Coniunctionis*)

Der Eros kann sich in verschiedenen Formen

manifestieren: Zunächst ist er einfach – neben der rein sexuellen Betätigungsform – psychische Energie, die zur Aktivität drängt. [...] Dann ist Eros ein Drang zu einer Beschäftigung am und für den Mitmenschen. [...] Eine höhere Form des Eros ist die schöpferische Tätigkeit. Denn Sexualität meint im Grund stets das Hervorbringen von etwas Neuem. Der schöpferische Mensch wird oft von unerklärlichem sexuellem Drang überfallen, bis er merkt, dass damit keineswegs sexuelle Abenteuer gemeint sind, sondern eine Neuschöpfung. So kann sich der Eros hinter Uneigentlichem verstecken. Es bedarf sorgfältiger Beobachtung, um die geheime Intention des Eros zu verstehen. [...]

Eros ist somit ein Urgott (Protogonos).

Ohne seine Wirkung ist Leben einfach undenkbar. Er ist die stärkste Macht für die Bewusstwerdung (Phanes). Mit ihm erscheint erst das Licht über der Schöpfung. Sein Werk ist nicht erst die Fortpflanzung, sondern die Entstehung der Welt überhaupt, denn das Bewusstsein ist der zweite Schöpfer. Dieses ist das Urprinzip und der Sinn jeglicher Schöpfung.

(Alfred Ribi: *Eros und Abendland. Geistesgeschichte der Beziehungsfunktion*)



Meine Seele, hörst du,
welch' kostbares Gemach
er dir bereitet
als Preis der Liebe,
der Allbeweger?
Welch Seligkeit! Meine Brust
ist voller Wonne.
Und mehr kann
mein Herz jetzt nicht fassen.

(Calisto)

ursa major





Kallisto

Zentralkörper: Jupiter

Umlaufzeit: 16,689 Tage

Orbitalgeschwindigkeit: 8,20 km/s

Durchmesser: 4820,6 km

Masse: $1,076 \times 10^{23}$ kg

Oberfläche: $7,2 \times 10^7$ km²

Achsneigung: 0°

Datum der Entdeckung: 7. Januar 1610

Entdecker: Galileo Galilei

(Kallisto, aufgenommen von der Raumsonde Galileo im Mai 2001)

Die Namen der benannten

Jupiter- monde:

Io, Europa, Ganymed, Kallisto, Amalthea, Himalia, Elara, Pasiphae, Sinope, Lysithea, Carme, Ananke, Leda, Thebe, Adrastea, Metis, Callirrhoe, Themisto, Megaclite, Taygete, Chaldene, Harpalyke, Kalyke, Iocaste, Erinome, Isonoe, Praxidike, Autonoe, Thyone, Hermippe, Aitne, Eurydome, Euanthe, Euporie, Orthosie, Sponde, Kale, Pasithee, Hegemone, Mneme, Aode, Thelxinoe, Arche, Kallichore, Helike, Carpo, Eukelade, Cyllene, Kore, Herse





**Wir danken
der Staatsoper Berlin für das Sassmann-Cembalo,
der Firma Fischinger (historischer Nachbau von Tasteninstrumenten)
für das Cembalo
und Herrn Kai Schultze-Foster für das Orgelpositiv.**

**Premiere am 03. 07. 2012,
Vorstellungen 04./05./06./07. 07. 2012**

**19.30 Uhr
UNI.T- Theater der UdK Berlin
Fasanenstraße 1B, 10623 Berlin**

**Karten:
Konzertsalkasse der UdK Berlin
Hardenbergstraße 33 / Ecke Fasanenstr.,
10623 Berlin**

**Öffnungszeiten:
Di – Fr, 15.00 bis 18.00 Uhr
T: 030 3185 2374 / F: 030 3185 2604
udkkasse@udk-berlin.de**

**Programmheftgestaltung:
Konrad Bach**



