

THEATER ALS MEDIUM HÖFISCHER KOMMUNIKATION: DAS SINGSPIEL *DIE UNVERÄNDERTE TREUE EHEGATTIN* *PENELOPE* AM GOTHAER HOF 1690

Roswitha Jacobsen

Am 15. Juli 1690 begeht der regierende Herzog Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1646–1691) seinen 44. Geburtstag. Im Rahmen des anlässlich dieses Ereignisses stattfindenden Festes wird auf Schloss Friedenstein das Singspiel *Die unveränderte treue Ehegattin Penelope* aufgeführt. Es ist die letzte von drei »Opern« mit mythologischem Sujet am Hof Friedrichs I. Im Jahr darauf verstirbt der Herzog unerwartet. Seine Witwe, Herzogin Christina, bezieht ihren Witwensitz in Altenburg; sein Sohn und Regierungsnachfolger Friedrich ist gerade erst 15 Jahre alt geworden und wird von der vormundschaftlich eingesetzten Regierung zur Vervollkommnung seiner Ausbildung zunächst auf Reisen geschickt. Den Umständen geschuldet steht die Gothaer *Penelope* am Ende einer nur acht Jahre währenden ersten Phase eines Operntheaters am Gothaer Hof, bevor es nach Friedrichs II. Regierungsantritt zu einem kurzen Neuansatz kommt, der indes bald wieder abbricht.

Herzog Friedrichs Bemühungen um das Theater in seiner Residenz stehen im Kontext seines machtpolitischen Anspruchs. Nach der Übernahme aller Regierungsgeschäfte 1675 beginnt er, Ambitionen zu entwickeln und mit geeigneten Maßnahmen voranzutreiben, die weit über die Intentionen des »hausväterlichen« Regiments des Liniengründers Herzog Ernst hinausgehen.¹ Im Ergebnis seiner Erfahrungen mit der durch Ernsts Testament verursachten Aufteilung des Landes unter die sieben Söhne und die damit einhergehenden Erbstreitigkeiten führt er die Primogenitur für seinen Landesteil ein, betreibt diverse Allianzprojekte,² baut das Netz von Korrespondenten und Gesandten aus und schafft ein Heer in beträchtlicher Stärke, das es ihm ermöglicht, seinen Interessen Nachdruck zu verleihen. Vor allem vermöge seiner Militärpolitik versucht er die Rolle Sachsen-Gothas im wettinischen Gesamthaus, doch darüber hinaus auch im Alten Reich auszuweiten. Insbesondere ist der Anspruch auf die Führungsposition unübersehbar, die Sachsen-Gotha unter den ernestinischen Staaten anstrebt.³

Vor dem Hintergrund eines ambitionierten innen- wie außenpolitischen Machtstrebens muss auch der Ausbau der übrigen Institutionen des Fürstenstaates gesehen werden, nicht zuletzt der des Hofes, der ja die Aufgabe hat, die Repräsentation des Herrschers

1 Zum Begriff des »hausväterlichen Hofes« vgl. BAUER 1993, S. 66–70 u. ö.

2 Vgl. JACOBSEN 2013.

3 Vgl. VÖTSCH 2003; FACIUS 1932–1933, bes. S. 25–33.

nach innen und außen zu bewerkstelligen und die Akzeptanz der fürstenstaatlichen Politik bei einer höfischen Klientel mit zu gewährleisten. Der Hof, das höfische Fest als Ganzes wie auch einzelne seiner Bestandteile werden dazu als Medien gezielt eingesetzt. Auch bei der zweiten Eheschließung Herzog Friedrichs I. mit der verwitweten Markgräfin Christina von Brandenburg-Ansbach (1645–1705), über die eine Verbindung zu einem der am meisten prosperierenden fürstlichen Häuser des Reiches, den Hohenzollern, hergestellt wurde, spielt vorrangig das politische Kalkül eine Rolle.⁴ Mit dieser Hochzeit geht eine deutliche Steigerung des höfischen Repräsentationsaufwandes einher, der der Untermauerung und Flankierung der auf Machterweiterung zielenden Absichten des Fürsten dient. Die Errichtung eines Lustschlosses mit Park und Wassergräben in geringer Entfernung von Gotha⁵ zählt ebenso dazu wie die umfangreichen Baumaßnahmen am Residenzschloss: der Umbau von Wohn- und Repräsentationsräumen, der Wiederaufbau des abgebrannten Ostturmes und die Umgestaltung des Westturmes. In Letzterem wird ein Theater eingerichtet, das erstmalig am Friedenstein die Aufführung größerer musikalisch-theatralischer Produktionen erlaubt, und zwar ab April 1683. Die Notiz im Tagebuch des Herzogs anlässlich der ersten Aufführung im neuen Theater unter Anwesenheit von 24 fürstlichen Personen des wettinischen Gesamthauses – es handelt sich um das Singspiel *Die geraubete Proserpina*⁶ – verweist auf die herausragende Bedeutung dieses Ereignisses innerhalb des politisch-kulturellen Anspruchs des Herzogs: »und ist dieses die erste Opera so ich habe spielen lassen«, heißt es dort.⁷ Mit der »Oper« führt er die avancierteste Gattung des höfischen Musiktheaters in Sachsen-Gotha ein. Sein Hof ist neben Eisenberg⁸ der zweite der ernestinischen Höfe, der sich dessen rühmen darf. Die Anzahl der musikdramatischen Produktionen, insbesondere der Singspiele und Ballette in den 1680er Jahren übertrifft die aller anderen ernestinischen Höfe.⁹

So einfach ist es allerdings nicht, die neue Bühne mit adäquaten Stücken zu bespielen. Keineswegs zu allen Fürstengeburtstagen gibt es entsprechende Aufführungen. Der Abstand zwischen den aufgeführten Singspielen, den aufwändigsten der Theaterformen, beträgt zumeist einige Jahre.¹⁰ Nicht nur die Herstellung der den Aufführungen

4 Vgl. BRANDSCH 2009, S. 132–137.

5 Friedrichswerth, das Schloss wird bereits seit 1677 errichtet. Vgl. LASS 2006, passim; OELGESCHLÄGER 1999, S. 164–175.

6 Textbuch in UFB Gotha: Poes 4° 02169/01 (05). Vgl. dazu JACOBSEN 2018.

7 Vgl. FRIEDRICH I., Bd. 2, S. 251.

8 Am Hof von Friedrichs I. jüngerem Bruder Christian in Eisenberg wurden bereits seit 1681 »Opern« aufgeführt. 1683 wurde die Bühne neu eingerichtet. Allerdings bricht das Musiktheater in Eisenberg schon 1687 aus finanziellen Gründen wieder ab; die Kostüme werden vom Gothaer Hof gekauft. Vgl. BROCKPÄHLER 1964; BÖHME 1931.

9 Vgl. BROCKPÄHLER 1964; BÖHME 1931.

10 Nur *Penelope* folgt im Abstand von nur einem Jahr auf ein kleineres Singspiel *Die Glückseligkeit des Sachsen-Landes* und ein Trauer-Freudenspiel mit musikalischen Arien *Der durchläuchtige Musicus oder der beglückte Liebessieg*, die beide 1689 aufgeführt worden waren, Letzteres zur Einweihung des

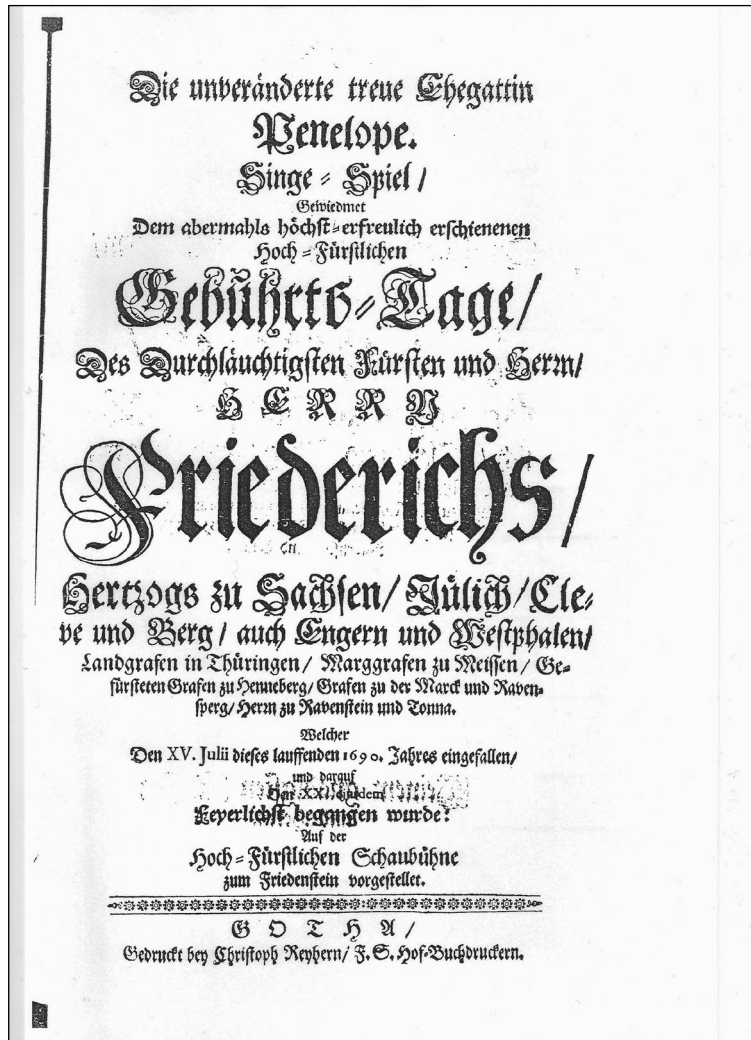


Abbildung 1. Titelblatt des Textbuches, Exemplar der UFB Gotha, Signatur: Poes 4° 2164–2165 R (82).

zugrundeliegenden Spieltexte und Kompositionen erfordert Zeit, sondern auch die Proben des ja nicht professionellen schauspielerischen Personals, das in Gotha durch Mitglieder der Hofkapelle und wohl auch Gymnasiasten gestellt wurde. Für die *Penelope* ist überliefert, dass eine etwa vier Wochen dauernde Probezeit nötig war. Ein Sondershäuser Musiker, der sich als Bote am Gothaer Hof befand, wurde als Verstärkung hinzugezogen.¹¹ Zwischen der ersten Singspielaufführung im Jahre 1683 und der nächsten vergehen vier Jahre. Die Produktion des Singspiels *Die verliebte Jägerin Diana*¹² im Jahre 1687 verdankt der Gothaer Hof seinen traditionell guten Beziehungen zum Hof von Sachsen-Weißenfels, aus welchem Haus Friedrichs erste Gemahlin Magdalena Sibylla stammte. Der Textdichter David Elias Heidenreich, der u. a. auch die theatralischen Stücke geschaffen hatte, die zur Hochzeit des Paares 1669 in Halle aufgeführt worden waren, gilt als Verfasser und der erst am sachsen-weißenfelsischen Hof in Halle, dann am Merseburger Hof tätige Kapellmeister David Pohle als Komponist. Bis zur Aufführung der *Penelope*, des dritten und letzten der mythologischen Singspiele in Gotha, vergehen wiederum drei Jahre. Alle drei dieser Ereignisse finden innerhalb von höfischen Festen anlässlich fürstlicher Geburtstage statt: Die *Proserpina*-Aufführung während des Festes zu einem Geburtstag der Herzogin Christina, die Aufführung von *Diana* und *Penelope* während zweier Geburtstage Herzog Friedrichs selbst.

Die unveränderte treue Ehegattin Penelope – ein Singspiel des Gothaer Hofes

Während die ersten beiden Singspiele von höfischem Personal aus Gotha selbst geschaffen worden sind oder aber von Künstlern der in enger Verbindung mit dem Gothaer Hof stehenden albertinischen Sekundogeniturhöfe, liegen die Dinge bei dem *Penelope*-Singspiel anders. Der Text stammt von Johann Friedrich Keil, dem Pagenhofmeister am Gothaer Hof, der auch als Textdichter weiterer Gelegenheitsschriften bezeugt ist.¹³ Jedoch hat Keil das Stück nicht selbstständig geschaffen. In der Vorrede gibt er darüber Auskunft, dass ihm »ein Werckgen vor die Hand gekommen« sei »aus einer sinnreichen Italienischen Feder«, das er zu übersetzen unternommen habe.¹⁴

Lustschlosses Friedrichswerth unter Mitwirkung von Musikern anderer Höfe. Vgl. BROCKPÄHLER 1964, S. 174; BÖHME 1931, S. 100 – 101.

11 Vgl. BÖHME 1931, S. 100 – 101 .

12 Libretto überliefert, UFB Gotha, Poes. 4° 2164–2165 (40) R.

13 So z.B. anlässlich der Einweihung von Schloss Friedrichswerth 1689, UFB Gotha, Poes 4° 2164–2165, Nr. 61 und anlässlich der Hochzeit der Gothaer Prinzessin Anna Sophia mit Ludwig Friedrich von Schwarzburg-Rudolstadt am 15.10.1691. Vgl. STERNKE 2010, S. 139.

14 Einen Versuch, den Stoff des homerischen Epos für eine Oper zu dramatisieren, hatte es am Gothaer Hof schon Anfang der 1680er Jahre gegeben, als mehrere Entwürfe und Fassungen eines *Ulisse ou le*

Die Odysseus-Erzählung Homers war schon in der Antike mehrfach dramatisiert worden. Im 16. und 17. Jahrhundert gehörte sie zu den am meisten gestalteten antiken Sagenstoffen.¹⁵ Der ersten Opernfassung des Odyssee-Stoffes *Il ritorno d'Ulisse in patria* von Giacomo Bodoaro und Claudio Monteverdi im Jahre 1640 waren bis 1690 fünf weitere Odysseus-Penelope-Opern gefolgt, alle in italienischer Sprache.¹⁶ Keil griff für seine Übersetzung auf das in Wien gedruckte Libretto *Penelope* von Nicolò Minato zurück, das dieser anlässlich des Geburtstages der Kaiserinwitwe Eleonora geschaffen hatte. Mit der Musik von Antonio Draghi war die Oper am 10. November 1670 am Kaiserhof aufgeführt worden.¹⁷

Wie der Gothaer Pagenhofmeister zu dem italienischsprachigen Textbuch aus Wien gekommen war, ist unbekannt. Doch erwähnt er in der Vorrede zu seiner Übersetzung, dass er durch des Herzogs Interesse an seinen Arbeiten ermutigt worden sei, damit fortzufahren und er beruft sich auf »Ew. Hoch-Fürstl. Durchl. selbst erteilten gnädigsten Befehl« sich »in diesem Stücke fernerweit zu versuchen«.¹⁸ Dem Herzog wird die Wahl eines Librettos vom Kaiserhof mehr als recht gewesen sein, bot das dem an seinem Hof bisher gepflegten Musiktheater doch die Chance auf den Anschluss an das Operntheater der großen Höfe. Zumindest aber spricht es für den Anspruch, diesen Anschluss mit den in Gotha zur Verfügung stehenden materiellen und personellen Möglichkeiten zu realisieren.

Das Stück ist also keine originäre Gothaer Schöpfung. Von einer »Wiederaufführung« der 20 Jahre zuvor in Wien produzierten Oper in Gotha zu sprechen, verbietet sich allerdings.¹⁹ Dagegen sprechen die Transformationsprozesse auf mehreren Ebenen, die das Stück zu durchlaufen hatte, um zu einem Theaterereignis in einem ganz anderen Rahmen zu werden.

Eine grundlegende Transformation erfährt das Libretto bei der Übertragung aus der italienischen in die deutsche Sprache. Der Übertragungsprozess als komplexer Vorgang

bain des Dieux genannten Stückes von einem Charles Aubertin de Rolingen gefertigt wurden, sowie eine allerdings nur fragmentarische Übersetzung ins Deutsche. Böhme vermutet, dass diese Oper bereits für das Jahr der ersten Gothaer Hofoper, also 1683, bestimmt gewesen war. Vgl. BÖHME 1931, S. 103. Dieser Versuch war offensichtlich gescheitert.

15 Es gab zahlreiche neulateinische, doch auch volkssprachliche Dramatisierungen in deutscher, italienischer, französischer und niederländischer Sprache, im 18. Jahrhundert dann auch in englischer, dänischer und schwedischer Sprache. Vgl. STENMANS 2013.

16 Pisa 1669, Wien 1670, Mantua 1674, Venedig 1685, Augsburg 1689. Vgl. STENMANS 2013, S. 461 – 465.

17 Vgl. STENMANS 2013, S. 462 – 463.

18 Diese Formulierung lässt sich zwar nicht eindeutig auf die Arbeit am *Penelope*-Stück beziehen, doch wird man davon ausgehen dürfen, dass sich der herzogliche Befehl nicht nur allgemein auf Keils Wirken als Textdichter für den Hof bezogen haben wird, sondern gerade auch auf die Übersetzung des Minato'schen Textbuches, eine Arbeit, in die Keil den Herzog wohl eingeweiht haben dürfte.

19 Die sehr verdienstvolle Arbeit von Anna Stenmans analysiert nur die Minato/Draghi-Oper, nicht das Gothaer Singspiel und führt Letzteres im Katalogteil auch nicht unter einer gesonderten Nummer auf, sondern unter »Weitere Aufführungen« der Minato/Draghi-Oper. Auf S. 346 heißt es bei ihr: »Eine zweite Aufführung, diesmal in deutscher Sprache, erfuhr die Oper [...] in Gotha.« Vgl. STENMANS 2013, S. 345 – 37, 463.

kann keineswegs als Umfüllen ein und desselben Gehalts in ein anderes Behältnis verstanden werden. Jede Übersetzung ist »Resultat einer sprachlich-textuellen Operation«,²⁰ in deren Verlauf aufgrund der Strukturverschiedenheit der Sprachen unterschiedliche Äquivalenzrelationen zu berücksichtigen sind, die ihr unvermeidlich und mehr oder minder stark den Charakter einer Bearbeitung verleihen.²¹ Die Unterschiede der Sprachen sind gerade auch Unterschiede ihrer Medialität. Da Medien als »Modi kommunikativer Sinnproduktion«²² nicht schlechthin etwas vermitteln, das ihnen vorgängig wäre, sondern durch ihre Struktur eine spezifische Wirklichkeit hervorbringen, die es ohne sie nicht gäbe,²³ wäre es verfehlt, von einer Identität der beiden Stücke auszugehen. Keil reflektiert das auch selbst in seiner Vorrede, wenn auch lediglich in Verbindung mit dem Bescheidenheitstopos: Er wünscht, dass seine »schwache Feder« die »Lieblichkeit« seiner italienischen Vorlage auszudrücken imstande sei. Ganz grundsätzlich verhält sich der übersetzte Text zu seiner Vorlage wie ein Hypertext zum Hypotext: Er adaptiert ihn, ohne ihn auch nur potentiell im 1:1-Verhältnis wiedergeben zu können.²⁴

Nebenbei stellt sich auch die Frage, warum das Libretto überhaupt übersetzt werden musste, da nicht nur in Wien, sondern auch an anderen Höfen des Reiches, nicht zuletzt am kursächsischen Hof in Dresden, die italienische Sprache in der Oper bevorzugt wurde. Möglicherweise wirkt hier immer noch der Anspruch der Fruchtbringenden Gesellschaft nach, dem sich Friedrich I. ausdrücklich verpflichtet fühlte. Zumindest deutet darauf der Textdruck einer Gelegenheitsschrift zu Herzog Friedrichs Geburtstag 1687 hin, in der der Kammerdiener und Reisebegleiter des Herzogs Johann Christian Emmerling seinen Herrn titulierte als »in der Fruchtbringenden Gesellschaft der Allerliebste«²⁵ und ihn damit explizit in den Kontext der 1. Deutschen Akademie stellt, obwohl diese ihre Tätigkeit längst eingestellt hatte. Jedenfalls sind sämtliche überlieferte Libretti des Musik- und Tanztheaters der 1670er und 1680er Jahre in Gotha in deutscher Sprache abgefasst.²⁶

Eine nicht minder gravierende Transformation erfährt der Text durch seine auf die Gothaer Situation zugeschnittenen paratextuellen Rahmungen. Titel, Widmung, Vorrede und Nachspiel verankern das Stück zeitlich, örtlich und funktional in seinem spezifischen

20 KOLLER 1997, S. 16.

21 STOLZE 2011, S. 54. Poststrukturalisten wie Derrida und Paul de Man haben aufgrund dessen von der »Unübersetzbarkeit« von Texten aus einer in eine andere Sprache gesprochen. Vgl. ebd., S. 32.

22 CRIVELLERI/KIRCHMANN/SANDL/SCHLÖGL 2004, S. 32.

23 Vgl. z. B.: FROMME/ISKE/MAROTZKI 2011, S. 10; LESCHKE 2003, insbes. S. 224–229.

24 Folglich hat sich die Untersuchung des Singspiels in seinem Gothaer Kontext auf die Analyse des der Aufführung zugrundeliegenden deutschsprachigen Librettos zu beziehen, nicht auf den italienischen Hypotext.

25 So in einem in der UFB Gotha überlieferten Textbuch, Signatur: Poes 4° 2164–2165, Nr. 39.

26 Auch das erwähnte Fragment einer Oper in französischer Sprache (s. Anm. 14) war schon teilweise ins Deutsche übertragen worden.

Aufführungskontext. Sie machen es aus einem beliebig rezipierbaren Kunstwerk zu einem Bestandteil eines ganz bestimmten höfischen Festes, dessen Funktionalität sie es ganz grundsätzlich unterwerfen. Im Textdruck des Singspiels fungiert das den Üblichkeiten zahlloser Librettodrucke der Zeit entsprechend gestaltete Titelblatt als der entscheidende ›Marker‹ im Funktionszusammenhang der herrschaftlichen Repräsentation. Der Titel des Singspiels *Die unveränderte treue Ehegattin Penelope* steht zwar an erster Position. Dominiert wird das Titelblatt des Textbuches jedoch durch den genau in der Blattmitte platzierten und im Vergleich zum Namen der Hauptfigur des Stückes druckgraphisch durch dreimal so große Lettern hervorgehobenen Namen des Fürsten. Allein schon dadurch ist die Relation zwischen der fiktionalen Handlung und ihrem institutionellen Rahmen, dem dynastischen Fest im lebensweltlichen Zusammenhang des Gothaer Herrscherhauses, deutlich hervorgehoben: Das Singspiel erscheint als Spiel im größeren Spiel der fürstlichen Selbstdarstellung, zu der es einen nicht unwichtigen Beitrag leistet, die aber auch umgekehrt Bedingung für die künstlerische Produktion überhaupt ist. Der Druck des Textbuches gibt sich nicht nur durch sein Titelblatt, aber doch hauptsächlich durch dieses, als Strategie medialer Repräsentation zu erkennen: Er hebt den Herrscher hervor, stellt das dynastische Ereignis, den Fürstengeburtstag, durch seine Nennung aus, verleiht diesem Ereignis ebenso wie dem zu dessen Feier angestellten vergänglichen Fest Dauer und verweist mit dem theatralischen Ereignis, das der Stücker Titel annonciert, auf die kulturelle Potenz des Hofes. Erst durch die Rahmung, aber durch die Rahmung eben definitiv, wird diese *Penelope* zu einem Gothaer Stück.

Zum Singspiel des Gothaer Hofes wird das Stück, zweitens, natürlich auch durch die Musik, die vermutlich vom Hofkapellmeister Mylius stammt.²⁷ Dass die Komposition Draghis nach Gotha gelangt sein könnte, ist unwahrscheinlich. Sie wäre mit Keils Textfassung wohl auch schwerlich kompatibel gewesen. Zumindes gibt es keinen Hinweis auf die Verwendung von Draghis Musik in Gotha.

Drittens kann die Inszenierung »Auf der Hoch-Fürstlichen Schaubühne zum Friedenstein« nicht anders als völlig eigenständig angenommen werden, entsprechend den Gegebenheiten und Möglichkeiten des künstlerischen Personals einerseits und der Bühne im Westturm des Schlosses Friedenstein mit seiner allerdings bemerkenswerten Bühnentechnik andererseits.²⁸

Und viertens schließlich muss die Aufführung als das eigentliche Ereignis angesehen werden, bei dem der Text nur ein, wenn auch wichtiges Element bildet. Erst in der Aufführung entsteht in der Interaktion zwischen Bühne und Zuschauern, hier eben nicht der Wiener, sondern der Gothaer Hofgesellschaft, ein von der konkreten Situation nicht ablösbarer Sinn. Leider lässt sich mangels überlieferter Dokumente der Aufführungs-

27 Böhme behauptet, jedoch ohne Belege, dass das Singspiel »nie durchkomponiert worden« sei. Vgl. BÖHME 1931, S. 102. »Durchkomponiert« im Sinne einer Komposition des gesamten Haupttextes waren aber die übrigen Gothaer Singspiel-Libretti ganz sicher auch nicht.

28 Vgl. hierzu DOBRITZSCH 2004.

text²⁹ als solcher nicht analysieren. Dass er sich aber vom Aufführungstext der Wiener Aufführung gravierend unterschieden haben wird, dürfte außer Frage stehen.

Aus all diesen Gründen ist das Singspiel *Die unveränderte treue Ehegattin Penelope*, das den ins Medium der deutschen Sprache transformierten italienischen Text eines Librettos vom Kaiserhof adaptiert, als eigenständige musikalisch-dramatische Produktion des Gothaer Hofes anzusehen. Als eben solche präsentiert es sich auf dem Titelblatt des Textbuches.

Der Code des ›amour passion‹ als semantisches Zentrum des *Penelope*-Singspiels

Das *Penelope*-Singspiel steht in einer Reihe musikalisch-theatralischer Produktionen, mit denen das Gothaer Hoftheater den Anschluss an das europäische Operntheater zu finden bestrebt ist. Im Unterschied etwa zu der Gothaer *Proserpina* von 1683³⁰ und der *Diana* von 1687³¹ scheint das Stück indes nicht als Instrument der fiktionalen Bewältigung bzw. deutenden Vergegenwärtigung virulenter Interessen und Problemlagen im Umkreis des Gothaer Hofes funktionalisierbar gewesen zu sein. Vorgegeben durch das adaptierte Wiener Libretto löst sich die Gothaer *Penelope* weitgehend von aktuellen Bezüglichkeiten ihres Aufführungskontextes bzw. reduziert diese auf die Feier des Fürsten und seines Hauses. Die Spielhandlung selbst aber ist davon weitgehend unabhängig. Sie schließt sich ihrem semantischen Gehalt nach vor allem an den zeitgenössischen Liebesdiskurs an, der unter anderem in der Oper einen bevorzugten Ort hat und an der Ausdifferenzierung des Codes des *amour passion* beteiligt ist.³²

Die Liebesthematik, in der sich der Code des *amour passion* manifestiert, bestimmt die Singspielhandlung und verdrängt alle anderen im Stoff angelegten thematischen Möglichkeiten, insbesondere den Macht-Recht-Diskurs, der für die Bewertung von Odysseus als bewunderungswürdige Heldenfigur bei Homer entscheidend ist. Das Singspiel nimmt gerade hier eine gravierende Akzentverschiebung gegenüber dem antiken Prätext vor: Das Handeln nahezu aller Figuren des Stückes, darunter auch des Odysseus selbst, ist so gut wie ausschließlich durch »Liebe« bestimmt oder genauer: durch ein auf

29 Damit ist die Aufführung als plurimediales Ereignis gemeint.

30 Vgl. Anm. 6.

31 Der Text diskutiert z. B. den Nutzen der Jagd, der die Gothaer Herzöge wie viele ihrer Standesgenossen frönen.

32 Mit Luhmann wird hier Liebe nicht als Gefühl verstanden, sondern als »symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium«, das einen spezifischen, historisch variablen Code hervorbringt, nach dessen Regeln Gefühle ausgedrückt, dargestellt und auch erst gebildet werden. ›Passion‹ ist Luhmann zufolge »(d)as Leitsymbol, das die Themenstruktur des Mediums Liebe organisiert«; es drücke aus, »daß man etwas erleidet, woran man nichts ändern und wofür man keine Rechenschaft geben kann.« Vgl. LUHMANN 1994, hier insbes. S. 9, 30–31.

eine bestimmte Person gerichtetes Begehren.³³ Im Zentrum stehen die ineinander verstrickten Liebesbeziehungen zweier Paare, die durch verhängnisvolle Leidenschaften gestört sind, welche aber letztlich unter Kontrolle gebracht werden, so dass die ›richtigen‹ Partner am Ende wieder zueinander finden: Ulysses und Penelope einerseits und Acrisio und Orisbe andererseits. Gegenüber diesen Liebesverwirrungen ist der Kampf des heimgekehrten Ulysses um seinen Besitz, seine Herrschaft und seine Gemahlin gegen die übermächtigen Feinde auf eine Schwundstufe minimiert. Statt der hundert Freier bei Homer sind es im Singspiel ganze vier, von denen der eine, Acrisio, durch das entschlossene und listenreiche Handeln seiner Braut Orisbe zur Erkenntnis seines Fehlers gelangt und reumütig zu eben jener zurückkehrt. Beim zweiten der Freier, Olmiro, handelt es sich gar nicht um einen solchen, sondern um die verkleidete Orisbe. Bleiben nur Ismero und Elisio. Beide sind in Liebe zu Penelope entbrannt, geben ihren Anspruch aber sofort auf, als Ulysses sich zu erkennen gibt. Reumütig stellen sie sich als Opfer der Liebe dar, von der sie auch nur übermannt worden seien, weil sie Ulysses tot wähten:

»Die Liebe gab uns diesen Fehler ein;
Weil wir Ihn glaubten tod zuseyn.« (III/12)

Die mit Ulysses' Rückkehr veränderte Lage bewirkt bei ihnen die spontane Befreiung von ihrem Liebeswahn; weitere Besitz- und Herrschaftsansprüche hatten sie ohnehin nicht. Folglich gibt es für Ulysses gar keine Veranlassung gegen sie zu kämpfen oder sie gar zu töten, er verzeiht ihnen vielmehr. Auch auf diesem Nebenschauplatz des Gebarens der Freier geht es ausschließlich um »Liebe«, nicht um sonstige Machtansprüche, nicht einmal das verschwenderische Treiben der Freier wird thematisiert. Ismero und Elisio erscheinen als von ihrer Passion in Bann Geschlagene, von der sie indes von einem Moment zum anderen abzulassen imstande sind. Das ist eine der vielen Stellen, an denen deutlich wird, dass es hier nicht um Nachahmung tiefer Emotionen geht, sondern um das Zitieren eines Codes.

Interessanter ist das in Gestalt der Verwicklungen der beiden Paare manifestierte Liebesthema. Die beiden Liebeshandlungen dienen nicht zuletzt dazu, Elemente des Codes des *amour passion* durchzuspielen. In beiden Fällen werden die Irritationen zwischen den Liebenden durch das Fehlverhalten der männlichen Partner bewirkt. Von beiden hat die Passion Besitz ergriffen, doch auf unterschiedliche Weise. Ulysses misstraut Penelope und wird von Eifersucht gequält; Acrisio verlässt seine Geliebte Orisbe und reiht sich in die Schar der Freier um Penelope ein, allein weil er von deren Schönheit gehört hat. Beide steigern sich in ihre Wahnvorstellungen hinein, Acrisio, als er ein Bildnis von Penelope in die Hände bekommt, Ulysses, als er die Gemahlin heimlich beobachtet und das Gesehene falsch deutet. Beide sind Gefangene ihrer Leidenschaft zu

33 Ausgenommen sind hier lediglich Penelopes Vater Icario und der Diener Lippone.

Penelope: der eine in blinder (und grundloser) Eifersucht, der andere in aussichtsloser Liebesbegier, für die er seine eigentliche, die ›richtige‹ Geliebte im Stich gelassen hat. Weder Penelope noch Orisbe akzeptieren jedoch das Verhalten ihres jeweiligen Ehegemahls bzw. Geliebten. Statt sich in ihr Schicksal zu ergeben, setzen sie dem Handeln ihrer Männer ihr eigenes Handeln entgegen und gewinnen sie damit nicht nur zurück, sondern belehren sie (und das Publikum) zugleich über die fatalen Folgen ungezügelter Leidenschaft.

Die Spielhandlung schöpft ihre Spannung und ihre Unterhaltsamkeit, also ihre ästhetische Attraktivität, zu einem erheblichen Teil daraus, dass beide Frauen die traditionellen weiblichen Rollenmodelle überschreiten und sich gegen die Zumutungen ihrer Liebhaber zur Wehr setzen. Allerdings ist ihr Aufbegehren streng begrenzt auf das Feld der Liebe. Ausschließlich hier werden sie zu selbstständigen Agentinnen ihrer eigenen (Liebes-)Interessen, die sie ebenso couragiert wie raffiniert verfolgen. Nicht nur, aber besonders am Handeln der weiblichen Hauptfiguren zeigt sich, inwiefern die fiktionale Gattung des Singspiels/der Oper als Medium von Subjektivierungstendenzen in der Frühen Neuzeit fungiert.

Da das Paar Acrisio/Orisbe kein Vorbild in der Sage hat, ist der Autor dieser Version durch stoffliche Vorgaben nicht eingeschränkt. Er nutzt die Freiheit zur Erfindung höchst unwahrscheinlicher Aktionen der verlassenen Orisbe, welche sich keineswegs in geduldigem Ausharren oder gar in Verzicht übt. Im Gegenteil, als Mann verkleidet, reist sie Acrisio nach und setzt zunächst mit Hilfe von Penelope, dann allein an dunkler Grabstätte in Gang, was nötig ist, um den Abtrünnigen zurückzugewinnen.

Doch auch an dem Paar Ulysses und Penelope tritt der Kontrast zum Prätext deutlich hervor. Schon dass sich Penelope im Unterschied zur antiken Penelopeia gekränkt fühlt durch das Misstrauen ihres Gemahls und das auch noch äußern darf, deutet auf ihren ganz anderen Subjekt-Status hin. Dass sie aber vermittels ihrer Gegenhandlung ihren Gemahl geradezu vorführt als verkehrt, nämlich misstrauisch und eifersuchtsblind Liebenden, macht sie auf dem Feld der Liebe zur ganz ebenbürtig Agierenden. Da sie aber im Gegensatz zu Ulysses ihre Affekte souverän beherrscht, kann sie ihre Gegenintrige überlegen ins Werk setzen. Statt besänftigend auf den längst als Odysseus Erkannten einzuwirken, geht sie auf seine Maskerade ein, behandelt ihn als den Bettler, der er zu sein vorgibt und spielt ihm genau das vor, was er ihr unterstellt: ihre Untreue. Sie gibt vor, endlich einen der Freier als neuen Gatten erwählt zu haben, und zwar Olmiro. Damit treibt sie Odysseus in seiner Eifersucht bis zum Exzess und lenkt selbst dann nicht ein, als er sie erst zu erdolchen (III/1) und dann zu vergiften (III/13) versucht. Während er blindwütig agiert, kontrolliert sie das Geschehen. Ihr falsches Spiel bringt die zerstörerische Wucht seiner unkontrollierten Leidenschaft erst zum Vorschein und erweist sie gerade damit als unangemessen. Zugleich wird durch Penelopes Spiel auch das Komische des rasend Eifersüchtigen zur Darstellung gebracht, was hier vor allem deshalb gelingt, weil am Schluss das Paar sich gattungstypisch versöhnt. Explizit

kritisiert wird der durch seine Passion getriebene Odysseus zudem durch seinen Sohn Telemach, welcher mit der Stimme der Vernunft spricht und den Vater mehrfach – und vergeblich – von seinem Wahn abzubringen versucht:

»Der Eyfer ist im ersten Zornes Triebe
Meist blind/und trifft nicht leicht das rechte Ziel.« (III/3)

Telemach kritisiert aber zugleich auch den Liebeswahn der übrigen Freier, der sich von dem des Ulysses nicht wesentlich unterscheidet:

»Es trifft wohl redlich ein /
Daß der so stolz und der verliebt wil seyn /
Pfleget gar zu leicht in Wahnwitz zu gelangen /
Und man daher mehr als wahr befindt /
Daß Lieb und Zorn und Übermuth sind blind.« (III/4)

Insbesondere an Odysseus führt das Stück die gefährlichen Folgen blinder Eifersucht vor, ganz ähnlich wie in Shakespeares *Othello*. Doch während Desdemona das schuldlose Opfer des rasenden Othello wird, behält Penelope bis zum Schluss die Kontrolle über das Geschehen. Entscheidend ist allerdings auch hier, dass sie in Wahrheit Ulysses jederzeit treu war und ist. Und hier schließt sich ungeachtet der Subjektivierungstendenzen, die das Stück vom antiken Text abheben, der Kreis zu jenem: Die Treue der Gemahlinnen, hier vorgeführt an Penelope ebenso wie an Orisbe, sind die nicht verhandelbare Bedingung innerhalb eines Liebesdiskurses, der den weiblichen Figuren auf dem Feld der Liebe ansonsten einen bemerkenswerten Handlungsspielraum gewährt. Damit passt auch die Penelope des frühneuzeitlichen Singspiels ins Paradigma der tugendhaften Ehefrau, das unter anderem mit Homers Figur wirkungsmächtig etabliert worden war. An den männlichen Figuren werden dagegen die destabilisierenden Folgen mangelnder Affektbeherrschung vorgeführt. Sowohl Ulysses in seinem Eifersuchtswahn als auch der für die falsche Frau entflammte Acrisio belegen exemplarisch, dass leidenschaftliche Liebe als unberechenbarer Affekt der Einhegung durch die Vernunft bedarf, um ihr zerstörerisches Potenzial zu bändigen.

So zeigt sich auch hier das Paradoxale des im fiktionalen Kunstwerk der Frühen Neuzeit geführten Liebesdiskurses: Einerseits leistet dieser Diskurs Tendenzen der Individualisierung und Subjektivierung Vorschub, andererseits ist er auf die Kontrolle und Einhegung der Leidenschaft gerichtet, im Zweifel auch zuungunsten des »liebenden« Subjektes, das seine Bedürfnisse mit dem Gemeinwohl zu vermitteln hat und den Zwiespalt zwischen Passion und Vernunft durch Affektkontrolle zu lösen aufgefordert ist. Auf dieser Ebene vermittelt das *Penelope*-Singspiel – wie zahlreiche andere auch – ein normatives Modell höfischen Verhaltens.

Metatheatralität

Strukturell ist das Stück geprägt durch dichteste Verwendung metatheatraler Techniken, welche die Bedingungen des Theatralischen selbst thematisieren und reflektieren. Es steht in der Tradition der venezianischen Oper mit ihrem seit den 1640er Jahren erfolgreichen Intrigenschema.³⁴ Die Libretti des vor seiner Berufung zum Wiener Hofdichter in Venedig als Impresario tätigen Nicolò Minato sind typisch für die italienische Oper des späten 17. Jahrhunderts, in der »Listen, Verkleidungen und Eifersucht den Antriebsmotor der Handlung bilden.«³⁵ Der Odysseus-Penelope-Stoff eignet sich insofern gut für ein auf die Zentrierung von Intrige, Verstellung und Täuschung gerichtetes Theater, als schon die Erzählung des mythischen Stoffes durch Homer mehrere Spiel-im-Spiel-Konstellationen enthält. Handlungsbestimmend ist in der *Odyssee* insbesondere die Verkleidung und Verstellung des »erfindungsreichen« Odysseus selbst. Nach 20 Jahren nach Ithaka zurückgekehrt, verbirgt er seine Identität vor allen; lediglich seinem Sohn Telemachus, den er zur Durchsetzung seines Plans braucht, gibt er sich alsbald zu erkennen. Als unscheinbarer Bettler kann er seinen Racheplan gegen die ihrer Anzahl nach absolut übermächtigen Freier der Penelopeia betreiben. Doch er nutzt die falsche Identität auch, um die Treue seiner Gemahlin, zugleich aber auch die Loyalität der anderen Frauen im Oikos zu prüfen.³⁶ Und selbst seinen Vater täuscht er zunächst, um sich zu vergewissern, ob er nach der langen Zeit noch auf dessen Liebe und Loyalität vertrauen darf.

Auch »die kluge Penelopeia« bedient sich bei Homer mehrerer Listen: Zuerst macht sie ihre erneute Verheiratung von der Fertigstellung des von ihr für Odysseus' Vater gewebten Leichentuchs abhängig, welches sie heimlich immer wieder auftrennt, um den Termin zu verzögern. Später provoziert sie den Fremden, der sich ihr nach langem Versteckspiel endlich als ihr eigener Gemahl zu erkennen gibt, zu einer Aussage über das Ehebett, um sicher zu gehen, dass tatsächlich Odysseus vor ihr steht.³⁷

Das *Penelope*-Singspiel nutzt die im antiken Prätext vorgegebenen Spiel-im-Spiel-Sequenzen, und damit – in der dramatisierten Form – einen Grundtyp des Metadramas.³⁸ Bei diesem Typ des Metadramas geht es darum, dass in eine Spielhandlung ein weiteres Spiel auf einer zweiten fiktionalen Ebene eingelegt ist, wodurch es zur Verdopplung bzw. auch zur Vervielfachung sowohl der Spiel- als auch der Beobachtungsebenen kommt.

34 Vgl. ABERT 1953, S. 216–217.

35 STENMANS 2013, S. 346.

36 Vgl. HOMER 2015, 16. Gesang, V. 304: Odysseus zu Telemachos: »... nur du und ich erkunden der Frauen Gesinnung.« Im 19. Gesang, V. 44–45 sagt Odysseus zu seinem Sohn: »[...] ich selber werde hier bleiben, / Um die Mägde zu prüfen und deine Mutter zu reizen [...].«

37 Sie gibt der Dienerin Anweisungen zum Herrichten des angeblich vor die Kammer gestellten Ehelagers, womit sie seine Gegenrede provoziert, in welcher er sein exklusives Wissen über das nicht verrückbare Ehebett kundtut als – für Penelopeia – zweifelsfreies Zeichen seiner wahren Identität. Vgl. 23. Gesang, Verse 177–230.

38 Vgl. ROBERTS 2007, S. 37.

Damit wird die theatralische Grundsituation – Schauspieler spielen eine Rolle und werden dabei von einem Publikum beobachtet – als solche ausgestellt und dem Publikum eben dadurch bewusstgemacht. Über die stofflichen Vorgaben hinaus enthält das *Penelope*-Singspiel in Haupt- und Nebenhandlungen eine Vielzahl von Spiel-im-Spiel-Sequenzen, auf die unten noch einzugehen ist.

Ein weiterer Grundtyp des Metadramas, das gerahmte Spiel, »framed play«,³⁹ liegt praktisch in jedem Librettotext des höfischen Theaters vor, wie auch in jeder Aufführung, die durch panegyrisches Vor- oder / und Nachspiel die fiktionale Ebene des vorgeführten Stückes überschreitet, um den Herrscher zu loben, der in irgendeinem Bezug zum gespielten Stück gesetzt wird: als Inventor, Förderer des Theaters oder der Musen schlechthin; oft auch indem dessen Tugenden mit Tugenden der Spielfiguren analogisiert werden, meist in Gestalt einer direkten Ansprache der gewürdigten Person durch die Schauspieler. Dadurch wird nicht nur die bühneninterne Kommunikationsebene systematisch ausgeweitet in den Zuschauerraum hinein, sondern Letzterer wird zugleich Teil des Theaters; die Grenze zwischen den fiktionalen Figuren auf der Bühne und den realen »Figuren« im Zuschauerraum verschwindet, wenn auch jene zum Teil der Inszenierung werden.

Genau das ist im *Penelope*-Singspiel der Fall. Das Nachspiel ist dem Librettotext zufolge dem »ruhmreichen« Herzog Friedrich gewidmet. Die Inszenierung setzt diese Widmung laut Paratext um, indem eine Statue in einem auf der Bühne errichteten Tugend-Tempel das Bildnis des Fürsten präsentiert, desgleichen eine »Beyschrift von brennenden Buchstaben«, die den Fürsten Friedrich als sächsischen Herzog und Vater des Vaterlandes mit rühmenden Epitheta nennt. Die allegorischen Figuren des Nachspiels – Fama, Die Tugend, Die Gottesfurcht, Die Klugheit, Die Gerechtigkeit – vergleichen den sächsischen Helden mit »Ulysses [...] Penelopens berühmte Gemahl«, dem »Ein unvergänglich Ehren-Mal gebühr[e]«, »Daß Ihr Gedächtnüß nie kann untergehn.« Dabei spielt es keine Rolle, dass der Ulysses des Singspiels eigentlich nicht als Heldenfigur taugt: Statt siegreicher und grausamer Töter der Freier ist dieser Ulysses ein jammervoller Liebeskrieger, der von Eifersucht getrieben ist, jede Menge Liebespein zu ertragen und am Schluss sein falsches Verhalten reumütig einzugestehen hat!

»O! Welche Schaam wird nun bey mir erregt!
[...] Verflucht sey nun mein zweifelhafter Sinn /
Zu dem ich war geneigt!« (III/15)

Gerade weil die Analogisierung des Ulysses mit dem zu feiernden Fürsten nur in allgemeinste Weise geltend gemacht werden kann, nämlich in Bezug auf den Berühmtheitsstatus beider, muss der kommunikative Wert des Stückes und seiner Aufführung in der Realisierung des theatralischen Ereignisses als solches gesehen werden.

39 Ebd.

Der Herzog ist nicht nur Adressat des Singspiels in allen seinen Teilen, sondern vor allem ermöglicht er das Ereignis erst. Auf der Spielebene der Rahmung wird er überdies zum Mitspieler im theatralischen Ereignis, wenngleich er nicht selbst spricht, sondern von den Spielfiguren nur angesprochen wird. An dieser Stelle wird die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum, die sogenannte vierte Wand des Theaters, zum Verschwinden gebracht, ebenso wie die Grenze zwischen den Bühnenfiguren und Personen der historischen Wirklichkeit. Der metadramatische Grundtyp des »framed play« ist also sowohl im Librettotext als in der theatralischen Aufführung in geradezu modellhafter Ausprägung gegeben.

Der metadramatische Grundtyp des »Spiels im Spiel« aber kommt in exzessiver Häufung vor. Das Verkleidungs- und Verstellungsspiel des homerischen Odysseus wurde bereits erwähnt. Es ist auch im Singspiel-Libretto handlungsbestimmend, zugleich aber gegenüber dem antiken Prätext charakteristisch abgeändert: Ulysses erscheint in Szene I/1 nicht nur im Bettler-Habit, sondern er legt sich in I/4 auch noch einen falschen Namen zu, Alceste, und zwar ausdrücklich, um die Treue seiner Gemahlin zu prüfen – als einer der Bewerber um sie. Seine falsche Identität als Alceste ermöglicht später, im dritten Akt, eine weitere Verstellung auf einer dritten Ebene, wenn Alceste, d.h. der verkleidete Ulysses, die (wenigen) Freier anstiftet den Palast einzunehmen und den (scheinbar) von Penelope erwählten Bräutigam Olmiro vom Thron zu stoßen. Er selbst, Alceste, wolle sich als Ulysses ausgeben, um so das Volk auf seine Seite zu bringen. Das heißt, seine zweite Maskierung (als Ulysses) macht seine erste Maskierung (als Alceste) rückgängig, aber nur für die Zuschauer in ihrer souveränen Beobachterposition, nicht aber, zumindest nicht sofort, für die Bühnenfiguren.

Beide Verkleidungsspiele – a) Ulysses gibt sich als Bettler Alceste aus; b) der vermeintliche Alceste gibt sich als Ulysses aus – dienen Ulysses als Listen gegen die Freier und zur Durchsetzung seines Planes, Palast und Gemahlin zurückzuerobern. Doch die Verstellung als Alceste dient ihm darüber hinaus auch als List gegen seine Gemahlin. Weil er ihr nicht traut, beobachtet er sie zusammen mit seinem Diener Lippone aus dem Verborgenen heraus.⁴⁰ In seinem Misstrauen ihr gegenüber ist er unfähig, anderes als seine eigenen Befürchtungen wahrzunehmen. So liest er die Zeichen falsch und wird – schon in Szene (I/2), also ganz am Anfang des Stückes – von Eifersucht übermannt, in welche er sich, endlich von Penelope noch absichtlich dazu angefeuert, immer mehr hineinsteigert. Nicht vorrangig die von den Freiern ausgehende Gefahr motiviert also hier die Verstellung des Ulysses, sondern sein mangelndes Vertrauen in die eigene Gemahlin. Damit sowie mit den daraus erwachsenden Folgen beschäftigt sich die Spielhandlung ganz überwiegend. Das ist eine ganz andere Ausgangslage als im Epos. Geht es dort um die überlegene Planung der Voraussetzungen für einen Sieg in aussichtsloser Lage – ein Held gegen 100 Freier –, so hier um die Ausstellung einer persönlichen Schwäche des

40 Zahlreiche Regieanweisungen im 1. Akt lauten: »auf der Seiten« (Szenen 2, 4, 12, 13).

Ulysses, seines mangelnden Vertrauens in die Gemahlin und der daraus erwachsenden Eifersucht, die ihn blind macht.

Ulysses' doppeltes Verstellungsspiel bestimmt alle drei Akte mit Ausnahme der letzten 4 Szenen. Es wird gekontert von Penelopes Spiel im Spiel, das sie den gesamten 3. Akt hindurch spielt, und zwar von dem Moment an, als sie, in tiefer Klage über Ulysses' Tod, von Lippone erfährt, wer sich hinter der Bettlermaske verbirgt (II/8). Gekränkt über den Vertrauensbruch beschließt sie, den Spieß umzudrehen und Ulysses' Eifersucht erst noch zu nähren, um ihn schließlich umso mehr zu beschämen. Sie gibt sich, wie schon gesagt, als Braut von Olmiro aus und spielt ihre Komödie bis zur allerletzten Szene (III/15). Erst als der verzweifelte Odysseus sich selbst vergiften will, weil er meint, sie an Olmiro verloren zu haben, entdeckt sie ihm, dass sie sich nur für sein Misstrauen habe rächen wollen. Die Singspielhandlung schließt mit einer von beiden gesungenen Vergebungssarie.

Auch Penelopes Listen sind gegenüber dem homerischen Prätext gravierend abgeändert. Ihre eigentliche List, die Web-List, verbindet sich geradezu ikonografisch mit der Penelopeia-Figur und ist deshalb unverzichtbar auch im Singspiel. Auch hier »symbolisiert und visualisiert« die Web-List ganz grundsätzlich die Treue und Tugendhaftigkeit der Penelope.⁴¹ Allerdings bestimmt diese List nur zwei aufs Land verlegte Szenen am Anfang (I/5 und I/6). Sie bietet Penelope hauptsächlich die Gelegenheit einen Tugenddiskurs zu führen, und zwar ihrem Vater Icario gegenüber, der sie mit Vernunftgründen zu einer neuen Eheschließung drängt und bemerkt hat, dass seine Tochter die Fertigstellung des Gewebten durch das nächtliche Wiederauftrennen desselben verzögert. Die Details der Web-List, nämlich was für ein Gewebe Penelope herstellt und für wen,⁴² sind gegenüber der Tugendrede ganz unwichtig geworden: sie werden nicht einmal mehr erwähnt. Durch die Verlegung dieser Szenen aufs Land können zwei Topoi miteinander verbunden werden: Keuschheit als weibliche Haupttugend und das Leben auf dem Land als Ort der Tugend im Unterschied zu Hof und Stadt. Damit ist dem Web-List-Motiv aber Genüge getan, es spielt keine Rolle mehr im weiteren Geschehen.

Penelopeias zweite List, der sicheren Erkennung des Gemahls dienend, wird ganz überflüssig. Denn die Penelope des Singspiels weiß dank Lippone schon seit Szene II/8 Bescheid darüber, dass es sich bei dem Bettler um Ulysses handelt und muss es nicht erst selbst herausfinden.

Wichtig für die Sinngenerierung ist aber die gegenüber dem Prätext frei erfundene Verstellung Penelopes als untreue Gemahlin – undenkbar in Homers Text, zudem ein typisches Komödiennelement. Aber gerade diese Verstellung bestimmt nicht nur den

41 STENMANS 2013, S. 349. Stenmans zufolge ist die treue Penelope »eine geeignete Vergleichsfigur für die Kaiserinwitwe«, zu deren Geburtstag die Oper in Wien aufgeführt worden war. Ebd., S. 350. Für die Gothaer Aufführung lässt sich dieses personalisierte Argument nicht anführen, es sei denn in Bezug auf weibliche Tugend als höfischen Wert schlechthin.

42 Bei Homer das Leichentuch für Laertes, den Vater des Odysseus, der im Singspiel gar nicht vorkommt.

3. Akt, sondern ist wesentlich für die gesamte Handlung und die spezifische Umsetzung des Liebesdiskurses in diesem Singspiel.

Auch die athenische Prinzessin Orisbe bedient sich gleich zweier Verstellungen, um ihren abtrünnigen Geliebten zurückzugewinnen. Ihre Verkleidung als Olmiro ermöglicht es ihr einerseits, dem Geliebten nach Ithaka nachzureisen. Andererseits ist ihre Maskerade Teil der Intrige, die sie gemeinsam mit Penelope in Gang setzt: Sie spielen ihrer Umwelt vor, dass Penelope endlich einen der Freier erwählt habe, nämlich Olmiro. Zugleich versucht der vermeintliche Olmiro Acrisios Passion wieder umzulenken von Penelope auf Orisbe, bleibt damit aber erfolglos. Lediglich Acrisios Eifersucht auf Olmiro wird angestachelt, eine weitere Explikation des Eifersuchsthemas im Stück. Um ihr Ziel zu erreichen, muss Orisbe ein zweites, wirkungsvolleres Spiel im Spiel inszenieren: Sie erscheint Acrisio als mahnender Geist an dunkler Grabstätte (III/8), dramaturgisch in der Funktion eines *Deus ex machina*, und bewirkt damit, dass er reumütig zu der sich als Orisbe Enthüllenden zurückkehrt und ihr fortan »beständige Liebe« verspricht. Auch die Orisbe-Acrisio-Handlung ist weniger Nachahmung von »Wirklichkeit« als Zitat von Elementen des Liebescodes.

Außer diesen Spiel-im-Spiel-Konstellationen wird ein ikonisches Zeichen als Intrigengenerator eingesetzt, und zwar das Bildnis der Penelope. Einmal durch Lippone versehentlich dem Falschen, nämlich Acrisio statt Ulysses ausgehändigt, befeuert es dessen Liebe und schürt die Eifersucht Orisbes, die sich von Penelope getäuscht glaubt (II/2), bis Letztere es Acrisio entreißt und Orisbe übergibt, damit diese, als Olmiro verkleidet, Acrisio damit eifersüchtig machen könne. Das Bild als Beweis für diese oder jene Liebesverbindung erweist sich als trügerisches Zeichen: Es wird entweder falsch gelesen oder gar gezielt dazu eingesetzt, falsch gelesen zu werden. Die Wahrheit enthüllt es nicht, vielmehr verstärkt es zuverlässig die Blindheit der in ihren jeweiligen Wahnvorstellungen befangenen Figuren.

Schließlich ist die Nebenhandlung um eine komische Figur nicht zu vergessen, die hier wie in zahlreichen anderen frühneuzeitlichen Stücken die »ernste« Haupthandlung konterkariert und insofern per se als Manifestion des Metatheatralen zu verstehen ist. Die komische Figur wird hier durch den geldgierigen, dümmlichen, aber treuen Diener Lippone verkörpert.⁴³ Ihm sind vollständig die beiden Interludien zwischen den drei Akten gewidmet, in denen er durch seine vertrauensselige Naivität leichtes Opfer von Betrügern wird, die ihn, indem sie ihm etwas vorspielen, gleich mehrfach um die zuvor ergatterten Geldstücke bringen. Auch in der Nebenhandlung gibt es also mehrere Spiel-im-Spiel-Sequenzen. Lippone sorgt indes auch in der Haupthandlung für allerlei komische Situationen und Irrungen durch seine Fehlleistungen, spielt aber durchaus auch eine wichtige Rolle für den Fortgang der Handlung, da er durch seine Geschwätzigkeit die Intrige der Penelope erst ermöglicht. Die Figuren auf der Bühne, insbesondere

43 In der italienischen Version: Lippio. Vgl. STENMANS 2013, S. 463.

Ulysses und Penelope, doch auch die niederen Figuren der Zwischenspiele, sind Beobachter und Kommentatoren der Fehlleistungen Lippones. Seine Geldgier, moralische Indifferenz, kognitive Begrenztheit, die sich in häufigem Missverstehen äußert, und vor allem seine Ignoranz von Benehmensstandards stellen durchweg extreme Abweichungen vom Verhaltenscode der höfischen Gesellschaft dar. Dieser Code erfährt, indem er von der komischen Figur drastisch unterlaufen wird, einerseits Bestätigung in seiner Normhaftigkeit für das höfische Umfeld, andererseits wird er durch die Konfrontation mit seiner antithetischen Verneinung überhaupt erst bewusstgemacht. Das Komische dient insofern nicht allein der Unterhaltung der höfischen Gesellschaft, welche das Unangemessene der niederen Verhaltensweisen distanziert betrachten und verlachen kann, sondern auch der Selbstreflexion des eigenen Habitus.

Zahlreiche Spiel-im-Spiel-Konstellationen in allen drei Akten sowie in den beiden Zwischenspielen, ein für Verknennung sorgendes Requisit als Intrigengenerator, eine sowohl in die Haupthandlung eingelegte als auch die Interudien prägende komische Nebenhandlung, schließlich die durch das panegyrische Nachspiel in das theatralische Geschehen einbezogene Zuschauerenebene – das *Penelope*-Singspiel ist regelrecht überdeterminiert durch metatheatrale Strukturelemente. Sie haben das Potenzial, die Theatralität des Vorgeführten selbst zu reflektieren und dem Publikum zu ermöglichen, des fließenden Übergangs von Realität, Illusion und Fiktion auf der Ebene des Bühnengeschehens, vermittelt darüber aber auch auf der erweiterten Ebene des ›Welttheaters‹ gewahr zu werden. Denkbar weit entfernt von naiver Nachahmung einer ›Wirklichkeit‹ nach dem Kriterium der Wahrscheinlichkeit entfaltet dieses Theater mit der Potenzierung seiner selbstreflexiven Ebenen eine exorbitante Virtuosität. Indem es das Theatralische nahezu aller Figurenaktionen ostentativ ausstellt, verweist es auf die theatralische Verfasstheit der Welt und reproduziert damit den frühneuzeitlichen *theatrum-mundi*-Topos.

Zugleich erzeugt die Mehrzahl der Handlungsstränge, ihre nicht selten unübersichtliche Verwobenheit ineinander, die Vervielfachung der Spiel- und Beobachtungsebenen, kurz: das auf allen Ebenen des plurimedialen Ereignisses geradezu überbordende Bühnengeschehen einen Eindruck von Opulenz, der mit den auf Überwältigung des Betrachters zielenden Strategien des höfischen Erscheinens konvergiert.

Resümee

Die Aufführung des *Penelope*-Singspiels in Gotha ist aus dem Programm fürstlicher Herrschaftsrepräsentation nicht herauslösbar, das sie auf drei verschiedenen Ebenen bedient. Erstens auf der Ebene der institutionellen Rahmung als Teil eines höfischen Festes, das der Feier des Fürsten gewidmet ist; zweitens auf der Ebene der die *maiestas* des Fürsten explizit versprachlichenden paratextuellen Rahmungen der eigentlichen Spielhandlung;

drittens durch die Zentrierung von Diskursen im Stück, die die Werthaftigkeit höfischer Lebensweisen herausstellen und mit dem *amour-passion*-Komplex ein für die Gattung zentrales Thema auf allgemeingültige Weise bearbeiten.

Zugleich aber – und das hat mit der Adaption des Wiener Librettos zu tun – liegt der Akzent nicht auf der Analogisierung von Figuren und Handlungen des Stückes mit Personen und virulenten Problemen seines Aufführungskontextes. Im Vordergrund steht vielmehr eine bemerkenswerte Artifizialität, die sich zum einen der Wirklichkeitsferne des theatralischen Geschehens verdankt und zum anderen, ursächlich damit verbunden, den das Stück dominierenden metatheatralen Strukturen. Dadurch wird es vorrangig zu einem Medium der Kommunikation auf einer Metaebene: In der Theatralität der Spielfiguren und ihrer wirklichkeitsfernen Handlungen (und das heißt hier auch: ihrer Entfernung vom homerischen Prätext) kann sich die höfische Gesellschaft in ihrer eigenen Theatralität gespiegelt sehen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Titelblatt des Textbuches, Exemplar der UFB Gotha, Signatur: Poes 4° 2164–2165 R (82)

Literatur

- ABERT 1953: Abert, Anna Amalia: »Der Geschmackswandel auf der Opernbühne, am Alkestis-Stoff dargestellt«, in: Die Musikforschung 6/1953, S. 214–234.
- BAUER 1993: Bauer, Volker: Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie, Tübingen 1993.
- BÖHME 1931: Böhme, Erdmann Werner: Die frühdeutsche Oper in Thüringen. Ein Jahrhundert mitteldeutscher Musik- und Theatergeschichte des Barock, Giebing (o. J.), Nachdruck der Ausgabe Stadtroda 1931.
- BRANDSCH 2009: Brandsch, Juliane R.: »Die Frauen Herzog Friedrichs I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1646–1691)«, in: Gothaisches Museums-Jahrbuch Band 12/2009, S. 119–149.
- BROCKPÄHLER 1964: Brockpähler, Renate: Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland, Emsdetten 1964.
- CRIVELLARI/KIRCHMANN/SANDL/SCHLÖGL 2004: Crivellari, Fabio; Kirchmann, Kay; Sandl, Marcus; Schlögl, Rudolf: »Einleitung: Die Medialität der Geschichte und die Historizität der Medien«, in: Crivellari, Fabio u. a. (Hg.): Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 9–45.

- DOBRTZSCH 2004: Dobritzsch, Elisabeth: Barocke Zauberbühne. Das Ekhof-Theater im Schloß Friedenstein Gotha, Weimar/Jena 2004.
- FACIUS 1932/33: Facius, Friedrich: Staat, Verwaltung und Wirtschaft in Sachsen-Gotha unter Herzog Friedrich II. (1691–1732). Eine Studie zur Geschichte des Barockfürstentums in Thüringen (= Mitteilungen des Vereins für Gothaische Geschichte und Altertumsforschung e.V. Beiheft zum Jahrgang 1932 und 1933), Gotha 1932/33.
- FRIEDRICH I: Friedrich I. von Sachsen-Gotha und Altenburg: Tagebücher 1667–1686, bearbeitet von Roswitha Jacobsen und Juliane Brandsch, 3 Bde., Weimar 1998, 2000, 2003.
- FROMME/ISKE/MAROTZKI 2011: Fromme, Johannes; Iske, Stefan; Marotzki, Winfried: »Zur konstitutiven Kraft der Medien – Einleitung«, in: Fromme, Johannes; Iske, Stefan; Marotzki, Winfried (Hg.): Medialität und Realität. Zur konstitutiven Kraft der Medien, Wiesbaden 2011, S. 7–12.
- HOMER 2015: Homer: Odyssee, Übersetzung, Nachwort und Register von Roland Hampe, Stuttgart 2015.
- JACOBSEN 2013: Jacobsen, Roswitha: »Die Allianzprojekte Herzog Friedrichs von Sachsen-Gotha-Altenburg Mitte der 1670er Jahre«, in: Weiß, Ulman; Vötsch, Jochen (Hg.): Historische Korrespondenzen. Festschrift für Dieter Stievermann zum 65. Geburtstag, Hamburg 2013, S. 203–224.
- JACOBSEN 2018: Jacobsen, Roswitha: »Theater als Medium höfischer Kommunikation: Die Gothaer »Proserpina« von 1683«, in: Bauer, Volker; Harding, Elizabeth; Scholz Williams, Gerhild; Wade, Mara (Hg.): Frauen – Bücher – Höfe: Wissen und Sammeln vor 1800. Women – Books – Courts: Knowledge and Collecting before 1800. Essays in honour of Jill Bepler (= Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 151), Wiesbaden 2018 .
- KOLLER 1997: Koller, Werner: Einführung in die Übersetzungswissenschaft, 5. Auflage, Wiesbaden 1997.
- LASS 2006: Laß, Heiko: Jagd- und Lustschlösser: Kunst und Kultur zweier landesherrlicher Bauaufgaben; dargestellt an thüringischen Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts, Petersberg 2006.
- LESCHKE 2003: Leschke, Rainer: Einführung in die Medientheorie, München 2003.
- LUHMANN 1994: Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt am Main 1994.
- OELGESCHLÄGER 1999: Oelgeschläger, Melanie: »Schloß- und Gartenarchitektur des Landschlusses Friedrichs I. von Sachsen-Gotha und Altenburg in Friedrichswerth«, in: Jacobsen, Roswitha (Hg.): Residenzkultur in Thüringen vom 16. bis 19. Jahrhundert, Bucha bei Jena 1999, S. 164–175.
- ROBERTS 2007: Roberts, David: »The Play within the Play and the Closure of Representation«, in: Fischer, Gerhard; Greiner, Bernhard (Hg.): The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection, New York 2007, S. 37–46.

- STENMANS 2013: Stenmans, Anna: Penelope in Drama, Libretto und Bildender Kunst der Frühen Neuzeit. Transformationen eines Frauenbildes, Münster 2013.
- STERNKE 2010: Sternke, René: »Die Verliebte Jägerin – Die Repräsentation des barocken Bühnenwerks als Repräsentation eines zu konstruierenden Subjekts«, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 51/2010, S. 125–142.
- STOLZE 2011: Stolze, Radegundis: Übersetzungstheorien. Eine Einführung, 6., überarbeitete und erweiterte Auflage, Tübingen 2011.
- VÖTSCH 2003: Vötsch, Jochen: Kursachsen. Das Reich und der mitteldeutsche Raum zu Beginn des 18. Jahrhunderts, Frankfurt am Main u. a. 2003.