

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Comoedia. Genandt: Der durchläuchtige Schiffadmiral
Jason. Oder. Das bezauberte güldene Flöß.“
Eine Transformationsanalyse

Verfasserin

Bettina Jeschgo

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

„Gefallen muß dir was dir gefällt
So weit ist's Zwang, rohe Naturkraft:
Doch steht's nicht bei dir die Neigung zu rufen
Der Neigung zu folgen steht bei dir,
Da beginnt des Wollens sonniges Reich...“ (Franz Grillparzer)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	7
Einleitung.....	9
Zur Problematik der Quellen	11
Die Transformation der Titel: Gattungserwartungen?.....	14
Harmlosigkeit als komische Gattungserwartung.....	19
Oper vs. Drama: „Gattungstransformation“	21
Zauberszene und Kampf.....	24
Dramaturgie: Szenenfolge und Streichungen	28
Die Transformation der Figuren	37
Die Spezifik der Komik.....	55
Die <i>Comoedia</i> als Adaption eines Publikumserfolgs	59
Nachwort	61
Literaturverzeichnis	63
Transkription	67
Abstract.....	133
Lebenslauf	135

Vorwort

Im Wintersemester 2007 besuchte ich das Forschungsseminar zur Theaterwissenschaft mit dem Titel *Was sind Wiener Haupt- und Staatsaktionen?* unter der Leitung von Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld. Im Rahmen dieses Seminars – und weit darüber hinaus – transkribierte eine kleine Gruppe interessierter Studentinnen das Wandertruppenstück *Der durch dem Tryumph einer flüchtigen Königin unterdrückte Tyrann. Oder. Die Liebe thuet allzeit zuletzt obsigen* aus dem Kodex Ia 38589 der Wienbibliothek. Das Interesse an dieser Theaterform und vor allem die Leidenschaft für die in der Forschung wenig beachteten handschriftlichen Stücke des Kodex waren geweckt. In dem 2011 begonnenen Forschungsprojekt *Staatsaktionen zwischen Repräsentation und Parodie* konnten zwei der Studentinnen unter der Leitung von Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld anfangen, ihre Interessen zielgerichtet zu vertiefen. Auch ich wollte meine Leidenschaft für wissenschaftliche Zwecke nutzen und entschloss mich dazu, eines der Stücke aus dem Kodex zu transkribieren und in Form einer Diplomarbeit zu analysieren. Im Laufe der gezielten Auseinandersetzung mit der *Comoedia. Genandt: Der durchläuchtige Schiffadmiral Jason. Oder. Das bezauberte güldene Fließ* stieß ich in der Forschungsliteratur immer wieder auf Unstimmigkeiten bezüglich der Bearbeitungsvorlage dieses Wandertruppenstückes. Es eröffneten sich Fragen nach der Stoffwahl, einer Methodik der Bearbeitung, einer spezifischen Dramaturgie, einem Komikbegriff usw. eines Wandertruppentheaters im 17. Jahrhundert. Anhand der Analyse des Transformationsprozesses eines italienischen Librettos zu einer italienischen Komödie bis zum deutschen Wandertruppenstück soll in dieser Diplomarbeit ebensolchen Fragestellungen nachgegangen werden.

Einleitung

Mitte des 17. Jahrhunderts verarbeitete der italienische Librettist und Komödienschreiber Giacinto Andrea Cicognini den Mythos über Jasons abenteuerliche Eroberung des goldenen Vlieses mit vollem Erfolg. Das von Francesco Cavalli vertonte Libretto wurde 1649 am Teatro San Cassiano in Venedig uraufgeführt. *Giasone* wurde „die erfolgreichste, meistgespielte Oper des 17. Jahrhunderts“¹, was sie zur Bearbeitungsvorlage für deutsche Wandertruppen prädestinierte, denn

[d]ie Anpassung an allgemeine Modeströmungen der Zeit vollzieht sich mit zunehmendem Masse [sic!], da sich die Komödianten den Wünschen ihrer Zuschauer, aus materiellen Erwägungen, fügen mussten. Diesen Wandel im Repertoire der Wanderbühne, im Verlauf des 17. Jahrhunderts, zeigen die überlieferten Spielbücher deutlich auf.²

Der Kodex Ia 38589 der Wienbibliothek erweist sich in Bezug auf das Repertoire deutscher Wandertruppen zwischen 1650 und dem beginnenden 18. Jahrhundert als wichtige Quelle. Er enthält neben 13 weiteren deutschsprachigen handschriftlichen Dramen auch die *Comoedia. Genandt: Der durchläuchtige Schiffadmiral Jason. Oder. Das bezauberte güldene Fließ*³. In ihrer Dissertation über diese Sammelhandschrift zeigt Leokadia Furlinger, dass ein Vergleich des Librettos *Giasone* mit der *Comoedia* im Wesentlichen eine Übereinstimmung ergibt.⁴ Die scheinbar unwesentlichen Unterschiede zwischen den beiden Texten, auf welche Furlinger nur marginal eingeht, wurden jedoch nicht vom anonymen Schreiber des deutschen Wandertruppenstückes vorgenommen, sondern lassen sich auf Cicognini selbst zurückführen. Aus Ludwig Grasheys Untersuchungen über *Giacinto Andrea Cicogninis Leben und Werke* geht hervor, dass Cicognini sein Libretto in Prosa umgewandelt hat und es als Komödie erscheinen ließ.⁵ Bereits 1664 wurde diese Bearbeitung unter dem Titel *Il Giasone* in Venedig gedruckt.⁶ Der Transformationsprozess des Operntextes in ein Sprechstück beschränkt sich dabei nicht auf die Auflösung der Verse in Prosa, sondern auch die Figuren und die Szenenfolge erfahren eine Umgestaltung. So geht schon aus dem

¹ Leopold, Silke: Herrin der Geister – tragische Heroine. Medea in der Geschichte der Oper. In: Annette Kämmerer, Margret Schuchard u.a. (Hg.): *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*. Heidelberg: Mattes 1998. (Heidelberger Frauenstudien 5). S. 129-142. S. 131.

² Furlinger, Leokadia: *14 handschriftliche Dramen der Wanderbühne des 17. Jahrhunderts*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien. 1948. S. VIII.

³ Das Wandertruppenstück wird im weiteren Verlauf der Arbeit mit dem Kurztitel *Comoedia* benannt.

⁴ Vgl. Furlinger: *14 handschriftliche Dramen der Wanderbühne des 17. Jahrhunderts*. S. 53ff.

⁵ Vgl. Grashey, Ludwig: *Giacinto Andrea Cicogninis Leben und Werke*. Unter besonderer Berücksichtigung seines Dramas „La Marienne ovvero il maggior mostro del mondo“. Leipzig: Deichert 1909. (Münchner Beiträge zur romanischen und englischen Philologie 43). S. 37.

⁶ *Il Giasone. Opera del Signor Dottor Giacinto Andrea Cicognini*. Venetia: Camillo Bortoli 1664.

Personenverzeichnis hervor, dass zwei weibliche Nebenfiguren gestrichen und die beiden Diener Demo und Oreste in Truf(f)aldino und Piccariglio umbenannt wurden. Ebenso fallen der Prolog, die erklärende Götterszene im zweiten Akt und die Schlusszene weg. Dafür werden einige komische Szenen von Cicognini ausgebaut und ergänzt.

Eine Gegenüberstellung der Komödie *Il Giasone* und der *Comoedia* zeigt eindeutig, dass nicht, wie von Furlinger angenommen, das Libretto selbst, sondern bereits der von Cicognini bearbeitete Komödientext den deutschen Wandertruppen als Vorlage gedient haben muss. Neben einem weitgehend identischen Szenenverlauf hat auch ein Vergleich einzelner Abschnitte die Vermutung nahegelegt, dass es sich bei der *Comoedia* um eine deutsche Übersetzung der italienischen Komödie handelt. Der Transformationsprozess des italienischen Librettos zum deutschen Wandertruppenstück lässt sich demnach in zwei Stadien einteilen: Zum einen wird eine Bearbeitung des Librettos *Giasone* zur Komödie *Il Giasone* durch Cicognini selbst vorgenommen und zum anderen findet eine Übersetzung des italienischen Komödientextes in die deutsche *Comoedia* statt. Während es sich beim ersten Stadium um eine von Cicognini bewusst vorgenommene Gattungstransformation handelt, beschränkt sich der zweite Prozess der Transformation weitgehend auf die Translation. Die Hypothese, dass es sich bei der *Comoedia* um eine direkte Übersetzung bzw. eine Abschrift einer Übersetzung der italienischen Komödie *Il Giasone* handelt, wird für diese Arbeit zur Voraussetzung. Unter Ausschluss des Translationsprozesses ist es dadurch möglich, den gattungsbezogenen, dramaturgischen und figuralen Transformationsprozess des Librettos *Giasone* zur deutschen *Comoedia* nachzuzeichnen. Der Fokus liegt dabei auf der Frage, ob bzw. wie durch die scheinbar unwesentlichen Modifikationen eine veränderte/verstärkte komische Dramaturgie entstehen kann. So lassen die ersten Auftritte einzelner Figuren anhand von Differenzen in den impliziten Selbstcharakterisierungen figurale Transformationen erkennen, die Auswirkungen auf die Intensität der Komik haben. Änderungen im szenischen Verlauf, wie das Wegfallen des erklärenden Rahmens, die Streichung der Szene II/12, die Umgestaltung der Szene III/1 oder die Ergänzung der Szene III/2, beeinflussen nicht nur die Figuration, sondern bedingen auch gattungsspezifische Modifikationen der Dramaturgie und werden darum einer genaueren Betrachtung unterzogen. Die Analyse der Zauberszene und der Szenen des Kampfes zeigt beispielhaft, wie es trotz gleichbleibendem Szenenverlauf anhand einer scheinbar unbedeutenden Verschiebung inhaltlicher Faktoren zu einer veränderten Komik kommen kann. Gemeinsam mit dem

Wegfallen des erklärenden Rahmens durch die Streichung des Prologs, der Götterszene im zweiten Akt (II/8) und der Schlusszene geht auch der Bezug zur mythologischen Quelle weitgehend verloren. Die Argonautensage, welche im vorhomerischen Herakult bzw. der Poseidonverehrung wurzelt⁷ und eingebunden in Pindars vierte pythische Ode aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. zur „polit. Auftragsdichtung im Sinne delphischer Propaganda“⁸ wurde, findet in Apollonios Rhodios *Argonautika* aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. sowie in der jüngeren *Argonautica* des Valerius Flaccus aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. umfangreiche Ausprägung⁹. Die Parallelen in der Gestaltung der mythologischen Figuren Jason, Hercules, Medea und Isifile sowie der Stellenwert der schicksalhaften göttlichen Mächte legen nahe, Apollonios Rhodios' *Argonautika* als Hauptquelle für Cicogninis *Giasone* anzunehmen. Vor allem im Bereich der Figuration wird bei der Analyse deshalb auch auf diese Quelle zurückgegriffen.

Zur Problematik der Quellen

Als Arbeitsgrundlage dienen ein Druck des Librettos¹⁰ aus dem Jahr der Uraufführung, die Komödienbearbeitung¹¹ von 1664, eine von René Jacobs eingerichtete Aufzeichnung der Oper bzw. die im Box-Set enthaltene Librettoübersetzung¹² sowie die Transkription der Handschrift aus dem Kodex Ia 38589, welche dieser Arbeit angefügt ist.

Das Libretto

René Jacobs stellte im Zuge seiner Recherchen für die musikalische Bearbeitung und Einrichtung der Oper *Giasone* fest, dass neben einer Vielzahl gedruckter Libretti auch nicht weniger als zwölf verschiedene Musikhandschriften überliefert sind.¹³ Dies ist nicht verwunderlich, bedenkt man, dass diese Oper zu den beliebtesten und meistgespielten des 17. Jahrhunderts gehörte. Nicht nur die unüberschaubare Anzahl an

⁷ Vgl. Cancik, Hubert und Helmuth Schneider (Hg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum Bd. 1 A-Ari. Stuttgart u.a.: Metzler 1996. Sp. 1067.

⁸ Ebd. Sp. 1067.

⁹ Vgl. Ebd. Sp. 1067f.

¹⁰ *Giasone*. Drama Musicale, del D. Giacinto Andrea Cicognini. Venetia: Giacomo Batti 1649.

¹¹ *Il Giasone*. Opera del Signor Dottor Giacinto Andrea Cicognini. Venetia: Camillo Bortoli 1664.

¹² Cavalli, Francesco: *Giasone*. Opéra. Harmonia Mundi France 2008.

¹³ Vgl. Jacobs, René: Cavalli. *Giasone*. Opéra. Arles: Harmonia Mundi 2008. S. 30.

Variationen erweist sich als problematisch, sondern auch die Tatsache, dass bis jetzt nicht genau rekonstruiert werden konnte, ob eine der überlieferten Handschriften auf die Uraufführung von 1649 zurückgeht. René Jacobs betont deshalb die Sinnlosigkeit, eine Art ‚Urtext‘ rekonstruieren zu wollen.¹⁴ Für seine textliche und musikalische Einrichtung beschränkte er sich daher auf drei Handschriften. Die vollständig erhaltene Partitur der Österreichischen Nationalbibliothek bildet dabei die Grundlage. Als Ergänzung dienten ihm die Fassungen der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig und der Christ Church Library in Oxford. Jacobs Libretto-Zusammenstellung wird allerdings nur insofern für diese Arbeit herangezogen, als deren Vertonung sowie die im CD-Booklet enthaltene deutsche Übersetzung von Almut Lenz für die Analyse notwendig sind. Die Hauptquelle für die Untersuchung des Transformationsprozesses ist eine venezianische Druckfassung des Librettos von 1649, da diese aus dem Jahr der Uraufführung stammende Version die älteste ist, die aufzufinden war.

Die Komödienbearbeitung

Ludwig Grashey verzeichnet in seiner Aufzählung der insgesamt 19 zweifelsfrei Cicognini zuzuschreibenden Werke auch folgende Version der Komödienbearbeitung: „*Il Giasone*. Commedia. Bologna (Gioseffo Longhi) 1671“¹⁵. Da diese Fassung allerdings nicht auffindbar war, stützt sich die Arbeit auf einen früheren, bei Grashey nicht erwähnten Druck aus dem Jahr 1664. Obwohl es sich bei dieser Version bereits um besagte Komödie handelt, lautet der Titel dennoch: *Il Giasone. Opera del Signor Dottor Giacinto Andrea Cicognini*¹⁶. Das Stück wird hier also nicht als Komödie, sondern noch als Oper bezeichnet. Die Titelbeifügung *Dedicato Al Molto Illustre Signor Pietro Del Signor Zamaria Piceni* verrät außerdem, dass es sich bei dieser Ausgabe um eine exklusive Druckschrift handelt, die womöglich als eine der frühesten Formen der Komödienbearbeitung angesehen werden kann. Das heißt, auch wenn bei dieser frühen Fassung die Gattungsbezeichnung ‚Commedia‘ noch fehlt, handelt es sich zweifelsfrei um jene Komödie, welche durch den Übersetzungsprozess zur *Comoedia* wird.

¹⁴ Ebd. S. 30.

¹⁵ Grashey: Giacinto Andrea Cicogninis Leben und Werke. S. 28.

¹⁶ *Il Giasone*. Opera del Signor Dottor Giacinto Andrea Cicognini. Venetia: Camillo Bortoli 1664.

Die *Comoedia*

Alfred Noe liefert im fünften Band der *Spieltexte der Wanderbühne* eine Auswahl an bisher unveröffentlichten Stücken des deutschen Wandertruppentheaters, welche der sogenannten ‚italienischen Phase‘ zugeordnet werden können.

Mit diesem umfassenden Textbeispiel soll darauf hingewiesen werden, daß ohne Zweifel – wie von Weilen behauptet und Payer von Thurn in Erinnerung gerufen hat – die Wiener Hofoper in italienischer Sprache oftmals den Ausgangspunkt für eine Vielzahl von Texten der „italienischen Phase“ der Wanderbühne bildet, was aber nicht unbedingt [...] eine direkte Rezeption des Original-Librettos bzw. der entsprechenden Wiener Übersetzung bedeutet.¹⁷

Unter den insgesamt zwölf Stücken befindet sich auch die *Comoedia* aus dem Kodex Ia 38589 der Wienbibliothek. Im Nachwort fasst Noe den Stand der Forschungsliteratur bezüglich dieses Stückes kurz zusammen und stellt fest, dass zwar keine zeitgenössische Aufführung der Oper *Giasone* für Wien nachzuweisen ist, dass sich die *Comoedia* jedoch eindeutig auf das Libretto von Cicognini zurückführen lässt.¹⁸ In der Filiation fehlt jedoch auch hier noch ein entscheidendes Stück, nämlich Cicogninis Komödie *Il Giasone*. Erst diese vermag es, eine Lücke in der Forschung zu füllen und zahlreiche Widersprüche bezüglich der Vorlage der *Comoedia* zu klären. So hatte Grete Goldschmit in ihrer Dissertation über das Repertoire der Wandertruppen in Österreich ein Libretto als Vorlage bereits ausgeschlossen:

Es handelt sich jedenfalls nicht um die Bearbeitung eines Operntextes; die langen Monologe sind nicht aufgelöste Opernarien, sondern sichtlich aus einer Vorlage übernommen.¹⁹

Mit dieser Annahme liegt Goldschmit nicht ganz falsch, denn auch wenn sich die Ursprünge der *Comoedia* auf das Libretto *Giasone* zurückführen lassen, wird ein direkter Vergleich zeigen, dass die eigentliche Vorlage des Wandertruppenstückes die Komödie *Il Giasone* ist.

¹⁷ Noe, Alfred (Hg.): *Spieltexte der Wanderbühne V/2. Italienische Spieltexte aus unveröffentlichten Handschriften*. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 1999. (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts). S. 1233.

¹⁸ Vgl. Noe: *Spieltexte der Wanderbühne V/2*. S. 1253f.

¹⁹ Goldschmit, Grete: *Das Repertoire der Wandertruppen in Oesterreich*. Inauguraldissertation. Universität Wien. 1930. S. 112.

Die Transformation der Titel: Gattungserwartungen?

In seinen Untersuchungen zu *Giacinto Andrea Cicogninis Leben und Werke* zählt Ludwig Grashey insgesamt vier musikalische Dramen zum Opus des Librettisten.²⁰ Jedoch verabsäumt Grashey in weiterer Folge, auf diese Gattung von Stücken näher einzugehen, da er meint, dass hierbei „Cicognini das Hauptgewicht nicht auf die dramatische, sondern auf die musikalische Wirkung legte“²¹. Allerdings weist er im selben Absatz darauf hin, dass zweien der vier Melodramen je eine Prosabearbeitung entspricht. Während beim *Amori di Alessandro e di Rossane* nicht nachzuweisen ist, ob es sich hierbei um die Vorlage für das musikalische Drama oder um dessen Bearbeitung handelt, kann *Il Giasone* eindeutig als Komödienbearbeitung des Librettos *Giasone* identifiziert werden.²² Wir haben es hierbei also mit einer bewusst vorgenommenen Gattungstransformation zu tun. Cicognini modifizierte sein musikalisches Drama *Giasone* zur italienische Komödie *Il Giasone*. Letztere wurde wiederum von einem anonymen Schreiber in das deutsche Wandertruppenstück *Comoedia. Genandt: Der durchläuchtige Schiffadmiral Jason. Oder. Das bezauberte güldene Fließ* transformiert, wobei sich die Transformation hierbei weitgehend auf den Übersetzungsprozess beschränkt. Anhand der Titel der Stücke lässt sich jedoch erkennen, dass sich gleichzeitig mit der Translation auch eine Gattungstransformation vollzieht, mit der unterschiedliche Erwartungshaltungen in Verbindung stehen, indem „gemäß der rhetorischen Konvention, daß ein Titel auf ein zentrales Moment des folgenden Textes verweist, wichtige Vorinformationen, die die Rezeption bestimmen“²³, indiziert werden.

²⁰ Vgl. Grashey: *Giacinto Andrea Cicogninis Leben und Werke*. S. 39.

²¹ Ebd. S. 39.

²² Vgl. Ebd. S. 39.

²³ Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink 2001. S. 69.

Das italienische Libretto: *Giasone. Drama Musicale, del D. Hiacinto Andrea Cicognini*

Das italienische Libretto ist mit dem Namen der Hauptfigur *Giasone* betitelt. Durch die Bezugnahme auf eine bekannte mythologische Gestalt liefert der Titel auf prägnante Weise eine „thematische Vorinformation“²⁴. Eine solche ergibt sich häufig durch den „Rückbezug dramatischer Texte auf mythische oder historische Ereignisse, die beim intendierten Publikum als bekannt vorausgesetzt werden“²⁵. Dadurch wird eine inhaltliche Erwartungshaltung erzeugt, welche sowohl erfüllt als auch enttäuscht werden kann. Eine weitere Erwartung schürt auch der erste Teil des Untertitels. Die Gattungsbezeichnung *Drama Musicale* legt von Beginn an fest, dass es sich hierbei um eine Dramaturgie handelt, deren Gestaltung und Wirkung in untrennbarem Zusammenhang mit bestimmten musikalischen Komponenten steht.

Die Oper (oder das Musikdrama) braucht vor allem eine lebhafte bewegte Handlung, die sich mehr als ein freies Spiel der Kräfte gibt, während im Drama die logische Entwicklungsfolge, die Kontinuität, Hauptsache bleibt oder wenigstens bleiben sollte. Bestimmen dort die Charaktere als Gegebenes die Handlung, so muß für die Oper eine geeignete Handlung Gelegenheit schaffen zur Entfaltung von Affekten, Leidenschaften, überhaupt von heftigen seelischen Regungen. Diese letzteren werden um der Musik willen Selbstzweck.²⁶

Es kann daher von im Titel indizierten, gattungsbedingten Erwartungen sowohl in Bezug auf den Handlungsverlauf als auch bezüglich der Thematik gesprochen werden.

Unmittelbar auf den ersten Teil des Untertitels folgt der Zusatz *del D. Hiacinto Andrea Cicognini*. Der Verfasser wird also explizit genannt – im Gegensatz zur *Comoedia*, deren Verfasser nicht bekannt ist – und steht an dritter Stelle der Informationshierarchie, also nach dem Haupttitel und der Gattungsbezeichnung. Daraus lässt sich schließen, dass ein Librettist im 17. Jahrhundert einen weitaus höheren Stellenwert als Verfasser eines Textes hatte, als der Schreiber einer Wandertruppe. „Damals lebten Operndichter nicht von Tantiemen, sondern vom Verkauf ihrer Büchlein; sie hatten die Ehre, daß allein *ihr* Name, nicht der des Komponisten darauf gedruckt stand.“²⁷ Der Name des Librettisten bekommt dadurch einen gewissen Wiedererkennungswert und kann ein werbeträftiger Garant für die Qualität eines Textes sein. Auch wenn Cicognini sich zu Lebzeiten nicht nur Lob und Anerkennung seiner

²⁴ Ebd. S. 70.

²⁵ Ebd. S. 70.

²⁶ Kraussold, Max: Geist und Stoff der Operndichtung. Eine Dramaturgie in Umrissen. Wien u.a.: Strache 1931. S. 53.

²⁷ Hanolka, Kurt: Kulturgeschichte des Librettos. Opern, Dichter, Operndichter. Erweiterte und ergänzte Neuauflage. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1979. S. 11.

Zeitgenossen verdiente, sondern auch viel Kritik einstecken musste, war sein Name durchaus bekannt und werbewirksam.

Ja sogar die jungfräulichen Musen stimmten um die Wette Lobeshymnen an zur Ehre eines Mannes, der ihnen die grösste [sic!] Schande bereitete.²⁸

Neben einer durch den bekannten mythologischen Namen des Haupttitels hervorgerufenen inhaltlichen Erwartung sowie der Gattungserwartung wird auch durch die Nennung des Librettisten eine qualitative Erwartungshaltung hervorgerufen.

Die italienische Komödie: *Il Giasone. Opera del Signor Dottor Giacinto Andrea Cicognini*

Der vorangestellte italienische Artikel ‚Il‘ ermöglicht es, die Komödie bereits anhand des Titels vom Libretto zu unterscheiden. Auch wenn das Libretto in einigen der zahlreichen zeitgenössischen Druckausgaben mit *Il Giasone* anstatt mit *Giasone* betitelt ist,²⁹ unterscheidet Ludwig Grashey konsequent zwischen beiden Titelvarianten und Gattungen.

Verwirrend ist bei der dieser Arbeit zugrundeliegenden Komödienausgabe aus dem Jahr 1664 die Gattungsbezeichnung *Opera*. Grashey verzeichnet allerdings eine Ausgabe der Komödie *Il Giasone* aus dem Jahr 1671, welche den Zusatz *Commedia* trägt.³⁰ Der Untertitel verweist bei dieser jüngeren Ausgabe also eindeutig auf die Gattung der Komödie. „Dass seine *commedie* bei den Zeitgenossen sich grosser [sic!] Beliebtheit erfreuten, geht aus den zahlreichen Ausgaben seiner Dramen, den Lobreden der Herausgeber und – aus den vielen ihm fälschlich beigelegten Stücken deutlich hervor.“³¹ Es kann also davon ausgegangen werden, dass dem Grad seiner Beliebtheit auch sein Bekanntheitsgrad entsprach, was bedeutet, dass das Publikum wusste, worauf es sich bei einer Cicognini ‚Opera‘ einzustellen hatte, denn „[n]ach dem Muster seiner Melodramen habe er auch seine Prosastücke geschrieben“³². Somit vermag der Titelzusatz *Opera del Signor Dottor Giacinto Andrea Cicognini* beim Publikum eine Erwartungshaltung in Bezug auf eine bekannte Cicognini-Dramaturgie hervorzurufen.

²⁸ Grashey: Giacinto Andrea Cicogninis Leben und Werke. S. 12.

²⁹ Vgl. *Il Giasone. Drama per musica di D. Hiacinto Andrea Cicognini*. Venetia: Camillo Bortoli 1666.

³⁰ Vgl. Grashey: Giacinto Andrea Cicogninis Leben und Werke. S. 28.

³¹ Ebd. S. 125f.

³² Ebd. S. 9.

Das deutsche Wandertruppenstück: *Comoedia. Genandt: Der durchläuchtige Schiffadmiral Jason. Oder. Das bezauberte güldene Fließ*

Im Gegensatz zur italienischen Vorlage ist bei der *Comoedia* die Gattungsbezeichnung den anderen im Titel enthaltenen Informationen vorangestellt. Dadurch wird eine gänzlich andere Erwartungshaltung in Bezug auf den Text hervorgerufen, als es beim Libretto oder bei der Komödienbearbeitung der Fall ist. Weder die durch die Assoziation mit dem mythologischen Stoff hervorgerufene inhaltliche Erwartung noch eine bestimmte Erwartung an eine für Cicognini typische Dramaturgie steht im Vordergrund, sondern gattungstypische Konventionen einer Komödie werden erwartet. Das Funktionieren einer Komödie hängt unter anderem davon ab, dass von Beginn an feststeht, um was für eine Gattung es sich handelt, denn „[d]em Publikum muss bewusst sein, dass es sich auf Komik einzustellen hat, und es müssen gleichzeitig die notwendigen Zeichen gesetzt werden, dass alles harmlos ist und bleiben wird“³³.

Die Prägnanz des kurzen italienischen Originaltitels wird in der deutschen Bearbeitung ausgeweitet. Auf die Gattungsbezeichnung folgen zwei Titel, *genandt*:

1. *Der durchläuchtige Schiffadmiral Jason. Oder.*
2. *Das bezauberte güldene Fließ.*

Der erste Titel begnügt sich nicht wie die Vorlage mit der bloßen namentlichen Nennung des mythologischen Helden, sondern liefert zusätzlich Informationen zur adeligen Herkunft und beruflichen Stellung desselben. Für ein Wandertruppenstück aus dem 17. Jahrhundert ist der hohe Stand der Hauptfiguren nicht nur typisch,³⁴ sondern auch unabdingbar für das Funktionieren einer spezifischen komischen Dramaturgie. Die Figuren hohen Standes, welche auf der Staatsebene agieren, treten in Kontrast zu den Dienerfiguren. In der Gegensätzlichkeit der beiden Ebenen liegt das komische Potential der sogenannten Haupt- und Staatsaktionen begründet. Gleichzeitig schafft der hohe Stand der Figuren eine Distanz zum Publikum, welches zwar nicht ausschließlich, allerdings zu einem großen Teil niederer Herkunft war.

Die Erhöhung des Standes der auftretenden Personen, ist das erste wichtige Moment für die Wandlung eines ernsten Dramas zu dem Spektakelstück, zur Haupt- und Staatsaktion. Der Grund liegt, wie schon gesagt, in der Notwendigkeit eine grössere [sic!] Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum vorzunehmen.³⁵

³³ Ahnen, Helmut von: *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*. München: Utz 2006. (Theaterwissenschaft Bd. 6). S. 222.

³⁴ Vgl. Prutz, R[obert] E[duard]: *Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters*. Berlin: Duncker und Humboldt 1847. S. 12f.

³⁵ Goldschmit: *Das Repertoire der Wandertruppen in Österreich*. S. 318f.

Eine gewisse Distanz zum Geschehen auf der Bühne erschwert das Einfühlen in die Figuren und ermöglicht dem Publikum über dieselben zu lachen. „Daher setzt man auch in den Titel die vornehmste Person mit möglichst volltönender Amtsbezeichnung“³⁶, was ein möglichst breites Publikum anzulocken vermag. Die umfangreiche Titulatur der Hauptfigur erfüllt somit werbewirksame Zwecke und wird gattungstypischen Konventionen gerecht.

Mit dem zweiten Titel wird der Umfang an Vorinformation im Vergleich zur Vorlage erheblich erweitert, indem neben der mythologischen Figur auch auf ein bekanntes mythologisches Objekt Bezug genommen wird. Das ‚guldene Fluß‘ erweist sich in Bezug auf die Dramaturgie zwar als bloßer MacGuffin im Sinne jenes diegetischen Elements, „das zwar der unmittelbare Anlaß für die im Vordergrund stehenden Handlungen ist, jedoch wenig bis keinen Einfluß auf deren konkreten Verlauf hat“³⁷, durch das Attribut ‚bezaubert‘ wird allerdings eine gewisse Erwartung evoziert. Es handelt sich hierbei um einen Verweis auf die aufwändige Zauberszene am Ende des ersten Aktes, in welcher Medea die Unterwelt beschwört, sie möge Jason bei der Eroberung des goldenen Vlieses behilflich sein. Solche den Titel umringende „preisende Beiwörter“³⁸ können das Interesse des Publikums wecken und Spannung erzeugen, indem sie eine gattungsspezifische Erwartungshaltung bedingen, welche erfüllt oder enttäuscht werden kann. „Die Vorinformation, die sich aus der Gattungserwartung und aus dem Titel ergibt, ist also keineswegs verbindlich“³⁹ und genau darin liegt das Spannungspotential begründet. Das heißt, auch wenn bereits aus dem Titel hervorgeht, dass es sich bei dem deutschen Wandertruppenstück um eine Komödie handelt, kann eine bestimmte Tragik nicht ausgeschlossen werden. Im Wesentlichen kann jedoch davon ausgegangen werden, dass es sich um eine vergleichsweise harmlose Tragik handelt und dass der Grundtenor des Stückes ein komischer ist.

³⁶ Flemming, Willi: Das Schauspiel der Wanderbühne. Leipzig: Reclam 1931. (Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Barock. Barockdrama 3). S. 16.

³⁷ Fuxjäger, Anton: Der MacGuffin: Nichts oder doch nicht? Definition und dramaturgische Aspekte eines von Alfred Hitchcock angedeuteten Begriffs. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft 52/2 (2006). S. 123-154. S. 132.

³⁸ Flemming: Das Schauspiel der Wanderbühne. S. 9.

³⁹ Pfister: Das Drama. S. 70.

Harmlosigkeit als komische Gattungserwartung

Für die Betrachtung des Komischen auf der Bühne erweisen sich die systematischen Untersuchungen des deutschen Theaterwissenschaftlers Helmut von Ahnen als ergiebig. Der Komikbegriff, den er in seinem 2006 erschienenen Werk *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik* definiert, bildet die Grundlage für die folgenden Auseinandersetzungen mit dem deutschen Wandertruppenstück.

Es gibt eine Gemeinsamkeit in Büchern, die sich mit dem Komischen auseinandersetzen. In den einleitenden Kapiteln werden fast ausnahmslos die Weitläufigkeit, Unübersichtlichkeit und der Umfang der Literatur beklagt. Gleichzeitig wird meist festgestellt, dass sich die beteiligten Disziplinen auch noch überschneiden, viele Arbeiten sich nur auf Teilbereiche beschränken und miteinander nicht verbunden werden können, die methodischen Unterschiede erheblich sind, die Diskussion unergiebig ist und ähnliches mehr. Ich schließe mich dem an.⁴⁰

Helmut von Ahnens einleitenden Worte über das Komische sprechen die Ausdehnung dieses Phänomens an und machen deutlich, dass eine Eingrenzung desselben jeder sinnvollen theoretischen Betrachtung vorausgehen hat. So beschränkt er selbst seine Untersuchungen auf das Komische auf der Bühne, das er als Spiel versteht und als solches von komischen Alltagsphänomenen abgrenzt.

Das Komische als Phänomen der Lebenswelt unterscheidet sich vom intendierten Komischen in erster Linie durch Unfreiwilligkeit des komischen Objekts. Es muss in diesem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben.⁴¹

Ahnen versteht unter dieser sogenannten intendierten Komik eine Technik, die mittels bestimmter Handlungen Lachen herstellen will und dieses auch vermag.⁴² Komische Handlungen sind demnach beabsichtigt und zielgerichtet, also solche Handlungen, die bewusst von einer Person vollzogen werden und die einen bestimmten Zweck erfüllen. Der Zweck einer komischen Handlung bezieht sich dabei auf den Beobachter, das heißt im Falle einer komischen Theaterhandlung auf das Publikum, welches lachen soll. Als Grundlage für das Komische im Allgemeinen und im Besonderen für das komische Theaterspiel nennt Ahnen dabei die Harmlosigkeit.⁴³ Komik kann sich demzufolge nur innerhalb eines geschützten Raumes entfalten, in welchem sich sowohl die agierenden als auch die zusehenden Personen darüber einig sind, dass das darin stattfindende Geschehen der Realität enthoben, also fiktional und harmlos ist. Fiktionalität ist zwar

⁴⁰ Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*. S. 1.

⁴¹ Ebd. S. 10.

⁴² Vgl. Ebd. S. 5.

⁴³ Vgl. Ebd. S. 7.

ein wesentlicher Bestandteil der Harmlosigkeit, kann allerdings nicht mit dieser gleichgesetzt werden. Dies zeigt bereits die Aristotelische Unterscheidung von Tragödie und Komödie. Obwohl beide Gattungen per se fiktional sind, kann nur die Komödie widerspruchlos dem Anspruch der Harmlosigkeit gerecht werden. Denn ein wesentlicher Teil der Tragödie ist laut Aristoteles das schwere Leid.⁴⁴ „Das schwere Leid ist ein verderbliches oder schmerzliches Geschehen, wie z. B. Todesfälle auf offener Bühne, heftige Schmerzen, Verwundungen und dergleichen mehr.“⁴⁵ Solche Begebenheiten können trotz der Tatsache, dass sie fiktional sind, nicht als harmlos angesehen werden. Auch in einer Komödie kann von Leid, Schmerz und Tod die Rede sein, jedoch bleibt es meist bei der harmlosen Rede. So bittet in der *Comoedia* Egeos aus lauter Liebesleid Medea, ihn zu töten, um ihn von seinen Schmerzen zu erlösen:

Dieser Dolch sol der letzte Peiniger meines Hertzens, mit diesem bitte ich durchstosse mein Hertz, damit du meine beängstigte Seele auß ihrem Kerker lassen mögest ich zweifele, daß die Nachkommen dieses werden begreifen können, soferne die Liebe in einer beständigen Brust alzu viel Grausamkeit heget, man dieselbe ausjagen und vernichten sol. Sa, wolan grausame Schönheit, eröffne diese Brust, denn nachdem solche von deiner Hand durchstossen, werde ich ohne Gegenrache den so angenehmen Tod verehren und anbehten.⁴⁶

Die Gewissheit, dass Medea niemals die von Egeos erbetene Tat vollziehen wird, macht diese an sich tragische Rede harmlos und beinhaltet dadurch das komische Potential der ganzen Szene. Würde Medea dem Bitten Egeos nachkommen und ihn erdolchen, wäre die Szene nicht harmlos und auch nicht mehr komisch, sondern tragisch. „Das Komische Theaterspiel kann also nur so lange stattfinden, wie sich alle Beteiligten darüber einig sind, dass es harmlos ist.“⁴⁷ Diese Einigkeit muss schon zu Beginn der Szene vorhanden sein, denn über eine solch leiderfüllte Rede wie die Egeos kann nur dann gelacht werden, wenn der Rezipient sich von Anfang an über die Harmlosigkeit derselben und über den positiven Ausgang bewusst ist. Dieses Bewusstsein wird durch die Harmlosigkeit als Gattungskonvention der Komödie gewährleistet, denn „[d]ie Konventionen der Gattung garantieren diese untragische Lösung und erlauben es dem Zuschauer daher, die oft bedrohlichen Verwirrungen mit jener Distanz zu verfolgen, die Voraussetzung für die komische Wirkung ist“⁴⁸. Dass die Komik gerade an einer so tragischen Stelle wie in der Szene zwischen Medea und Egeos am besten wirkt, weiß

⁴⁴ Vgl. Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2003. S. 37.

⁴⁵ Ebd. S. 37.

⁴⁶ *Comoedia*. Genandt: Der durchläuchtige Schiffadmiral Jason. Oder. Das bezauberte güldene Flöß. I/4.

⁴⁷ Ahnen: Das Komische auf der Bühne. S. 14.

⁴⁸ Pfister: Das Drama. S. 69.

Rainer Stollmann in seinen Überlegungen über *Das Lachen und seine Anlässe* damit zu begründen, dass er den Tod als „die kitzligste Stelle im Leben“⁴⁹ lokalisiert. Schon im Ursprung des Lachens, dem Kitzeln, erkennt Stollmann ein wechselseitiges Verhältnis von Lust und Angst.⁵⁰ Es ist daher nicht verwunderlich, dass Komik in Verbindung mit solch heiklen Themen wie Leid, Schmerz und Tod gut funktioniert. Die Lust am Lachen bedarf dabei allerdings der Gewissheit, dass die Angst entschärft wird, das heißt, sie ruht auf dem Vertrauen, dass alles glimpflich ausgehen wird, denn „Spaß macht Lachen nur unter Vertrauten“⁵¹.

Oper vs. Drama: „Gattungstransformation“

Als Adaption einer Oper handelt es sich bei der *Comoedia* um ein Drama, dessen Dramaturgie aus einer anderen Gattung entlehnt ist. Für die Betrachtung eines gattungsspezifischen Transformationsprozesses ist es daher sinnvoll, die dramaturgischen Eigenheiten von Drama und Oper in ihren wesentlichen Zügen zusammenzufassen.

Sowohl Silvia Hauptmann⁵² als auch Ingo Müller⁵³ sehen in der Plurimedialität eine grundlegende Eigenschaft von Drama und Libretto, die sie von anderen literarischen Gattungen unterscheidet. Durch die Inszenierung eines Textes entspinnt sich „ein Dialog verschiedener Zeichenebenen akustischer und visueller Art“⁵⁴. Während die Plurimedialität eines Dramas auf den Text und die Aufführung beschränkt ist, „öffnet sich das Libretto noch gegenüber einem weiteren Medium. Es liegt daher nahe, im Hinblick auf die Oper von einer gegenüber dem Schauspiel gewissermaßen gesteigerten Plurimedialität des Librettos zu sprechen, wenn man bedenkt, dass hier in die bereits vorhandenen Wechselbeziehungen von Dichtung und Szenischem zusätzlich die Musik

⁴⁹ Stollmann, Rainer: *Das Lachen und seine Anlässe*. In: *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*. Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft 51/4 (2006). S. 13-20. S. 15.

⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 13.

⁵¹ Ebd. S. 14.

⁵² Vgl. Hauptmann, Silvia: *Macht der Töne – Ohnmacht des Wortes*. Die librettistische Einrichtung französischer Dramen im 19. Jahrhundert. Bonn: Romanistischer Verlag 2002. (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 144). S. 20.

⁵³ Vgl. Müller, Ingo: *Lulu*. Literaturbearbeitung und Operndramaturgie. Eine vergleichende Analyse von Frank Wedekinds *Lulu*-Dramen und Alban Bergs Oper *Lulu* im Lichte gattungstheoretischer Reflexionen. Freiburg im Breisgau u.a.: Rombach 2010. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae Bd. 177). S. 30.

⁵⁴ Hauptmann: *Macht der Töne – Ohnmacht des Wortes*. S. 20.

eintritt⁵⁵. Auch Silvia Hauptmann erkennt in der Musik als zusätzliches Gestaltungsmittel einen wesentlichen Unterschied der Oper gegenüber dem Drama:

Der grundlegende Unterschied zum Sprechdrama liegt gerade darin begründet, daß die Musik als eigenes, zentrales Ausdrucksmittel neben Text und Inszenierung tritt und sich eine semiotische Interaktion zwischen nun drei Medien entwickelt.⁵⁶

Als zusätzliches Medium der Informationsvergabe gestaltet die Musik die Dramaturgie eines Librettos wesentlich mit. Vor allem für die Quantität eines Operntextes ist sie maßgebend, denn „[e]in Text, der musikalisch umgesetzt wird, muß zwangsläufig kürzer sein als ein zu sprechender Text, braucht doch der Gesang im Unterschied zur gesprochenen Sprache weitaus mehr Zeit zur Vermittlung ein- und desselben Textmaterials“⁵⁷. Knappheit wird somit zu einem wesentlichen Merkmal der Gattung des Librettos, wobei Silvia Hauptmann verdeutlicht, dass dieser Wesenszug in einer interaktiven Verbindung mit dem Medium Musik steht:

Die gattungseigene Textknappheit des Librettos bietet Raum zur Ausgestaltung und Ausdeutung durch die Musik. Trotzdem muß das Libretto auch ohne Musik Sinn machen. Diese tritt zwar als eigenes Ausdrucksmedium neben den Text, ohne aber die prinzipielle Sinnautonomie des Librettos in Frage zu stellen. Knappheit ist somit gleichzeitig Voraussetzung für die musikalische Ausgestaltung, wird aber durch die Musik wiederum erst möglich, indem diese zum Beispiel die emotionale Intensität einer Aussage derart verstärkt, daß der Librettist bei ungefähr gleichem Aussageinhalt und zumindest gleicher Aussageintensität mit unter Umständen weniger Text auskommen kann als ein Dramatiker des Sprechtheaters.⁵⁸

Neben der Knappheit des Textes ist die Vorliebe für emotionale Inhalte ein weiteres gattungstypisches Merkmal des Librettos, das mit dem Medium Musik in Verbindung gebracht werden kann. So meint Hauptmann, es seien im „Hinblick auf die musikalische Umsetzung [...] in erster Linie gefühlvoll-sentimentale Inhalte, auf die sich ein Librettist konzentriert und denen alle anderen Inhalte, etwa philosophisch-reflexiver Art, untergeordnet werden“⁵⁹. Auch Ingo Müller betont die Emotionalität der Oper und nennt diese daher auch ein ‚Drama der Affekte‘, da die Handlung ihren Bezugspunkt meist im inneren Erleben der Figuren hat.⁶⁰

⁵⁵ Müller: Lulu. S. 30.

⁵⁶ Hauptmann: Macht der Töne – Ohnmacht des Wortes. S. 20.

⁵⁷ Ebd. S. 32.

⁵⁸ Ebd. S. 33f.

⁵⁹ Ebd. S. 34.

⁶⁰ Vgl. Müller: Lulu. S. 80.

Die Opernbühne setzt also voraus, dass alles Handeln und Denken der Figuren einen emotionalen Widerhall im Inneren des sich selbst darstellenden Subjekts hat, den es mit Hilfe der musikalischen Vermittlungsinstanz zu übermitteln gilt. Dementsprechend muss der Librettist dafür Sorge tragen, dass alles Handeln und Denken der Figuren stets und in jedem Augenblick von einer starken Emotionalität getragen ist.⁶¹

Diesem Anspruch werden die Figuren in Cicogninis *Giasone* durchaus gerecht. Der erste Auftritt des Titelhelden zeigt diesen in einem Zustand intensivster Emotionalität. In einem Gespräch mit Ercole in der zweiten Szene des ersten Aktes versucht Giasone seine Gefühle in Worte zu fassen:

Ercole; amore è un Dio
Che a noi mortali, ed a i Divin sovrasta;
Se tu sapessi (ò Dio) di quai tesori
M'arrichi l'alma l'adorata mia,
Diresti che gl'amori
Aprono il varco ch'alle glorie invia;
M'accoglie, mi vezzeggia,
Il mio terreno Sole,
Al mio venir festeggia,
E lacrimosa al mio partir si duole;
Quelle feste, quel pianto
Son di questo mio cor soave incanto.⁶²

Herkules, die Liebe ist ein Gott,
der über uns Sterbliche und die Götter herrscht.
Wenn du wüßtest, (o Gott) mit welchen Schätzen
mein Herzensschatz mich schon bereichert hat,
würdest du sagen, daß die Liebe
die Bahn öffnet, die zur Glorie führt.
Sie empfängt mich, sie liebkost mich,
meine irdische Sonne,
sie freut sich, wenn ich komme,
und weint, wenn ich gehe.
Diese Freude, dieses Weinen,
sind für mein Herz ein süßer Zauber.⁶³

Der Text alleine vermag nicht annähernd das gesamte Ausmaß des Liebesrausches, in welchem sich die Figur befindet, auszudrücken. Erst in Verbindung mit der musikalischen Rezeption wird der emotionale Zustand dieser Figur in seiner ganzen Intensität deutlich und nachvollziehbar, denn die Musik ermöglicht es, „den Innenraum einer Figur, der jenseits dessen liegt, was durch Szene oder Wort übermittelt werden könnte, gegenüber dem Zuschauer in seinen verschiedenen Facetten“⁶⁴ sichtbar zu machen. So wird in dieser Szene die unkontrollierte Leidenschaft Giasones auf musikalischer Ebene ausgedrückt und zugleich durch die Unerfahrenheit der Figur gerechtfertigt, indem diese stimmlich auf die Pubertät festgelegt ist. „Die Musik fungiert als authentischer Spiegel des inneren Daseins der Figuren und vergegenwärtigt die Operngestalten in einem umfassenden Sinne“⁶⁵, wodurch dem Zuschauer ermöglicht wird, sich mit den Figuren zu identifizieren und mit diesen mitzufühlen. Das Wegfallen der Musik bedeutet an dieser Stelle daher nicht nur einen Verlust an emotionaler Intensität, sondern mindert auch die Möglichkeit zur Identifikation. Dadurch wird eine

⁶¹ Ebd. S. 146.

⁶² *Giasone*. I/2.

⁶³ Jacobs: Cavalli. S. 63.

⁶⁴ Müller: Lulu. S. 66.

⁶⁵ Ebd. S. 117.

größere Distanz zu den Figuren auf der Bühne erzeugt, die das Mitfühlen erschwert. Genau diese Distanz ist es allerdings, welche laut Walter Hinck notwendig ist, um über eine Figur lachen zu können.

Es ist eine durch die Erfahrungswirklichkeit immer wieder bestätigte Tatsache, daß ein lächerlich erscheinendes Verhalten, Gebaren oder Mißgeschick aufhört komisch zu sein, sobald die inneren Antriebe und Beweggründe durchschaubar sind oder ein Mitgefühl im Betrachtenden wachgerufen wird. Komik schließt psychologisches Verstehen und ein emotionales Interesse aus; komisch ist nicht das in seiner seelischen Besonderheit erfaßte und durch besondere Umstände „entschuldigte“ Individuum, sondern nur ein auf das Gattungshafte restringiertes Wesen.⁶⁶

Hinck sieht demnach im Mitgefühl einen kontraproduktiven Faktor der Komik, worin er mit Helmut von Ahnen übereinstimmt, „[d]enn das Komische ist ein intellektueller Vorgang und kein gefühlsmäßiger“⁶⁷. Eine gewisse emotionale Distanz des Betrachtenden zum Geschehen auf der Bühne wird somit Voraussetzung für das Funktionieren einer komischen Dramaturgie. Der mit der Gattungstransformation verbundene Verlust der Musik als ein emotionales Ausdrucks- und Einfühlungsmedium bedeutet demnach zugleich einen Gewinn an komischen Möglichkeiten. „Dank der Musik wird Fühlen zu einem Schlüsselbegriff der Opernrezeption“⁶⁸, durch deren Wegfallen in der Adaption wird Lachen zum Schlüsselbegriff der *Comoedia*-Rezeption.

Zauberszene und Kampf

Sowohl in der Oper als auch in der *Comoedia* schließt der erste Akt mit der Zauberszene, in welcher Medea die Geisterwelt beschwört, diese möge Jason bei der Eroberung des goldenen Vlieses behilflich sein. In der Oper verleiht Francesco Cavallis musikalische Untermalung dieser Szene ein magisches Pathos, wodurch Medeas Auftritt nicht nur den ersten Akt schließt, sondern gleichzeitig zu dessen Höhepunkt wird. Die Zauberszene ist jedoch nicht nur durch ihre Stellung als musikalischer Höhepunkt von Bedeutung, sondern erfüllt auch dramaturgisch eine wichtige Funktion. Immerhin legt Medeas Beschwörungsritual hier den Grundstein für Jasons triumphale Eroberung des goldenen Vlieses im zweiten Akt. Medea fordert die Götter der Unterwelt auf, Jason bei seinem bevorstehenden Kampf Beistand zu leisten:

⁶⁶ Hinck, Walter: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. *Commedia dell'arte und Théâtre italien*. Stuttgart: Metzler 1965. (Germanische Abhandlungen 8). S. 39.

⁶⁷ Ahnen: Das Komische auf der Bühne. S. 218f.

⁶⁸ Hauptmann: Macht der Töne – Ohnmacht des Wortes. S. 41.

I Mostri formidabili,
Del bel Vello di Frisso,
Sentinelle feroci infaticabili,
Per potenza d'Abisso
Si rondondo a Giasone oggi domabili.⁶⁹

Die mächtigen Ungeheuer,
des schönen goldenen Vlieses des Phrixos
wilde, nimmermüde Wächter,
sollen sich, durch die Kraft der Unterwelt
heute für Jason bezähmbar erweisen.⁷⁰

Die Resonanz aus der Unterwelt zeigt daraufhin, dass Medeas Bemühungen erfolgreich waren:

Del gran Duce Tartareo
Le tue preci/voci⁷¹, ò Medea, gl'arbitrj legnano,
E i Numi Inferni ai cenni tuoi si piegano;
Pluto tue voci udi;
In questo cerchio d'or
Si racchiude valor,
Che die Giasone il cor
Armerà questo di.⁷²

Deine Worte, Medea, verpflichten
die Obersten des Tartarus zu deinen Diensten.
Die Götter der Unterwelt beugen sich deinem Befehl.
Pluto hat deine Worte gehört:
dieser goldene Ring hier
birgt den Heldenmut,
der des Jasons Herz
heute wappnen wird.⁷³

Medea erhält mit dem verzauberten Ring die Zusage, dass die Götter der Unterwelt Jason zum Sieg verhelfen werden. Der erste Akt der Oper endet somit mit Medeas Worten der Gewissheit über Jasons Triumph:

Si, si, si,
Vincerà
Il mio Rè,
A suo pro
Deità
Di la Giù
Pugnerà;
Si, si, si
Vincerà,
Vincerà.⁷⁴

Ja, ja, ja,
er gewinnt
heut' mein König!
Für ihn wird
die Gottheit
der Unterwelt
kämpfen!
Ja, ja, ja,
er gewinnt,
er gewinnt!⁷⁵

Auch in der *Comoedia* bekommt Medea in der letzten Szene des ersten Aktes einen Zauberring. Auf Medeas Beschwörungsritual folgt hier die Regieanweisung: „Hier kommen 4 höllische Geister aus einer feuerspeienden Hölen, tanzen, und geben der Medea einen Zauberring, nach geendigtem Tantz gehen sie wieder in den Pfuhl“⁷⁶. Auch wenn an dieser Stelle nicht wie in der Oper explizit davon gesprochen wird, dass Jason mithilfe des Rings siegreich sein wird, zeigen die späteren Szenen des Kampfes

⁶⁹ Giasone. I/15.

⁷⁰ Jacobs: Cavalli. S. 111.

⁷¹ Während im Libretto von 1649 von Medeas Gebeten („preci“) die Rede ist, steht in Jacobs Ausgabe an dieser Stelle das italienische Wort „voci“, welches Almut Lenz mit „Worte“ übersetzt hat.

⁷² Giasone. I/15.

⁷³ Jacobs: Cavalli. S. 113.

⁷⁴ Giasone. I/15.

⁷⁵ Jacobs: Cavalli. S. 113.

⁷⁶ Comoedia. I/12.

im zweiten Akt, dass Medea auch in der *Comoedia* von den Wirkungen des magischen Objekts überzeugt ist:

Dieses ist das besessene Kasteel, hier übergebe ich dir diesen Ring, in welchem ein streitbarer Geist verborgen, welcher deine Ehre wird befördern helfen. Stecke ihn an die linke Hand, durch das Glück bin ich dir allezeit vergesellschaftet. Denn ich bin nur, was den eusserlichen Leib anbelangt, von dir abgesondert. Greiffe sie tapfer an, denn ich prophezeihe dir den Sieg: Streite hertzhafft, denn ich erlange dir Stärke, schlage sie zu Boden, denn ich verlange dich unsterblich und wann du überwunden, so komme wieder zu derjenigen die dich anbetet.⁷⁷

Medeas Überzeugung, dass ihre Beschwörungskünste Jason zum Sieg verhelfen werden, findet in der *Comoedia* demnach nicht wie in der Oper bereits in der Zauberszene am Ende des ersten Aktes Ausdruck, sondern erst unmittelbar vor den Szenen des Kampfes (II/3 und II/4). Genau diese scheinbar unwesentliche Verschiebung inhaltlicher Faktoren bedeutet allerdings eine dramaturgische Veränderung, welche Auswirkungen auf die Intensität der Komik hat. Durch das magische Objekt des verzauberten Rings stehen die Zauberszene und der Kampf sowohl in der Oper als auch in der *Comoedia* in einem Zusammenhang. Der Ring, welchen Medea vor dem Kampf im zweiten Akt an Jason übergibt, ruft die Zauberszene am Ende des ersten Aktes in Erinnerung und stellt somit eine Verbindung zwischen den beiden Szenen her. In der Kombination dieser Szenen liegt eine Komik begründet, die auf einer Widersprüchlichkeit im Verhalten Medeas beruht. Die Gewissheit über Jasons Sieg, welche Medea in der Oper am Ende der Zauberszene zum Ausdruck bringt, kontrastiert mit ihrer Unsicherheit während des Kampfes. Nachdem Medea mit Delfa in der *Comoedia* beobachtet hat, wie Jason bis in das „verzauberte Castel“⁷⁸ vordringen konnte, zeigt sie sich besorgt:

MEDEA O ihr Götter, wohin begibstu dich wertester Jason? In was Gefahr setzest du dich mein Brautigam?

DELFA Und was fürchten Eure Majestät?

MEDEA Ich befürchte mich seines Lebens, und meiner Ehre.

DELFA Eure Majestät befahren sich seines Lebens, und erinnern Sie sich denn nicht der Krafft, welche der Zauberring in sich geschlossen hält. Sie verjage die Furcht, denn nur gar zu gewiß wird Jason alß ein Überwinder zurückkommen, und Sie mit neuer Ergötzlichkeit wieder erfreuen.⁷⁹

Medeas Unsicherheit wirkt in Assoziation mit ihrer zuvorigen Gewissheit amüsant und veranlasst Delfa dazu, sich über sie lustig zu machen.⁸⁰ Durch ihre zynischen Aussagen

⁷⁷ Ebd. II/3.

⁷⁸ Ebd. II/3.

⁷⁹ Ebd. II/4.

⁸⁰ Ebd. II/4.

zeigt Delfa, dass sie Medeas Furcht um Jasons Leben nicht recht ernst nehmen will, wodurch der Szene und vor allem dem eigentlichen Kampf, welcher hinter der Bühne stattfindet, jegliche Bedrohlichkeit genommen wird. Die offensichtliche Harmlosigkeit der Geschehnisse hinter den Kulissen tritt in Kontrast zu Medeas inadäquater Besorgnis auf offener Bühne. Medeas unangemessenes Verhalten birgt eine Komik, welche durch Delfas Zynismus forciert wird. Die Verbindung zwischen der Gewissheit bezüglich Jasons Sieg in der Zauberszene und der Besorgnis während des Kampfes, welche durch das magische Objekt des Rings hergestellt wird, ist dabei Voraussetzung für das Funktionieren der Komik in der Oper. In der *Comoedia* wird der Ausdruck der Gewissheit allerdings von der Zauberszene am Ende des ersten Aktes direkt vor den Kampf im zweiten Akt verschoben. Dadurch werden diejenigen Faktoren, welche den komischen Widerspruch bilden, näher aneinander gerückt. Dies verleiht dem komischen Kontrast in der *Comoedia* mehr Unmittelbarkeit. Gerade eben war Medea noch von den Wirkungen des verzauberten Rings überzeugt, als sie gleich darauf unter ihrer Besorgnis zu leiden beginnt. Dieser rasche Stimmungswechsel wirkt unpassend und dadurch komisch. Durch die Verschiebung des Ausdrucks der Gewissheit in der *Comoedia* wird die Komik in den Szenen des Kampfes demnach intensiviert. Gleichzeitig verliert die Zauberszene dadurch jedoch an Kraft. Dieser Verlust wird in der *Comoedia* durch das mit der Gattungstransformation verbundene Wegfallen der Musik verdoppelt. Während die Zauberszene in der Oper der (musikalische) Höhepunkt des ersten Aktes ist, wird sie durch die Transformation in die *Comoedia* in ihrer Bedeutung marginalisiert.

Dramaturgie: Szenenfolge und Streichungen

Die folgenden Tabellen lassen deutlich erkennen, dass die meisten dramaturgischen Veränderungen bereits auf den ersten Transformationsprozess (siehe Tabelle 1) – also auf die Bearbeitung des Librettos zu einer Komödie – und demnach auf Cicognini selbst zurückzuführen sind. Wesentlich sind dabei die Streichung des Prologs und der Götterszene (II/8) sowie der Schlusszene, wodurch der erklärende Rahmen verlorenght. Die minimalen Veränderungen in der Szenenfolge ergeben sich durch das Kürzen, Zusammenfügen und Teilen einzelner Szenen und durch die Streichung der Hofdame Alinda und der Gärtnerin Rosmina. Die Umbenennung der beiden Dienerfiguren Demo und Oreste in Truf(f)aldino und Piccariglio nimmt Cicognini selbst in der Umarbeitung des Librettos zur Komödie vor.

Tabelle 1: Vom Libretto zur italienischen Komödie

<i>Giasone</i> ⁸¹	<i>Il Giasone</i> ⁸²
Prologo <i>Marina con veduta dell'Isola di Colco</i> Sole, Amore	- gestrichen
Atto Primo	Atto Primo
➤ Scena Prima <i>Giardino con Palazzetto</i> Ercole, Besso	➤ Scena I. <i>Palazzo Reggio</i> Ercole e Besso <i>alla porta del Palazzo</i> ➤ Scena Seconda Ercole
➤ Scena Seconda Giasone, Ercole	➤ Scena Terza Giasone, Ercole
➤ Scena Terza Rosmina	- gestrichen
➤ Scena Quarta <i>Sala Reale</i> Medea	➤ Scena Quarta Medea
➤ Scena Quinta Egeo, Medea	➤ Scena V. Egeo, Medea
➤ Scena Sesta Oreste	➤ Scena VI. Piccariglio
➤ Scena Settima Demo, Oreste	➤ Scena VII. Truffaldino, Piccariglio
➤ Sena Ottava Delfa	➤ Scena VIII. Delfa
➤ Scena Nona Medea, Delfa	➤ Scena IX. Medea, Delfa
➤ Scena Decima Giasone, Medea	➤ Scena X. Giasone, Medea
➤ Scena Undecima Giasone solo	➤ Scena XI. Giasone
➤ Scena Duodecima Medea, Giasone, Delfa	➤ Scena XII. Medea, Delfa, Giasone
➤ Scena Decimaterza Delfa Sola	➤ Scena XIII. Delfa
➤ Scena Decimaquarta <i>Campagna con Capanne sù la Foce d'Ibero</i> Isifile <i>vien sognando</i>	➤ Scena XIV. <i>Isifile sola vien sognando</i> <i>Campagna</i>
➤ Scena Decimaquinta <i>Stanza degli Incanti di Medea</i> Medea, Coro di Spiriti, Volano	➤ <i>Stanza degli incanti di Medea,</i> <i>Medea con manto nero, e verga in</i> <i>mano</i>

⁸¹ Giasone. Drama Musicale, del D. Hiacinto Andrea Cicognini. Venetia: Giacomo Batti 1649.

⁸² Il Giasone. Opera del Signor Dottor Giacinto Andrea Cicognini. Venetia: Camillo Bortoli 1664.

Atto Secondo	Atto Secondo
➤ Scena Prima <i>Campagna con Capanne</i> Isifile, Alinda	➤ Scena I. Isifile <i>sola</i> <i>Campagna</i>
➤ Scena Seconda Oreste, Isifile	➤ Scena II. Piccariglio <i>Liberato?</i> ➤ Scena III. Isifile <i>sola</i>
➤ Scena Terza <i>Recinto del Castello del vello d'oro</i> Medea, Giasone, Delfa	➤ Scena IV. Medea, Giasone e Delfa <i>Castello</i>
➤ Scena Quarta Giasone	➤ Scena V. Giasone <i>solo</i>
➤ Scena Quinta Medea, Delfa	➤ Scena VI. Medea, Delfa <i>vedendo entrar Giasone</i>
➤ Scena Sesta Medea, Giasone, Delfa, Ercole	➤ Scena VII. Giasone <i>col Velo d'oro</i> , Ercole <i>ed Argonauti</i> , Medea e Delfa <i>Qui vien Truffaldino, a scoltar</i>
➤ Scena Settima Demo, Egeo	➤ Scena VII. Truffaldino <i>solo</i> ➤ Scena IX. Egeo, Truffaldino
➤ Scena Ottava <i>Grotte d'Eolo</i> Giove, Eolo, Amore, Coro di Venti	- gestrichen
➤ Scena Nona <i>Porto di mare diroccato. Fortuna di Mare</i> Orste, Alinda	➤ Scena X. Piccariglio
➤ Scena Decima Demo, Oreste	➤ Scena XI. Truffaldino, Piccariglio <i>Truffaldino grida di dentro in Mare</i>
➤ Scena Undecima Giasone, Medea, Besso, Ercole con gl'Argonauti <i>Coro di Soldati, Coro di marinari sbarcano dalla Nave d'Argo</i>	➤ Scena XII. <i>Barca con Marinari, dove vi è dentro Giasone, Medea, Ercole, Besso ed altri, che sbarcano</i>
➤ Scena Duodecima Besso, Alinda	- gestrichen
➤ Scena Decimaterza Oreste, Giasone, Medea, Besso, Coro di Soldati	➤ Scena XIII. Giasone e Medea ➤ Scena XIV. Piccariglio <i>tira Giasone in disparte Medea</i>
➤ Scena Decimaquarta Isifile, Medea, Giasone	➤ Scena XV. Isifile, Giasone, Medea ➤ Scena XVI. Isifile <i>sola</i>

Atto Terzo	Atto Terzo
➤ Scena Prima <i>Bosco fiorito</i> Oreste, Delfa	➤ Scena I. Delfa, Piccariglio <i>Campagna</i>
- fehlt	➤ Scena II. Delfa, Ercole
➤ Scena Seconda Medea, Giasone	➤ Scena III. Giasone e Medea
➤ Scena Terza Medea, Giasone, Oreste	➤ Scena IV. Piccariglio
➤ Scena Quarta Isifile, Giasone, Medea	➤ Scena V. Isifile, (Giasone, Medea)
	➤ Scena VI. <i>Giasone solo</i>
➤ Scena Quinta Besso, Giasone	➤ Scena VII. Besso, Giasone
➤ Scena Sesta <i>Egeo da marinaio, Demo da Villano con lanterna</i>	➤ Scena VIII. <i>Egeo da Marinaio. Notte</i>
	➤ Scena IX. Truffaldino, Egeo <i>Truffaldino da Villano, con lanterna, Egeo da marinaio</i>
➤ Scena Settima <i>Notte con Luna</i> Isifile Sola	➤ Scena X. Isifile, Piccariglio
➤ Scena Ottava Oreste, Isifile	
➤ Scena Nona <i>Valle d'Orseno</i> Medea Sola	➤ Scena XI. <i>Medea, Soldati</i>
➤ Scena Decima Delfa	➤ Scena XII. Delfa
➤ Scena Decimaprima Medea, Besso, Soldati	➤ Scena XIII. <i>Medea da una parte, Besso dall'altra</i>
➤ Scena Duodecima Isifile, Besso	➤ Scena XIV. <i>Isifile sola</i>
➤ Scena Decimaterza Egeo, Medea di dentro	➤ Scena XV. <i>Medea di dentro, Egeo fori</i>
➤ Scena Decimaquarta Besso e Soldati <i>da una parte</i> , Giasone <i>dall'altra</i>	➤ Scena XVI. <i>Giasone da una parte, Besso dall'altra con Soldati</i>
➤ Scena Decimaquinta Medea, Egeo	➤ Scena XVII. Egeo e Medea
➤ Scena Decimasesta <i>Palazzo Disabitato con rovine</i> Giasone	➤ Scena XVIII. Giasone

<p>➤ Scena Decimasettima Egeo, Giasone <i>che dorme</i></p> <p>➤ Scena Decimaottava Isifile, Egeo, Giasone <i>Isifile s'avventa al stile, e lo leva di mano ad Egeo</i></p>	<p>➤ Scena XIX. Egeo, Giasone <i>dormendo</i>, (Isifile) <i>Giasone si sveglia, è pone mano</i></p>
<p>➤ Scena Decimanona Besso, Soldati, Giasone, Isifile</p>	<p>➤ Scena XX. Ercole, Besso, Giasone, Soldati, (Isifile)</p>
<p>➤ Scena Vigesima Medea, Giasone, Besso, Soldati, Isifile</p>	<p>➤ Scena XXI. <i>Medea è gli detti</i></p>
<p>➤ Scena Vigesima prima Egeo con Soldati, Giasone, Medea, Isifile, Besso</p>	<p>➤ Scena XXII. <i>Egeo gli detti</i></p> <p>➤ Scena Ultima <i>Delfa, Piccariglio è detti</i></p>
<p>➤ Scena Vigesima seconda Giove, Amore, Coro di Dei, Zeffiro</p>	<p>- gestrichen</p>

Tabelle 2: Von der Komödie zur *Comoedia*

<i>Il Giasone</i> ⁸³	<i>Comoedia</i> ⁸⁴
Atto Primo	Actus I
➤ Scena I. <i>Palazzo Reggio</i> Ercole e Besso <i>alla porta del Palazzo</i>	➤ Scena 1 <i>Das Theatrum ist ein königlicher</i> <i>Pallast</i> Hercules, Besso
➤ Scena Seconda Ercole	
➤ Scena Terza Giasone, Ercole	➤ Scena 2 Jason, (Hercules)*
➤ Scena Quarta Medea	➤ Scena 3 Medea
➤ Scena V. Egeo, Medea	➤ Scena 4 Egeo, (Medea)*
➤ Scena VI. Piccariglio	➤ Scena 5 Piccariglio
➤ Scena VII. Truffaldino, Piccariglio	➤ Scena 6 Trufaldino, (Piccariglio)*
➤ Scena VIII. Delfa	➤ Scena 7 Delfa
➤ Scena IX. Medea, Delfa	➤ Scena 8 Medea, (Delfa)*
➤ Scena X. Giasone, Medea	➤ Scena 9 Jason, (Medea)*
➤ Scena XI. Giasone	
➤ Scena XII. Medea, Delfa, Giasone	➤ Scena 10 Medea und Delfa, (Jason)*
➤ Scena XIII. Delfa	
➤ Scena XIV. <i>Isifile sola vien sognando</i> <i>Campagna</i>	➤ Scena 11 <i>Das Theatrum ist eine Landschaft</i> <i>Isifile schläft</i>
➤ <i>Stanza degli incanti di Medea,</i> <i>Medea con manto nero, e verga in</i> <i>mano</i>	➤ Scena 12 <i>Medea in einem schwarzen Mantel</i> <i>und Zauberstok</i>

⁸³ *Il Giasone*. Opera del Signor Dottor Giacinto Andrea Cicognini. Venetia: Camillo Bortoli 1664.

⁸⁴ *Comoedia*. Genandt: Der durchläuchtige Schiffadmiral Jason. Oder. Das bezauberte güldene Fließ.

Atto Secondo	Actus II
➤ Scena I. Isifile <i>sola</i> <i>Campagna</i>	➤ Scena 1 <i>Das Theatrum ist ein Seestrand</i> Isifile
➤ Scena II. Piccariglio <i>Liberato?</i> ➤ Scena III. Isifile <i>sola</i>	➤ Scena 2 Piccariglio <i>kommt auf einem Schiff</i> <i>und steigt zu Lande, (Isifile)*</i>
➤ Scena IV. Medea, Giasone e Delfa <i>Castello</i> ➤ Scena V. Giasone <i>solo</i>	➤ Scena 3 <i>Das Theatrum ist das verzauberte</i> <i>Castel</i> Medea, Jason, Delfa
➤ Scena VI. Medea, Delfa <i>vedendo entrar</i> <i>Giasone</i>	➤ Scena 4 Medea und Delfa <i>sehen Jason in das</i> <i>Castel gehen</i>
➤ Scena VII. Giasone <i>col Velo d'oro, Ercole ed</i> <i>Argonauti, Medea e Delfa</i> <i>Qui vien Truffaldino, a scoltar</i> ➤ Scena VII. Truffaldino <i>solo</i>	➤ Scena 5 Jason <i>mit dem güldenen Fluß,</i> Hercules, (Medea, Delfa)* ➤ Scena 6 Trufaldino <i>von Ferne, (Jason,</i> Hercules, Medea, Delfa)*
➤ Scena IX. Egeo, Truffaldino	➤ Scena 7 Egeo, (Trufaldino)*
➤ Scena X. Piccariglio	➤ Scena 8 <i>Das Theatrum ist der Seestrandt</i> Piccariglio
➤ Scena XI. Truffaldino, Piccariglio <i>Truffaldino grida di dentro in Mare</i>	➤ Scena 9 Trufaldino <i>schwimmt im Meer,</i> (Piccariglio)*
➤ Scena XII. <i>Barca con Marinari, dove vi è dentro</i> Giasone, Medea, Ercole, Besso <i>ed</i> <i>altri, che sbarcano</i>	➤ Scena 10 <i>Ein Schiff mit Schiffleuten, Jason,</i> Medea, Hercules, Besso <i>Sie länden an und steigen aus</i>
➤ Scena XIII. Giasone e Medea ➤ Scena XIV. Piccariglio <i>tira Giasone in disparte</i> <i>Medea</i>	➤ Scena 11 Piccariglio, (Jason, Medea)*, (Besso?)
➤ Scena XV. Isifile, Giasone, Medea ➤ Scena XVI. Isifile <i>sola</i>	➤ Scena 12 Isifile, (Jason, Medea)*

Atto Terzo	Actus III
➤ Scena I. Delfa, Piccariglio <i>Campagna</i>	➤ Scena 1 <i>Das Theatrum ist Landschaft</i> Delfa, Piccariglio
➤ Scena II. Delfa, Ercole	➤ Scena 2 Hercules, (Delfa)*
➤ Scena III. Giasone e Medea	➤ Scena 3 Jason, Medea
➤ Scena IV. Piccariglio	➤ Scena 4 Piccariglio, (Medea, Jason <i>schlafen einander im Armen unterm Baum</i>)*
➤ Scena V. Isifile, (Giasone, Medea)	➤ Scena 5 Isifile, (Jason, Medea, Piccariglio <i>schläft</i>)*
➤ Scena VI. Giasone <i>solo</i>	
➤ Scena VII. Besso, Giasone	➤ Scena 6 Besso, (Jason)*, (Piccariglio?)
➤ Scena VIII. <i>Egeo da Marinaro. Notte</i>	➤ Scena 7 <i>Egeo alß ein Schiffer. Nota bene Nacht</i>
➤ Scena IX. Truffaldino, Egeo <i>Truffaldino da Villano, con lanterna, Egeo da marinaro</i>	➤ Scena 8 <i>Trufaldino alß ein Bauer mit einer Latern</i>
➤ Scena X. Isifile, Piccariglio	➤ Scena 9 Isifile, Piccariglio <i>mit 2 Kinder</i>
➤ Scena XI. Medea, <i>Soldati</i>	➤ Scena 10 Medea
➤ Scena XII. Delfa	➤ Scena 11 Delfa, (Medea)*
➤ Scena XIII. <i>Medea da una parte, Besso dall'altra</i>	➤ Scena 12 Besso <i>mit Soldaten</i> , (Medea)*
➤ Scena XIV. Isifile <i>sola</i>	➤ Scena 13 Isifile, (Besso)*
➤ Scena XV. <i>Medea di dentro, Egeo fori</i>	➤ Scena 14 Egeo, (Medea)*
➤ Scena XVI. <i>Giasone da una parte, Besso dall'altra con Soldati</i>	➤ Scena 15 <i>Jason auf einer Seiten, Besso mit Soldaten auf der andern</i>
➤ Scena XVII. Egeo e Medea	➤ Scena 16 Egeo, Medea
➤ Scena XVIII. Giasone	➤ Scena 17 Jason
➤ Scena XIX. Egeo, Giasone <i>dormendo</i> , (Isifile) <i>Giasone si sveglia, è pone mano</i>	➤ Scena 18 Egeo, (Jason <i>schläft</i>)* ➤ Scena 19 Isifile <i>fält ihm ins Gewehr</i> , (Egeo, Jason)*
➤ Scena XX. Ercole, Besso, Giasone, Soldati, (Isifile)	➤ Scena 20 Hercules, Besso, Soldaten, (Isifile, Jason)*

➤ Scena XXI. Medea è gli detti	➤ Scena 21 Medea, (Besso, Soldaten, Jason, Isifile)*, (Hercules?)
➤ Scena XXII. Egeo gli detti	➤ Scena 22 Egeo, (Medea, Besso, Soldaten, Jason, Isifile)* ➤ Scena 23 <i>Eine Frau bringt der Isifile beide Kinder</i>
➤ Scena Ultima Delfa, Piccariglio è detti	➤ Scena 24 Piccariglio, Delfa, Trufaldino, (Egeo, Medea, Besso, Soldaten, Jason, Isifile)*

* In der *Comoedia* werden zu Beginn einer Szene nur diejenigen Figuren verzeichnet, welche neu hinzutreten. Figuren, die bereits in der vorherigen Szene anwesend waren, werden – auch wenn sie nicht abgegangen sind – nicht wie im Libretto nochmals genannt. Um einen eindeutigen und übersichtlichen Vergleich zu gewährleisten, werden diese Namen in der Tabelle trotzdem (in Klammern) angeführt.

Die Tabelle 2 zeigt einen weitgehend identischen Szenenverlauf beider Stücke, was Cicogninis Komödienbearbeitung als direkte Vorlage der *Comoedia* vermuten lässt und somit den zweiten Transformationsprozess im Wesentlichen als Übersetzung ausweist. Für die Dramaturgie sind daher hauptsächlich die Veränderungen des ersten Transformationsprozesses von Bedeutung. Sowohl der Verlust des erklärenden Rahmens durch die Streichung des Prologs, der Götterszene und der Schlusszene als auch die durch die Streichung der zwei weiblichen Dienerfiguren bedingte Kürzung der Nebenhandlung führt zu einer veränderten Informationsvergabe, die sich letztendlich sogar auf die Figuration auswirkt. Indem sich die *Comoedia* als Übersetzung der Komödie *Il Giasone* erwiesen hat, können die dramaturgischen und figuralen Veränderungen des ersten Transformationsprozesses auf das Wandertruppenstück übertragen werden. In den folgenden Kapiteln findet daher ein direkter Vergleich des Librettos mit der *Comoedia* statt.

Die Transformation der Figuren

Delfa: Von der komischen Alten zur Närrin

Bereits im Personenverzeichnis wird Delfa durch ihre Rolle als Medeas Säugamme als alte Frau festgeschrieben. Dementsprechend ist ihr Stimmfach in der Oper als einziges der weiblichen Figuren nicht Sopran, sondern Kontraalt. Die Stimmlage ist für Dierk Rabien in erster Linie ein Anzeichen für das Alter einer Figur, das heißt, je tiefer die Stimme klingt, desto älter und erfahrener ist ihr Träger bzw. ihre Trägerin.⁸⁵ Delfa wird demnach mit ihrer tiefen Stimme zur einzigen (weiblichen) Repräsentantin einer älteren Generation, was ihr die Rolle einer Kontrastfigur zuweist. Vor allem ihrem Schützling Medea gegenüber nimmt sie eine oppositionelle Position ein, welche sich anhand der divergierenden Auffassungen von Liebe und Treue manifestiert. Delfa erfüllt dabei die Funktion, Medeas Situation fortlaufend zu reflektieren und kritisch zu hinterfragen. So äußert sie sich im ersten Akt bezüglich Medeas vorehelicher Mutterschaft sarkastisch:

Leggiadra usanza, e nuova,
Per ritrovar marito
Le fanciulle oggi di si danno a prova;
Economia Gratiiosa,
Politici consigli,
Prima che far da sposa
San far da madre, ed allevare i figli.⁸⁶

Ein leichtfertiger Brauch, – ganz neu:
um einen Mann zu bekommen,
tun's die Mädchen von heute erst auf Probe!
Reizendes System, das, –
neue Gesellschaftsregeln:
eh' sie lernen, Gattin zu sein, sind sie schon
erfahrene Mütter, und ziehen Kinder auf!⁸⁷

Die Kritik bezieht sich in diesem Beispiel allerdings weniger auf Medeas Unkeuschheit als vielmehr auf deren ungenierten und offenkundigen Umgang damit. In der entsprechenden Szene der *Comoedia* wird deutlich, dass Delfa selbst in ihrer Jugend voreheliche Erfahrungen mit dem anderen Geschlecht sammeln konnte, es allerdings besser verstand, diese geheim zu halten:

Alß ich noch ein Mädgen war, war ich arbeitsam und verschwiegen, es ist nicht rahtsam unerfahrene Mädgen zu heirahten. Die alle Schulen wol verstehen sind die besten, und wissen wie sie einen Man bedienen sollen. Einer wil es gekocht, der andere roh, und diese sind die besten welche sich nach eines jeden Humour zu schikken wissen.⁸⁸

Es ist also nicht die Keuschheitsthematik, welche die Geister Delfas und Medeas an diesem Punkt scheidet, sondern der unterschiedliche Anspruch an die Treue. Während

⁸⁵ Vgl. Rabien, Dierk: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte. Inaugural-Dissertation. Freie Universität Berlin. 1970. S. 15.

⁸⁶ Giasone. I/13.

⁸⁷ Jacobs: Cavalli. S. 103.

⁸⁸ Comoedia. I/10.

Medeas Herz nur noch für Jason schlägt und sie von ihrem Geliebten absolute Treue erwartet, scheint Delfa etwas aufgeschlossener in dieser Sache zu sein:

Glaubet nicht ihr unvorsichtige Mädgen, daß ein Liebhaber allein genugsam sei unsern unersättlichen Abgrund zu erfüllen, es ermangeln ihm die Kräfte in der allerangenehmsten Zeit, dabei euch das Verlangen wachset und zunimt. Wer Liebe geniessen wil, der koste wol erst die Frucht, und bleibe keiner treu, biß er sie alle versucht.⁸⁹

An dieser Stelle zeichnet sich bereits eine erste Wandlung in der Figuration Delfas im Sinne einer Erotisierung ab. Versteckt sie in der Oper ihre sexuellen Gelüste noch mehr hinter einer subtilen Metaphorik, bringt Delfa ihr Verlangen in der *Comoedia* wesentlich direkter zum Ausdruck. Doch bereits in der Oper ist eine solche „unangemessene Liebesgier“⁹⁰ die Quelle der Komik dieser Figur. Dierk Rabien erkennt einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem Stimmfach einer Figur und ihrem komischen Potential:

Bezeichnet die tiefe Stimmlage das Alter, so liegen darin natürlich auch zugleich die komischen Möglichkeiten des Stimmfaches. Die Sinnlichkeit, verbunden mit dem Alter ergibt die „komische Alte“.⁹¹

Delfa ist also schon in ihrer Ursprungsgestalt bei Cicognini nicht bloß Kontrast- und Reflexionsfigur, sondern bereits als komische Alte konzipiert. Die musikalische Komponente trägt in der Oper dabei wesentlich zur Gestaltung dieser Figur bei und weist ihr einen Platz im Kontext der anderen Figuren zu. Durch die Gattungstransformation geht dieses Gestaltungsmittel allerdings verloren. Es lässt sich jedoch erkennen, dass in der Komödie dieser Verlust auf anderer Ebene einen Ausgleich findet. So wie in der Oper durch den akustischen Indikator der Stimmlage das Alter der Figur von Beginn an hörbar ist, findet in der *Comoedia* durch eine verstärkte sprachliche Selbstcharakterisierung optischer Attribute eine Verbildlichung statt. Bereits bei ihrem ersten Auftritt in der siebenten Szene des ersten Aktes beklagt Delfa den altersbedingten Verlust ihrer Schönheit. Sie nennt dabei explizit die sichtbaren Makel ihres Körpers, wie ihre ‚Runtzeln‘ oder die entschwindenden ‚Rosen‘ auf ihren Wangen.⁹² Diese Anzeichen des Alters werden gegenüber der Schönheit Medeas zu fehlerhaften Körpermerkmalen. Helmut von Ahnen erkennt in solchen „Fehlern des

⁸⁹ Ebd. III/11.

⁹⁰ Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte. S. 18.

⁹¹ Ebd. S. 18.

⁹² Vgl. *Comoedia*. I/7.

Körpers⁹³ komisches Potential. Schon in der *Commedia dell'arte* hatten die lustigen Figuren Halbmasken, um durch karikaturistische Verunstaltungen des Gesichts Komik zu bewirken.⁹⁴ Durch die harmlose Karikatur des Äußeren vollzieht sich eine sichtbare Abgrenzung der komischen zu den seriösen Figuren. Ähnlich wie in der Oper durch die Stimmfächer wird in der Komödie anhand sichtbarer Merkmale ein „erotisches Bezugssystem“⁹⁵ geschaffen. Medea ist jung und schön, weshalb sie im Gegensatz zur alternden Delfa gute Chancen beim göttlichen Jason hat, was letztere zu bedauern weiß, denn „in Wahrheit, er ist würdig, daß ein jedes Weibesbild ihm dasjenige zulasse, welches die Erbarkeit beschützt“⁹⁶. Die Erfolgchancen in Liebessachen sind also von vornherein festgelegt und offensichtlich. Delfa kann demnach gemeinsam mit allen anderen Figuren anhand bestimmter Indikatoren wie dem Stimmfach in der Oper oder den sichtbaren Anzeichen ihres (alternden) Körpers in einer „Skala zuzubilligenden erotischen Anspruchs“⁹⁷ eingeordnet werden. Dadurch erweist sich der Kontrast zwischen Delfas Erscheinungsbild und ihrem expliziten Verlangen nach Liebe und körperlicher Zuneigung als dramaturgisch inadäquat, wodurch Komik entsteht. Denn „[w]enn ein Mensch das Streben hat, als mehr zu erscheinen, als er in Wirklichkeit ist, einen falschen Schein über den eigenen Wert zu erwecken versucht, ungehörige, unangemessene Ansprüche stellt, wirkt er komisch auf uns“⁹⁸. In der vierten Szene des zweiten Aktes der *Comoedia* offenbart Delfa Medea ihr Verlangen:

DELFA Ach warum bin ich doch nicht auch noch jung.
 MEDEA Und was thätestu denn?
 DELFA || Ich versuchte es auch. || Ich kan nicht reden.
 MEDEA Rede denn ich höre dier gerne zu.
 DELFA Ich wolte auch lieben, und von Stund an thäte ich, was die andern thun.
 MEDEA Und wer ist der welchen du liebest?
 DELFA Einer, der kan, und darnach Hülffe ruffet. O Götter!⁹⁹

Verstärkt wird die groteske Wirkung der Figur durch ihren Unverstand bzw. durch das Unvermögen der Selbsterkenntnis, das heißt das Selbstverkennen.¹⁰⁰

⁹³ Ahnen: Das Komische auf der Bühne. S. 20ff.

⁹⁴ Vgl. Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. S. 13f.

⁹⁵ Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die *Commedia dell'arte*. S. 15.

⁹⁶ *Comoedia*. I/7.

⁹⁷ Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die *Commedia dell'arte*. S. 133.

⁹⁸ Baum, Georgina: Der widerspruchsvolle Charakter und der historische und gesellschaftliche Inhalt des Komischen in der dramatischen Gestaltung. In: Reinhold Grimm und Klaus L. Berghahn (Hg.): *Wesen und Formen des Komischen im Drama*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. (Wege der Forschung Bd. LXII). S. 206-252. S. 216.

⁹⁹ *Comoedia*. II/4.

¹⁰⁰ Vgl. Ahnen: Das Komische auf der Bühne. S. 15ff.

Sich selbst nicht zu erkennen in Bezug auf den Zusammenhang zwischen den eigenen Wunschvorstellungen und der Wirklichkeit führt zur Mechanisierung in Form von gewohnheitsmäßigem Selbstverkennen. Als Folge dieser Fehleinschätzung hält sich ein Individuum in Bezug auf seinen Körper z.B. für schöner oder größer, in Zusammenhang mit dem Charakter z.B. für tüchtiger und in der Interpretation der eigenen Situation z.B. für reicher, als es dem tatsächlichen Zustand entspricht.¹⁰¹

Delfas Selbstverkenning geht von der Überschätzung ihrer körperlichen Reize aus. Sie ist sich zwar größtenteils ihrer altersbedingten Mängel bewusst, verdrängt und verkennt allerdings zeitweise die Bedeutung dieser, was zu komischen Momenten aufgrund einer Fehleinschätzung ihrer realistischen Möglichkeiten in Bezug auf die Liebe führt. Eine solche Ausprägung der komischen Selbstverkenning Delfas findet erst in der Komödie statt und zwar anhand der ersten beiden Szenen des dritten Aktes. Die erste Szene erfährt im Laufe des Transformationsprozesses eine Umgestaltung und die zweite Szene ist in der Komödie gänzlich neu hinzugekommen. Während Delfa und Oreste in der Oper den dritten Akt mit einer Diskussion darüber beginnen, wessen Herrin (Medea oder Isifile) mehr Ansprüche an Jasons Treue hat, werden die beiden in der Komödie etwas vertrauter. Der Streit wird hier nicht mehr stellvertretend ausgetragen, sondern besteht explizit zwischen den beiden, die offenbar miteinander intim waren. Im Laufe des Gesprächs zeigt sich allerdings, wie widersprüchlich beide Figuren ihre Beziehung zueinander bewerten. Während Piccariglio Delfa als kurze Affäre abtut und sie schnell wieder loszuwerden versucht, spricht letztere an dieser Stelle plötzlich von der großen Liebe und appelliert an die Treue ihres Gegenübers. Hierbei lässt sich insofern eine Widersprüchlichkeit in der figuralen Konzeption Delfas erkennen, als diese bis zu dieser Szene von Liebe ausschließlich im erotischen Sinne spricht und immer wieder deutlich macht, dass sie von Treue nicht viel hält. Dies entspricht auch der ursprünglichen Konzeption der Figur in der Oper. Erst in der Komödie erscheint Delfa als eine liebende, zurückgewiesene und später rachsüchtige Frau. Nachdem Piccariglio sie in der *Comoedia* unbefriedigt zurückgelassen hat, sagt sie am Ende der Szene rachgierig:

Gehe nur hin, du Treuloser, denn nachdem ich in meinem Zorn beschlossen, dich in Ruin und Verderben zu setzen, also werde ich Fleiß ankehren, das ein glükseeliger, alß du, sich dieser meiner Schönheit bemächtigte, welcher du nicht würdig bist.¹⁰²

Dass sie die Wirkungen ihrer körperlichen Reize völlig überschätzt, zeigt sich vor allem in der darauffolgenden Szene mit Hercules. Delfas Selbstverkennen führt zu zahlreichen

¹⁰¹ Ebd. S. 42f.

¹⁰² *Comoedia*. III/1.

Missverständnissen zwischen den Gesprächspartnern – sie reden aneinander vorbei oder beiseite, was dem Zuschauer einen Informationsvorsprung gewährt – wodurch die Szene komisch wird. „Das Selbstverkennen ist demnach eine Selbstüberschätzung in Bezug auf den eigenen Körper, auf die eigene Situation und auf den eigenen Charakter.“¹⁰³

Durch diese beiden Szenen erfährt die Figur der Delfa eine Transformation in Form einer Intensivierung ihrer komischen Rolle. Sie wird von der komischen Alten zur Närrin, „[d]enn wer sich über sich selbst, seine Situation und die jeweiligen Anforderungen im Unklaren ist, wird sich mangelhaft verhalten oder unangemessen handeln. Und wer der Vernunft zuwider handelt, wird alltagssprachlich auch als Narr bezeichnet“¹⁰⁴.

Die ersten beiden Szenen des dritten Aktes bewirken allerdings nicht nur eine figurale Transformation Delfas, sie haben auch eine wichtige dramaturgische Funktion. Sie fungieren als Spiegelszenen, in denen die Liebes- und Treuethematik der Haupthandlung – damit sind die Ereignisse im Dreiecksverhältnis zwischen Medea, Jason und Isifile gemeint – auf anderer Ebene wiedergegeben und persifliert wird. Ein solches Wiederaufgreifen der Haupthandlung auf einer meist niederen Ebene ist ein typisches Vorgehen für die Gattung der Haupt- und Staatsaktion und eine wesentliche Methode in Cicogninis dramaturgischem Schaffen. Zudem dienen der Ausbau der ersten und das Hinzufügen der zweiten Szene im dritten Akt als Ausgleich für die Streichung der zwölften Szene des zweiten Aktes der Oper. In dieser Szene kommentieren Besso und Alinda – die Figur der Hofdame Medeas ist ebenso wie die Rolle der Gärtnerin Rosmina in der Komödie zur Gänze gestrichen – die Haupthandlung. Es geht dabei vor allem um den allgegenwärtigen Konflikt zwischen Liebe und Heldentum, der in der *Comoedia* an anderer Stelle wieder aufgegriffen wird. Es lässt sich in den ersten beiden Szenen des dritten Aktes also nicht bloß ein Transformationsprozess bezüglich der Figuration Delfas erkennen, sondern auch in Bezug auf eine gattungsbedingte Dramaturgie.

¹⁰³ Ahnen: Das Komische auf der Bühne. S. 17.

¹⁰⁴ Ebd. S. 17.

Die lustigen Diener

In der Oper ist Oreste der treue Vertrauensmann (confidente¹⁰⁵) der Königin Isifile. Er ist demnach nicht bloß ein Untergebener, sondern auch ein wichtiger Bote und Berater seiner Königin. Auch für den Verlauf der Handlung spielt er eine nicht unbedeutende Rolle. So ist er derjenige, welcher durch seinen Bericht über Jasons Untreue in der zweiten Szene des zweiten Aktes Isifile dazu motiviert, ihre Ehre durch Rache zu verteidigen. Oreste ist jedoch nicht nur darum bemüht, die Ehre seiner Königin zu rehabilitieren, er wird auch indirekt zu ihrem Lebensretter. Indem er Isifile im dritten Akt dazu ermahnt, ihre Zwillinge zu stillen, kommt diese zu spät zu ihrem Treffen mit Besso, der von Jason beauftragt wurde, diejenige zu ermorden, welche dort auf ihn trifft. Isifiles Verspätung bewahrt diese jedoch nicht nur vor dem Tod, sondern beeinflusst auch das Schicksal der ungeduldigen Medea sowie den weiteren Verlauf der Ereignisse. Oreste wird somit indirekt zu einer bedeutungstragenden Figur für den Verlauf der Handlung. Dass er dieser Rolle (zumindest altersmäßig) gewachsen ist, kann in der Oper aufgrund seines Stimmfachs herausgehört werden. Sein tiefer Bass verweist auf ein erfahrenes Alter, dem auch der Name ‚Oreste‘ entspricht. Die Umbenennung in ‚Piccariglio‘ im Zuge der Bearbeitung der Oper zur Komödie lässt dabei eine erste Transformation der Figur erkennen. Während der seriöse Name ‚Oreste‘ der Rolle seines Trägers in Bezug auf dessen Stellung und Alter durchaus gerecht wird, bewirkt der verniedlichte Name ‚Piccariglio‘ eine Degradierung. Aus Isifiles Vertrauensmann wird in der *Comoedia* letztendlich sogar ein Diener. Gleichzeitig lässt sich auch eine subtile Veränderung in der Charakteristik dieser Figur erkennen. Oreste macht bei seinem ersten Auftritt in der Oper deutlich, dass sein Auftrag, als Isifiles Abgesandter zu agieren, zwar wenig erfreulich ist, ihm jedoch schlimmstenfalls den Appetit zu verderben vermag.¹⁰⁶ In der *Comoedia* scheint Piccariglio allerdings wesentlich mehr unter seiner Rolle zu leiden:

O du elementische Liebe, pflegstu also die Lust zu haben denjenigen zu martern, welcher liebet; und du o schelmische Eifersucht, erfreuestu dich also, ein unschuldiges Hertz eines schönen Kindes zu plagen und zu quälen. Und ihr o dienstbare Gedanken zwinget mich in ein so hartes Nest, daß ich diene einer vererten Königin, einer verliebten Frauen, ihr verpflichtet mich zu rennen, zu lauffen, und zu leiden.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Vgl. Giasone. Drama Musicale, del D. Hiacinto Andrea Cicognini. Venetia: Giacomo Batti 1649.

¹⁰⁶ Vgl. Giasone. I/6.

¹⁰⁷ Comoedia. I/5.

Piccariglios erster Auftritt in der *Comoedia* ist geprägt von einem klagenden Tonfall, welcher durch die häufigen Interjektionen verstärkt wird. Er beklagt sich, dass er dazu ‚verpflichtet‘ sei, ‚zu leiden‘. Während Oreste seinem Auftrag bereitwillig ‚per Isifile bella‘¹⁰⁸ nachgeht, wird Piccariglio von seinen ‚dienstbaren Gedanken‘ dazu gezwungen, dass er einer ‚vererzten Königin‘ dient. Es vollzieht sich demnach eine Wandlung in der Charakteristik vom treuen Vertrauensmann Oreste zum leidgeplagten Diener Piccariglio. Während Oreste noch als glaubhafter Berater fungiert, ist Piccariglio ein zweifelhafter Untergebener, über den gelacht werden kann.

Die zweite (lustige) Dienerfigur ist Demo. Im Gegensatz zu Oreste ist diesem von Beginn an die Rolle als Diener (*servo*¹⁰⁹) zugeschrieben. Dass es sich dabei um eine dummliche, stotternde Figur handelt, ist von ihrem ersten Auftritt an klar. Demo erscheint in der Oper aufgrund des Missverstehens einer Aussage Orestes. Dieser sagt: ‚Lieber als Frauen dienen wär‘ ich ein Zwerg, ein Hinkfuß, ein Buckliger!‘¹¹⁰ (‚Pria che servir a donne vorrei divenir guercio, e zoppo, e gobbo.‘¹¹¹). Daraufhin tritt Demo auf und fragt stotternd: ‚Hier bin ich, was wi wi willst du?‘¹¹² (‚Son qui, che, che, che chiedi.‘¹¹³). Nicht nur durch sein Missverstehen, sondern auch durch seine Redensart (und sein Aussehen) typisiert Demo sich also bereits bei seinem ersten Auftritt als ‚stotternder Hofzweig‘¹¹⁴, über den gelacht werden kann. In der Oper erfahren das Stottern und Versprechen dieser Figur eine besonders komische Ausprägung, indem sie ‚mehr oder weniger akzentuiert durch die Musik mitgestaltet werden‘¹¹⁵, denn ‚[d]as Unterbrechen der Stimme, Stottern, ergibt im musikalischen Ablauf einen besonders auffälligen rhythmischen Effekt‘¹¹⁶. Das Medium Oper ist demnach für eine Figur wie Demo der perfekte Lebensraum, da sich seine komischen Charaktereigenschaften hier unvergleichlich intensiv ausformen lassen. Im Transformationsprozess der Oper zur Komödie geht gemeinsam mit der Musik auch das Charakteristikum des Stotterns verloren. Ein Ausgleich findet jedoch durch die Umbenennung der Figur statt. Aus der

¹⁰⁸ Giasone. I/6.

¹⁰⁹ Vgl. Giasone. Drama Musicale, del D. Hiacinto Andrea Cicognini. Venetia: Giacomo Batti 1649.

¹¹⁰ Jacobs: Cavalli. S. 77.

¹¹¹ Giasone. I/6.

¹¹² Jacobs: Cavalli. S. 77.

¹¹³ Giasone. I/7.

¹¹⁴ Jacobs: Cavalli. S. 4.

¹¹⁵ Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die *Commedia dell'arte*. S. 156.

¹¹⁶ Ebd. S. 163.

stotternden Opernfigur Demo wird in der Komödie der Buffone Truffaldino¹¹⁷ bzw. der Diener Trufaldino in der *Comoedia*. Demo erhält also den aus der Commedia dell'arte bekannten Namen eines Stotterers.¹¹⁸ ‚Truf(f)aldino‘ wird somit zum „symbolischen Conventional-Begriff“¹¹⁹, was bedeutet, dass dem Namen der Figur das Charakteristikum des Stotterns immanent ist. Gleichzeitig mit der Umbenennung der Figur vollzieht sich auch eine gattungsgerechte Transformation ihrer Rolle. So ist das Signalwort für den Auftritt Truf(f)aldinos in der Komödie „Buffone“¹²⁰ bzw. „Berenheuter“¹²¹ in der *Comoedia*. Demo schlüpft demnach der jeweiligen Gattung entsprechend in die Rolle verschiedener bekannter komischer Typen.

Die Typen behalten stets ihren Namen, ihr Aussehen, ihre grundlegenden Verhaltensweisen. Darauf konnten sich die Zuschauer einstellen. Man kannte den Grundcharakter der Typen.¹²²

So legt der Begriff ‚Buffone‘ (italienisch für Narr¹²³) bereits fest, dass es sich um eine komische Figur handelt und auch die Bezeichnung ‚Berenheuter‘ (veraltet für Faulpelz¹²⁴) verweist auf einen solchen Typen. Dabei rekurrieren beide Begriffe auf ein figurentypisches Vorwissen, welches die Charakteristik Truf(f)aldinos wesentlich mitgestaltet. Durch Piccariglios Aufruf ist daher noch vor Truf(f)aldinos erstem Auftritt klar, um was für eine Figur es sich handelt. Aber auch Piccariglios Rolle wird durch das Hinzutreten des zweiten lustigen Dieners neu positioniert, denn es lässt sich eine grundsätzliche Gegensätzlichkeit in der Charakteristik der beiden Diener erkennen, die einer bestimmten Komödientradition folgt:

Die gegensätzlichen Grundcharaktere der beiden stehen von Anfang an fest: der erste Zani ist aktiv, seine Komik entsteht aus der Absicht, aus überlegtem Wollen und Tun. Der zweite Zani ist immer passiv; das Erleiden der Welt und der Gesellschaft schafft jene Differenz zwischen Vorstellung und Wirklichkeit, die wir als komisch empfinden.¹²⁵

¹¹⁷ Obwohl „Truffaldino“ im Personenverzeichnis der Komödie *Il Giasone* nur mit einem „f“ geschrieben ist – also wie später in der *Comoedia* „Trufaldino“ – dominiert die Schreibweise mit Doppelkonsonant sowohl im Haupt- und Nebentext als auch in der Marginalspalte (hier mit „Truff.“ abgekürzt).

¹¹⁸ Vgl. Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. S. 17f.

¹¹⁹ Ebd. S. 16.

¹²⁰ *Il Giasone*. I/6.

¹²¹ *Comoedia*. I/5.

¹²² Theile, Wolfgang: *Commedia dell'arte*. Stegreiftheater in Italien und Frankreich. In: Rudolf Rieks, Wolfgang Theile u.a. (Hg.): *Commedia dell'arte*. Harlekin auf den Bühnen Europas. 2. Auflage. Bamberg: Bayerische Verlagsanstalt 1983. (Bamberger Hochschulschriften 8). S. 11-24. S. 16.

¹²³ Vgl. Langenscheidt Collins Aktiv-Wörterbuch Italienisch. Italienisch-Deutsch, Deutsch-Italienisch. Völlige Neuentwicklung. Berlin u.a.: Langenscheidt 2004. S. 58.

¹²⁴ Vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Baerenhaeuter>. 13.07.2011.

¹²⁵ Spörri, Reinhart: *Die Commedia dell'arte und ihre Figuren*. Zusammengestellt und beschrieben, sowie anhand von Textbeispielen und Einzelszenen erklärt und mit einem eigens für die deutschsprachige Bühne eingerichteten Stück versehen von Reinhart Spörri. Wädenswil: Stutz und Co. 1977. (Reihe Schauspiel 4). S. 6.

Auch Walter Hinck unterscheidet in Bezug auf die Dienerfiguren den ‚furbasto‘ (den Schlauköpfigen) und den ‚scemotto‘ (den Schwachköpfigen).¹²⁶ Indem Truf(f)aldino ohne Zweifel der letzten Kategorie zugeordnet werden kann, übernimmt Piccariglio automatisch die Rolle des schlauköpfigen Dieners. Dass gerade durch die Kombination einer solchen Gegensätzlichkeit eine komische Wirkung erzielt werden kann, zeigt schon das erste Aufeinandertreffen der beiden Figuren. Nachdem Piccariglio sehr schnell zu erkennen scheint, dass er es bei seinem Gegenüber offensichtlich mit einem Schwachkopf zu tun hat, spielt er in weiterer Folge seine Überlegenheit gegenüber Truf(f)aldino schamlos aus:

PICCARIGLIO || Der Kerl ist ein Narr, ich muß ihm nur gute Worte geben ... || Sachte, sachte, mein Freund.

TRUFALDINO Was Freund, das liegstu wie ein Schelm, greif zum Gewehr, denn ich wil dier mit diesem Säbel das Hertze aus dem Leibe schneiden, und eine spanische Piccadiglia oder Gehäke draus machen.

PICCARIGLIO Soferne ich Euch beleidiget, so verzeihet es mier, ich überlasse Euch gerne die Victoria, und erkenne Euch vor meinen Obsieger.

TRUFALDINO Was vermag nicht die Tapfferkeit? Putana Zesa!

PICCARIGLIO Ach um Barmhertzigkeit Willen, verzeihet mier.

TRUFALDINO Wolan, damit du sehen solst, daß ich die Barmhertzigkeit selber bin, so schenke ich dier das Leben.

PICCARIGLIO In Wahrheit, dieses ist eine alexandrinische That.

TRUFALDINO Was Alexander? Ich bin Trufaldino, siehe zu, was du redest, woferne du mich aufs Neue zum Zorn bewegest, so begrabe ich dich lebendig.

Piccariglios sarkastischer Umgang mit seinem Gesprächspartner steigert dessen Selbstüberschätzung bis zum Größenwahn, wodurch Truf(f)aldinos Einfältigkeit noch stärker hervorgehoben wird. Die Komik besteht in dieser Szene jedoch nicht primär in dem überlegenen Umgang Piccariglios mit Truf(f)aldino, sondern vor allem in der Überlegenheit des Publikums. Durch das Beiseite-Sprechen informiert Piccariglio das Publikum darüber, dass er sein Gegenüber zum Narren halten wird, wodurch der Zuschauer zu seinem Komplizen wird. In der Komplizenschaft des Publikums liegt die Überlegenheit begründet, die für die Komik in dieser Szene zur Voraussetzung wird, denn „[e]ine höhere Komik wird immer erst dann erzielt, wenn sich der Komiker in einer dramatischen Situation befindet, die seine Unwissenheit und die Mitwisserschaft des Publikums voraussetzt“¹²⁷.

¹²⁶ Vgl. Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. S. 17.

¹²⁷ Müller, Gottfried: Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und im Film. Würzburg: Konrad Triltsch 1964. S. 58.

Die tragikomische Figurenkonstellation bei Cicognini

Das *Theaterlexikon I* beschreibt eine lange Tradition der Tragikomödie, die von der erstmaligen Erwähnung des Begriffs im Prolog zu *Amphitryon* (191 v. Chr.) des Titus Maccius Plautus bis ins 20. Jahrhundert reicht.¹²⁸ Begriffen wird die Tragikomödie dabei allgemein als eine Mischform zwischen Komödie und Tragödie. Als eine Art gemeinsame Poetik lassen sich im Wesentlichen vier Faktoren zusammenfassen:

1. ein glückliches Ende nach heftigen Konflikten mit tragischen Untertönen; 2. gemischtes Personal mit obligaten Funktionen, d. h. Hauptfiguren standesgemäß höheren Rangs; 3. Vermischung von Tragik und Komik, auch da je nach sozialem Rang der Figuren: Nur die höheren Ränge sind meist in ernste Konflikte verwickelt, auch hat das Komische eine untergeordnete, spannungslösende Funktion; 4. behandelt wird nicht Größe und Fall der Fürsten, sondern die Privatsphäre und -intrige, selbst im Geschichtlichen.¹²⁹

Abgesehen vom Happy End (Punkt 1) und der Verschiebung der Konflikte von öffentlichen in private Bereiche (Punkt 4) erweist sich die Poetik einer Tragikomödie demnach als weitgehend von der Figurenkonstellation abhängig (Punkt 2 und 3). Ein gemischtes Personal und eine damit in Verbindung stehende Kombination von tragischen und komischen Momenten erscheinen als wesentliche Charakteristika. Einer solchen Tradition folgt auch die Dramaturgie des italienischen Komödienschreibers und Librettisten Giacinto Andrea Cicognini (1606-1660), welcher all „seinen musikalischen Dramen, deren erstes der *Giasone* war, einen tragikomischen Charakter gab. Hierbei hatte er die lächerlichsten Personen mit Königen und Helden zusammen auftreten lassen“¹³⁰. Auch wenn sie von manchen Zeitgenossen beanstandet wurde, war es ebendiese „unterschiedslose Vereinigung ernster und possenhafter Figuren“¹³¹, die das Publikum zu Cicogninis Zeit offenbar sehen wollte, denn

[d]en heldenhaften Trägern der Handlung, die im Grunde nach einer steifen Formel konzipiert waren, erwuchs in ihren Dienern und Vertrauten ein Pendant. Den Liebesergüssen und leeren Phrasen der entnervten Helden standen kleine Szenen und Episoden der Diener gegenüber, die als lebendige Menschen aus Fleisch und Blut, behaftet mit Fehlern und Schwächen, in wohlthuendem Gegensatz zu ihrer Herrschaft standen.¹³²

¹²⁸ Vgl. Brauneck, Manfred und Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 5., vollständig überarbeitete Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007. (Rowohlts Enzyklopädie). S. 1137.

¹²⁹ Ebd. S. 1137f.

¹³⁰ Grashey: Giacinto Andrea Cicogninis Leben und Werke. S. 9.

¹³¹ Ebd. S. 14.

¹³² Ridder, Liselotte de: *Der Anteil der Commedia dell'Arte an der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der komischen Oper. Studie zum Libretto der Oper im 17. Jahrhundert*. Inaugural-Dissertation. Universität Köln. 1970. S. 183f.

Indem allein den Figuren höheren Ranges vorbehalten ist, in ernsthafte Konflikte verwickelt zu sein, bestimmt das gemischte Personal somit das Mischungsverhältnis von Tragik und Komik.

In *Giasone* stellt Cicognini jeder Hauptfigur bzw. allen Figuren höheren Standes mindestens eine treue Begleitfigur zur Seite. Einzige Ausnahme ist Hercules, welcher eine Art Zwischenstellung einnimmt, da er trotz seiner hohen (halbgöttlichen) Geburt im Dienste Jasons steht. Die Streichungen der zwei weiblichen Dienerfiguren im Zuge der Bearbeitung zur Komödie bewirken, dass in der *Comoedia* jeder Figur ersten Ranges je eine untergebene Figur zugeordnet werden kann. So wird Medea von ihrer Amme Delfa beraten, Jason vertraut seinem treuen Hauptmann Besso, Isifile beauftragt ihren Vertrauensmann Oreste/Piccariglio in wichtigen Angelegenheiten und Egeo lässt sich von seinem Diener Demo/Truf(f)aldino „convojren“¹³³. Diese Figurenkonstellation bedingt demzufolge ein relativ ausgeglichenes Mischungsverhältnis von Tragik und Komik und etabliert zugleich zwei Ebenen der Handlung: Eine tragische, auf welcher die Figuren höheren Standes agieren sowie eine komische, die dem „tölpischen Diener“¹³⁴ erlaubt, seine Späße zu treiben. „Er erlebt nun dasselbe wie sein Herr, nur in seiner vulgären Art [...] Dadurch wird eine Parallelhandlung geschaffen, die zugleich kontrastiert zu der hohen Minne und höfischen Form des Helden.“¹³⁵ Die Ereignisse der Haupthandlung werden somit in den Szenen der Nebenhandlung widergespiegelt und kommentiert. Solche Kommentar- und Spiegelszenen lassen sich bereits in Cicogninis *Giasone* (I/3, I/8, I/13, II/2, II/9, II/12, III/1) sowie in *Il Giasone* (I/8, I/13, II/2, III/1, III/2) und in der *Comoedia* (I/7, I/10, II/2, III/1, III/2) finden. Auch bei der im nächsten Kapitel behandelten Szene zwischen Besso und Alinda handelt es sich um eine solche kommentierende Parallelhandlung auf der Dienerebene.

Besso und Alinda: Schönheit und Liebe vs. Heldentum

Im zwölften Auftritt des zweiten Aktes der Oper kommentieren Besso und Alinda die bisherige Handlung. Im Zentrum dieser Szene steht die zentrale Frage nach dem Verhältnis von Schönheit, Liebe und Heldentum. Besso verdeutlicht zu Beginn der Szene mit rhetorischer Geschicklichkeit, dass ein Gegensatz der drei Ideale nicht festgeschrieben ist:

¹³³ Comoedia. II/7.

¹³⁴ Flemming: Das Schauspiel der Wanderbühne. S. 26.

¹³⁵ Ebd. S. 26.

D'affetto sincero
 Purissimo ardor
 Di buon Cavaliero
 Non scema il valor,
 Vie più, ch'esser amante,
 Si disdice a un Guerrier far da Pedante.

Ehrliche Liebe
 reinstes Feuer
 schwächt des guten Ritters
 Tapferkeit nicht.
 Einem Krieger verübelt man viel mehr,
 Schulmeister zu sein als Liebhaber!

Del Dio, che guereggia
 Amor nacque già;
 Fra l'armi pompeggia
 Donnesca beltà;
 E Guerriera Bellona,
 E nel nome Guerrier, bella risuona.¹³⁶

Vom Gotte des Krieges
 ward Amor gezeugt;
 auch bei den Waffen
 prangt weibliche Schönheit:
 klingt doch im Namen der Kriegsgöttin
 „Bellona“ auch das Wort „bella“ auf!¹³⁷

Einen entgegengesetzten Standpunkt vertritt hingegen Alinda, die meint, Schönheit und Heldentum schließen einander aus, denn „[e]in guter Soldat muß irgendein sichtbares Mal tragen, – zumindest einen zerfetzten Arm, ein Glasaug oder ein Holzbein.“¹³⁸ („Il buon Soldato deve portar qualche notabil contrasegno; almen un braccio in pezzi, un'occhio di Cristallo, ò un piè di legno.“¹³⁹). Nachdem Besso von Alinda darüber aufgeklärt wurde, dass sein Gesicht noch viel zu unversehrt und demnach zu schön ist, um das eines heldenhaften Soldaten zu sein, will er sich zum Krüppel machen, um Zuneigung von ihr zu erfahren. Durch diesen etwas halbherzigen Entschluss, sich der Liebe wegen zu entstellen, bestätigt Besso indirekt Alindas Auffassung von einem Gegensatz zwischen Schönheit und Heldenhaftigkeit. Alinda macht ihm jedoch unmissverständlich klar, dass es dessen nicht bedarf, um von ihr geliebt zu werden. Sie ziehe den unversehrten Antihelden dem verkrüppelten Soldaten vor. Heldentum ist in diesem Fall (zumindest für Alinda) keine Voraussetzung für Liebe, Schönheit hingegen schon eher. Ob allerdings das eine das andere prinzipiell ausschließt, wird an dieser Stelle nicht geklärt. Genau dadurch erfüllt diese Szene ihre Funktion als Spiegelszene. Die Ereignisse und Konflikte der seriösen Haupthandlung werden auf einer zweiten, komischen Ebene thematisiert und neu verhandelt. Bessos und Alindas spielerischer Disput greift dabei den allgegenwärtigen Konflikt zwischen Jason und Hercules (Liebe oder Schicksal) wieder auf.

¹³⁶ Giasone. II/12.

¹³⁷ Jacobs: Cavalli. S. 177.

¹³⁸ Ebd. S. 181.

¹³⁹ Giasone. II/12.

Hercules vs. Jason: Schicksal oder Liebe?

Sowohl in der Oper als auch in der Komödie steht der Konflikt zwischen Hercules und Jason von Beginn an im Zentrum. Die erste Szene zeigt ein Streitgespräch zwischen Hercules und Besso, dessen Inhalt sich auf Jason und die bisherigen Ereignisse bezieht. Neben der allgemeinen expositorischen Funktion hat diese Szene im Besonderen die Aufgabe, in den zentralen Konflikt der Handlung einzuführen. Hercules' erster Auftritt fasst diesen gut zusammen:

Dall'Oriente porge
L'Alba ai mortali il suo dorato lume,
E trà lascive piume
Avvilito Giasone ancor non sorge?
Come potrà costui,
Disanimato dai notturni amplessi,
Animarsi agl'assalti, alle battagli?
Donne, co' i vostri vezzi
Che non potete voi?
Fabricate nei crini
Laberinti agl'Eroi;
Solo una lacrimetta,
Che da magiche Stelle esca di fuore,
Fassi un' Egeo cruccioso,
Che sommerge l'ardir, l'alma, e'l valore.
E'l vento d'un sospiro
Esalato da labbri ingannatori,
Dai campi della gloria,
Spiantò la palme, e disseccò gl'allori.¹⁴⁰

Es sendet schon vom Osten
das Morgenrot den Sterblichen sein gold'nes Licht
und der verkommene Jason
erhebt sich noch nicht aus den weichen Kissen?
Wie kann er sich denn so,
erschlaft von nächtlichen Umarmungen,
zum Angriff aufraffen oder zur Schlacht?
Ihr Frauen, mit euren Reizen,
ach, was vermögt ihr nicht?
Aus Locken fabriziert ihr
den Helden Labyrinth;
nur eine kleine Träne,
die aus magischen Sternen quillt,
schafft eine tobende Ägäis,
die Heldensinn und Kriegsmut überflutet.
Und der Wind eines Seufzers
von betörenden Lippen gehaucht,
hat schon auf den Feldern der Ehre
die Palmen ausgerissen, den Lorbeer ausgedorret.¹⁴¹

Der zentrale Konflikt dreht sich also um Jason und die Frage, ob dieser seinem Schicksal, oder der Liebe folgen soll. Hercules vertritt eindeutig die Ansicht, dass Jason seinen vorbestimmten Weg gehen und der verderblichen Anziehungskraft des weiblichen Geschlechts widerstehen soll. Hercules übernimmt dabei – ähnlich wie Delfa in Bezug auf Medea – eine wichtige Rolle als Kontrast- und Kommentarfigur. Er hinterfragt fortlaufend Jasons Handlungen kritisch und versucht ihn daran zu erinnern, dass er eine bestimmte Aufgabe zu erfüllen und gewissen Verantwortungen nachzukommen hat. So ermahnt er ihn in der zweiten Szene:

Quest'è il giorno prefisso, oggi tu dei
Affrontar, assalir gl'orridi mostri,
E per rapire il custodito Vello,
Del munito Castello
Sbarrar le porte, e penetrar i Chiostri.¹⁴²

Dies ist der vorbestimmte Tag, heut' muß du
die grausigen Monster angreifen und bekämpfen,
und um das gehütete Vlies zu rauben,
die Tore der bewehrten Burg
durchbrechen und ins Gehege eindringen.¹⁴³

¹⁴⁰ Ebd. I/1.

¹⁴¹ Jacobs: Cavalli. S. 55ff.

¹⁴² Giasone. I/2.

¹⁴³ Jacobs: Cavalli. S. 65.

Hercules übernimmt hier die Funktion von Jasons Gewissen. Er will ihm seine eigentliche Bestimmung in Erinnerung rufen und ihn zu heldenhaften Taten antreiben. Er ist demnach der selbstlose heldenhafte Typ, welcher hinter Jason als kritische und treibende Kraft steht. Als „uno degl’ Argonauti“¹⁴⁴ ist er in der Oper Jasons Begleiter und vertrauter Berater. Dieser Rolle entspricht auch sein Stimmfach. Der tiefe Bass deutet vor allem im Vergleich zu Jasons jungenhaftem Kontraalt Reife und Erfahrung an, denn „[w]ird das Alter mehr betont und die Stellung erhöht, so wird der Baß eingesetzt“¹⁴⁵. Die unterschiedlichen Stimmfächer forcieren in der Oper die Kontrastpositionen zwischen dem heroischen, erfahrenen Hercules und dem sentimental, unreifen Jason. Bereits bei Apollonios Rhodios lässt sich eine solche Stilisierung der beiden Helden erkennen. Hercules’ ‚mächtige Stärke‘ kontrastiert mit Jasons jungenhafter Rührseligkeit.¹⁴⁶ Es war auch Hercules, für welchen sich die Argonauten eigentlich entschieden, als es hieß, sie sollen „den besten von allen“¹⁴⁷ unter ihnen wählen, „damit er alles besorge und leite“¹⁴⁸. Nur durch dessen selbstlosen Rücktritt wurde Jason der Anführer der Argonauten. Dementsprechend tritt Hercules auch in der Oper hinter Jason zurück, um diesen zu ruhmreichen Taten anzutreiben. Er übernimmt eine weise und fürsorgliche, fast väterliche Rolle für den stimmlich auf die Pubertät festgelegten Jason. Durch die Transformation in eine Komödie fällt das Stimmfach als kontrastierendes Gestaltungsmittel jedoch weg, wodurch das Alters- und Erfahrungsgefälle weniger offensichtlich ist. Das nimmt Hercules’ Figur den väterlichen Charakter und gesteht Jason mehr Eigenverantwortung zu. In der *Comoedia* nimmt Hercules auch eine verstärkt kritische Position gegenüber Jason ein. Er erkennt in Jasons Emotionalität eine Schwäche, denn er meint, man finde „nicht in einem Individuo den Liebes[-] und Kriegesgott zugleich“¹⁴⁹. Er drängt Jason immer wieder dazu, sich zu entscheiden und kritisiert dessen bisherigen Handlungen. Ein wesentlicher Unterschied zur Oper besteht an dieser Stelle allerdings nicht nur in der subtilen Umgestaltung Hercules’, welcher aus seiner Vaterrolle schlüpft und immer mehr zur Figur des Kontrahenten wird, sondern auch in der Tatsache, dass Jason mehr Eigenverantwortung besitzt. Diese gewinnt er nicht nur durch das Wegfallen seines

¹⁴⁴ Giasone. Interlocutori.

¹⁴⁵ Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell’arte. S. 19.

¹⁴⁶ Vgl. Rhodios, Apollonios: Die Argonauten. Verdeutschte von Thassilo von Scheffer. Leipzig: DVB 1940. (Sammlung Dietrich Bd. 90). S. 20.

¹⁴⁷ Rhodios: Die Argonauten. S. 13.

¹⁴⁸ Ebd. S. 13.

¹⁴⁹ Comoedia. I/2.

jungenhaften Stimmfachs, sondern auch mittels dramaturgischer Veränderungen. In der Oper macht der treue Besso noch höhere Mächte für Jasons verzwickte Situation verantwortlich, denn „[w]enn nun ein Stern der Liebe Jasons hohe Geburt beherrschte, warum ihm die Schuld zuschieben, drängt ihn nun zum Schoß seiner Schönen mit mächtiger Gewalt das liebesfrohe Wesen seines Sterns?“¹⁵⁰ („Se ascendente amoroso, dominò di Giasone l’alto natale, qual colpa a lui s’ascrive, se in grembo a Donna bella, a gran forza lo spinge l’amoroso tenor della sua Stella?“¹⁵¹). Hilfreich sind ihm dabei in der Oper der Prolog und die Götterszene im zweiten Akt. Im Prolog debattieren Sole und Amore darüber, welche Beziehung die stärkere sei: Die vom Schicksal herbeigeführte Begegnung Jasons mit Medea, oder die von der Liebe verursachte Verbindung zwischen Jason und Isifile. In der Götterszene fällt die Entscheidung letztendlich auf Isifile. In der Oper wird dadurch von Beginn an klargestellt, dass Jason weder auf die bisherigen Geschehnisse Einfluss hatte, noch in Bezug auf die zukünftigen entscheidungsfähig ist. Die Verantwortung für den Verlauf der Ereignisse liegt also nicht bei ihm. Bereits in seiner ursprünglichen mythologischen Gestalt wird Jason als ein solcher Spielball höherer Mächte dargestellt. So ist es nichts Geringeres als ein versprochener Ball, der entscheidend für Jasons Schicksal ist. Genau diesen verspricht nämlich, auf Bitten Heras und Athenes, die Göttin Kypris (Aphrodite) ihrem Sohn Eros, wenn dieser Medea mit einem seiner Pfeile in Liebe zu Jason entbrennen lässt, sodass diese gewillt ist, jenem bei der Beschaffung des goldenen Vlieses zu helfen.¹⁵² Jasons Schicksal liegt demnach in den Händen der Göttinnen, die ihm zwar wohlwollend gesinnt sind, deren Motive jedoch teilweise recht eigennützig scheinen. So hilft Athene ihrem Schützling zwar aus Sympathie, Hera hingegen nur aus Rachgier an Jasons Feind Pelias, welcher ihr „voll Übermut beim Opfern die Ehren verweigert“¹⁵³ hat. Kypris wiederum gibt dem Bitten Athenes und Heras bloß aus Stolz nach, will sie doch beweisen, dass sie doch noch Herrin über ihren unfolgsamen Sohn werden kann. Jason ist demnach bereits in seiner Ursprungsgestalt bei Apollonios Rhodios weniger der entscheidungsfähige, tatkräftige Held als vielmehr Marionette seines eigenen Schicksals. Durch diese Vorgeschichte wird Jason die Verantwortung für seine Situation entzogen, was in der Oper durch die knabenhafte Stimmlage mittransportiert wird.

¹⁵⁰ Jacobs: Cavalli. S. 57.

¹⁵¹ Giasone. I/1.

¹⁵² Vgl. Rhodios: Die Argonauten. S. 96ff.

¹⁵³ Ebd. S. 98.

In der Komödie fallen der erklärende Prolog und die entscheidende Götterszene allerdings weg, was zur Folge hat, dass Jason erheblich an Eigenverantwortung für seine Taten bzw. Tatenlosigkeit gewinnt. Das wiederum rechtfertigt Hercules' verstärkte Kritik in der *Comoedia*, wenn er meint, Jason sei durchaus entscheidungsfähig, denn „[d]ie Weisen und Verstandigen haben eine Gewalt die Sterne zu beherschen“¹⁵⁴.

Medea oder Isifile?

Jener Konflikt, welcher sich daraus ergibt, dass Jason zwischen zwei Frauen steht, die beide Anspruch auf die Treue ihres Geliebten erheben, ist sowohl in der Oper als auch in der Komödie bzw. *Comoedia* Ausgangspunkt und Motor der Handlung. Sehr unterschiedlich fallen jedoch die Antworten auf die Fragen aus, wie es zu diesem Konflikt gekommen ist bzw. wie die Beteiligten in ihre jeweilige Lage geraten sind und was letztendlich zur Lösung des Konflikts – also zu Jasons Entscheidung – führt. Wie bereits bei Apollonios Rhodios wird auch in der Oper Jason jegliche Verantwortung für seine Lage sowie die Entscheidung zwischen den beiden Frauen von höheren Mächten weitgehend abgenommen. Aus dem Prolog der Oper geht hervor, dass die Dreieckssituation zwischen Jason, Medea und Isifile aus einem Streit der Götter resultiert. Obwohl Amore meint, er habe die Verbindung zwischen Jason und Isifile bereits besiegelt – „Dies, ja dies ist das Paar, das meine Pfeile traf!“¹⁵⁵ („Questa, questa, è la coppia, saettata da me.“¹⁵⁶) –, führt das Schicksal zur Begegnung Jasons mit Medea. Auch der weitere Verlauf der Ereignisse wird in der Oper eindeutig von höheren Mächten beeinflusst. In der Götterszene im zweiten Akt der Oper bittet der Donnergott Giove seinen Sohn, den Gott der Winde Eolo, um dessen Hilfe bei der Rache an Jason. Dieser habe nicht nur das ihm geopfert goldene Vlies geraubt, sondern ist auch für den Verlust der Ehre seiner Enkelin Isifile verantwortlich. Eolo solle deshalb den südlichen Winden befehlen, „aus den grausigen, schaurigen Höhlen schnellstens herzusausen und zu brausen, um im Kaspischen Meer Wirbelstürme zu entfachen noch am heutigen Tag, damit er verlorengelt, damit er untergeht, damit er ertrinken wird, der soviel wagte!“¹⁵⁷ („impera a gl'austri, che rapidissimi per l'onde Caspie spirando Turbini volino, fremino

¹⁵⁴ Comoedia. I/2.

¹⁵⁵ Jacobs: Cavalli. S. 53.

¹⁵⁶ Giasone. Prologo.

¹⁵⁷ Jacobs: Cavalli. S. 146ff.

in questo di; sin che precipiti, sin che sommergasi chi tanto ardi.“¹⁵⁸). Amore mischt sich jedoch ein und schlägt vor, Jason in die Arme Isifiles zu treiben, denn das sei „eine schlimmere Strafe als der Zorn des Meeres, Schiffbruch und Tod!“¹⁵⁹ („Si, si, diamoli moglie; sapete chi? Isifile; e sia questa pena per lui più forte, che l’orgoglio del Mar naufragio, e morte.“¹⁶⁰). Der von den Göttern heraufbeschworene Sturm treibt daraufhin das Schiff, auf welchem sich Jason und Medea befinden, gerade auf die Insel zu, auf welcher sich auch Isifile aufhält. Es ist also der Wille der Götter, dass die drei aufeinandertreffen und die Ereignisse dadurch ihren Höhepunkt erreichen. Auch Egeo, der letztendlich zum *deus ex machina* werden wird, landet dank des göttlichen Sturms auf derselben Insel.

Auch in der Komödie ist es ein Sturm, welcher Jason und Medea dazu veranlasst, auf besagter Insel Schutz zu suchen. Durch das Wegfallen der erklärenden Götterszene im zweiten Akt erscheint die Situation jedoch mehr zufällig als vorherbestimmt. So ist in der *Comoedia* an dieser Stelle auch bloß vom willkürlichen Glück die Rede, welches von Jason „eine blinde Göttin“¹⁶¹ genannt wird. Dadurch, dass die Gesamtsituation weniger von höheren Mächten beeinflusst zu sein scheint, gewinnen die Beteiligten mehr Entscheidungskraft. Die meiste Entscheidungskraft gewinnt im Laufe des Transformationsprozesses eindeutig Medea. Bei Apollonios Rhodios wird Medea von den Göttinnen quasi als ein Werkzeug eingesetzt, welches Jason bei der Eroberung des goldenen Vlieses behilflich sein soll. Zu diesem Zweck wird Eros damit beauftragt, Medea mit seinem Pfeil zu treffen und in ihr die Liebe zu Jason zu wecken.

Der Pfeil stak tief im Herzen der Jungfrau wie eine sengende Flamme, und immer warf sie auf Jason ihre leuchtenden Blicke; es schlug das Herz in der Brust ihr wild in arger Pein, und keinen andern Gedanken konnte sie fassen, es schmolz ihr Sinn in süßen Gefühlen.¹⁶²

Während bei Apollonios Rhodios die in Liebessachen unerfahrene Medea ihren Gefühlen willenlos ausgeliefert ist, scheint sie in der Oper wesentlich mehr Überblick über ihre Lage zu haben. Bei ihrem ersten Auftritt spricht Medea von einem schneidenden Pfeil eines leuchtenden Blickes¹⁶³, welcher ihr ins Herz drang und sie meint: „wenn Amor meinen Liebsten im Himmel bestimmte, – dann muß ich lieben, es

¹⁵⁸ Giasone. II/8.

¹⁵⁹ Jacobs: Cavalli. S. 149.

¹⁶⁰ Giasone. II/8.

¹⁶¹ Comoedia. II/10.

¹⁶² Rhodios: Die Argonauten. S. 106.

¹⁶³ Vgl. Jacobs: Cavalli. S. 67.

ist höh're Gewalt!“¹⁶⁴ („se Amor il mio bene in Ciel stabili, amar mi conviene. E' forza cosi.“¹⁶⁵). Auch in der Oper hat eine höhere Gewalt Anteil an Medeas Gefühlen. Aus dem Prolog geht allerdings hervor, dass nicht Amor jene Gewalt ist, welche Medeas Gefühle ausgelöst hat und dass daher auch nicht sein Pfeil gemeint sein kann, von dem Medea spricht – dieser trifft Isifile, nicht Medea –, sondern das Schicksal hat die Begegnung Medeas mit Jason arrangiert. Demnach hat zwar die höhere Macht des Schicksals Anteil an der Liebesgeschichte zwischen Jason und Medea, dennoch sind Medeas Gefühle nicht wie bei Apollonios Rhodios von außen – also durch Amors Pfeil – hervorgerufen und bestimmt, sondern sie rühren von ihr selbst her. Sie ist dadurch ihren Gefühlen weniger ausgeliefert als die Medea des Apollonios Rhodios, was sich auch darin zeigt, dass sie sich über ihren emotionalen Zustand bewusst ist. Das liegt vielleicht auch daran, dass sie nicht gänzlich unerfahren in Liebessachen ist, da sie vor Jason bereits mit Egeo liiert war. Dass sie aufgrund eines scheinbar schicksalhaften Ereignisses letztendlich zu diesem zurückkehrt, ist der Beweis dafür, dass Medea in der Oper durchaus entscheidungsfähige Herrin über ihre Gefühle ist. Ihre Entscheidungsfähigkeit wächst in der Komödie durch das Wegfallen des Prologs und der Götterszene im zweiten Akt. Auch in der *Comoedia* spricht Medea davon, dass vom „Schiksaal also beschlossen worden, daß man das so anbetenswürdige lieben sol“¹⁶⁶, jedoch ist das Schicksal hier bloß ein hohler Begriff und keine höhere Gewalt. Die Gewalt, welche Medeas Gefühle hervorruft, scheint mehr eine körperliche zu sein:

So ein Angesicht ein Wunder der Natur, soferne 2 Lefftzen alß Schätze der Küsse mich zu einer Slavın gemacht, wie kan ich weniger thun, dasselbe nicht zu lieben.¹⁶⁷

Medea scheint hier also nicht mehr Werkzeug göttlicher Mächte zu sein, sondern Sklavin ihrer sexuellen Begierden. Immerhin unterliegt sie in der *Comoedia* Mächten, die von ihr selbst und nicht von außen herrühren.

Im Gegensatz zu Medea, welche im Laufe des Transformationsprozesses an Entscheidungskraft gewinnt und deren treibende Kraft sich von äußeren, höheren Mächten zu inneren, körperlichen Bedürfnissen zu verlagern scheint, macht Isifile eine umgekehrte Wandlung durch. Bei Apollonios Rhodios geht Hypsipyle (Isifile) aus pragmatischen Überlegungen eine (sexuelle) Beziehung mit Jason ein, um den

¹⁶⁴ Ebd. S. 69.

¹⁶⁵ Giasone. I/4.

¹⁶⁶ Comoedia. I/3.

¹⁶⁷ Ebd. I/3.

Fortbestand ihres Volkes zu gewährleisten, denn auf Lemnos „war das ganze Geschlecht der Männer durch weiblichen Frevel grausam insgesamt vertilgt im vergangenen Jahre“¹⁶⁸. Während bei Apollonios Rhodios die Schwangerschaft Hypsipyles Ziel und Zweck der Beziehung mit Jason ist, wird in der Oper die Geburt der Zwillinge zur Bedrohung für Isifiles Ehre. Denn die Kinder sind der Beweis für die Unkeuschheit ihrer Mutter und nur Jason kann diese durch seine Treue vor der Ehrlosigkeit bewahren. Die Abhängigkeit von Jasons Treue ist in der Oper diejenige Macht, welche Gewalt über Isifiles Entscheidungen gewinnt. Aus dem Prolog in der Oper erfahren wir, dass die Verbindung zwischen Isifile und Jason vom Gott der Liebe besiegelt ist. Auch die Götterszene im zweiten Akt bestätigt, dass Isifile die (von den Göttern) für Jason bestimmte Frau ist. Jedoch ist sich Isifile ihres vorbestimmten Schicksals nicht bewusst, was sie zu einer tragischen Figur macht. In der Komödie verstärkt der durch das Wegfallen des Prologs und der Götterszene bedingte Informationsverlust die Tragik dieser Figur. Dadurch, dass Isifiles Verbindung mit Jason nicht mehr von den Göttern vorherbestimmt ist, gerät ihre Ehre ernsthaft in Gefahr. Ihr Schicksal hängt jetzt weder von höheren Mächten noch von ihren eigenen Entscheidungen ab, sondern sie ist den Entscheidungen anderer völlig ausgeliefert. Letztendlich ist es auch die Entscheidung Medeas für Egeo, wodurch ihre Ehre gerettet wird. Isifile verliert demnach im Verlauf des Transformationsprozesses zunehmend an Entscheidungsfähigkeit und wird mehr und mehr zur tragischen Figur.

Die Spezifik der Komik

Der direkte Vergleich des Librettos *Giasone* mit der *Comoedia* hat einige unwesentlich scheinende Unterschiede aufgezeigt, welche bei näherer Betrachtung bedeutungstragende Veränderungen erkennen lassen. Es sind jedoch nicht allein die Verschiedenheiten bzw. die Abweichungen, welche den Transformationsprozess untersuchenswert machen, sondern auch die wesentlichen Gemeinsamkeiten. Obwohl es sich beim Libretto *Giasone* und der *Comoedia* um zwei unterschiedliche Gattungen in zwei verschiedenen Sprachen handelt, haben sie doch mindestens ein Faktum gemeinsam – eine spezifisch funktionierende Komik, die auf Diskrepanzen und Kontrasten beruht.

¹⁶⁸ Rhodios: Die Argonauten. S. 23.

Komik der Diskrepanz

Gottfried Müller unterscheidet in seiner *Theorie der Komik* zwischen einer bewusst erzeugten, das heißt beabsichtigten Komik und einer höheren, unbewussten Komik, welche er die ‚dramatische‘ nennt.¹⁶⁹

Wir kommen auf diese Weise zur dramatischen Bühnensituation, die dadurch spannend oder auch komisch wirkt, daß ein Teil der handelnden Personen weniger oder mehr voneinander weiß als der andere, wodurch Verwicklungen entstehen, die der besser informierte Zuschauer bangend oder lachend voraussieht.¹⁷⁰

Demnach entsteht Komik, ebenso wie Spannung, durch einen Unterschied im Grad der Informiertheit sowohl zwischen den Figuren als auch zwischen einzelnen Figuren und dem Publikum. Diesem Komikprinzip entspricht Manfred Pfisters Konzept von der ‚diskrepanten Informiertheit‘.¹⁷¹ Entscheidend ist hierbei der Informationsvorsprung des Zuschauers gegenüber einem Teil der Figuren, denn „sowohl das Tragische als auch das Komische realisiert sich häufig im Kontrast zwischen der überlegenen Informiertheit des Zuschauers und dem Informationsdefizit der Figuren“¹⁷². So kann in der *Comoedia* in der neunten und zehnten Szene des ersten Aktes über die Unwissenheit Jasons gelacht werden, indem der Zuschauer schon zwei Szenen zuvor darüber informiert wurde, dass Medea die Unbekannte ist, welche Jason seit einem Jahr anbetet. Durch den Informationsvorsprung des Zuschauers erhält der Dialog des Liebespaares einen witzigen Beigeschmack. Jason redet die Frau, mit welcher er bereits zwei Kinder hat, mit „gnädigste Königin“¹⁷³ an und Medea forciert seine Unwissenheit noch dadurch, dass sie behauptet, ihn nicht zu kennen. Schließlich treibt sie das Spiel zum Vergnügen des Publikums sogar so weit, dass sie Jason für seine nächtlichen Aktivitäten und deren Folgen zur Rechenschaft ziehen und ihn zu einer Ehe mit ihrer Säugamme Delfa – welche sie ihm als die entehrte Dame präsentiert – zwingen will. Jasons Informationsdefizit ist für die informierten Zuschauer amüsant, denn sie warten gespannt auf seine Reaktion.

¹⁶⁹ Vgl. Müller: *Theorie der Komik*. S. 54ff.

¹⁷⁰ Ebd. S. 55.

¹⁷¹ Vgl. Pfister: *Das Drama*. S. 79ff.

¹⁷² Ebd. S. 81f.

¹⁷³ *Comoedia*. I/9.

Die Struktur des Informationsvorsprungs erlaubt es dem Zuschauer, die Diskrepanzen im Informiertheitsgrad der Figuren untereinander zu erkennen und vermittelt ihm so das Bewußtsein der Mehrdeutigkeit jeder Situation, und sie versetzt ihn in eine Position, aus der er die einzelnen Situationseinschätzungen der Figuren als abweichend von der Norm des faktisch Angemessenen beurteilen kann.¹⁷⁴

Eine auf diskrepanter Informiertheit beruhende Komik steht in einer engen Beziehung mit der komischen Figur, deren Gepflogenheit es ist, den Zuschauer durch Beiseite-Sprechen stets zum Mitwisser und zum Komplizen zu machen.¹⁷⁵ „Die lustige Person hat die Angewohnheit, zum Parkett gewandt, über Reden und Taten der Mitspieler zu rasonnieren [sic!], deren und eigene Handlungen ausführlich zu kommentieren und zu glossieren.“¹⁷⁶ So verabsäumt Oreste bzw. Piccariglio weder in der Oper (*I/7*) noch in der *Comoedia* (*I/6*), den Zuschauer durch Beiseite-Sprechen über sein Vorhaben, Demo bzw. Truf(f)aldino zum Narren zu halten, vorab zu informieren. Die lustige Figur ist jedoch nicht nur für das Funktionieren einer auf diskrepanter Informiertheit beruhenden Komik von Bedeutung, sondern sie spielt auch in Bezug auf die Kontrastkomik eine wichtige Rolle.

Komik des Kontrastes

In ihrer Dissertation über die *Komik im deutschen Barocktheater* beschreibt Ingeborg Schenk eine sogenannte Kontrastkomik, laut welcher „der wahre Grund des Komischen immer im Kontrast, in der Zweckwidrigkeit der Handlung und der Lage des Handelnden“¹⁷⁷ begründet liegt. Schenks Definition des Komischen ist dabei sehr stark an die handelnde Figur gebunden und wird in der Rolle des lustigen Dieners personifiziert. „Der Diener will etwas anderes scheinen als er ist und so haben wir wieder den Kontrast zwischen Handlung und handelnder Person.“¹⁷⁸ Die Rolle eines solchen Aufschneiders übernimmt in *Giasone* bzw. in *Il Giasone* und der *Comoedia* Egeos lustiger Diener Demo bzw. Truf(f)aldino. Er überschätzt sich fortwährend selbst und seine Ambitionen kontrastieren stets mit seinen Fähigkeiten bzw. Möglichkeiten. So prahlt er bei seinem ersten Auftritt vor Oreste mit seiner Tapferkeit und Stärke:

¹⁷⁴ Pfister: Das Drama. S. 82.

¹⁷⁵ Vgl. Asper, Helmut G.: Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Emsdetten: Lechte 1980. S. 125.

¹⁷⁶ Ebd. S. 124.

¹⁷⁷ Schenk, Ingeborg: Komik im deutschen Barocktheater. Inaugural-Dissertation. Universität Wien. 1946. S. 7.

¹⁷⁸ Ebd. S. 8.

Grande? Se mi vedessi
 Con l'intimico a fronte
 Pormi in guardia guerriera,
 Buttar foco dagl'occhi,
 Inferocir la cera,
 E col brando, e con l'asta
 Vibrar stoccate e fulminar roversi,
 Vedresti alzarmi a i predi
 Di morti, e di feriti una Ca – tasta,
 E da miei colpi fieri,
 Che senervano, dispolpano, e disossano,
 Verresti a confessare,
 Che Marte e mio umilissimo scolare.¹⁷⁹

Ritterlich? Sähest du mich
 gegenüber dem Feinde
 in Angriffstellung gehen,
 Feuer aus den Augen sprühen,
 eine wilde Miene aufsetzen,
 und mit Schwert und Speer
 Hiebe austeilen, Blitze schleudern –
 sähest du mich mir zu Füßen
 Stöße von Toten und Verwundeten aufhäufen,
 alles von meinen wilden Schlägen,
 die Sehnen, Fleisch und Knochen ausweiden,
 dann müßtest du gestehen,
 daß Mars nur mein bescheidener Schüler ist.¹⁸⁰

Demos anschaulich beschriebener ruhmreicher Charakter erweist sich allerdings noch in derselben Szene als Selbstüberschätzung. Als Oreste ihn zum Duell auffordert, tritt er feige den Rückzug an. Auch im dritten Akt kontrastiert die Selbstcharakterisierung des Dieners mit seinen Handlungen. Als ihm sein totgeglaubter Herr Egeo begegnet, befürchtet Demo bzw. Truf(f)aldino einem Geist gegenüberzustehen, was ihn seine Tapferkeit offenbar vergessen lässt und ihn dazu veranlasst, seiner Furcht ungeniert Ausdruck zu verleihen.¹⁸¹ Obwohl die Situation, in welcher sich Demo bzw. Truf(f)aldino befindet, eher tragisch ist, wirkt die Szene komisch. Die Komik entsteht durch den Kontrast zwischen seinen Handlungen in dieser Situation und seiner überschätzten Selbstcharakterisierung bei seinem ersten Auftritt. Demos bzw. Truf(f)aldinos Furcht ist also nur in Bezug auf seine zuvorige Aufschneiderei komisch, denn „[d]as Komische braucht immer eine Referenz, es muss sich auf etwas beziehen, damit die inkongruente Abweichung deutlich werden kann“¹⁸². Komik kann in diesem Sinne nur durch die Bezugnahme des komischen Faktors auf den Referenzfaktor funktionieren. Hans Robert Jauss beschreibt eine ‚Komik der Gegenbildlichkeit‘, welche davon ausgeht, dass der komische Held nicht an sich komisch ist, sondern nur im Hinblick auf die Erwartungen und Normen, die er negiert.¹⁸³ Demnach muss es auch für die Rolle des lustigen Dieners eine kontrastierende Referenz geben, damit Komik entstehen kann. Friedrich Theodor Vischer erkennt im Erhabenen jenen Referenzfaktor, welcher das Funktionieren der Komik gewährleistet.

¹⁷⁹ Giasone. I/7.

¹⁸⁰ Jacobs: Cavalli. S. 83ff.

¹⁸¹ Vgl. Comoedia. III/8.

¹⁸² Ahnen: Das Komische auf der Bühne. S. 57.

¹⁸³ Vgl. Jauss, Hans Robert: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hg.): Das Komische. München: Fink 1976. (Poetik und Hermeneutik. Ergebnisse einer Forschungsgruppe VII). S. 103-132. S. 105.

Erhaben kann alles genannt werden, was sich das Ansehen von etwas Besonderem gibt und mehr sein will als das Gewöhnliche. Allerdings wäre vieles, was lächerlich wird, ohne den Eintritt des komischen Kontrastes nicht als erhaben erschienen, nicht als etwas Besonderes aufgefallen, allein der Eintritt dieses Kontrastes lenkt unsere Aufmerksamkeit darauf und läßt es im Gegensatz gegen das unendlich Kleine, an dem es scheitert, als etwas relativ Erhabenes erscheinen, über dessen Mißlingen nun gelacht wird.¹⁸⁴

Demnach bedarf nicht nur das Komische einem erhabenen Referenzfaktor um zu funktionieren, sondern auch das Erhabene braucht den komischen Kontrast um als solches wahrnehmbar zu sein. Somit bedingen beide Faktoren einander, was Friedrich Theodor Vischer dadurch auszudrücken vermag, dass er meint, „das Komische sei ein deutlich gemachtes Erhabenes“¹⁸⁵. In der Dramaturgie einer sogenannten Haupt- und Staatsaktion wird dieses Prinzip umgesetzt, indem die Handlung auf zwei Ebenen aufgeteilt wird, die miteinander in Kontrast treten. Das Geschehen der erhabenen Handlungsebene, auf welcher die hohen Staatsfiguren agieren, wird durch die Aktionen der niederen (Diener-)Figuren auf der komischen Ebene wiederholt und parodiert. „Wiederholung und Kontrastierung des Geschehens der höheren auf niederer Ebene; Parodie der edlen Gefühle und der heldischen Tugenden des Herrn durch den leiblichen Bedürfnissen und Genüssen verhafteten, triebgebundenen-obszönen und furchtsam-listigen Diener, die Parodie also des Erhabenen durch das Unanständig-Unzulängliche“¹⁸⁶, so funktioniert die Komik einer sogenannten Haupt- und Staatsaktion und auch Cicogninis *Giasone* macht sich dieses Erfolgsrezept zunutze.

Die *Comoedia* als Adaption eines Publikumserfolgs

Bedenkt man, dass die Schauplätze der Anfänge der Oper zu Beginn des 17. Jahrhunderts all jene Orte waren, an denen sich die Macht absolutistischer Herrscher manifestierte¹⁸⁷, erweitert sich der Blickwinkel auf Vischers Konzept vom Komischen als ein deutlich gemachtes Erhabenes. Die höfische Oper war mit ihrer komplexen Form und prunkvollen Ausstattung nicht nur in ihrer Heimat in Italien ein

¹⁸⁴ Vischer, Friedrich Theodor: Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik. Einleitung von Willi Oelmüller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. S. 162.

¹⁸⁵ Vischer: Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik. S. 160.

¹⁸⁶ Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. S. 83.

¹⁸⁷ Vgl. Bianconi, Lorenzo und Giorgio Pestelli (Hg.): Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil. Bd. 4. Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche. Laaber: Laaber 1990. S. 16.

selbstverherrlichendes Propagandainstrument¹⁸⁸, welches im Dienste einer herrschenden Elite stand.

Die Maschinerie des Opernspektakels wurde also am Hof zu Zwecken der Selbstverherrlichung und der Propaganda in Gang gesetzt und fungierte als Mittel der politischen Affirmation und als Herrschaftsinstrument zur freien Verfügung der absolutistischen Machtzentren, die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts herausbildeten. Deren Struktur und Zielsetzungen wurden von der Oper im Kleinformat reproduziert.¹⁸⁹

Die affirmative Repräsentation der Macht findet dabei nicht nur expliziten Ausdruck, sondern lässt sich auch anhand einer Zwei-Ebenen-Dramaturgie wie in *Giasone* implizit erkennen. Durch das Hinzutreten der komischen Ebene wird die Erhabenheit der seriösen Haupthandlung als solche ausgewiesen und hervorgehoben. Das Komische ist somit nicht bloß ein ‚deutlich gemachtes Erhabenes‘, wie Vischer es beschreibt, sondern macht zugleich das Erhabene deutlich. Eine Zwei-Ebenen-Dramaturgie muss demnach nicht ausschließlich als parodistische Wiederholung der Ereignisse der Haupthandlung auf Dienerebene angesehen werden, sondern kann zugleich als implizite Affirmation der höheren Ebene durch die niedrigere Ebene verstanden werden.

Mit der Kommerzialisierung der Oper und der damit in Verbindung stehenden Umschichtung des Publikums wurde eine solche Dramaturgie, die den Geschmack einer breiten Masse zu treffen vermag, notwendig. „Es herrschte Übereinstimmung zwischen den Erwartungen des Publikums und den Absichten der Macht, die diese Form des Theaters unterstützte (oder wenigstens so gut wie niemals behinderte) und daraus bisweilen einen eindeutigen politischen Nutzen zu ziehen trachtete.“¹⁹⁰ *Giasone* wurde also sowohl den adeligen Ansprüchen nach Repräsentation als auch dem bürgerlichen Bedürfnis nach Unterhaltung gerecht. Der Erfolg von Cicogninis musikalischem Erstlingswerk war demnach quasi vorprogrammiert und entsprach somit auch gleichzeitig den Anforderungen der deutschen Wanderbühne, die in der Auswahl ihrer Stücke nicht nur auf Massenwirksamkeit Wert legte, sondern deren spezifische Dramaturgie nach einem ebensolchen Zwei-Ebenen-Prinzip funktioniert. Das Libretto *Giasone* wäre also bereits eine ideale Vorlage für die Bearbeitung durch deutsche Wandertruppen gewesen. Cicognini machte es seinen deutschen Kollegen jedoch noch etwas leichter, indem er selbst sein Libretto in die Komödie *Il Giasone* umarbeitete.

¹⁸⁸ Vgl. Seifert, Herbert: Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 1985. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 25). S. 132.

¹⁸⁹ Bianconi: Geschichte der italienischen Oper. S. 16f.

¹⁹⁰ Ebd. S. 24.

Nachwort

Die Zuordnung der *Comoedia* zum Repertoire der deutschen Wanderbühne des späten 17. Jahrhunderts¹⁹¹ ermöglicht zum einen die Anwendung zeitspezifischer dramaturgischer Bedingungen auf den Text und manifestiert zum anderen das Stück selbst als Repräsentant einer signifikanten Dramaturgie dieser Zeit. Eine solche ist vor allem durch ein Zwei-Ebenen-Prinzip gekennzeichnet, welches sich für diese Theaterform zwar als charakteristisch erweist, allerdings nicht ausschließlich dieser vorbehalten ist. Die Betrachtung des Librettos *Giasone* hat gezeigt, dass bereits eine andere Gattung von einer solchen erfolversprechenden Dramaturgie Gebrauch machen konnte. Mit dieser Erkenntnis eröffnet sich ein erweiterter Blickwinkel auf Überlegungen in Bezug auf die Auswahlkriterien der Bearbeitungsvorlagen und bezüglich der dramaturgischen Besonderheiten der Wanderbühne. Massenwirksamkeit und kommerzieller Erfolg lassen sich als wichtige (existenzsichernde) Prinzipie sowohl für die Wahl der Vorlagen als auch für die Dramaturgie erkennen. Genau dadurch werden die Wandertruppenstücke auch zu bedeutsamen Quellen für eine theaterhistorische Rezeptionsforschung, indem sie davon zeugen, was das Publikum sehen wollte und worüber es lachen konnte. Dass das Publikum lachen wollte wird im Laufe der Transformationsanalyse deutlich, lässt sich doch vor allem im Bereich der Figuration eine subtile Forcierung der komischen Faktoren erkennen. Aber auch für die Untersuchung der Aufführungspraxis ist die Betrachtung der transformalen Unterschiede erkenntnisreich. So zeigen die Reduzierung des Personals und die Streichung der Götterszenen eine aufführungspraktische Vereinfachung. Auch die Marginalisierung der aufwendigen Zauberszene am Ende des ersten Aktes kann auf eine solche Vereinfachung zurückgeführt werden. Letztendlich sind es aber auch die Gemeinsamkeiten und somit jene Faktoren, welche im Verlauf des Transformationsprozesses von den Wandertruppen übernommen wurden, die wissenschaftliche Erkenntnisse vor allem im Bereich der Komikforschung liefern können. Das alles macht die *Comoedia* gemeinsam mit den 13 weiteren Wandertruppenstücken aus dem Kodex Ia 38589 zu Zeitzeugen einer spezifischen Theaterform.

¹⁹¹ Vgl. Furlinger: 14 handschriftliche Dramen der Wanderbühne des 17. Jahrhunderts. S. X.

Literaturverzeichnis

- Ahnen, Helmut von: Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik. München: Utz 2006. (Theaterwissenschaft Bd. 6).
- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2003.
- Asper, Helmut G.: Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Emsdetten: Lechte 1980.
- Baum, Georgina: Der widerspruchsvolle Charakter und der historische und gesellschaftliche Inhalt des Komischen in der dramatischen Gestaltung. In: Reinhold Grimm und Klaus L. Berghahn (Hg.): Wesen und Formen des Komischen im Drama. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. (Wege der Forschung Bd. LXII). S. 206-252.
- Bianconi, Lorenzo und Giorgio Pestelli (Hg.): Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil. Bd. 4. Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche. Laaber: Laaber 1990.
- Brauneck, Manfred und Gérard Schneilin (Hg.): Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 5., vollständig überarbeitete Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007. (Rowohlts Enzyklopädie).
- Cancik, Hubert und Helmuth Schneider (Hg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum Bd. 1 A-Ari. Stuttgart u.a.: Metzler 1996.
- Cavalli, Francesco: Giasone. Opéra. Harmonia Mundi France 2008.
- Comoedia. Genandt: Der durchläuchtige Schiffadmiral Jason. Oder. Das bezauberte güldene Fließ. In: Kodex Ia 38589 der Wienbibliothek. 351r-400r.
- Flemming, Willi: Das Schauspiel der Wanderbühne. Leipzig: Reclam 1931. (Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Barock. Barockdrama 3).

Fürlinger, Leokadia: 14 handschriftliche Dramen der Wanderbühne des 17. Jahrhunderts. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien. 1948.

Fuxjäger, Anton: Der MacGuffin: Nichts oder doch nicht? Definition und dramaturgische Aspekte eines von Alfred Hitchcock angedeuteten Begriffs. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft 52/2 (2006). S. 123-154.

Giasone. Drama Musicale, del D. Hiacinto Andrea Cicognini. Venetia: Giacomo Batti 1649.

Goldschmit, Grete: Das Repertoire der Wandertruppen in Oesterreich. Inauguraldissertation. Universität Wien. 1930.

Grashey, Ludwig: Giacinto Andrea Cicogninis Leben und Werke. Unter besonderer Berücksichtigung seines Dramas „La Marienne ovvero il maggior mostro del mondo“. Leipzig: Deichert 1909. (Münchner Beiträge zur romanischen und englischen Philologie 43).

Grillparzer, Franz: Das goldene Vließ. Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen. Der Gastfreund. Die Argonauten. Medea. Stuttgart: Reclam 2003. S. 73.

Hanolka, Kurt: Kulturgeschichte des Librettos. Opern, Dichter, Operndichter. Erweiterte und ergänzte Neuauflage. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1979.

Hauptmann, Silvia: Macht der Töne – Ohnmacht des Wortes. Die librettistische Einrichtung französischer Dramen im 19. Jahrhundert. Bonn: Romanistischer Verlag 2002. (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 144).

Hinck, Walter: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre italien. Stuttgart: Metzler 1965. (Germanische Abhandlungen 8).

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Baerenhaeuter>. 13.07.2011.

Il Giasone. Drama per musica di D. Hiacinto Andrea Cicognini. Venetia: Camillo Bortoli 1666.

- Il Giasone. Opera del Signor Dottor Giacinto Andrea Cicognini. Venetia: Camillo Bortoli 1664.
- Jacobs, René: Cavalli. Giasone. Opéra. Arles: Harmonia Mundi 2008.
- Jauss, Hans Robert: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hg.): Das Komische. München: Fink 1976. (Poetik und Hermeneutik. Ergebnisse einer Forschungsgruppe VII). S. 103-132.
- Klein, J[ulius] L[eopold]: Geschichte des italienischen Drama's Bd. 2. Leipzig: T. O. Weigel 1867. (Geschichte des Drama's V).
- Kraussold, Max: Geist und Stoff der Operndichtung. Eine Dramaturgie in Umrissen. Wien u.a.: Strache 1931.
- Langenscheidt Collins Aktiv-Wörterbuch Italienisch. Italienisch-Deutsch, Deutsch-Italienisch. Völlige Neuentwicklung. Berlin u.a.: Langenscheidt 2004.
- Leopold, Silke: Herrin der Geister – tragische Heroine. Medea in der Geschichte der Oper. In: Annette Kämmerer, Margret Schuchard u.a. (Hg.): Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft. Heidelberg: Mattes 1998. (Heidelberger Frauenstudien 5). S. 129-142.
- Müller, Gottfried: Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und im Film. Würzburg: Konrad Triltsch 1964.
- Müller, Ingo: Lulu. Literaturbearbeitung und Operndramaturgie. Eine vergleichende Analyse von Frank Wedekinds Lulu-Dramen und Alban Bergs Oper Lulu im Lichte gattungstheoretischer Reflexionen. Freiburg im Breisgau u.a.: Rombach 2010. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae Bd. 177).
- Noe, Alfred (Hg.): Spieltexte der Wanderbühne V/1 und V/2. Italienische Spieltexte aus unveröffentlichten Handschriften. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 1999. (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts).
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink 2001.

- Prutz, R[obert] E[duard]: Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. Berlin: Duncker und Humbolt 1847.
- Rabien, Dierk: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte. Inaugural-Dissertation. Freie Universität Berlin. 1970.
- Rhodos, Apollonios: Die Argonauten. Verdeutscht von Thassilo von Scheffer. Leipzig: DVB 1940. (Sammlung Dietrich Bd. 90).
- Ridder, Liselotte de: Der Anteil der Commedia dell'Arte an der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der komischen Oper. Studie zum Libretto der Oper im 17. Jahrhundert. Inaugural-Dissertation. Universität Köln. 1970.
- Schenk, Ingeborg: Komik im deutschen Barocktheater. Inaugural-Dissertation. Universität Wien. 1946.
- Seifert, Herbert: Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 1985. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 25).
- Spörri, Reinhart: Die Commedia dell'arte und ihre Figuren. Zusammengestellt und beschrieben, sowie anhand von Textbeispielen und Einzelszenen erklärt und mit einem eigens für die deutschsprachige Bühne eingerichteten Stück versehen von Reinhart Spörri. Wädenswil: Stutz und Co. 1977. (Reihe Schau-Spiel 4).
- Stollmann, Rainer: Das Lachen und seine Anlässe. In: Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien. Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft 51/4 (2006). S. 13-20.
- Theile, Wolfgang: Commedia dell'arte. Stegreiftheater in Italien und Frankreich. In: Rudolf Rieks, Wolfgang Theile u.a. (Hg.): Commedia dell'arte. Harlekin auf den Bühnen Europas. 2. Auflage. Bamberg: Bayerische Verlagsanstalt 1983. (Bamberger Hochschulschriften 8). S. 11-24.
- Vischer, Friedrich Theodor: Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik. Einleitung von Willi Oelmüller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.

Transkription

Transkriptorische Notiz

Eine wissenschaftlich nachvollziehbare Analyse des Transformationsprozesses eines italienischen Librettos zu einem deutschen Wandertruppenstück erfordert, dass die untersuchten Texte der Betrachtung zugänglich sind. Während sowohl das Libretto *Giasone* als auch die Komödie *Il Giasone* in verschiedenen Druckversionen aufzufinden und erreichbar sind, ist das im Kodex Ia 38589 der Wienbibliothek enthaltene Manuskript der *Comoedia* die einzige bekannte Fassung des Wandertruppenstückes. Der insgesamt 99 Seiten (351r-400r) umfassende Text ist in schwer lesbarer Kurrentschrift verfasst und weist sowohl graphematische als auch orthographische Unregelmäßigkeiten auf. Für seine *Spieltexte der Wanderbühne* hat Alfred Noe das Manuskript transkribiert und im ersten Teil des fünften Bandes ediert.¹⁹² Das Vorhaben, den gesamten Kodex im Rahmen des theaterwissenschaftlichen Forschungsprojektes *Staatsaktionen zwischen Repräsentation und Parodie* gemeinsam mit der Wienbibliothek zu edieren, war Anlass dafür, das gesamte Stück – ohne Kenntnis und Zuhilfenahme der Version der *Spieltexte der Wanderbühne* – von Grund auf neu und nach einheitlich festgelegten Editionsprinzipien zu transkribieren. Das folgende Transkript wird in dieser Version gemeinsam mit weiteren Stücken des Kodex Ia 38589 in Form einer Studienausgabe, unter der Leitung der für diesen Band verantwortlichen Herausgeberin Dr. Julia Danielczyk, in der Reihe *Manu Scripta. Editionen aus der Handschriftensammlung der Wienbibliothek* ediert werden.

Editionsprinzipien des Kodex Ia 38589 (Stand: November 2011)

Es handelt sich beim Kodex Ia 38589 um ein Konvolut heterogener Manuskripte, an deren Niederschrift mindestens neun unterschiedliche Hände beteiligt waren, und deren Sprachgebrauch, Orthographie und Interpunktion den heutigen Lesegewohnheiten nicht mehr entsprechen. Im Hinblick auf eine geplante Studienausgabe zielen die folgenden Kriterien, nach welchen die insgesamt 14 Dramentexte transkribiert und ediert werden sollen, vor allem auf eine möglichst hohe Lesbarkeit und Verständlichkeit ab. Die

¹⁹² Vgl. Noe, Alfred (Hg.): *Spieltexte der Wanderbühne V/1. Italienische Spieltexte aus unveröffentlichten Handschriften*. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 1999. (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts). S. 423-505.

unterschiedlichen Handschriften sollen dabei unter Berücksichtigung der Eigenheiten der Textsorte möglichst einheitlich abgebildet werden.

- *Szenen- und Akteinteilungen* werden einheitlich gestaltet.
- *Bühnen- und Szenenanweisungen* werden durchgehend kursiv gesetzt.
- *Haupt- und Nebentext* wird durch Satzzeichen voneinander getrennt.
- Der *Zeilenfall* im Manuskript wird aufgelöst.
- Die *Seitenübergänge* werden in eckigen Klammern [] kenntlich gemacht.
- *Personennamen* werden einheitlich geschrieben und in der Marginalspalte durch Kapitälchen hervorgehoben.
- *Abkürzungen* werden im gesamten Text einheitliche aufgelöst. Die Auflösung orientiert sich dabei in erster Linie an der textinternen Schreibweise und im Zweifelsfall an der heutigen Rechtschreibung.
- Die *Groß- und Kleinschreibung* wird normiert.
- *Komposita* werden zusammengeschrieben.
- Die *Konsonanten* „v“ und „w“ werden gemäß ihrem Lautwert wiedergegeben.
- *Ligaturen* werden beibehalten.
- Im Manuskript durch *lateinische Schreibrift* hervorgehobene Wörter werden in der Edition gesperrt dargestellt.
- *Streichungen* und *Korrekturen* werden ab Wortgröße abgebildet und mittels den Zeichensetzungen (+Ergänzung+) bzw. (-Streichung-) kenntlich gemacht.
- *Konjekturen* werden durch spitze Klammern < > ausgewiesen.
- *Eingriffe* der Herausgeber werden durch eckige Klammern [] kenntlich gemacht.
- *Beiseite-Sprechen* wird durch die Zeichensetzung || || ausgewiesen.
- *Pausen* und *Abbruch* einer Rede werden mit drei Punkten ... wiedergegeben.

Comoedia. Genandt: Der durchläuchtige Schiffadmiral Jason. Oder. Das bezauberte güldene Fließ.

[351v]

Actores

1. Jason. Ein Hertzog und Schiffadmiral.
 2. Hercules. Viceadmiral.
 3. Besso. Hauptman über Jasons Leibgarde.
 4. Isifile. Königin au(s) Lemnos.
 5. Piccariglio. Ihr Diener.
 6. Medea. Königin der Insul Colchis. Eine Zauberin.
 7. Delfa. Ihre Säugamme.
 8. Egeo. König von Athen.
 9. Trufaldino. Sein Diener.
- Stumme Personen.
- 2 Kinder der Isifile. Jasons Soldaten. Schiffknechte.
- Etliche Gespenster. [352r]

Actus I.

Scena 1.

Das Theatrum ist ein königlicher Pallast. Hercules, Besso.

HERCULES Schau und verwundere dich, Besso, wie die Aurora ihren perlreichen Thau fallen läst, die Erde zu befeuchten. Betrachte jenen klaren und lichten Strahl, wie er bei der so angenehmen Himmelsstille diese prächtige Göttin bedient. Wer nun begierig ist, sich ein ewiges Lob zu erwerben, der verlasse das weiche Federbette, alle Einwohner zu Colchis stehen auf vom Schlaff, ausser Jason, welcher im Liebesbette also vertieffet, betrachtet nicht, daß dergleichen Ruhe eine Belastigung des Gemüths sei. Und wie wird er sich, nachdem er von der Liebe gantz abgemattet ist, zum Feldstreit und Sturm bereiten können; was vermag doch nicht ein weiblicher Anblik, welcher durch zauberische Gewalt sich ein Hertz kan unterthanig machen, und über die Tapffersten triumphieret.

BESSO Einer liebet den Frieden, der andere hingegen verachtet denselben und hat vielmehr seine Egötzlichkeit am Kriege. Derowege ist kein Wunder, wann unser Hertzog Jason, welcher vom Einfluß der günstigen Sternen begleitet wird, sich mitten in der verliebten Inbrunst erfreue, denn der Mensch, der auf diesen unbekanten Strassen der Welt herum wandert, kan sich ohne der Götter Rahtschluß nicht helffen.

HERCULES Die Weisen und Verständigen haben eine Gewalt die Sterne zu beherschen.
[352v]

BESSO Ja wol, solange ihm die Sterne Beistand leisten durch ihren Einfluß.

HERCULES Allen ist deren Gebrauch durch Recht und Billigkeit gemein.

BESSO Alle rühmen sich nach Recht und Billigkeit zu handeln.

HERCULES Der erkennt nicht was Recht ist, welcher ein Nachfolger des Verstandes ist.

BESSO Die Billigkeit und der Verstand werden gar leichtlich zu einem Raub dessen, wer ihnen nachfolget.

HERCULES Der Verstand ist niemahls ein Feind der Billigkeit gewesen.

BESSO Es überwindet derjenige ohne Bemühung, so da weiß, welcher unter diesen den Vorzug hat.

HERCULES In diesen unsern Streit darff nicht unser eigener freier Wille zu einem unparteiischen Richter auffgeworffen werden.

BESSO Demnach verabschiedet die Billigkeit selbst diesen verdächtigen Streit.

HERCULES Und was vor einen Grund der Billigkeit wird in dieser so gestalten Sache die Zunge aussprechen können, daß er nicht vor eine Unwahrheit solte gehalten werden.

BESSO Diesen: Jason ist eines wolverdienten adeligen Herkommens und was ihm am aller vortreffligsten macht, ist seine alzu grosse Freigebigkeit. Wann denn in ihme so [353r] viel Tapfferkeiten und Überfluß Geld und Gutes sich befinden, was wilt du denn mehr, glaube nur, daß wieder dergleichen machtige streitbare Leute die Billigkeit keinen Zwietracht und Krieg erregen kan.

HERCULES Mein lieber Besso, glaube du nur, daß ich nicht irre, wann ich dier dieses als einem Weibe sage.

BESSO Ein Weib war die, welche mich an das Tagelicht gebracht.

HERCULES Ich kan sagen, daß du ein Weib seist.

BESSO Dier sollen bald meine Fäuste antworten. *Ab.*

HERCULES Die Schmeichelei hält dieses vor einen grossen Fehler, die Mächtigen nicht in denen Irthümen zu beschützen. Die Schmeichelei ist eine Blume, welche an der Sonne der Wahrheit gar bald verdorret, sie ist ein Schwerd, welches öffters dem, welcher es in die Hand nimt, selbst verwundet.

Scena 2.

Jason.

JASON Nachdem ich um und um mit Freuden und Ergotzlichkeit umschränkert, werde ich mich dem Glücke darstellen, alß einer, der sich wenig seiner Wankelhafftigkeit achtet; dieses Hertz von Inbrunst der Freuden also angetrieben, beneidet auch nicht die allerglückseeligsten Seelen in ihrer Zufriedenheit, denn es tröpfflen die so angenehme Liebesgnaden in solcher Mänge [353v] über diese meine Seele, daß dieselben in Glückseeligkeit mich gleichsam unvergleichlich machen.

HERCULES Rüstest du dich also zum Streit? Ist dieses der Wehrt, den du von diesem güldenem Fluß machest, welcher alle Hertzensbeschwerlichkeiten des Überwinders an Tag bringen, und offenbahren kan? Verlasse diesen verliebten Kampfplatz, und begib dich in den martialischen, wann du dich alda tapffer erweisen wirst, werden deine heldenmässige Thaten in die Jahrbücher der Ewigkeit einverlebet werden.

JASON Ich weiß, daß du die Liebe vor eine Göttin erkennest, welche nicht nur allein denen Sterblichen befiehet sondern auch die Göttlichen seiner starken unüberwindlichen Macht unterwürffig macht. Gläube mier, daß derjenige, welcher

sie verehret niemahls zu Grunde gehen kan; bekenne nur mit mir, daß derjenige, welcher sie beschützt, sich in Ergötzlichkeit setzet. Sie erzeiget sich blind, und wil, daß ich sie alß ein Blinder koste, denn sie auch im Dunkeln denjenigen weiß zu beglukseeligen, der sie mit offenen Augen betrachtet; mich erfreuet eine unbekante Schönheit, welche mein Gemüht zur Tapfferkeit anreizet, ich verachte alle Gefahr, in Hoffnung den Ruhm zu erlangen.

HERCULES Sage mir du leichtglaubiger Liebhaber, hastu wegen der unbekanten Damen jemahls eintzige Nachricht oder Wissenschaftt gehabt? [354r]

JASON Bißhero ist mir unversagt worden, ihre Zuneigung zu erkennen, unterdessen aber hat sie mich versichert, daß ich ehestens ihrer Affection würllich soll geniessen.

HERCULES Soferne die Liebe nur von dem eintzigen Anschauen herrühret, wie kanstu denn alß ein Liebhaber leben ohne das Sehen, und die liebende Schönheit erkennen.

JASON In dieser lauffenden Jahreszeit, da diese unbekante Schönheit von mir besessen wird, bin ich eine eintzige Nacht von den Fakkeln dieses Himmels erleuchtet worden, also, daß ich von fernne meinen Sold eingenommen habe, indem ich sie in der Flucht gesehen. Ich habe sie nur im Schatten erblicket, doch erfreue ich mich dessen von Hertzen.

HERCULES Ach Jason, es ist nicht genug, da \langle ß \rangle du der Isifile Liebe genossen, daß du (+dich+) auch alhier in eine unbekante Schönheit verliebest; erinnere dich, daß du Isifile eine königliche Printzessin zu einer Mutter zweier Zwillinge gemacht hast. Bedenke daß einem tapffern Cavalier zukommt, die geschworne Treue zu halten, ich wil schweigen, indem ich hoffe, dieses werde genug sein, die Ursach zu begreifen, und vor dem, wer du seist, dich zu erkennen zu geben.

JASON Der Discurs ist gar weißlich aber auf solche Weise mit einem Verliebten zu reden, ist ein Unverstand, und Thorheit. Ein verliebtes Gemüht ist eines guten Rahtes unfähig, es folget dem, was ihm belustiget. [354v] Hercules, dieses Hertz, welches unter der Liebe Schutz lebet, bemühet sich ohne einiges Menschen Ansehen seinen Zweck zu erreichen. Wer vermeinet meine Gedanken zu verändern, der redet mit der Liebe und nicht mit dem Jason; die Erinnerung entfernet mich von der Königin Isifile. Nachdem ich sie genossen, und zu einer Mutter gemacht; es ist wahr, daß zu derselben Zeit, indem meine Seele mehr das höffliche Schertzen als die Liebe beschützte, sich an dem gegebenen Raht gespiegelt hätte, aber anjetzo, da das Regiment meines Hertzens die anbehtenswürdige Geburt der \langle Venus \rangle führet

und regieret, rühret und hänget mein freier Wil von dem ihrigen her. Ich wil in das furchtsame Gebäu hinein gehen, wieder die höllischen Gespenster streiten, ich mag gleich überwiden, oder überwunden werden, so werde ich dennoch der verliebte Jason bleiben. Durch Hulffe und Versprechen meiner unbekandten Gottheit, hoffe ich den Sieg davon zu tragen.

HERCULES Die Hoffnung ist betrieglich, woferne dir Gewalt, Stärke und Hertzhaftigkeit ermangelt.

JASON Sie sind gewesen, sind anjetzo, und werden auch noch ferner unüberwindlich sein, die Begierden dieser streitbaren Faust.

HERCULES Unter schwachen Gewebe erlanget man wenig Tapfferkeit.

JASON In der That muß man die Großmütigkeit erkennen.

HERCULES Du findest nicht in einem Individuo den Liebes[-] und Kriegesgott zugleich. [355r]

JASON Die väterliche Liebe und die Kinder werden sich nicht untereinander zertragen.

HERCULES Erwinnere dich, daß du wegen des einen das andere unterlassen must, absonderlich wann ein dier wollwollender Stern vergönnet, daß du die furchtsamen Gespenster überwindest, und das güldene Flüb davon trägst. Derowegen wird nohtwendig sein, die Seegel aufzuspannen, diese geile Strasse zu verlassen, und dich in das Vaterland zu begeben, woferne du nicht wilst, daß dasjenige, welches ein tapfferes Gemüht erlangen könnte, dier durch Verrähterei oder Raub sol gestohlen werden.

JASON O ihr Götter! Jason, was hast du dich unterfangen! Ob ich schon aus dem gefährlichen Streit triumphirend wieder zurückkomme, so werde ich dennoch mein Hertz, ehe ich von hinnen reise, zertheilen müssen; Himmel, Liebe, was rahtet ihr mir, ich weiß nicht was das Beste ist, entweder der Sieg oder mein Verlust.
Abeunt.

Scena 3.

Medea.

MEDEA Soferne mein Hertz, von einem Pfeil aus verletzenden Augen geschossen, verwundet bleibet; so unter erfreulichen Rosen diese liebende Seele sich zertheilet; so von einem göttlichen Gesichte mein freier Wille beherschet ist, wie soll ich nicht lieben, indem ich unterthanig gemacht worden? So in diesem Augenblik alß ich euch o angenehme Augen verwundernd ersehen, in [355v] Liebe entzündt und

entbrannt, mich selbst glükseelig zu Aschen mache, so von meinem Schicksaal also beschlossen worden, daß man das so Anbetenswürdige lieben sol, wie kan ich bleiben und nicht lieben? So ein Angesicht ein Wunder der Natur, soferne 2 Lefftzen alß Schätze der Küsse mich zu einer Sclavin gemacht, wie kan ich weniger thun, dasselbe nicht zu lieben. Durch dich mein Jason erlanget meine Seele den Gipffel der Volkommenheit. Wo bistu o meine Ergötzlichkeit? O wehe mier, es kömt der ungestüme Egeo, indem ich mich stelle alß ob ich ihn nicht sehe, werd ich mich seiner unfruchtbaren Kühheit entziehen, wann ich von hinnen gehe.

Scena 4.

EGEO Halte ein Schöne aber Grausame, höre die letzen Worte eines sterbenden und verzweifelten Anbeters.

MEDEA Soferne ich dich zum letzten Mahl hören soll, bin ich willig und bereit.

EGEO O Himmel, tröstestu also einen Abgötter? Bietestu solche Hülffe demjenigen an, welcher vor diesen mit Gewißheit gleichmässiger Gegenliebe von dir versichert worden? Stielestu Wütende also die Seele aus meinem Leibe mit einer so hollischen Grausamkeit? Ach daß eine englische Gestalt die Wirkungen einer unmenschlichen That, scheuen und fürchten sol. Zum wenigsten sage mir aus Mitleiden, was vor eines Verbrechens [356r] meine Treue könne beschuldiget werden, die des Himmels Straffe verdienet? Soferne die alzu hefftige Liebe die Beleidigung verursacht, so verurteilst du mich mit Recht dieweil alle meine Gedanken von wahrer Liebesbegierden zusammengesetzt, nicht anders alß dich einen Abgott zu verehren wissen.

MEDEA Ich bekenne es, du hast mich geliebt, und ich alß eine alzu Verschwenderische bin dir mit gleicher Affection begegnet. Ich hielte dich vor ein Paradies meiner Zufriedenheit, anjetzo sehe ich dich wegen meiner leiden, und solches schmerzt mich, aber soferne aus diesem Herten das Andenken deiner Liebe verschwunden, daß ich dich nicht mehr vermag zu lieben, was kan ich davor, wenn du dergleichen thätest.

EGEO Ach es ist nur alzu wahr, daß du grausam bist, du gibest mir die Beantwortung voraus, damit meine gerechte Klage dir nicht das Hertz und Seele durchdringen können. Aber ob ich schon deine Strengigkeit [als] eine Künstlerin meiner Begräbniß verspühre, ohne daß ich von ihr einiges Erbarmen hoffen könne, und indem ich weiß daß eine mehr glükseeliger That ein unrechtmässiger Erbe dieser

Liebe ist, welche mir aus höchster Billigkeit gebühret hätte, so versage mir aufs wenigste zuletzt doch nicht mein fußfallendes Bitten.

MEDEA So begehre denn. Aber mit diesem Beding, daß du hinfüro nicht mehr nach meiner Liebe trachtest. [356v]

EGEO Umbsonst befürchtet sich deine Grausamkeit, von mir verliebte Begehren zu vernehmen. Ich erkenne wol, daß meine Liebesneigung voller Mängel bei deiner Tyrannei ist. Ich bin von der Natur gekröhnet worden, aber die Grausamkeit reichert mir noch eine andere Kröhne, nemlich der Märterer. Der Haß befiehet mir zur Qual meines Hertzens das allerschmerzligste Leben zu führen, nur damit ich [mich] meines wütenden Unsternes entziehen möge, so bitte ich eine Unbarmhertziqe Barmhertzigkeit an mir zu erweisen, und meinen Tod zu befördern.

MEDEA In diesem dier zu wilfahren, erkene ich vor eine Schuldigkeit, und damit ich zu erkennen gebe, daß ich noch etliche wenige Funken der schon albereit verachtenten Liebe in meinem Busen trage, so sage mir denn, was du wilst, daß dier den Tod bereiten sol, entweder der kalte Stahl, oder das abscheuliche Gifft.

EGEO *Gibt ihr einen Dolch.* Dieser Dolch sol der letzte Peiniger meines Hertzens, mit diesem bitte ich durchstosse mein Hertz, damit du meine beängstigte Seele auß ihrem Kerker lassen mögest ich zweifele, daß die Nachkommen dieses werden begreifen können, soferne die Liebe in einer beständigen Brust alzu viel Grausamkeit heget, man dieselbe ausjagen und vernichten sol. Sa, wolan grausame Schönheit, eröffne diese Brust, denn nachdem solche von deiner Hand durchstossen, werde ich ohne Gegenrache den so angenehmen Tod verehren und anbehten. [357r]

MEDEA So bist du denn entschlossen zu sterben.

EGEO Nichts mehr weiß ich zu begehren.

MEDEA Fürchtestu denn nicht den tödlichen Stoß.

EGEO Ein unverzagtes Hertz fürchtet keinen Untergang oder Verderben.

MEDEA Egeo!

EGEO Medea!

MEDEA Dich meine ich.

EGEO Und wan!

MEDEA Siehe den grausamen Stahl.

EGEO Siehe das verschmähete Hertz.

MEDEA Gereuet dich nicht der Tod?

EGEO Der Verzug peiniget mich.

MEDEA Verwundere Egeo, daß ich dich entleibe.

EGEO Verwundere Medea, daß ich solches verlange.

MEDEA So volführe denn meine Faust den Stoß.

EGEO Meine Seele ist fertig ihren Wohnplatz zu verlassen.

MEDEA In Wahrheit ich ermorde dich.

EGEO In Wahrheit ich verlange solches.

MEDEA Und was, sei nicht närrisch. *Ab.*

EGEO Gehestu also von hinnen, ohne Volziehung, was ein verrathenes Gemühte verlangt. O Erbarmen, welches von der Boßheit hergeleitet wird! Unterlässestu also die geschworne Treue, mich den Schatten des Todes theilhaftig zu machen. [357v] Ich rede nicht von jener Treue, welche du betrüglich mier zu halten versprochen; o verähterisches Versprechen, kehre wieder zurücke du Ungeheuer der Barmhertzigkeit, ermorde diesen, der dier nur zu einer Beunruhigung dienet, denn nichts alß der Tod kan meinem Unheil ein Ende machen!

Scena 5.

Piccariglio.

PICCARIGLIO O du elementische Liebe, pflegstu also die Lust zu haben denjenigen zu martern, welcher liebet; und du o schelmische Eifersucht, erfreuestu dich also, ein unschuldiges Hertz eines schönen Kindes zu plagen und zu quälen. Und ihr o dienstbare Gedanken zwinget mich in ein so hartes Nest, daß ich diene einer vererten Königin, einer verliebten Frauen, ihr verpflichtet mich zu rennen, zu lauffen, und zu leiden. Anjetzo erkenne ich, daß eine verliebte Frau einem ungezäumten Pferd gleichet, welches stolpert, so oft es einen Fuß fortsetzet, woferne derjenige so es reitet, keinen Verstand hat, und mit gutem Bedacht mit demselben umgehet. Meine gnädige Frau Isifile schicket mich hieher an diesem Hofe, des Jasons Thun und Lassen zu beobachten, ich bin niemahlß in dieser Gegend gewesen, und bin ganz fremde, wann ich nur einen Menschen könte antreffen, der mier den geraden Fußsteig nach Hofe zeigete. Dieser prächtige Pallast auf dieser Insul muß der Königin Medea Residenz sein, ich befinde mich in [358r] einem verwirretem Irgarten, solte doch einer lieber ein Berenheuter sein, alß einer verliebten Frauen dienen.

Scena 6.

Trufaldino.

TRUFALDINO Da bin ich, was wiltu von mier, daß du mich ruffest?

PICCARIGLIO Verdamt sei die Liebe, und ihre Mutter die Ehebrecherin dazu.

TRUFALDINO Was wiltu? Antwortestu mier nicht?

PICCARIGLIO Wer ich?

TRUFALDINO Ja du, hastu mich nicht geruffen.

PICCARIGLIO Ich weiß nichts davon, daß ich dich geruffen habe, aber meine Nohtwendigkeit wird dich hieher geführet haben. Sage mier, wer bistu?

TRUFALDINO Siehestu es nicht.

PICCARIGLIO Woferne mich nicht die Kleider betriegen, so sehe ich dich an vor einen Man.

TRUFALDINO Ich bin mit Kopf und Bauch, mit Haut und Hahr ein Man, denn das Glük hat es also gewolt, schläffestu denn, daß du mich nicht erkennest?

PICCARIGLIO Ich erkenne dich vor einen Narren.

TRUFALDINO Der bin ich auch aber mein Nahme heisset Trufaldino. Schön wie du siehest, angenehm wie du verwunderst, über die Massen tugendhaftt absonderlich wenn ich auf der Leier spiele, muß jede Dame zu weinen und zu seufftzen anfangen. [358v]

PICCARIGLIO Dieser gibt mit seinem eignem Lob zu erkennen, daß er ein vollkommener Narr ist.

TRUFALDINO Was sagstu? Diese ungereimte Reden zwingen mich, daß ich dier muß den Halß zerbrechen.

PICCARIGLIO Tractiret man also die Fremden an diesem Hofe?

TRUFALDINO Was Fremde? Ich sage dier von Halßbrechen, ist das nicht genug tractiret, drum ziehe von Leder. *Zieht den Degen.*

PICCARIGLIO || Der Kerl ist ein Narr, ich muß ihm nur gute Worte geben ... || Sachte, sachte, mein Freund.

TRUFALDINO Was Freund, das liegstu wie ein Schelm, greif zum Gewehr, denn ich wil dier mit diesem Säbel das Hertze aus dem Leibe schneiden, und eine spanische Piccadiglia oder Gehäke draus machen.

PICCARIGLIO Soferne ich Euch beleidiget, so verzeihet es mier, ich überlasse Euch gerne die Victoria, und erkenne Euch vor meinen Obsieger.

TRUFALDINO Was vermag nicht die Tapfferkeit? Putana Zesa!

PICCARIGLIO Ach um Barmherzigkeit Willen, verzeihet mir.

TRUFALDINO Wolan, damit du sehen solst, daß ich die Barmherzigkeit selber bin, so schenke ich dir das Leben.

PICCARIGLIO In Wahrheit, dieses ist eine alexandrinische That.

TRUFALDINO Was Alexander? Ich bin Trufaldino, siehe zu, was du redest, wofern du mich aufs Neue zum Zorn bewegest, so begrabe ich dich lebendig.

PICCARIGLIO Ich gedachte Euch zu erheben und groß zu machen, ich werde nichts mehr reden. [359r]

TRUFALDINO Dieweil mir die Grausamkeit noch nicht zur Genüge außgelassen, so bin ich genöthiget dir zum wenigsten einen Flügel abzuhauen.

PICCARIGLIO Ists möglich? Sa Courage, wehre dich, bistu ein ehrlicher Kerl.

TRUFALDINO Ei Ei, wie lauft dir die Lauff so geschwinde über die Leber, stekke ein, der Zorn ist mir schon vergangen rede nur, ich wil dir guten Bescheid geben.

PICCARIGLIO So wil ich aber aus Ehrerbietung höfflich sein, sage mir kennstu den Jason?

TRUFALDINO Warum solt ich ihn nicht kennen, wieweil sein Kammerdiener, was wiltu von ihm?

PICCARIGLIO Ich begehre nicht mehr zu wissen, ob er in Cholchis sich befindet.

TRUFALDINO Und warum wiltu solches wissen?

PICCARIGLIO Ein begieriges Verlangen spornet mich hierzu an.

TRUFALDINO Was Sporn, ich halte dich vor einen Spion.

PICCARIGLIO Diese Beleidigung erfordert Rache, das liegstu wie ein Schelm.

TRUFALDINO Sachte, sachte: Erzürne dich doch nicht so sehr.

PICCARIGLIO Ich werde dich schon anderswo antreffen.

TRUFALDINO So müste ich ein Schelm sein, wann ich von diesem privilegierten Ohrt ginge. Aber höre.

PICCARIGLIO Was wiltu?

TRUFALDINO Du bist alzu zornig.

PICCARIGLIO Und du alzu unhöfflich.

TRUFALDINO Es war nur mein Schertz, darum solstu mir verzeihen.

PICCARIGLIO So mustu mir wegen dieser Beleidigung eine Abbitte thun.

TRUFALDINO Es ist mir hertzlich Leid, was ich dir zuwieder gethan. [359v]

PICCARIGLIO Wolan, es sei dir verziehen.

TRUFALDINO Anjetzo erwarte ich deiner im nechsten Weinkeller unsern neugeschlossenen Frieden zu bekräftigen. *Ab.*

PICCARIGLIO Was vor eine seltsame Begebnis habe ich bei meiner Ankunft an diesem Ohrt erfahren. Aber es ist keine Zeit zu verziehen, Isifile erwartet meiner weil ich nun von Jason gewisse Nachricht, so muß ich meine Reise beschleunigen. *Ab.*

Scena 7.

Delfa.

DELFA Es fliehe und vergehe nur die Zeit nach ihrem Gefallen, damit sie ihren Kindern den Lauf der Jahre verkürzte, dieweil nicht gahr wenig sind, so mich bedienen. Es stehle mir nur das Alter die Rosen von meinen Wangen, es entweiche nur die Sonne meiner Schönheit über die Berge der Vergessenheit zu steigen, und die Runtzeln nehmen ihre Wohnung in meinem Angesicht, weil mein Verlangen zu lieben sich von diesem nicht erschrecken läst, und täglich die Ergötzlichkeit deß süßen Liebesfeuers in mir mehr zu brennen, und aufzuflammen anfängt. Die Liebe in der Jugend ist ein wachsendes Jukken von geringer Krafft, aber wann 40 Jahr verstrichen, so wächst sie in den Herten, und durchdringet alle Glieder. Ein Weibesbild, jemehr sie an Jahren wächst und zunimt, desto mehr wächst ihr die Empfindlichkeit im Herten. Aber siehe da komt Jason, in Wahrheit, er ist würdig, daß ein jedes Weibesbild ihm [360r] dasjenige zulasse, welches die Erbarkeit beschützt, auß Befehl der Medea bin ich hieher kommen, ihn zu suchen. Welche verlanget mit ihm zu reden, aber ich bilde mir schon ein, was es vor ein schöner Discurs sein wird. Gnädigste Königin, Sie komme geschwinde, denn ich sehe Jason hieher spatzieren.

Scena 8.

Medea.

[DELFA] Ihr Majestät sei wol aufgereumet, wenig Worte und viel Geschäfte. Ich wil mich in die nächste Kammer begeben, gehet Ihr mit ihm in die andere gebraucht Euch die Gelegenheit, ich thäte es selber, wann es mir so gut werden könte.

MEDEA Meine liebste Amme, bebet Euch von hier, und habt gute Achtung, damit die Reden zwischen mir und meinem liebsten Jason nicht gehört werden.

DELFA Ich gehorsame Eure Majestät in Wahrheit, Jason ist schön, all mein Geblüte bewegt sich, und verursacht mir ein grausames Jukken. Ich wäre wol eine rechte

Närrin, daß ich nicht lieben sollte, ob ich schon ein wenig an Jahren zugenommen, und wann ich allein bei ihm wäre, ich wüßte nicht, ob ich mich würde enthalten können, ihm zu sagen, wo miers fehlet. *Ab.*

Scena 9.

Jason.

JASON Gnädigste Königin, ich komme Euch kundzumachen, den beschlossenen Eintrit in den ungeheuren Kampfplatz, und befehle mich hiemit Eurer Majestät alß eine Göttin über das Königreich Colchis. [360v]

MEDEA Mier?

JASON Ja gnädigste Königin.

MEDEA Ich kenne Euch nicht.

JASON Es ist nunmehr gleich ein Jahr zu Ende, daß ich mich alhier in Colchis aufgehalten habe, aber nimmermehr wird sich in meiner Seele die schuldige Ehrenbezeugungen wegen Ihrer hohen Meriten endigen. Von dem Glück ist mier zugelassen worden, Euch zum öffteren zu sprechen, Euch hab ich die Hoheit meiner Geburt eröffnet, und anjetzo verachtet Ihr zu meinem Unglück meinen willigen Gehorsam.

MEDEA Die entehrte Mauern meines kleinen Pallastes, die vergrabene Ehre einer so hoch adeligen Printzessin, verursachen freilich daß das Gemüte sich schämet, dich gekennet zu haben. Sind dieses die göttlich Geborenen von Thessalien? Sage mier, wo bistu vergangene Nacht hinkommen, was vor ein Abgott ist von dier angebetet worden? Was vor Kinder hastu erzeugt? Geziemet es sich ein königliches Bette so grausam zu tractiren, und zu verunehren, bist du ein tapfferer Soldat, ein adeliges Geblüte? Es ist erlogen. *Heimlich.* || Verstelle dich mein Hertz und verberge deine Begierden. ||

JASON Gnädigste Königin, diese Verweisungen halten vor genehm den Willen des Glücks, welches mich trachtet zu quälen.

MEDEA Weil dein begangener Fehler offenbahr, muß die Straffe eilend folgen; ich muß es glauben, daß indem du die mier schuldigen Ehrerweisungen vergissest, vor mein Ehrenbette kamest, und solches mit unzüchtigen Begierden beflekketest, diese begangene Übelthaten kanstu nicht läugnen, die beleidigte Frau [361r] befindet sich bei mier, ich behersche diese 2 Zwillinge, welche die unglückliche Frau in meiner Gegenwart gebohren hat, diese werden dich vor einen Vater anklagen, sie werden

dich vermaledeien, wann du solches läugnen woltest, was antwortest du? Was gedenkst du?

JASON Ich gedenke gnädigste Königin ...

MEDEA Was wiltu sagen.

JASON Sie merke auf, und darnach ...

MEDEA Schweig und bereite dich zum Tode, meine Worte sollen dier ein unwidersprechliches Gesetze sein, ich wil, daß an diesem Ohrt, und in diesem Augenblick du die Hand alß ein Bräutigam dieser Frauen darbietest. Was antwortest du?

JASON Wollen Eure Majestät daß ich also geschwinde antworten und mich übereilen soll.

MEDEA Freilich, denn indem du dich mit den höllischen Gespenstern in einen gefährlichen Streit einlassen wilt, so wil ich nicht daß du des Lebens beraubt bleiben soltest, und daß hernach mit dir die Ehre dieser Damen begraben verbleibe.

JASON Mein Herkommen lasset nicht zu, daß ein geringes Objectum sich mit mier einer Gleichheit an Stand und Würden rühmen solte. Deswegen so verlange ich die Dame zu wissen, damit ich die Billigkeit nicht beleidige. Sie sage mier, ist sie edel?

MEDEA So edel, alß du, und im Geringsten nichts weniger.

JASON Meine Gebuhrt rühret von königlichem Geblüte her. [361v]

MEDEA Und diese ist vom königlichen Stamme gebohren.

JASON Ist sie schön?

MEDEA Fragest du dieses von mier?

JASON Indem ich es nicht weiß, so frag ich solches von Ihr.

MEDEA Und wie ist es möglich daß dier ihre Gestalt nicht solte wissend sein indem du solange mit ihr umgegangen?

JASON Dieser nächtliche Mantel, welcher die verliebte Ergötzlichkeiten verhölete, verbarg zugleich die Majestät dieses Gesichtes, daß sie gleichwol unbekand mich zwinget, sie anzubeten.

MEDEA Es werden die Beschaffenheiten gleichförmig dem Verlangen dargestellt werden. Unterdessen warte meiner an diesem Ohrt, denn ich wil gehen und die Dame holen. *Ab.*

JASON Was hastu Jason müssen anhören, diese meine allergeheimste Liebessachen zu wissen. Der ich allezeit vermeint ich sei der Secretarius meiner Seelen selber,

sehe anjetzo anderen offenbahret diese Diebesstücke, welche auch denen Sternen verborgen gewesen. Dieser wundersame Ausgang drohet meinem Herten den allergrausamsten Krieg. In dem allerschönsten Mittag meiner Zufriedenheit sehe ich meine Glückseligkeit im Untergang gesezt. Aber was? Erfreuet euch ihr meine Sinne, tröstet euch meine Lebensgeister, frolokke mein Hertz, fürchte dich nicht, obschon das Licht deiner Begierden durch eine düstere [362r] Wolken eines königlichen Verweises verdeckt scheint. Wirst du dennoch diejenige Sonne wieder aufgehen sehen, welche, indem sie den Schatten dieser Verwirrungen vertreibt, die Klarheit eines Tages voller Freuden herbei bringen wird. Hier kommt die erzörnete Medea mit ihrer Säugammen wieder zu mir, was wird es nun Neues geben.

Scena 10.

Medea und Delfa.

MEDEA Jason, hier ist die Braut, mit der die versprochenen Hochzeitfreuden einzugehen. Du wirst sehen, daß sie alß eine von der Liebe ganz entbrant nichts mehrers begehret, als deine Braut zu sein. Lachestu und verziehest also lange derjenigen die eheliche Treue darzubieten, welche so wilfährig ist, ihre keusche Blume der Jungferschafft dir einzuhändigen.

JASON Eure Majestät verstehe ich gar wol, ich versichre, daß Sie im Schertzen Ihre Ergötzlichkeit findet. Sie schertze nur nach Ihrem Belieben. Denn Ihre Lust ist mein Glück.

MEDEA Was Schertz, was Glück?

JASON Sie halte ein gnädige Königin diese übelgereimte Strengigkeiten, ich bin nicht so unverständlich, daß ich nicht merken solte, daß Ihr mich vor einen Zeitvertreib halten wollet. Ich habe in dem Garten der Liebe die Rosen gesammelt, das ist wahr, und ich habe sie unange- [362v] rühret mit beperletem Thau befunden; aber diese, welche Sie mir anjetzo darreichet, sind schon ganz abgemergelt und abgefallen, welche nichts destoweniger mit den Gedanken ihr zueignen wolte, damit nicht der Muht einer aufgeräumten Seele beraubt werde. Rede Delfa, bringe die Medea aus ihrem Verdacht, und mache deine Keuschheit und meine Unschuld kundbar.

DELFA Ach meine Tochter, dieses Glück ist vor mich schon verschwunden!

MEDEA Jason mein Abgott, hefte deine Blikke in meine Augen, alda wirst du in Kraft der Liebe diejenige erkennen, welche dich liebeich auff[-] und annimt, diejenige,

welche wegen deiner Schönheit mit dir die Federn vereinbart hat, und geschwind eine Gebährerin der Zwillinge worden ist. Diejenige, welche die Ehre deiner Treue vertrauet hat. Diejenige, welche du vielmals dein Leben genennet; diejenige welche du ihre Freiheit versperret, indem du ihr eine geliebte Kette deiner Hände gemacht, mit einem Wort, diese welche du vor deine Braut erkohren, bin ich.

JASON O ihr Götter! Was höre ich? Glückselig eröffnete Geheimnis! Meine geliebteste Königin, meine Braut, meine Ergötztlichkeit, Ihr o meine Schutzgöttin widme ich meine Treue, mein Hertz und meine Seele!

MEDEA O mein angenehmes Hertz!

JASON O meine vollkommene Liebe!

MEDEA O erwünschte Glückseligkeit!

JASON O verlangte Ergötztlichkeit. [363r]

MEDEA Wiltu mich lieben?

JASON Bis in Ewigkeit.

MEDEA Getreu?

JASON Von Herten beständig.

MEDEA Jason!

JASON Medea!

MEDEA Ich bin ganz dein Eigen.

JASON Ich nehme sie ganz ehrerbietig an.

MEDEA Angenehme Aufnehmung!

JASON Süßes Anerbieten!

MEDEA Komm her zwischen diese Arme, die dich liebeich umfassen.

JASON Ich bin bereit zu meinem Glück.

MEDEA Freudig umfasse ich dich.

JASON Angenehme Verbindung!

MEDEA Süße Verknüpfung!

JASON Liebreichste Ketten!

MEDEA Glückselige Bande.

JASON Ich vergehe wegen alzu grosser Zufriedenheit.

MEDEA Ich falle zu Boden wegen eusserster Ergötztlichkeit.

JASON Meine Brust widerstehe Ihr und halte Sie.

MEDEA Ein weiches Bette macht uns alle beide gesund.

JASON Was für Freude!

MEDEA Was vor Glük.

JASON Seele.

MEDEA Hertze. [363v]

JASON Mein Leben!

MEDEA Meine Hoffnung!

JASON Wier wollen gehen.

MEDEA Ich werde dier folgen.

JASON Ach Liebste!

MEDEA Ach Angebeteter!

JASON O ihr Götter.

MEDEA O gantz und gar mein Eigner. *Gehen ab.*

DELFA Also gehet das Werk, das unnütze Plappern muß derjenige verbannen, welcher wil lustig sein. Die Liebe ist ein Kind, welches nicht ein Wort weiß vorzubringen; wer ihr ergeben, muß nicht viel Redens brauchen, sondern die Augen schliessen, und zum Werke greiffen. Wer alzu viel schaut, siehet gar leicht seine eigene Schande. Und wer alzu sehr aufm̄ercket, höret offtmahls seinen Nahmen schänden. Alß ich noch ein Mädgen war, war ich arbeitsam und verschwiegen, es ist nicht rahtsam unerfahrene Mädgen zu heirahten. Die alle Schulen wol verstehen sind die besten, und wissen wie sie einen Man bedienen sollen. Einer wil es gekocht, der andere roh, und diese sind die besten welche sich nach eines jeden Humour zu schikken wissen. *Abit.*

Scena 11.

Das Theatrum ist eine Landschaft. Isifile schläfft. [364r]

ISIFILE Stehe stil, o Grausamer! Kehre zurucke zu deiner Braut, du Untreuer, ländet an diesem Uffer, ihr flüchtige Seegel, sehet ihr nicht, daß ihr Jason, meinen Bräutigam mitnehmet. *Erwacht.* Ach ihr Götter mit wem rede ich? Wo befinde ich mich? Sind dieses nicht die iberischen Ufer? Ja ja sie sind es. Ich bin zur glükseeligen Stunde zwar ohne Wegweiser zu der Wohnung dieser alten armen Frau gekommen, welche aus Erbarmnis meines Zustandes mich nebenst meinen Kindern aufgenommen hat. Unglükseelige Isifile, Königin ohne Reich. Eher eine Mutter unehlicher Kinder alß eine Braut des grausamen Ehrenschänders, ja verheurahtet, aber vom Bräutigam abgesondert, gepeiniget von dem Glük, wandernd durch unbekante Felder. Beraubet alles Trostes, eine Nachfolgerin eines Flüchtigen, eine Sclavin des

Jasons, welcher eine Schmach und Schande seiner Hoheit ist. Dieses sind die Gedanken, welche mein Gemüht tyrannisch bestürmen, meine Lebensgeister peinigen, die Hoffnung zerfleischen, und mich in den Abgrund der Verwierung stürzen. Ich bin ungedultig wegen Piccariglio seiner Zurükkunfft von Colchis, woferne er mit unglükseeliger Zeitung kömt, so wird dieses arme Hertz sich schwerlich den todlichen Schmertzen entziehen können. Ich verlange und zweifele, kan wol eine grausamere Pe(in) gefunden werden, alß diese, womit meine Seele geangstiget wird? *Abit.*

Scena 12.

Das Theatrum ist ein altes finsteres Zimmer. [364v] Medea in einem schwarzen Mantel und Zauberstok.

MEDEA Machet mir alsobald auf die Thür zum Eingang der zauberschen Hölen und vergönnet mir eine kurtze Zeit, in dieser finsternen und erschreklichen Herberge zu verziehen. Entzündet euch ihr Flammen auf dem Altar der höllischen Geister, und schiket einen so mächtigen Dampf in die Höhe, der das Licht und den Glantz des Himmels verfinstern möge, und du, o grosser Monarch des finsternen Reichs, glükseeliger Beherscher des zerbrechlichen Erdbodens, höre mich: Dieweil mit einem verliebten Speer mir das Hertz durchstossen worden, so verzeihe mir diese Vermessenheit, welche mich zu dieser That antreibt, tröste, o König der unteren Herscharen, dieses mein verliebtes Verlangen, und indem alle die höllische Ungeheuer vereiniget, welche dier zu deinen Diensten stehen müssen, so verschaffe, daß diejenigen grausame und wütende Ungeheuer, welche das güldene Fließ in dem (-gülden-) (+bezauberten+) Castel bewahren, auf Begehren des Jasons mögen gebändiget werden, gehet heraus ihr Furien mit euren Schlangenhaaren, und offenbaret mir des Plutonis Gedanken, ich bewege schon die Zauberrute, und nachdem ich mit dem Fuß auf die Erde stampfe so ruffe ich euch ihr höllischen Geister, und ihr kommet nicht! Ruffe ich euch also krafftloß an; was vor ein grausames Gezische erschallet in dem Unterreich. Ich ruffe euch nochmahls ihr machtigen Furien, kommet oder es sol euch gereuen. *Hier kommen 4 höllische Geister aus einer feuerspeienden Hölen, tantzen, und geben der Medea einen Zauberring, nach geendigtem Tantz gehen sie wieder in den Pfuhl. [365r]* Dier o Beherscher der ewigen Finsternis, sage ich Danke, und wegen der so grossen

Gunstbezeugung erbege ich mich dier gantz und gahr; troste dich und frolokke meine Seele, und die Liebesgöttin hersche ewig in meinem Herten. *Abit.*

Actus II.

Scena 1.

Das Theatrum ist ein Seestrand. Isifile.

ISIFILE Meine Wiederwertigkeiten sind traurige Vorbotten meiner Hoffnung, jemehr das Verlangen sich herbeinahet, jemehr gibt sich die Begierde gefangen. Piccariglio, welcher ein Ankündiger meiner Hoffnung gewesen, sondert mich gantz davon ab, wegen seines langen Aussbleibens woferne er nicht in kurtzen zuruckekomt, vermehret sich meine Marter, ich empfinde daß die Hefftigkeit des Schlaaffes aus Erbarmen sich bemühet diesen ermatteten Gliedern ein wenig Ruhe zu schaffen. Ich wil mich auf dieses grüne Graß unter den Schatten des Lorbeerbaumes ein wenig zur Ruhe begeben, ich hoffe, der Schlaff sol meine Schmerzen inetwas lindern.
Legt sich.

Scena 2.

Piccariglio kommt auf einem Schiff und steigt zu Lande.

PICCARIGLIO So wird mier dennoch von dem Glükke zugelassen, dich aufs Neue, o angenehmes Ufer zu erreichen, ich küsse di<ch> zum Willkommen du liebeiche Mutter, [365v] und dier Neptunus sage ich adjeu, ich wil nimmermehr meinen Fuß auf ein Erdreich setzen so mit Wasser überschwemmet, noch in ein Hause welches auf dem Wasser schwimmt, es ist Zeit, daß ich mich wieder von der Isifile sehen lasse, dieweil ich alhier bin angelanget, vielleicht werde ich sie auf dem Felde antreffen. Was sehe ich? Meine gnädigste Frau? Entweder sie schläfft oder ist für grosser Betrübniß gar gestorben.

ISIFILE *Im Schlaf.* Du verreisest, o ihr Götter.

PICCARIGLIO Nein gnädigste Frau ich bin hier bei Euch.

ISIFILE Bei mier?

PICCARIGLIO Ja bei Euch.

ISIFILE Wilst du mich verlassen?

PICCARIGLIO Ach nein.

ISIFILE Woferne du mich verläst, so sterb ich.

PICCARIGLIO Fürchtet Euch nicht, denn ich bete Euch an.

ISIFILE Ich bitte dich kom näher zu mier.

PICCARIGLIO Gar gerne. Aber wann ich Euch küssete.

ISIFILE O wie sehr würde ich mich erfreuen.

PICCARIGLIO Wie probiret Ihr mich?

ISIFILE Gehest du wieder. Zu Schiffe? Ach nein bleibe hier.

PICCARIGLIO Das Schiff ist schon fertig zum Abseegeln.

ISIFILE Und meine Ehre?

PICCARIGLIO Das weiß der Himmel, wo dieselbe sich befindet. [366r]

ISIFILE Ich bitte dich bleibe bei mier.

PICCARIGLIO || Sie offenbaret im Schlaaf ihre eigene Schande, und weil sie im Traum von mier begehrt, daß ich sie sol küssen, so wäre ich ein rechter Narr, wann ich es nicht thäte. Es geht drauf loß, ich wil ihr ein recht appetitliches Schmäztgen geben. || *Wil sie küssen. Isifile erwacht.*

ISIFILE Wohin gehest du du Tyranne?

PICCARIGLIO Gute Nacht, und glükseeliges neues Jahr! Auf diesen Kuß befinde ich mich sehr wol.

ISIFILE Schauere untreuer Mensch, daß ich deinetwegen gantz vergehe.

PICCARIGLIO Ach wie bin ich doch so unglükseelig der Kuß ist in Rauch aufgangen. Gnädige Frau sehet Ihr nicht Euren getreuen Piccariglio, welcher Euch einen Trost zubringet, die gantze iberische Insul durchwandert, in Colchis gewesen, und neue Zeitung von Eurem Bräutigam erhalten.

ISIFILE Sage mier, was macht Jason? Ist er lebendig oder tod? Sol ich seiner warten, oder befiehet er mier zu verreisen? Wil er, daß ich zu ihm kommen soll, oder daß ich hier zur Qual verbleibe? Antworte mier, ist er getreu, oder unbestandig, wil er, daß ich leben oder sterben soll?

PICCARIGLIO Da wäre eine Versammlung der Doctores vonnöhten, auf so viel Fragen zu antworten. Mit kurzem, gnädige Frau, Jason liebet Euch nicht mehr.

ISIFILE Hastu mit dem Jason geredet?

PICCARIGLIO Nein gnädige Frau er gibt keine Audientz, ich habe mit dem Besso geredet, und er hat mich vorgewissert, daß Jason sobald nicht in Colchis kommen werde, denn er in eine unbekandte Schönheit verliebt worden, welche er nur im Schatten besässe, und [366v] achtete die Sonne Eures Angesichtes gar wenig. Darnach hab ich verstanden, daß er heute in den gefährlichen Kampff gehe, daß

guldene Fließ zu erhalten, und wann er wird ein Überwinder werden, wil er auf Begehren des Hercules wieder in sein Vaterland kehren. Alhier muß das argische Schiff verbei seegeln, vielleicht wird es in dieser Gegend ankern, und wan solches geschieht, so könnet Ihr mit ihm reden, wer weiß ob er nicht gegen Euch wird zum Mitleiden bewogen.

ISIFILE Hastu mir noch etwas mehrers zu sagen.

PICCARIGLIO Nein.

ISIFILE Verachtetest du mich also?

PICCARIGLIO Also bin ich Euch getreu.

ISIFILE Gehe und erwarte meiner in dem nächsten Bauerhause.

PICCARIGLIO Ich gehorsame. Hoffet und seid nicht gar verzweifelt. *Abit.*

ISIFILE Und was kan ich hoffen, dieweil meine Seele von aller Wiederwertigkeit gequälet wird. Wer weiß, wenn der treulose Verähter komt, und meiner Person ansichtig wird, ob er nicht von der Billigkeit überwunden wird, und meine verschmähete Treue um Verzeihung bittet. Aber nein, ich bin eine Königin, ich wil mit fremdem Blut meine befleckte Ehre abwaschen, und des Meineidigen Tod befördern, damit meine Ehre und gutes Gerüchte wieder lebendig werden. Ja, [367r] ja, es sterbe der Verrähter, und die Besitzerin meiner Glückseligkeit gehe mit ihm zu Grunde. Ihr Diener, wo seid ihr? Fort geschwind, bringet die Schiffe herbei, spannet die Seegel auf, damit auf den Flügeln meines Verlangens ich mich zur Rache in meines Feindes Land begeben könne, ich wil den Schaum des (-Lebens-) Meeres als ein Akkerman mit seinem Pflug das Feld durchseegeln, damit ich nur bald in Colchis anlangen möge. *Ab.*

Scena 3.

Das Theatrum ist das verzauberte Castel. Medea, Jason, Delfa.

MEDEA Dieses ist das besessene Kasteel, hier übergebe ich dir diesen Ring, in welchem ein streitbarer Geist verborgen, welcher deine Ehre wird befördern helfen. Stecke ihn an die linke Hand, durch das Glück bin ich dir allezeit vergesellschaftet. Denn ich bin nur, was den eusserlichen Leib anbelanget, von dir abgesondert. Greiffe sie tapffer an, denn ich prophezeihe dir den Sieg: Streite hertzhafft, denn ich erlange dir Stärke, schlage sie zu Boden, denn ich verlange dich unsterblich und wann du überwunden, so komme wieder zu derjenigen die dich anbetet.

JASON O ihr Götter! Verlasset Ihr mich so geschwinde?

MEDEA Ja mein Leben, und zwar nur auf eine kurtze Zeit.

JASON Indem ich auf Euch hoffe, bleibe ich getröstet.

MEDEA Siegreich und triumphirend erwarte ich dich.

JASON Indem ich unter Eurem Nahmen streite, so halte ich mich schon vor den
Überwinder. [367v]

MEDEA Deinen Meriten bin ich alles verpflichtet.

JASON Ich verehere Sie alß meinen Abgott.

MEDEA Und ich bete dich an, als meinen (-Engel-) Schutzengel.

JASON Ich rüste mich zum Streit.

MEDEA Ich erwarte deiner dich auf dieser Brust wieder zu erquicken.

JASON Diese Hoffnung erfrischt mein Hertz.

MEDEA Und eben dieselbe macht mich freudig.

JASON O unvergleichliche Liebesneigung.

MEDEA Ich bleibe in dier, ob du dich schon von mier entfernest.

JASON Ich werde mich von Euch nicht sondern, ich sei gleich wo ich wolle.

MEDEA Gehab dich wol mein Leben. *Geht ab.*

JASON Sie lebe wol mein Leben.

DELFA Diese liebeiche Wörter haben mich ganz weichhertzig gemacht. *Ab.*

JASON Was vor eine ganz neue Krafft entstehet augenbliklich in mier? Was vor eine ungewöhnliche Tapferkeit begeistert meine Seele? Was vor eine unvergleichliche Inbrunst spornet mich an zum Streit, ich merke wol, daß von meiner Medea diese Wirkungen herrühren. Zum Waffnen, zum Streit, zum Siege, zum Triumph! Die Officiere und Soldaten sind begierig zur Victoria, sie lassen sich albereit um das Castel sehen, und erwarten den furchtsamen Anfall. Wolan, ich rüste mich zum Werk, den Nahmen meiner Göttin Medea anruffend. O ihr erschreklichen Gespenster, ihr höllischen Wächter des grausamen Umkreisses, des furchtsamen Irrgartens! [368r] Höret die hertzhafften Wörter des thessalischen Jasons, schliesset auf diese eiserne Pforten, und eröffnet mier den Eingang zum Triumphe oder ich zerschmettere, und werffe zu Boden auf einmahl eure grosse Grausamkeit. Sa, sa, wolan, was verziehet man, ich fordere euch zum Streit, oder alß Friedliebende überlasset meiner Tapfferkeit dieses güldene Fluß, welches ihr verwahret, zu meinem Siegeszeichen. Eure (-grosse Grausamkeit-) erschreklichen Gestalten machen mich keinesweges furchtsam, kommet an, denn der Verzug ist mier verdrießlich. *Die Pforten des Thurms eröffnen sich, worinnen das güldene*

Flüs von Furien, die Feuer von sich speien verwahret wird. Siehe wie sich das feuerspeiende Gewölbe eröffnet, siehe wie mich dieses gehörnete Unthier tobend und wütend anschnaubet, und mit den Füßen auf den Boden stampfet. *Das Monstrum mit den Hörnern gehet Jason entgegen, wan er wil im Thurm gehen.* Jetzt ist es Zeit, daß ich Krafft und Stärke gebrauche. O wie grausam stellet es sich mit Kratzen und Scharren mier den Eingang zu verwehren, wie verlasset es sich auf seine Hörner, ich wil mich so lange herum drehen, biß ich solches mit aller Macht ergreiffe ... Jetzt hab ichs, auf deinen Nahmen, Medea, bezwinde ich den Feind. *Last den Degen fallen, fasset es bei den Hörnern und wirfft es auf den Rücken.* Ich wil mein Gewehr nehmen, und ohne Furcht in das finstere Gemach gehen.

Scena 4.

Medea und Delfa sehen Jason in das Castel gehen. [368v]

MEDEA O ihr Götter, wohin begibstu dich wertester Jason? In was Gefahr setzest du dich mein Brautigam?

DELFA Und was fürchten Eure Majestät?

MEDEA Ich befürchte mich seines Lebens, und meiner Ehre.

DELFA Eure Majestät befahren sich seines Lebens, und erinnern Sie sich denn nicht der Krafft, welche der Zauberring in sich geschlossen hält. Sie verjage die Furcht, denn nur gar zu gewiß wird Jason alß ein Überwinder zurückkommen, und Sie mit neuer Ergötzlichkeit wieder erfreuen.

MEDEA Ich vermeine keinesweges, daß die Wirkung meiner Kunst nicht von einer grossen Krafft sei. Aber ich spühre in meinem Herten Furcht und Eifersucht.

DELFA Was für eifersüchtige Gedanken können Sie belästigen, es sind gewiß schöne Angesichter darinnen verborgen. Glaubt mier, Jason liebet keine Gespenster, es hat grosse Mühe, wann ihm eine schöne Dame bittet, daß er ihr wilfahre, wie viel arme müssige Mädgen stehen nicht erhungert, unter welchen ich auch eine bin ... Sie schau, gnädige Königin, wie das Schiffvolk auf Euch Achtung gibt. Lasset uns von hinnen gehen.

MEDEA Ich wil den Ausgang erwarten.

DELFA Eure Majestät werden sich verdächtig machen.

MEDEA Und in was?

DELFA Wegen der Ehre. [369r]

MEDEA Es kan einer Braut keinen Verdacht verursachen, welche ihres Bräutigams erwartet.

DELFA Ja wohl, wann nur dero geheime Vermählung einem jeden Kund wäre.

MEDEA Mier ist genug, daß die Ehre in Sicherheit ist.

DELFA Und kurtz zuvor befürchtete Sie sich so sehr.

MEDEA Ich befürchtete mich seines Lebens.

DELFA Und also hat Sie ihn geliebet!

MEDEA Ich bete ihn an, damit ich seine Meriten nicht beleidige.

DELFA Des Jasons Meriten scheinen was Göttliches zu sein.

MEDEA Aiß einen solchen liebe und gehorsame ich ihm.

DELFA Ach warum bin ich doch nicht auch noch jung.

MEDEA Und was thätestu den?

DELFA || Ich versuchte es auch. || Ich kan nicht reden.

MEDEA Rede denn ich höre dier gerne zu.

DELFA Ich wolte auch lieben, und von Stund an thäte ich, was die andern thun.

MEDEA Und wer ist der welchen du liebest?

DELFA Einer, welcher kan, und darnach Hülffe ruffet. O Götter!

MEDEA Schweige, denn es kömt mein Verlangen zurückke.

DELFA Hercules kommet mit ihm, die Victoria ist gewiß, Jason bringet das güldene Fließ.

Scena 5.

Jason mit dem güldenen Fließ, Hercules. [369v]

MEDEA Bistu verwundet mein Schatz?

JASON Nein mein Leben, beschütztet von dem wie Sie wol weiß, und durch dero Krafft bin ich kommen, habe es gesehen und überwunden, und Sie sehe da, die verlangte Beuthe.

MEDEA Glückseeliger Sieg.

JASON Angenehm, weil er von Ihr herrüret.

MEDEA O erwünschter Ausgang!

JASON Lieb und werth, weil ich Sie besitzen kan.

HERCULES Auf die Seite mit denjenigen Reden, welche von einer zweifelhaften Liebesbegierde hergeleitet sind. Unüberwindlichster Jason, wie sehr ich mich über die Erhaltung des güldenen Flusses erfreuen, daß betrachte derjenige, welcher der

Treue eines Hercules fähig ist. Aber indem ich sehe, daß ein allgemeiner Aufruhr aus Mißgunst der glükseeligen Beute nicht haben wil, daß anderswohin dieses hochschatzbare Kleinohr kommen sol, sich zu deinem Schaden und Nachtheil waffnet; so leg ich dir auf, und befehle dier die Abreise von hinnen zu beschleunigen, woferne du nicht wilt, daß das gute Glück allezeit von dier weiche, woferne du Verstand hast, so entfliehe der Gefahr, ziehe dahin, alwo man deinem Befehl gehorsamet, und dein Vater dich siegreich erwartet.

JASON Dein Raht, Hercules ist billig, daß ich demselben ohne Bedenken folge: Hiernechst ist das Ufer und alles fertig zur Abreise, man verziehe nicht solche werkstellig zu machen. Der Wind ist gut, fort zu Schiffe.

MEDEA Jason!

JASON Medea, ich reise von hinnen. [370r]

Scena 6.

Trufaldino von ferne.

MEDEA Wohin?

JASON Nach Corintho.

MEDEA Ich wil dier folgen.

JASON Und unsere (+2+) Kinder?

MEDEA Sie sind versorget schon.

JASON Was wird dein Vater sagen?

MEDEA Ich bin mit dem Bräutigam.

JASON Das Vaterland?

MEDEA Dahin gedenke ich nicht.

JASON Das Reich?

MEDEA Dieses achte ich nicht.

JASON Die Unterthanen?

MEDEA Die schätze ich vor nichts.

JASON Die Hoheiten?

MEDEA Die verachte ich.

JASON Der königliche Thron.

MEDEA Diesen schätze ich nicht.

JASON Krohn und Zepter?

MEDEA Vor diesen hab ich einen Grauen.

JASON Die Glückseeligkeiten?

MEDEA Diese sind bei dier.

JASON Die Zufriedenheiten?

MEDEA Diese sind einzig und allein mein Jason. [370v]

JASON Wil Sie mier folgen?

MEDEA Biß in den Todt.

JASON Lieb ist Sie mier aber ...

MEDEA Was aber?

JASON Ich benehme Sie des Vaterlandes.

MEDEA Deine Brust ist mein Vaterland und mein Himmelreich.

JASON Ach mein wehrter Schatz!

MEDEA Woferne ich dier nicht folge, muß ich sterben.

JASON Sie lebe, wier wollen von hinnen ziehen und uns erfreuen.

MEDEA O liebwehrtes Verreisen!

JASON O angenehme Gesellschaft!

MEDEA O schätzbarer Bräutigam!

JASON O angebetete Königin!

MEDEA Ich erkläre mich deine Dienerin.

JASON Und ich nenne Sie meine Beherscherin.

MEDEA O Glück, mehr verlange ich nicht! *Ab.*

JASON O Liebe, vor mich genug also! *Ab.*

HERCULES Was vor zweifelsvolle Liebesneigungen. *Ab.*

DELFA Was vor unkeusche Liebesanreizungen. *Ab.*

TRUFALDINO Was vor eine schelmische Liebe! Du armer Egeo! Unglückseeliger Patron, wer den Weibern glaubet, und trauet, der bauet auf dem Treibsand. Du verteufeltes Geschlecht und Feind der Menschen; der Nahme eines Weibes kan nicht anders beschrieben werden, alß *damnum carnis humanæ*, auf Teutsch, ein Verderb männlichen Fleisches, aber wo werd ich meinen unglückseeligen Herrn finden, ihm [371r] alles dessen zu verständigen. Wann ich dahin gehe, fürchte ich, daß ich ihm nicht begegne, gehe ich diesen Weg, so möchte ich ihn verfehlen, ich wil auf die andere Seite gehen, nein dort werde ich ihn finden, dahin, dorthin, hieher, aber siehe da kömt er eben. O mein Herr!

Scena 7.

Egeo.

EGEO Ruffestu mier?

TRUFALDINO Ja mein Herr Signor si.

EGEO Was wiltu?

TRUFALDINO Mit Euch reden.

EGEO Von was?

TRUFALDINO Von Fliehen, von Verrähterei.

EGEO Wer fliehet, wer wird verrahten?

TRUFALDINO Medea ist die Flüchtige, und der Verahter seid Ihr.

EGEO O ihr Götter, mit wem fliehet sie?

TRUFALDINO Mit ...

EGEO Mit wem?

TRUFALDINO Ich kan mich nicht erinnern.

EGEO Sage miers, oder es kostet dein Leben.

TRUFALDINO Mit einem solchen Nasone.

EGEO Jason willst du vielleicht sagen wollen.

TRUFALDINO Ihr habts errahten, er ists.

EGEO Und wohin gehen sie?

TRUFALDINO Das kan ich nicht wissen, ich hab es wieder vergessen.

EGEO Kanstu dich denn nicht des Ohrts erinnern, wo sie hin wollen.

TRUFALDINO Nach Co Co Coturni ei ich weiß es nicht.

EGEO Vielleicht nach Corimbra? [371v]

TRUFALDINO Ei nicht doch.

EGEO Nacher Cossandro?

TRUFALDINO Noch viel weniger.

EGEO Nach Coratto?

TRUFALDINO Ei einen Drek.

EGEO Wo denn hin?

TRUFALDINO Nach Comintho.

EGEO Nach Corintho wirst du vielleicht sagen wollen.

TRUFALDINO Der Himmel sei gelobet, das Ihrs getroffen habt. Hättet Ihrs nicht errahten, ich würde es Euch nimmermehr gesaget haben, ja nach Corintho.

EGEO Nach Corinthe? Aller Verzug gereicht zum Nachtheil meines Lebens, von der Medea entfernt zu sein, ist eine Marter, und mich nicht an dem Mitbuhler zu rächen, wäre meiner Ehre die größte Schmach. Fort zu Schiffe, man verfolge die Grausame, man schlage zu Boden den unrechtmässigen Besitzer man verderbe die gantze Welt. *Will abgehen.*

TRUFALDINO Verzeiht mir Herr ich kom nicht mit Euch.

EGEO Was ist die Ursach?

TRUFALDINO Ich bin ein stiller Mensch, darum wil ich auch in Ruhe leben.

EGEO Was sol das gesagt sein.

TRUFALDINO Es ist kein Ding stiller als die Erde, welche sich niemahls bewegt, deswegen wil ich sie nicht verlassen.

EGEO Es ist jetzo keine Zeit zum Schertzen. Folge mir, denn durch dieses unbeständige Element verlange ich meine Ruhe zu stillen.

TRUFALDINO Mein Herr diese Reise ist alzu gefährlich.

EGEO So wahr die Götter leben. Ich wil sie biß in die Hölle verfolgen. [372r]

TRUFALDINO O dieses ist noch ärger alß das Meer, wiewol ich niemahls da gewesen bin; weil Ihrs also haben wolt, so wil ich Euch biß an den Thorweg convojren, hernach nehme ich meinen Abschied.

EGEO Komme nur, die Hölle selbst wird sich mitleidig gegen meine rechtmässige Rache erzeigen.

TRUFALDINO Ich folge aber mit Furcht, Zittern, Angst und Zagen. *Abeunt.*

Scena 8.

Das Theatrum ist der Seestrandt. Piccariglio.

PICCARIGLIO Meine beunruhigte Königin hat aus lauter Rachgierigkeit sich verschworen, nach Colchis zu schiffen, ob sich gleich die Sonne verfinstert, und das Meer wütet und tobet, sie begehret mit Jasons Blut das Meer zu färben, damit auf dem Papier des himmelblauen Waßers sich traurige Buchstaben formieren, welche die rechtmässige Bestraffung aller Welt kundbahr machen, welche eine beleidigte Königin an einem Untreuen außüben kan. Holla! Holla! Schifflleute, Pootsknechte! Ist nicht ein Wasseresel nach Colchis verhanden?

Scena 9.

Trufaldino schwimmt im Meer.

TRUFALDINO Helfft, helfft! Einen Strik, ein Holtz, eine Leiter. Helfft, helfft!

PICCARIGLIO Wer schreiet so erbärmlich um Hülffe?

TRUFALDINO Du grausames Meer, beraubest du mich also meines Lebens, helfft helfft!

PICCARIGLIO Das Geschrei kommt näher ... Siehe da kommt einer zu Lande. [372v]

TRUFALDINO *Steigt aus dem Meer, und speiet Wasser.* O weh, ich bin todt!

PICCARIGLIO Ich muß ihm zu Hülffe kommen ... Wer bist du?

TRUFALDINO Was fragstu es lange, siehestu es nicht? Ich bin ein übriger Brokken von Trufaldino.

PICCARIGLIO Bistu Trufaldino? Siehe mich an kennest du mich nicht?

TRUFALDINO Was, bistu denn ein Meerschwein?

PICCARIGLIO Thue die Augen auf, so wirstu sehen, daß ich dein Freund bin.

TRUFALDINO Wie kan ich sie aufthun, weil sie mier von den Fischen sind ausgefressen worden. Verzeih ein wenig ... Piccariglio?

PICCARIGLIO Der bin ich, und zwar zu deinem Glück. Aber wie komstu hieher.

TRUFALDINO Ich wil diers sagen, soferne ich kan. Du weist daß ich des Königs von Athen Diener bin, dieser liebete pestialisch die Königin Medea. Eine Zeit lang ward ihm dasjenige zugelassen, du verstehst mich wol was ich meine weswegen mein Herr Egeo sich glükseelig schätzete, allein Medea ist von Flandern, darum veränderte sie ihre Gedanken, und fing an mit einem andern zu löffeln, denn sie sahe, daß ihrer 2 sie besser alß einer bedienen kunte. Mein Herr bahte sie um Beständigkeit, aber sie verachtete ihn. Jason ist der Beste, und weil er aus dem verzauberten Castel durch seine Tapfferkeit das güldene Fluß erobert, ist Medea mit ihm davon gezogen. Ich sagte solches meinem Herrn. Er von kurtzer Resolution, setzte sich mit mier zu Schiffe. Wier eileten ihr nach, aber ach! Wir hatten kaum von Lande gestossen, da wurde der Himmel finster, die Winde [373r] sauseten mit Ungestühm, das Meer schwellte sich auf, das Schiff wurde von den Wellen so lange hin und her getrieben biß es endlich an einer verborgenen Klippe zerscheiterte, Egeo ist ersoffen, ich aber alß ein guter Schwimmer bin hier ankommen, und da hastu nun den Verlauf meines Unglüks.

PICCARIGLIO Ein seltsamer Zufall, danke dem Himmel, daß du nicht gar tod bist.

TRUFALDINO Ich bin nur alzu sehr tod, deswegen bitte ich dich, laß mier ein Begräbnis machen, und darauf diese Grabschrift schreiben:

Beweinet Man und Weib den schönen zarten Leib
den eingeschlossen hält das schwartze Grabeszelt,
er war ein Narr auf Erden, ersäuffet must er werden,
durch wilde Meeresfluht, weil er nicht thäte gut.
Und weil ihr nun gelesen, was sein Unglück gewesen,
so wünschet seiner Seel die Ruh in dieser Höhl.

PICCARIGLIO In Wahrheit schöne Gedanken, aber sage mier, ist das argontische Schiff
fortgeseegelt?

TRUFALDINO Ja. Die Putana mit dem Bertone. Die Huhr ist mit dem Buben fort.

PICCARIGLIO Stille, woferne ich mich nicht betrüge. *Das Schif von ferne.* So sehe ich
das Schiff ankommen, wie jagen es die Winde nach dem Lande zu, ich wil gehen,
und solchen der Isifile zu wissen thun, komme mit mier, ich wil dier Kleider geben
und zum Feuer bringen.

TRUFALDINO Ich werde dich als meinen Bruder lieben, fühle mier doch an den Puls, ich
glaube er hat das Fieber.

PICCARIGLIO Von dort biß daher haben die Todten das Fieber. [373v]

TRUFALDINO Ich bin ein todter Kranker. O weh, o weh mier!

PICCARIGLIO Was ist dier?

TRUFALDINO Ich hab einen Walfisch in meinem Bauch. *Gehen ab.*

Scena 10.

Ein Schiff mit Schiffleuten, Jason, Medea, Hercules, Besso. Sie länden an und steigen aus.

JASON Sie steige aus meine wehrte Medea, indessen ehe sich der Sturm leget, wollen
wier ein wenig spazieren gehen, es scheint das Glük wil unsere Feindin werden.

MEDEA Nenne das Glük keine Feindin, ob es uns schon zwinget durch einen
ungestühmen Winde einen sicheren Hafen zu suchen.

JASON Das Glük als eine blinde Göttin kan wieder mich toben, damit sie sich nicht dem
Willen einer liebeichen Göttin, wie Sie ist, widersetze.

HERCULES Jason, erinnere dich, daß du durch die Tapfferkeit die Feder aufgehalten,
damit nicht zu rechter Zeit die fürtrefflichen Thaten in die Bücher der Ewigkeit
eingeschrieben worden. Ich sehe dich gerne einen Liebeichen, aber nicht einen
Weibischen, und dieses darum, damit dein glorwürdiges Lob nicht verdunkelt
werde.

JASON Ich begehre eine Medea und ich rühme mich ihr treu zu bleiben.

MEDEA Schweige mein Leben, und gib dem Hercules zu verstehen, daß eine wahrhaffte Liebesbegierde die allerstärkste Riesen zu überreden weiß, ihre Streitkolben abzulegen, und nach dem Rokken zugreifen.

HERCULES Sie hofft mich biß auf das Leben verwundet. Wolan, lebet glükseelig ihr Soldaten folget mier, hier in [374r] den nächsten Fäldern wollen wier die Zelte aufschlagen, und solange bleiben, biß uns das Glük Wind und Wetter gibt. *Ab ohne Jason und Medea.*

JASON Ich habe nur alzu recht, wan ich Sie Schönste anbete.

MEDEA Ich habe nur alzu grosses Glük dein zu sein.

Scena 11.

Piccariglio.

PICCARIGLIO Mein Herr höret mich ums Himmels willen.

JASON Was wiltu?

PICCARIGLIO Die schmerzthaffte Isifile ...

JASON Ja, ja, ich hab dich schon verstanden, gehe nur.

PICCARIGLIO Wegen meiner bitte ich sie anzuhören.

JASON Es wird schon Zeit dazu sein, gehe nur.

PICCARIGLIO Zudem Ende komt sie hieher ...

JASON Verziehe nicht länger, gehe nur zu ihr, und sage, daß sie nicht hieher komme.

PICCARIGLIO Woferne Ihr nicht ihren Tod verlanget, so höret sie.

JASON Pakke dich von hinnen sage ich dier, oder ich breche dier den Halß.

PICCARIGLIO Ich binß zufrieden, wann Ihr sie nur anhöret.

MEDEA Was verlanget der Kerl?

PICCARIGLIO Nichts gnädigste Königin.

JASON Schweig sage ich dier.

MEDEA Rede, was beghrestu?

JASON Er ist fremd, und fragte mich, wo die Garküchen wäre.

MEDEA Man kan ihm ja deswegen Bescheid geben.

PICCARIGLIO Es ist nicht also gnädigste Königin.

JASON Ich habe dich schon verstanden, du wilst an den Seehafen. [374v]

PICCARIGLIO Es ist nicht wahr, gnädige Königin.

JASON Halt das Maul! Laß uns gehen, mein Schatz.

MEDEA Der Vorwitz nebenst der Eifersucht machen mir einen grossen Verdacht. Ich wil dieses Rätzel aufgeloset haben, rede mit mir, was suchstu?

JASON Nichts, nichts.

MEDEA || Jasons Bestürzung reizet mich je mehr und mehr zur Gewißheit dieses Zweifels. || Vergönne Jason, daß er mir auf meine Frage antworte.

JASON || Jetzt ists mit mir geschehen. ||

MEDEA Sage mir, was suchstu.

PICCARIGLIO Eine Dame schicket mich hieher, die mit Jason zu reden begehret.

MEDEA Woferne du nicht den Nahmen eines Unhöflichen wilst verdienen, kanstu dieses nicht abschlagen.

JASON Ihre Reden werden von schlechter Wichtigkeit sein.

MEDEA Das hindert nicht, damit du deine Grosmütigkeit nicht (-verdienest-) beleidigest, so bistu verbunden sie anzuhören; gehe nur und laß die Dame herkommen.

PICCARIGLIO Ich lauffe, ich fliehe, ich renne. *Ab.*

JASON Mein Schatz, Sie ist wol vorwitzig.

MEDEA Ich bin ein Weibesbild. Aber sage mir, wer ist diejenige, welche so eilfertige Bohten zu dir schicket?

JASON || Jetzt ist es Zeit zu liegen. || Es ist eine Dame, welche ich in Lemnos gesehen, und nach Colchis kommen heissen, sie ist begierig mit Fremden zu reden, es scheint, daß sie nicht bei gutem Verstand ist.

MEDEA Was vor eine Thorheit hat sie ihres Verstandes beraubet?

JASON Diejenige, welche aller ausländischen Gebrauche zu wissen verlanget, und absonderlich die Monarchen jetziger Zeit, und in diesem wendet sie allen ihren Verstand an, sie ist geneigt Meuterei anzurichten, [375r] und vermeinet, daß alle ausländische vornehme Häuser ihr zugeeignet sind. Bald lachtet sie, bald weinet sie, wie es die Gelegenheit mit sich bringet.

MEDEA Dieses ist eine angenehme Thorheit.

JASON Sie komt schon. || O Glück stehe mir bei! ||

MEDEA Sie gehet zu dir.

JASON Sie wird ungewöhnliche Reden hören.

Scena 12.

Isifile.

ISIFILE Siehe da den unbeständigen Jason, diese Gelegenheit mit ihm zu reden wehet meinem Herten eine angenehme Hoffnung zu. O ihr Götter! Was vor eine ungestüme Wolke verfinstert die Sonne meiner Zufriedenheit. Verlasset mich nicht, ihr meine Lebenstgeister, und du o Liebe, leiste mir Beistand, ich wil meinen Zorn verbergen so viel ich kan.

MEDEA Die Aberwitzige entrüstet sich, indem sie mich ansiehet.

JASON Ihre närrische Reden werden bekräftigen, was ich gesagt habe.

ISIFILE Tyrann! Betrachte und erkenne, du Grausamer die Leichbegängnis deiner Leichtfertigkeit in meinem verschmachten und krafftlosen Angesicht der abgestorbenen Ehre einer alzu grausamen Dame. Die Asche dieses Angesichts mit dem Wasser meiner Thränen vermischt, welche sich durcheinander verzehret, haben einen gantzen Klumpen der Trübseeligkeit gehäuffet, auf welchem man die Tyrannei eines Unbarmhertigen mit klaren Buchstaben des Mitleidens verzeichnet lesen kan. Dieser meineidige Mund voller Betrug und Falschheit hat mich verführet. Aber was rede ich, der Zorn und die Eifersucht berauben mich fast meines Verstandes. Wende dich wieder zurück mein [375v] liebster Jason, in den Schoos derjenigen, welche dich anbetet, und beflecke unsere Eheverbündnis nicht mit solchen Schandthaten.

MEDEA Unerhörte Thorheit!

JASON Ich wil mich anstellen, alß ob ich ihr Beifall gebe, so wird Sie ihre Thorheit noch besser sehen. Schönste Dame, Sie sehe Ihren Jason, welcher mit höchster Reue wieder zu Euch wendet, um von Euch Verzeihung zu erlangen, welche ein Hertz beglückeeligen kan, das bißhero unfähig gewesen eines wahren Trostes. Sie sehe mich, o Schönste, Ihr Eigen, umfasst mich (-mit-) doch mit Euren Armen.

ISIFILE Liebreiche Reden, angebetete Worte! Nicht allein verzeihe ich dier, mein Jason, sondern bekräftige dich als einen Beherscher meines Willens. Meide derowegen diese Geile, und wann wier uns in mein Königreich begeben werden, so wollen wier uns dort der Liebesergotzlichkeit und der Glückseeligkeit bedienen.

MEDEA Dieses ist eine seltsame Thorheit ... Saget mir Frau, liebt Ihr den Jason?

ISIFILE Mehr alß meine Seele selbst.

MEDEA Erweist er Euch auch Gegenliebe?

ISIFILE Er betet mich gleichsam an.

MEDEA *Heimlich.* || Durch diese Fragen, welche ich thun werde wil ich bald ihre Gedanken er(+forschen.+)
||

JASON Was sagt Sie dazu, ist sie nicht über alle Massen närrisch?

MEDEA Ja freilich, aber ich wil sie besser examiniren.

JASON Es ist unvonnöhten, Sie hat ja ihre Thorheit zur Genüge gesehen.

MEDEA Der Vorwitz ist noch nicht befriediget. Saget mier, ist die Liebe zwischen Euch und Jason weit kommen? [376r]

ISIFILE Leider soweit biß in das Bette.

JASON Sie höre nur wie die Unsinnige wegen azugeiler Lieb phantasiert.

MEDEA Dem Ansehen nach redet das Maul nur Narredeien, aber in der That halte ich davor, daß alle ihre Reden wahrhaftig sein ... So ist Euch endlich zugelassen worden, mit dem Jason Eure Lust zu büßen? Ach!

ISIFILE Das kan er Euch selbstn sagen.

MEDEA Jason, was antwortest du?

JASON Ich antworte, daß ich keine gemeine Zufriedenheit genossen, ausser derjenigen so ich mit ihr schönste Medea geflogen.

ISIFILE O ihr Götter! Jetzt kan ich dasjenige nicht mehr verhölen, welches mein Leib nicht hat verbergen können ... Ich bin von Jason geschwängert worden.

JASON Sie wird noch artiger Sachen hören.

MEDEA Und habt Ihr gebohren?

ISIFILE Und warum fraget Ihr.

MEDEA Aus Begierde solches zu wissen.

ISIFILE Ich habe 2 Zwillinge gebohren.

MEDEA Was wollet Ihr den jetzo thun?

ISIFILE Meinem Bräutigam nachfolgen, und mit dier mein Schatz gepaaret zu werden.

MEDEA Und wollet Ihr das Vaterland verlassen?

ISIFILE Wegen seiner verlasse ich Vaterland und Königreich.

MEDEA Ein Königreich? Jetzt glaube ich, daß sie eine Närrin ist.

JASON || Jetzt komme ich ein wenig wieder zu Kräfften. || Mein Schatz hab ichs nicht vorgesaget, daß sie ein kurtzer Begrif der Narrheit ist.

MEDEA So seid Ihr, denn eine Königin? Ach!

ISIFILE Eine solche bin ich gebohren.

MEDEA In Wahrheit sie ist eine Närrin. [376v]

JASON Ich freue mich zum Höchsten, daß Sie mich anjetzo vor glaubhaft erkennt, Sie ist gewißlich eine Königin.

MEDEA Eure Majestät verzeihen mir, indem ich Ihr unbekannter Weise nicht die schuldige Ehrerbietung erwiesen. Sie treten auf diese Seiten. *Sie nimmt Isifile bei der Hand, und stellet sie zur rechten Seiten.*

ISIFILE Woferne Sie mich aus Schertz ehret, so schwere ich bei den Göttern Ihr zu erkennen zu geben, daß ich eine Königin gebohren, meine Hoheit regirt das Königreich Lemnos, Thoante ist mein Vater gewesen, obgleich schlechte Kleidung mich bedekt, so werden sie dennoch mein hohes Herkommen nicht verringern können. Du mein Jason, welcher derjenigen Wahrheit, so ich sage, fähig ist, gebe einen Zeugen ab, wer ich bin, damit sie nach bereuetem Fehler die Ehre wiedererstatte, derjenigen, welche von dem gemeinen Geschrei vor eine Königin ausgerufen wird. Und alsdenn, wenn du diese alzu Freche verlassen, so komme mit deiner Braut dahin, alwo dich Lieb und Treue erwartet.

JASON Aller Welt sei bekand, daß meine Liebesbegierden gleich einer Meerschnecke, welche so fest an die Muschel der Treue hänget, daß auch kein Ungestüm des Wassers sie von derselben absondern kan. Gehe nur mache dich auf den Weg, denn die Füße, so deiner Spuhr folgen, werden das Hertz in den Schooß der Ergötzlichkeit tragen. || Ich rede von dir mein Schatz Medea. ||

ISIFILE Deine Gegenwart, welche ich so hefftig verlanget, vergönnet mir nicht nur einen Augenblick mich von dir zu entfernen. [377r] Wann ich von dem Himmel deines Angesichts abgesondert bin, so empfinde ich Höllenpein. Lasse uns miteinander reisen, damit die Braut durch deine Gegenwart möge getrostet werden.

MEDEA Sie bleibe großmütige Königin, Sie ist alzu gnädig, ich hätte bißhero geglaubet, daß es Unsinnigkeit wäre, aber nachdem ich sehe, daß Sie vernünftig redet, so merke ich wol es sei Unrecht gethan, das Dritte zu muhtmassen.

ISIFILE Was traumet dir von muhtmassen, du läppisches Weib, entschlage dich meines Liebsten, du unverschämte, vermessene und geile Kreatur.

MEDEA Das ist schön, Sie wil mit ihren Schmähworten voran kommen, damit solche nicht auf Sie fallen sollen. Meine Gedanken sind nicht närrisch.

ISIFILE Daß ich den Jason von deiner Lieb abhalte, daß geschieht darum, daß ich ihm der Schmach und Schande entziehe, und zu seiner Schuldigkeit anhalte. Wer sich unterstehen wird mir meinen Liebsten zu nehmen, wird nichts alß Unglück sich über den Halß laden (+ziehen+). Er ist mein Bräutigam, und woferne du ihn vor

den deinigen begehrest, so mustu ihn durch die Waffen erhalten, und deswegen fodere ich dich zu einem Zweikampff.

MEDEA Also empfindlich? Ich nehme die Ausforderung an, alhier werden wier uns in kurtzer Zeit sehen lassen. Haltet Euch fertig, anjetzo gehe ich mit Jason auf den Kampfplatz der Liebe, den Sieg zu erhalten. [377v]

ISIFILE Ohne mich wird Jason nicht vereisen, und ehe ich ihn lassen solte, wolte ich lieber mein Leben verliehren.

MEDEA Dieses ist eine alzu grosse Vermessenheit. Gehe nur du Närrin, oder mein strenger Befehl bringt dich in das eusserste Verderben.

ISIFILE Ich frage nichts nach dem (-Befehl-) Drohen, ich verachte deine Befehle verschmähe den Tod meinem Leben nachzufolgen.

JASON Holla ihr Soldaten, nehmet diese in Verwahrung, ich folge meinem Glük. || Aber nicht ohne Verwirrung. || *Ab mit Medea. Die Soldaten wollen Isifile auffhalten.*

ISIFILE Zurückke, ihr Lumpengesinde! Eure Macht ist zu wenig, mier den Weg zu verwähren, ich rahte euch, daß ihr eure Hände an keine Königin leget! *Soldaten ab.* Warum erzürne ich mich, warum beleidige ich die Volbringer eines tyrannischen Befehls? Schmähe und verurtheile dich selbst du närrische Isifile, daß du so leichtgläubig gewesen. Gerechter Himmel, worauf wartest du, daß du nicht mit dem Donner und Blitz eine solche Grausamkeit bestraffest. Jasons Untreu solte ein Ziel aller Plagen sein. Ich schwere den Meineidigen zu straffen, und die Mitbuhlerin aufzureiben und so viel Stiche durch ihren geilen Leib dringen, so viel Schmerzen mein beängstigtes Hertz erlitten. Ja, ja, es muß sich eine so Hochbeleidigte rächen, ob auch gleich Isifile hierüber ihr Leben lassen solte. *Ab.* [378r]

Actus III.

Scena 1.

Das Theatrum ist Landschaft. Delfa, Piccariglio.

DELFA Ich habe dich allezeit treu erfunden, aber unsere alzu lange Absonderung wird dier gar leicht die gepflogene Ergötzlichkeit aus dem Gedächtnis genommen haben. Erwinnere dich, du Hertzensdieb, daß du mich das Meinige in der Blüthe meiner Jugend geraubet hast, und daß allezeit die Seele in dieser Brust das Hertz in jenem Busen gewesen, der Zierah dieser Lippen ist das Futter der verliebten Delfa.

PICCARIGLIO Du bist allezeit höflich gegen mir gewesen, und deswegen hab ich dich allezeit vor diesem alß eine Tochter geliebet, in Ertheilung deiner Gnaden bistu freigebig gegen mir gewesen, und deshalb erkenne ich mich schuldig deinem Befehl, woferne er nur nicht den Schranken der Erbarkeit überschreitet.

DELFA Du antwortest nicht auf mein Vorhaben, du bleibest allzeit bei deinen lächerlichen Possen, ich verlangte dich gerne ein wenig freier in Liebessachen, und von wenigern Ceremonien. Ich sehe wol, daß du wieder die neue Gewohnheit an dich genommen, daß du einen mit Hefftigkeit abweisen wilt, nachdem du das Vergnügen gehabt. Diese Politica heutigestags ist schädlich absonderlich mit der Delfa, die dich allezeit geliebet hat, und dich biß zum letzten Seufftzer lieben wird.
[378v]

PICCARIGLIO Du kanst nicht aufhören leutseelig zu sein, ich hätte viel zu sagen wann du mit Worten meinen Verpflichtungen woltest ein Genügen thun, aber, dieweil ich sehe, daß Eure alzu grosse Frömmigkeit sich mit einer wahren Liebesbegierde befriediget, so verspreche ich Euch ewige Liebe, indem ich erkenne, daß Ihr unsterblich seid.

DELFA Du wilt durch diese Verpflichtung zuwege bringen, daß ich mit demjenigen zanken sol, welchen ich anbete. Lasset uns ein wenig zum Verknüpffen schreiten, und indem wier solche auflösen, werden wier schon die Fäden zuwege bringen können. «Nun» sage mir, hastu nicht gesagt, mich zu lieben?

PICCARIGLIO Nicht nur allein hab ich das gesagt, sondern mit aller Inbrunst hab ich solches in Acht genommen.

DELFA Hastu nicht versprochen mein Ehemann zu sein?

PICCARIGLIO Das hab ich versprochen zu der Zeit, alß die Meerkatze nicht beschäftigt war.

DELFA Was verlangstu vielleicht mit einem neuen Gezanke dich deiner Schuldigkeit zu entbinden?

PICCARIGLIO Nachdem ich bei Euch einen guten Verstand spühre, so glaub ich vor gewiß, daß keine unkeischen Gedanken in Eurem Herten sich enthalten.

DELFA Höre, bei mir ist noch nicht der Mittag vorüber, ob du mich schon was grausiehest, es ist gar wenig Zeit, daß [ich] 14 mahl 5 Jahr überlebet habe, und ich befinde mich [379r] so hurtig, alß ein Madgen von 16 Jahren.

PICCARIGLIO Ich weiß, daß Ihr schertzet, die Liebe, die ich zu Euch getragen, war groß, und wäre entschlossen Euch zu nehmen, und zu wilfahren, so ferne Ihr ...

DELFA Was, so (-ferne-) Ihr?

PICCARIGLIO So Ihr nicht bei der Welt verhasst wäret, wegen des alten Handwerks, so Ihr getrieben habt.

DELFA Wie, was, ich alt? Ach du Lügner, tractirest du mich also? Thue die Augen auf du Blinder und betrachte diese rößliche Wangen. Jetzt, da ich dein Jawort gehabt, vexierst du mich, ich wil zum Jason gehen, und schreien, daß es die Sterne hören müssen, ich wil ihm diese Beschimpfung offenbahren, und durch Gewalt wirstu mier meine Ehre wieder erstatten müssen.

PICCARIGLIO Und wegen einer einzigen Rede, so mier die Wahrheit eingegeben, erzürnet Ihr Euch also?

DELFA Ich habe es vielleicht nicht Ursach? Du hast mier es nicht sagen lassen, sondern selbst gesagt, und wilt nicht daß ich mich darüber erzürnen sol? Wolan ich wil nicht mehr Zeit verliehren, du bist schon überwunden, ich gehe der Gerechtigkeit halber zu deinem Herrn.

PICCARIGLIO Höret, ich bitte Euch, liebste Delfa.

DELFA Es ist kein Widersprechen vonnöthen, entweder entschliesse dich mich zu heirachten, oder das, ich gehe dich bestraffen zu lassen.

PICCARIGLIO Und wollet Ihr also grausam sein, o völlige Liebhaberin?

DELFA Und du hast ein loß Maul gehabt, o Nichtsliebender.

PICCARIGLIO Ich habe die Wahrheit gesagt. [379v]

DELFA Du hast mich beleidiget und verwundet, du weist gar wol die Gesetze, also weist du auch gar wol, daß die Injurien müssen gestraft werden.

PICCARIGLIO Soferne Ihr Euch nicht zufriedenstellet, so werdet Ihr mich zum Tode befördern.

DELFA Soferne du mich begütiget haben wilt, so mustu mich umfassen, mehr küssen und 1000derlei Annehmlichkeiten erweisen.

PICCARIGLIO Was du alte verdamte geile Fettel, dieses ist kein Ohrt deinen Willen zu volbringen.

DELFA Ei warum?

PICCARIGLIO Darum, es könnte jemand dazu kommen, der es sehge, so käme ja Eure Schande an den Tag.

DELFA Dessen ist gantz im Geringsten keine Gefahr, und darnach, ob ich auch gleich auf öffentlichem Platze zu Colchis von meinem Bräutigam geküset und geliebet würde, achte ich dessen gar nichts.

PICCARIGLIO Ist Euch denn vor dießmahl ein Pfand meiner Liebesbegierde genug?

DELFA Es wäre mir wol genug, wann du nur nicht ein Lügner wärst.

PICCARIGLIO Ihr beleidiget meine Treue ohne Ursach.

DELFA Und was vor eine Treue? Vielleicht diejenige, welche du mir versagest.

PICCARIGLIO Diese Treue sage ich, welche ich Euch vorbehalte.

DELFA Wie weistu so wol zu betriegen.

PICCARIGLIO Wie wisset Ihr so wol Euch zu verlieben.

DELFA Du bewegest mich gantz und gar.

PICCARIGLIO Ich werde mich rühmen Euer Bräutigam zu sein. [380r]

DELFA Gewiß wirst du glükseelig sein.

PICCARIGLIO Und warum?

DELFA Darum, die weil du wirst kein Hahnrei werden.

PICCARIGLIO Ich glaube es, denn nicht alle Gemühter sind erhungerte Raaben.

DELFA Und wie seind die Raaben?

PICCARIGLIO Sie sind gewohnt, einzig und allein auf die alten Äser zu sitzen. *Ab.*

DELFA Tractirest du mich also? Verschmähet man also eine alte Liebesgewogenheit, welche in dieser Brust ihren wahrhafften Sitz der Liebe geheget? Gehe nur hin, du Treuloser, denn nachdem ich in meinem Zorn beschlossen, dich in Ruin und Verderben zu setzen, also werde ich Fleiß ankehren, das ein Glükseeliger, alß du, sich dieser meiner Schönheit bemächtige, welcher du nicht würdig bist. Soferne ich mich nicht räche, so dürffte mir das Verlangen zu lieben vergehen, welches den vielen zu ihren Verderben gereichte, welche mich vor eine Liebste begehren. Mich ein Aaß zu heissen? Es bleibt dabei, ich habs gesagt ich wil mich rächen.

Scena 2.

Hercules.

HERCULES O seltsame Gedanken der Liebe, wie sehr bringet ihr Schaden; Jason, nachdem er den Sieg erhalten, stürztet sich freiwilligerweise in die Gemühtsergötzlichkeiten, und diese Ehre, welche durch Vernunfft solte ernehret werden, damit sie bei der Nachwelt sich verewiget machte, verursacht, daß er sich mit angenehmer Liebesunterhaltung speiset, auf daß solche in die Arme der Vergessenheit falle. [380v]

DELFA Diesen hab ich vielmahl bei Jason gesehen, er ist sein Vertrauter. Seine wolanständige Liebesbewegungen sind würdig geliebet zu werden. Er hat mich

zum Öffteren ganz liebeich betrachtet, wer weiß, ob er nicht in diese so ungemeine Schönheit, die Piccariglio nicht erkennt, aus Liebe entzündet wird? Es ist Zeit, sich der Gelegenheit zu bedienen, und nohtwendig einen zu lieben, damit man sich an dem andern räche. Hercules mein Herr!

HERCULES Sie sei zum Schönsten gegrüst allerangenehmste Delfa!

DELFA || Er ruffet mich gar gnädig, ich bin zu rechter Zeit alhier, er wil schirr wegen meiner in Ohnmacht sinken. ||

HERCULES Worin kan ich Ihr dienen, o Allerwürdigste von jedem geliebt zu werden?

DELFA Ach wie angenehm redet Er, kürztlich nennete Er mich Allerangenehmste, und ich verlange nichts anderes, alß mich vor lieberal erkennend zu machen.

HERCULES Ich weiß, daß diejenige Ihresgleichen in Freigebigkeit diese Zufriedenheit probieren, welche, wenn (+sie+) sich dessen entzögen, mehr zu kosten bekähmen.

DELFA Also muß man es machen, wer verlanget unfehlbar eine Person, und sich selbst zu befriedigen, daß sie sich zu resolviren und Gegenliebe zu erzeigen wisse.

HERCULES || Diese alte Geile speiset sich einzig und allein mit unzüchtigen Liebesgedanken, ihre Reden versichern mich, daß sie eine grosse Begierde zu mier traget, derowegen wil ich sie bei ihrer närrischen Einbildung lassen. || [381r]

DELFA || Er wolte seine Liebe gegen mich zu verstehen geben, aber er trauet sich nicht, es schmerzet mich ihme leiden zu sehen, hoffe, hoffe, mein Hertz, denn ein neuer Liebhaber wird dich mit Liebe beschenken. ||

HERCULES Schönste Delfa, es wäre meine gröste Ergötzlichkeit, soferne ich spühren könnte, daß meine Liebesbegierden bei Ihr angenehmen Platz fänden?

DELFA Ich bin niemahls sparsam gewesen, Gnaden zu ertheilen, demjenigen, welcher meine Meriten zu erkennen, und meine Vorzüge zu betrachten weiß.

HERCULES Ich betrachte Sie mit höchster Verwunderung, und sehe, daß die Zeit mit Euch partialisch ist, welche nicht wil, daß ein solches Wunderwerk der Natur, wie Sie ist, zerstöret werde.

DELFA Ich habe Euch verstanden, Ihr seid biß auf den Tod in mich verliebet, ich sehe es an Euren Augen, ich halte Euch vor den Besten, der mich trösten kan, und ich bin bereit Euch mit Umarmen und Küssen zu beglükseeligen, aber es ist vonnöhten, meine Liebe mit einer ansehnlichen That zu gewinnen.

HERCULES Sie ist so verständig, daß man Sie ein Wunderwerk jetziger Zeiten nennen kan. Saget mier mein Schatz, was muß ich thun, ein solches Kleinod zu besitzen.

DELFA Sei ewiger Dank gesagt diesem Munde! Wie viel unzählbare Küsse wil ich ihm geben wann ich ihn haben werde ... Hercules, du must einen leichtfertigen Bößwicht erwürgen.

HERCULES Meine Ergötzlichkeit, wegen Ihrer wolte ich auch die grausamsten Thaten wieder die abscheulichsten Unthier volbringen, und nicht allein wieder die Menschen. Aber wer ist der Unmensch?

DELFA Es ist Piccariglio, welchen ich in Lemnos gekennet, und darnach hier zu meinem Unglück. [381v]

HERCULES Ich wil ihn suchen, und abstraffen, auf solche Weise werde ich sie erlangen, nemlich eine unvergleichliche Ergötzlichkeit und Erkuickung.

DELFA Höffliche Anerbietungen!

HERCULES Welche Euren Meriten geziehen.

DELFA Angebeteter Hercules!

HERCULES Irrdische Göttin Delfa!

DELFA Euch erkläre ich vor meinen Vertrautesten und FAVORITEN.

HERCULES Ich habe mich mit dem Nahmen Ihres Dieners betitelt.

DELFA Ich werde nicht sparsam in Gunsterzeigungen gegen Euch sein.

HERCULES Ich weiß gar wol, daß die Schatzkammer Ihrer Gnaden demjenigen, der Ihr dienet, offen stehet.

DELFA Ihr seid wol schön.

HERCULES Sie ist wol annehmlich.

DELFA Was vor Süßigkeit!

HERCULES Was vor Liebe!

DELFA Diese Nacht erwarte ich Euch.

HERCULES Alßdenn wird es besser sein, Euch im Finstern zu besitzen.

DELFA Über diß alles verlange ich Rache.

HERCULES Ich werde alle Möglichkeit und Stärke anwenden, Ihr Gusto zu geben.

DELFA Wolan mein Schatz, ich wil gehen und die Federn aufschütten, Euch Ruhe zu schaffen. [382r]

HERCULES In Eurem zarten Schooß werde ich meine Dieberei verbergen.

DELFA O was vor glükseelige Liebe!

HERCULES O was vor Ergötzlichkeiten der Castraten! *Abit.*

Scena 3.

Jason, Medea.

MEDEA Hier unter diesen Sträuchern, welche um und um mit einem wolriechenden Schlagregen angenehmster Sorgen umgeben, ruhe, o mein Leben im Schoos deines Lebens.

JASON Hier, wo Zephyr und Flora lieblich Lüfftlein blasen, welche die Inbrunst wieder entzünden, und der Frühling die Erde prächtig mit Blumen sticket, auf dem weichen Schooß der Kräuter können wier, o meine Erquikkung solches volbringen.

MEDEA Betrachte, mein Schatz, wie die weisse Farbe der Lilien die Treue vorbildet, welche ich dier ewig geschworen.

JASON Schau meine Wehrteste, wie in der grünen Farbe sich das Bildnis der Hoffnung ergötzet.

MEDEA Welcher in einem kurtzen Begriff diese Vergleichen mit wundersamen Überfluß der Natur zu sehen verlanget, der betrachte den Glantz und die Lilien so in deinem schönen Angesicht sich befinden.

JASON Der Thau deiner Gunsterzeigungen, so deine grosse Gütigkeit auf meine Bitten ertheilet, stärket die Mattigkeit meines Hertzens, und laden gleichsam zwischen diesen Bluhmen solches zu einem angenehmen Leben ein.

MEDEA Diese grünende, und von der Natur erzeugte Federn laden uns gantz höfflich zur Ruhe ein. Lege dich an meine Brust, an deinen wahrhafften Wohnplatz. [382v]

JASON Jetzt werde ich mich rühmen können, daß ich in dem Schooß der Göttin der Gnaden und der Liebe bin.

MEDEA Und ich schätze mich hoch, daß ich schlaffend unter denselben die Seele, und in den Armen die Sonne haben werde.

JASON Schlaffe nur, mein Schatz, und befürchte dich keinesweges, daß schlaffend dich einer mier entziehen solte, dieweil dieses Hertz, welches von Euren Augen mier gestohlen worden mier eine Gefangene verbleiben werde.

MEDEA Und was wird dier mein Schatz treumen?

JASON Wann das wahr ist, daß der Schlaff seinen Ursprung von täglichen Verübungen hat, so kan mier anders nichts träumen, alß Freude und Ergötzlichkeit. Und was werdet Ihr mein Schatz träumen?

MEDEA Nachdem alle meine Gedanken auf dich gerichtet, so kan mier nichts alß glükseelige Sachen träumen.

JASON Komme derhalben, du angenehmer Schlaf, denn ich erwarte dich gantz begierig.

MEDEA Komme o Vater der Ruhe, ich wil dich liebeich umf<a>hen.

JASON O was für ein süsser Schlaff!

MEDEA O was vor angenehme Gesichter. *Schlaffen einander im Armen unterm Baum.*

Scena 4.

Piccariglio.

PICCARIGLIO Es hat mier nicht wenig mehr gekostet, mich von dieser alten Unkeuschen zu erledigen, daß ich fast die Jungferschafft drüber verloren hätte, anjetzo wil ich mich unter [383r] diesen Lorbeerbaum zur Ruhe begeben. Aber mit was vor einer liebeichen Geselschafft ist dieser Ohrt beschäfftigt? Ich glaube vor gewiß, daß die Venus selbst vom Himmel gestiegen, sich der Ergötzlichkeit der Welt zu bedienen mit ihrer bekriegenden Macht. Es scheint, daß die Liebe ihre göttlichen Kriegsleute gemustert, indem diese 2 Personen mit einem einzigem Lebensgeist beseelet, und man siehet, daß das Leben des einen das Leben des andern ist. In Wahrheit, dieses Hertz wird durch eine starke Mißgunst bestritten, ich sehe Liebe und versuche sie nicht, ich betrachte Umfassungen, und bin von solchen abgesondert, ich bin unter dem Reichtum der Wollüste, und die Ergötzlichkeit gehet betteln. Könnte ich nur zum wenigsten einschlaffen, damit ich die zauberische Krafft des Schlaffes und verliebter Gedanken von meinem Herten verjagte. Es ist keine grössere Zufriedenheit, alß im Schlaff, dessen zu geniessen, was die Phantasie sich wünschet mit der angebeteten Freundin, man erspahret dieses, was ihme träumet, die Gedanken, das Geld und die Bemühung. *Schläfft.*

Scena 5.

Isifile.

ISIFILE O ihr bösen Gedanken, wollet ihr mich also überreden, daß ich sol beim Leben bleiben? Saget mier, [383v] bin ich nicht ehrlich gebohren? Ja freilich und siehe, demnach Isifile und die Ehre alß Zwillinge vereinbaret sind, und das Leben, von dieser abgesondert, nicht bestehen kan, also muß das Leben wegen Erhaltung der Ehre verlohren sein, ja, ja, sterbe nur, Isifile. Man findet keuschen Matronen hohe Ehrenseulen aufgerichtet, aber nicht denen Unzüchtigen. Eine keusche, aber mit Gewalt geschwächte Lucretia, welche keinesweges an dem Herkommen dier zu vergleichen, wolte sterben, um nicht <s> ehrloß zu leben, und obwol zwischen den Ehrenräubern ein grosser Unterschied gewesen, denn Lucretia wurde durch

Tarquinius, und bloß einem Man, du aber von einer Gottheit der Liebe geschändet. Stirb derowegen, denn von der Welt wird nichts weniger dein Tod, alß der ihrige in Verwunderung gezogen werden. Aber was sehe ich? Ist dieses nicht Jason mein Feind? Ach ja, er ists! Fasse ein Hertz, Isifile, jetzt ist es Zeit zu triumphiren, indem du denjenigen nicht bei Leben lässest, welcher wegen deiner geraubten Ehre frolocket, durch seinen Tod kan ich ehrlich leben. *Wil Jason erstechen.* Ja, ja, man ermorde den leichtfertigen und treulosen Menschen ... Aber gemach! Beleidiget man nicht die Hoheit seines Herkommens, wenn er alß ein Verähter und Treuloser stirbt? Ja gewiß, siehe derohalben, indem du demjenigen schlaffend das Leben beraubest, [384r] so werde ich eine meineidige Verähterin, und folgendes zu einer geschändeten Damen. Was entschliessestu dich mein Hertz, wenn du von neuem den Unfal deiner Reputation überlegest, und die Vernunft zu Rahte ziehest, so wird es das Beste sein, daß du ihn aufweckest, und seinen Meineid nocheinmahl zu erkennen gebest, vielleicht wird er zu andern Gedanken kommen. Holla Jason, Jason!

JASON Wer wekket mich auf?

ISIFILE Eine, welcher du ihre Ruhe beunruhiget.

JASON Darffstu mich also beleidigen, wer bistu?

ISIFILE O du Undankbarer, kennestu mich nicht? Ist also aus deinem (-Hertzen-) Gedächtnis das Andenken einer Getreuen verschwunden, derer Liebe allezeit in deinem Hertz verzeichnet sein solte?

JASON Soferne diese Liebe mier in dem Hertzen befestiget, so kan sie mier nicht aus dem Gedächtnis entweichen.

ISIFILE Nachdem das Hertz der Grund ist, worauf das Leben gebauet, wann die Liebe dabei, so verursacht es entweder Marter oder unruhige Gedanken, ja, der gantze Leib leidet davon Schaden, also, daß, woferne in demselben Isifile eingeschlossen war, wäre Jason gantz und gar der Isifile, und niemand andern. *Das redet sie stark.*

JASON Schweig, schweig, o angenehmste Liebste. Ich bitte dich.

ISIFILE Angenehmste Liebste, aber wessen?

JASON Meine, deines Jasons, deines liebsten Bräutigams.

ISIFILE Soferne ich nicht aus Erfahrungheit wüste, daß du nichts alß lügen könntest, so müste ich mich bereden lassen, daß es die [384v] Wahrheit wäre. Aber nachdem mier deine Falschheit bekand, so bleib ich unbeweglich.

JASON *Clam.* || Wann Medea erwacht, so muß ich vergehen. ||

ISIFILE Diejenige ist nicht angenehm, welcher man die Ehre genommen, sie verjaget die Ruhe, beunruhiget den Frieden, und quälet das Gemühte.

MEDEA *Erwacht.* Was sehe ich, Jason mit der Närrin in einem Gespräch?

JASON Was begehrestu endlich von mier?

ISIFILE Die Ehre, welche du mier gestohlen.

JASON Ich bin bereit, Euch zu trösten. Ihr beleidiget alzu sehr meine Unschuld, mit dergleichen Reden, dieweil derjenige nicht stiehlet, welchen vergönnet ist, nach seinem Belieben nehmen zu können was ihm gefället.

ISIFILE Alles läset dier zu eine Verspottete von deinen Versprechungen, eine Betrogene von deinen Eidschwüren.

JASON Woferne ich geirret, bin ich bereit mich zu bessern, soferne Ihr von mier Liebe verlangt, so bin ich willig Euch Liebe und Treue wiederfahren zu lassen. Gehet nur in das Wirtshauß und erwartet meiner in kurtzen hoffet Glückseeligkeit, denn ehe ich in meiner Liebesneigung nicht zu halten wolte, ehe solte die gantze Welt ohne Liebesaffection und Treue erfunden werden.

MEDEA Ich höre, was ich verlange, und zwar zu meinem Schaden.

ISIFILE Daß ich verreise?

JASON *Clam.* || O wie sehr fürchte ich die Medea ... || Ja ja begehbet Euch von hinnen, ich bitte Euch darum. [385r]

ISIFILE Das Bitten eines Tyrannen sind Fessel, worinnen die Unschuld gefangen gehalten wird, es sind solche schnelle Wasserbäche, welche die allerstärksten Dämme der Ehren durchwachsen. Entweder bequeme dich, mier dasjenige zuzulassen, was die rechtmässige Billigkeit wegen deiner Vermählung befiehet, oder befördere durch deine Unbarmhertzigkeit meinen Tod.

JASON || Ich muß simuliren ... || Isifile, wisse, daß einer, welcher zum Herschen und Regieren gebohren, dessen Ehre in die Jahrbücher der Ewigkeit einverleibet, wird erst ein Soldat, und darnach ein Liebhaber. Die ersten Übungen waren die rittermässigen, diese von dem Verlangen und Begierde der Ehre und Herrlichkeit, und von dem Bitten der Freunde angefrischet, wusten die andern zu Boden zu schlagen. Es waren damahls die ritterlichen Begierden eingeschläffert, alß die verliebte die Regierung führeten, welche sich dieses Hertzens bemächtigten. Mit Unterwerffung der Freiheit des Jasons Eure Schönheit anzubeten. Aber nachdem die erste Lebensgeister wieder ermuntert, erarmten die andern in der Herrschafft, und zerrissen die Strikke, mit welchen die Liebe mein Hertz gebunden hielte. Die

rittermässigen Begierden legten mich auf, Euch zu lassen, ich vollführte solches, begab mich von Euch nach Colchis, und wurde aufs Neue ein Liebhaber, ein solcher war ich ungefähr ein Jahr, es kam der benante Tag zum Streit herbei, ich rüstete mich dazu, [385v] ich überwand durch mein Glück, um wieder zu Euch zu kommen, begab ich mich auf den Weg, Medea wil mir folgen, indem ich in Euch einzigen Wankelmuht befürchtete, ich nahm solches vor bekand an, alhier landete das Schiff, Ihr fundet mich schlaffen, wekktet mich erzürnt auf, verweist mich <der> Untreu, ich werde mich mit Recht zu erklären wissen. Ich befehle Euch von hinnen zu gehen Ihr schlaget mir solches ab, ich befinde mich bestürzt, Ihr gebet mir keinen Glauben, und ich weis nicht wessen ich mich entschliessen soll.

ISIFILE So wollet Ihr denn haben, daß ich mich in mein schlechtes Wirthshauß begeben soll, welches mir von der Armuth vergünstiget wird, damit, wenn Ihr von dieser neuen Liebsten befreiet seid, Ihr als ein Bräutigam zu mir wieder kommen könnet?

JASON Also ist mein Vorhaben.

MEDEA *Clam.* || Ach du Verrahter! ||

ISIFILE Ich wil gehen, wann Ihr mir vergönnet ...

JASON Und was?

ISIFILE Ein liebeiches Umfängen zum Pfand der Treue.

JASON Das Begehren ist billig, ich bin bereit zu ergötzen. Thut solches.

ISIFILE *Umarmt ihn.* Ach was vor Freude empfinde ich, weil ich dich kan an meine Brust drücken.

JASON Ja mein Trost, ich bin gantz dein. || O wehe Medea erwacht. || Meine Königin, <hat> Sie so bald ausgeschlaffen? [386r]

MEDEA Entsetzet Euch nicht; soferne mein Wachen Euch Ungelegenheit verursacht wil ich wieder einschlaffen.

JASON Medea, mein Leben!

MEDEA Treuloser. Gib dich zufrieden, und verbanne einmahl aus deinem Hertzen die abscheuliche Kurtzweil, nenne mich nicht mehr mit deinem unwürdigen Maul, ich habe nur alzu viel gehört, und gesehen, und Ihr Königin wartet? Es ist schon den Göttern die innerliche Inbrunst des Jasons und der Isifile bewust, und in dem Buch der Ewigkeit eure Hochzeitfreude eingeschrieben. Es frolokket nach so langen Krieg die mit Füßen getretene Ehre einer so tapfferen Königin wie Isifile ist.

ISIFILE Dieses Urtheil, o Königin, ist genugsam dier eine Krone von Sternen im Himmel zu befestigen.

JASON Und werde ich dennoch müssen ...

MEDEA Schweig, und höre mich, du Leichtfertiger, ich befehle dir aus königlicher Gewalt, dieser das Leben zu nehmen, dieweil ohne ihren Tod meine Ehre nicht leben kan.

JASON Und wollet Ihr ...

MEDEA Schweig, sage ich ...

ISIFILE Diese unvergleichliche Königin redet gewiß zu meinem Vortheil, mit Jason, ach wie hoch bin ich ihr verpflichtet!

JASON Sol ich denn ein Henker der Unschuld werden?

MEDEA Also verlanget es meine Eifersucht, also befiehet es deine mir schuldige Treu, und soferne dieses nicht genug, so lasset es meine königliche Autorität zu.

JASON Wärestu nicht zufrieden, wann ich jemand anderes diese grausame That auftrüge? [386v]

MEDEA Wann sie nur umgebracht wird, bin ich schon befriediget.

JASON Ich verspreche Euch so viel, alß Ihr verlanget.

MEDEA Meine Königin, mein vielfältiges Zureden wird den widerspenstigen Jason schon antreiben, daß er sich ergebe, sehet, ich überantworte ihn in Eure Hände; du aber Jason, thue dasjenige, worzu du dich verbunden. Adjeu meine Königin. *Abit.*

ISIFILE Der Himmel begleite sie, und belohne dasjenige reichlich, was sie mir Gutes erwiesen. Aber mein wehrter Schatz, warum muß ich dich so tieffsinnig in Gedanken sehen, eben zu der Zeit, da Lust und Fröligkeit alle deine Lebensgeister erquicken sollen.

JASON Dieses mein Hertz, welches so sehr mit eusserstem Schmerz, alß höchster Zufriedenheit beängstigt verbleibt, verrursacht, daß dieses Hertz gantz krafftloß sich erzeiget. Daß ich auf den Gipffel einer so schätzbarren Glückseeligkeit gesetzt worden, machet mich in einem Augenblick gantz verwirret. Heute werde ich Euch alß meine Braut erklären, und damit ich Euch allen Verdacht entziehe, habe ich vermeinet mit Euch die heutige Nacht zu entfliehen. Dieses werkstellig zu machen, ist vonnöthen, daß Ihr Euch auf das geschwindeste in den orsenischen Thal begeben, dort werdet Ihr meinen Diener Besso antreffen, welchen Ihr zuvor in Lemnos gesehen, Ihr könnet ihn von meinerwegen befragen, ob [387r] er dasjenige, was ich ihm befohlen, vollzogen habe, er wird Euch an den Port des Meeres bringen, alwo das Schif zu unserer Reise seegelfertig ist. Die Nacht ist bald verhanden, gehet nur geschwind, und liebet mich so sehr, alß ich Euch liebe.

ISIFILE Ich wil allen Verzug meiden, und alsobald zu Besso gehen, und ihm alles sagen, ich erwarte deiner auf dem Schiff, und hoffe alles gutes Glück. *Abit.*

JASON O arme Isifile, zu was vor einem kläglichen Ende hat dich nicht der Unstern vorbehalten! Jetzt werde ich gewahr, daß auf dem Theatro dieser Welt das unbeständige Glück sein Trauerspiel darstellen wil. O unglückseelige Verrahtene! Indem diese Königin sich bemühet ihre verlohrene Ehre wieder zu erlangen, hat sie auf der Strassen meiner Wolfahrt dem Ziel ihres Unterganges begegnet. Diese unschuldige Seele begiebet sich in den orsenischen Thal, glaubet sich vor glückseelig, in kurtzen wird sie dort erfahren, daß die Grausamkeit ihr schon die Todtenbahr zubereitet hat.

Scena 6.

Besso.

[JASON] Aber siehe da Besso.

BESSO Durchlauchter Herr!

JASON Wo gestu hin?

BESSO Ich suche Eure Durchlaucht. Hercules hat mier befohlen Euch zu sagen, daß das Wetter noch zu ungestühm sei zur Abreise, und daß er deswegen unter dem Gemäuer eines alten Pallastes die Zelte habe aufschlagen lassen, Eure Durchlaucht erwartet die gantze Schiffsflotte. [387v]

JASON Er hat gar weißlich getan, dorthin werde ich künfftige Nacht einen Abgefertigten zu dier schikken, aber ehe und bevor du dich wieder zu Hercules begibst, so wil ich, daß du dich mit etlichen Soldaten in den orsenischen Thal verfügest, dieser Abgefertigte wird dich befragen, ob du dasjenige so ich dier befohlen werkstellig gemacht, auf diese Frage weistu, was du zu antworten hast?

BESSO Das kan ich nicht wissen.

JASON Die Antwort sol diese sein: Daß derselbe alsobald von dier und den Soldaten gegriffen, an das Ufer des Meeres geführet, und hinein geworffen werde.

BESSO Sol ich ihn in das Meer werffen?

JASON Ja freilich soviel dier an meiner Gnade gelegen.

BESSO Ich werde nicht ermangeln lassen, die That zu volbringen, damit ich den Ruhm eines getreuen Dieners erhalten moge. *Abit.*

JASON Gehe nur hin, dieser dein verfluchter Gehorsam verursacht mier höllische Pein und Marter. O Fortuna, in was für einen Stand hastu mich gesetzt! Da ich

vermeinte alle Wiederwertigkeiten solen ein Ende haben, indem ich über die höllischen Ungeheuer gesieget, werde ich genöthiget mich vor ein Monstrum der Unbarmhertzigkeit zu erkennen zu geben. *Abit.*

Scena 7.

Egeo alß ein Schiffer. Nota bene Nacht. [388r]

EGEO O ihr Götter, so erzeiget sich auch das erzürnte Meer zu meinem Unglück mitleidig! Ich begeben mich in dessen unbeständigen Schooß, damit ich mir keinen grausamen Tod zufüge, aber vielmehr die Inbrunst meines Hertzens zu mässigen. O unbarmhertziges Geschicke! O allerunbarmhertzigste Medea! Woferne ihr zu einem grausamen Abentheuer mich vorenthaltet, so versaget doch zum wenigsten nicht diesem Herten eine kurtze Lebensfrist, auf daß durch meinen Tod Medea befriediget, Jason getröstet und Egeo eingeäschert werde!

Scena 8.

Trufaldino alß ein Bauer mit einer Latern.

TRUFALDINO Es hat mir aus Mitleiden meines Unglücks Piccariglio diese schlechte Kleider geschenkt, unglückseeliger Trufaldino, der du in königlichen Pallästen und Zimmern mit ausländischen Cavalieren vor einen Marquisen herum spaziret, bist jetzt und in diesem Feldzug vom Grafen zu einem Bauern worden. Ich gehe mit ganz zitternden Füßen hier herum, und anstat, da ich herlich zubereitete Taffeln sehen, und köstliche Speisen kosten solte, sehe ich schlechte Bauernhütten, und genieße viehische Speisen. Es macht mich die Furcht bei dieser finsternen Nacht dermassen kleinmütig, daß ich mich befürchte, die Wölffe werden von meinem Fleischen herrlich Abendpanquet halten. [388v]

EGEO O ihr Götter!

TRUFALDINO O wehe mir!

EGEO Wer geht da.

TRUFALDINO Ich bin ein armer Man, der zu einem Almosen sein Leben verlanget.

EGEO Ja, vielmehr einer, welcher mit allem Eifer, Ruin und Verderben bittelt.

TRUFALDINO Ich bin alles, was Eure Durchlaucht oder Eure Excellentz verlangen.

EGEO Halte dier die Laterne zum Gesicht, gib dich zu erkennen.

TRUFALDINO Ich gehorsame durchlauchtigster Herr heilige Majestät.

EGEO Was sehe ich?

TRUFALDINO Vor dieses Mahl (-sehe-) (+flihe+) ich nicht. Nehmet mein Herr denn Ihr seid völliger (+Patron.+)

EGEO Was sol ich nehmen?

TRUFALDINO Weil ich Euer Gnaden vor einen Seeräuber oder Dieb ansehe, wil ich mich übergeben, wie ich mich befinde.

EGEO Trufaldino, kennest du mich nicht mehr?

TRUFALDINO Ich kenne Euch nur alzu wol.

EGEO Und wer bin ich denn?

TRUFALDINO Einer, der wegen keiner Arbeit gehet den Gewin einzunehmen.

EGEO Und kennest du nicht deinen Herrn?

TRUFALDINO Was vor einen Herrn?

EGEO Den unglückseeligen König von Athen.

TRUFALDINO Ach diesen armen Schelmen hab ich nur alzu wol gekennet.

EGEO Und warum sagstu nur alzu wol?

TRUFALDINO Darum, dieweil er den Fischen zu einer Speise worden.

EGEO Nein, nein, das Unglück hat ihm zum Raub des Schmerzens erhalten, siehe mich an, ich bin Egeo, der Unglückseelige.

TRUFALDINO Ach wehe mier, zurücke ihr Gespenster! [389r]

EGEO Ich bin kein Geist, rühre mich nur an, alßdenn wirst du sehen, daß ich nicht (+liege, gib mir deine Hand.+)

TRUFALDINO Das lasse ich wol bleiben.

EGEO Gib mir deine Hand, sag ich dier.

TRUFALDINO So sei es denn, weil es sein muß.

EGEO Greiffe und fühle an einen Unglückseeligen denn du wirst nichts anderes, alß Jammer und Elend angreifen.

TRUFALDINO O was vor ein lasterhafter Geist! Ich wil mier ein Hertz fassen, denn ein verzagter Mensch ist des Lebens unwürdig. O was vor eine wollenweiche Hand!

EGEO Ja aber unglückseelige Glieder eines von dem Geschik der Götter zerfleischten Leibes.

TRUFALDINO Ja aber wol ein Favorit des günstigen Glücks.

EGEO Wie kan derjenige das Glück zum Freunde haben, welcher von seiner zarten Jugend an die Wirkungen dessen Unbeständigkeit probiret hat.

TRUFALDINO Und wie nennet ihr es unbestendig, wann es sich gegen Euch gnädig erzeiget.

EGEO Und wie gnädig?

TRUFALDINO Indem es Euch beim Leben erhalten.

EGEO Aber deswegen erkenne ich seine Grausamkeit, indem es mich zu grosserer Qual und Pein bei Leben erhalten.

TRUFALDINO Ihr macht es nach Eurer Weise, betrachtet Ihr nicht jenen Verß?

EGEO Und was vor einen?

TRUFALDINO Wer ein Ursach seiner Schmerzen, der beweine es selbst im Herten.

EGEO Ei du verstehst das nicht, laß uns diesen Ohrt verlassen, komme mit mir. [389v]

TRUFALDINO Ihr betrieget mich ja nicht?

EGEO (-Wer-) Und wie sollte ich dich betriegen?

TRUFALDINO Mit einer ertichteten Erscheinung und Gegenwart.

EGEO Und was vor einer?

TRUFALDINO Eines Menschen. Indem ich in Fürchten stehe, ob Ihr nicht etwan möchtet ein Geist sein.

EGEO Ich bin ein verliebter Geist, aber von der Unbeständigkeit dieses Geschlechts geplaget, welches die Gesetze nicht kennet und verstehet.

TRUFALDINO Daß Ihr Egeo seid, daran zweifle ich, ein Geist, daß glaube ich nicht. Und wann Ihr einer seid, so seid Ihr ein Geist auf die Mode.

EGEO Warum auf die Mode? *Ab.*

TRUFALDINO Ohne Haut, ohne Hörner und ohne Cauda. *Ab.*

Scena 9.

Isifile, Piccariglio mit 2 Kinder.

ISIFILE Hastu mich verstanden? Den guten Willen, so uns <im> Wirtshause wiederfahren, nicht zu vergessen. Nim meine Kinder und trage sie auf das Schiff, dort wirst du mich finden, sei hurtig, ich werde deine Bemühung mit der Zeit zu belohnen wissen.

PICCARIGLIO Ihr leget mir auf das Fortreisen, treibet mich mit Bitten zur Eilfertigkeit an, ich bin verbunden Euch zu dienen, aber die Ursache dieser geschwinden Fortreise machet Ihr nicht offenbahr. [390r]

ISIFILE Wer Ergötzlichkeit verlanget, beschirme das Glük, der Zustand befiehet es also, frage nicht weiter, die Hurtigkeit ist vonnöhten.

PICCARIGLIO Ich verlange nichts anderes, ich bin Euch getreu, ich gehe Euch zu gehorsamen. Lebet wol. *Ab.*

ISIFILE Ich hoffe ehestens meinen Liebsten anzutreffen. *Ab.*

Scena 10.

Medea.

MEDEA Eine harte und schwere Beschaffenheit ist es um eine eifersüchtige Dame, welche in der Eifersucht gefrieret, und geschwinde brennet in der Heftigkeit des Zornes. Das Feuer, welches sich durch den Haß vermehret, muß durch die Gewalt der Rache ausgelöschet werden, dieweil ich mich alhier zu rächen bemühe. Soferne ich aber vermittelst der Flucht Rache verüben wil, oder wieder den Beleidiger meiner Ehre, so hat der treulose Jason viel billiger die Straffe verdienet. Aber soferne ich mich an ihr räche, so bürde ich mier die Makl einer Ungerechten auf den Rücken. Räche ich mich an dem Jason, so vergrabe ich meine Ehre. Wann die Rachgierigkeit eine erzürnte Liebhaberin glükseelig zu machen tauglich ist, so dienet dieser Haß die Helffte meines Schmerzens zu lindern. So habe denn billig eine rechtmässige Rache den Vorzug, meine [390v] Ruhe zu befästigen, und erhalte lieber den Nahmen einer Ungerechten, als einer Unkeuschen und Ehrlosen. Es sterbe meine Mitbuhlerin, denn wenn Jason mich beleidieget, thut er solches aus Antrieb meiner Feindin. Dannenhero, dannenhero, wann die Ursache des Schadens wird ausgetilget sein, ist die Wunde alsdenn gar leicht zu heilen. Ja, ja, es sterbe die Unkeusche, man stürzte diejenige zu Boden, so bei mier Unfrieden erwekket. *Geht hin und wieder in Gedanken.*

Scena 11.

Delfa.

DELFA Was hat das zu bedeuten, daß die Medea so seufftzend und tieffsinnig bei der Nacht allein sich auf diesen Feldern herum drähet, ich glaube, sie ist aberwitzig worden, oder hat die hauptschwindelnde Krankheit bekommen. Ich muß es doch sagen, und daß zu meinem Unglük, ich erinner mich der vergangenen Schmerzsen. Damahls, alß die Rosen auf diesem Wangenfeld blüheten, und mich zu einer verliebten Gärtnerin machten, theilte ich selbige demjenigen aus, welcher sie verlangte, dieses sind Rosen, woraus nicht nur eine Biene das Honig saugen sol, sondern alle und jede, und jemehr sie aussaugen, je überflüssiger ist solches verhanden. Wer in das Feld der Liebe die Eifersucht aussäet, der erndtet anstat der Ergötzlichkeit lauter Haß, Pein und Marter. Der vergangenen Sachen achtet man

nicht, aber die gegenwärtigen [391r] schätzt man hoch. Wer da die Eifersucht wil aus dem Herten verjagen, der lasse lieben, <der> lieben wil, es liebe ein jeder nach seinem Gefallen, und ergötze sich mit der Menge. Glaubet nicht ihr unvorsichtige Mädgen, daß ein Liebhaber allein genugsam sei unsern unersättlichen Abgrund zu erfüllen, es ermangeln ihm die Kräfte in der allerangenehmsten Zeit, dabei euch das Verlangen wachset und zunimt. Wer Liebe geniessen wil, der koste wol erst die Frucht, und bleibe keiner treu, biß er sie alle versucht. *Abit.*

MEDEA An dem Glantz der Waffen verspühre ich, daß ein gantzes Fähnlein Soldaten diesem Ohrt sich nahet, gewiß wird es Besso sein, welcher entweder den Befehl des Jasons zu volbringen vorhabens, oder solchen schon vollzogen. Also weit hat sich mein Verlangen in der Rachgierigkeit erstreckt; ich wil mich stellen, alß wann ich von dem Jason geschicket worden, zu vernehmen, ob er dasjenige, was er ihm befohlen, volführet habe also kan ich ohne einigen Verdacht die Wahrheit von ihm erforschen, ich wil ihm begegnen ... Besso!

Scena 12.

Besso mit Soldaten.

BESSO Wer ruffet mich?

MEDEA Medea. [391v]

BESSO Meine gnädige Königin haben Eure Majestät mier etwas zu befehlen?

MEDEA Nachdem kürztlich Jason durch einen gählingen Zufal beschäftigt worden und deswegen hieher zu kommen verhindert, also schickt er mich zu dier, zu vernehmen, ob dasjenige volzogen, was er dier befohlen hat.

BESSO Und deswegen schickt Jason Eure Majestät?

MEDEA Ja freilich.

BESSO Jason?

MEDEA Ja Jason.

BESSO Medea!

MEDEA Besso!

BESSO Dennoch soll ich ...

MEDEA Was macht ihn so bestürzt?

BESSO Ihr Excellenz. Eure Majestät.

MEDEA Was wiltu, antwortest du mier noch nicht?

BESSO Und ihr verlanget alsobald die Antwort?

MEDEA Und du verziehest so saumseelig mir solche zu ertheilen?

BESSO Es befiehlt mir die Ehrerbietung ...

MEDEA Was befiehlt sie dier?

BESSO Die Autorität wil es.

MEDEA Was wil sie?

BESSO Es muß gehorsamen, wer sol, holla Soldaten! Nehmet diese in Verhafft!

MEDEA Dieses der Medea.

BESSO Dieses derjenigen, welche mich fraget, ob der Befehl des Jasons volzogen worden. [392r]

MEDEA Wer hat dergleichen (-Autorität-) (+Verrätherei+) befohlen?

BESSO Die Autorität eines anderen.

MEDEA Was vor eine Autorität?

BESSO Dessen der zu befehlen hat.

MEDEA So ist es denn Jason gewesen?

BESSO Ich mag die Antwort nicht wiederholen.

MEDEA Ich wiederhole das Anhalten.

BESSO Ich kan nicht. Führet sie hin auf die Steinklippen.

MEDEA Lasset mich zufrieden ihr Schelmgesinde!

BESSO Volbringet meinen Befehl!

MEDEA O unglückseelige Medea! O untreuer Jason! Verkehrte Liebe! O unbarmhertziges Glück! *Die Soldaten führen Medea weg. Besso wartet, und indem er gehen wil komt [Isifile].*

Scena 13.

Isifile.

ISIFILE Besso, Besso!

BESSO Wer wil meiner?

ISIFILE Jason schicket mich zu dier, zu wissen, ob dasjenige was er dier befohlen, sei volzogen worden.

BESSO Ihr kommet zu spät mein Freulein Ihr könnet dem Jason sagen, daß ich nicht mehr alß eine Person ertödtete, wann ich nicht mehr alß einen Befehl bekommen. *Ab.*

ISIFILE Daß ich wieder zu dem Jason kehren, und ihm sagen soll, er ermorde nicht mehr, alß eine Person auf einem [392v] Befehl. Was vor eine ungewöhnliche Sprache dringt mir in meine Ohren? Besso! Besso! Er ist schon fort, ach daß ich mich

solange gesäumet, die Langsamkeit verhindert mir die Ankunfft zur Glückseeligkeit. Aber sagte er nicht, daß er nicht mehr, als eine Person aus Befehl ermordete? Alhier gehet man mit Todschatz um, und vielleicht ist mein Untergang und Verderben verkommen, aber wie kan es sein, daß man von Mord, Todschatz und Verderben handelt, mitten unter Frieden und hochzeitlichen Vermählungen. Jemehr ich denke, je mehr vertieffe[,] beängstige, und beschmerte ich mich. Ach ich sehe nur alzu wol, daß vor mich aller Trost begraben. Ich verlange mit meiner Ehr zu sterben, welche schon verschieden. *Ab.*

Scena 14.

Egeo.

EGEO Eine unbekante Gewalt treibet mich um diese Gegend. Diese nächtlichen Erschreckungen zeigen mir nichts Gutes an, ich gehe ganz zitternd. Meine verwirreten Gedanken sagen mir ein neues Unglück vor.

MEDEA *Inwendig.* Werden Königinnen also tractiret?

EGEO Meine Königin?

MEDEA Was hat eine Unschuldige vor einen Fehler begangen daß sie muß in Verhaft genommen und zum Tode geführet werden? [393r]

EGEO In Verhaft genommen, und zum Tod geführet?

MEDEA Ist denn keiner da, der aus Erbar<nni>s der Medea eine Antwort gebe.

EGEO Medea!

MEDEA O mitleidige Gotter, kommet zu Hülffe einer Regentin, die unschuldigerweise ersauffet zu werden verurtheilet ist! Ach, ach, sie muß sterben!

EGEO Medea im Wasser? Ach woferne sich diese Sonne in das Wasser tauchen muß, so kan dieselbe nur dieses in dem Wasser meiner fließenden Augen werkestellig machen. Ach Himmel, Stern, Glück, jetzt ist es Zeit zu eilen, einer Grausamen das Leben zu erretten.

Scena 15.

Jason auf einer Seiten, Besso mit Soldat, auf der andern.

JASON Wohin begleitet ihr das Leben ihr angstvolle (+Schritte?+)

BESSO Lasset uns zu Jason gehen.

JASON Bistu es Besso?

BESSO Ja Ihr Durchlaucht.

JASON Was bringestu?

BESSO Das Volbringen, ich weiß nicht, ob ich sol sagen gantz oder halb, was Ihr mier befohlen.

JASON Ist sie eilfertig in der Ankunfft gewesen?

BESSO Zu ihrem Unglück!

JASON Es scheint, alß ob es dich schmerzte. [393v]

BESSO Daß ich einer Königin das Leben genommen, ängstiget mich nicht wenig.

JASON So ist sie tod?

BESSO Ja, und aus was Ursache?

JASON Und was sagte sie?

BESSO Sie rieff zu meinem Schaden den Himmel an, sie verfluchte mich, was zu dieser That mich antreibe, und verdamte mich zu öffteren.

JASON Ist noch etwas mehreres?

BESSO Sie bildete sich ein, daß ihr Unstern von Eurem Befehl seinen Ursprung habe.

JASON Ich bin ein Mäuchelmörder der Unschuld gewesen, das ist wahr, das beflekte Gewissen deutet mier Unglück an. Es wird Juppiter mit seinen Donnerkeulen sich nicht säumen, mich mit selbigen einzuäschern. Besso, komme mit mier zum Zelten, und sage keinem Menschen etwas von diesen Heimlichkeiten. *Ab.*

BESSO Ich werde Eurer Durchlaucht gehorsamen. *Abeunt.*

Scena 16.

Egeo, Medea.

MEDEA Ach so quählet mich nicht mehr mit Verhölung Eurer Persohn, denn eine Königin, welche durch Euch das Leben erhalten, weiß und wil Euch gleichgeltend belohnen.

EGEO Dieses Hertz, welches die Quahl gewohnet, verlanget kein so grosses Glück, es ist wol arm, mit Zufriedenheit [394r] gebohren, aber reich vom Geld und Vorrath.

MEDEA Woferne von mier Eure Befehle herrühren, so offenbaret Euch, denn indem ich barmhertzig durch Eure Barmhertzigkeit gemacht worden, so versprech ich Euch dasjenige, so Euch kan zugelassen werden.

EGEO Es muß diese Gestalt, welche dem Ansehen nach Verachtung verursacht, verhölet bleiben, es muß dieser Nahme in Geheim gehalten werden, welcher so er genent würde, Schrekken verursachte.

MEDEA Man verschmähet noch erschrikket nicht vor demjenigen, welcher das Leben gibet, um nicht dem Tod zu begegnen.

EGEO Ja aber bißweilen verschmähet man und fliehet, um nicht größere Excesse der Grausamkeit zu begehen.

MEDEA Die Lebenserhaltungen löschen alle und jede Beleidigungen aus.

EGEO Ich erhalte Euch das Leben, weil Ihr fertig und bereit waret, mir den Tod zuwege zu bringen.

MEDEA Man eröffne mir die Ursache, alßdenn, wann ich solche vor Euch rechtmässig befinden werde, werde ich mich selbstn dazu treiben und anhalten.

EGEO Der welcher den Tod verlanget, ist der unglükseelige Egeo. Die Ursache, warum ihm sein Leben selbst zuwieder ist Eure alzu grosse Grausamkeit.

MEDEA Es hätte Egeo mich nicht aus der Todesgefahr erretten sollen, so Er wil, daß, alß eine Grausame, ich Ihme des Lebens [394v] benehmen, und von den Sterblichen absondern sol. Du alß ein Mitleidender, verdienst Mitleiden, und Liebeserzeigung. Daß ich bißhero deine Liebe verachtet habe, sind schmeichelhaffte und falsche Bedienungen eines treulosen Menschen Ursach gewesen. Anjetzo, da seine Betriegereien hergen aber deine Beständigkeit öffentlich an Tag gebracht, so kehre ich, alß eine Bereuende wieder zu diesem Himmel, in welchem die Treue hervorglänztet, der Friede wohnt, und die Liebe regieret.

EGEO Daß man diese Eure unverhoffte Gütigkeit zu loben nicht mit zierlichen Reden herausbrechen solte, gereichte dem Lobe selbstn, so höchstwürdig in Ihr zu finden, zu grösseren Abnehmen. Dieses Ampt wird von der Fama erfordert. Es werden vor mich meine selbst eigene Begierden reden, mein Thun und Lassen wird redend erweisen, daß ich alß meine geheiligte Göttin verehren und anbehten werde. Weil Ihr dieses alles sehr wol verdienet.

MEDEA O mein Leben, ich verlange nicht Eure Gottheit zu sein, sondern Eure Geferttin!

EGEO Zu mir saget Ihr meine Leben?

MEDEA Ja freilich denn der mir das Leben gegeben, ist mein Leben.

EGEO O angenehme Worter! Nun kan ich sagen, daß Ihr mein [395r] höchstes Gut und meine Ruhe seid.

MEDEA Nachdem ich Euch verbunden, werde ich eine solche sein.

EGEO Nicht mehr, mein Lieb; offenbaret mir den Verähter den treulosen, denn durch dessen wolverdiente Bestrafung, wil ich mein wolgeneigtes Gemuhte beglaubt machen.

MEDEA Der unbarmhertziige Jason hat meinen Todesfall angestellet.

EGEO Dieser Meineidige sol und muß sterben.

MEDEA Wilstu ihn erwürgen mein getreustes Hertz?

EGEO Dieses schwere ich Eurer Schönheit.

MEDEA Ja ja man ermorde ihn, denn dieses wird eine Mordthat sein, welche lobenswürdig.

EGEO Zwischen der Grausamkeit der finstern Nacht sol der Treulose die Erschreklichkeit des Todes empfinden.

MEDEA Ich erwarte Euch alß eine Erquicte und Getröstete.

EGEO Ich verbleibe glükseelig den Schelmen zu straffen.

MEDEA Es sterbe der Eidbrüchiche. Ja ja er sterbe. *Abeunt.*

Scena 17.

Jason.

JASON Wohin ich nur den Fuß setze, bedünket es mich, ob stunde ich schon auf der Spitze meines Unterganges. Wohin ich nur sehe, so sehe ich nichts anderes alß tödliche Abentheuer, diese und dergleichen Gedanken verwirren mir dermassen meinen [395v] Verstand, daß ich zu leben einen Ekel trage, und ich befinde mich in einem solchen Stand, daß ich flehentlich bitte, es wolle mich der Tod von dergleichen Pein erlösen. Die auf meinen grausamen Befehl, ermordete Isifile schreiet um Rache zu demjenigen Himmel, welcher wil, damit sie rechtmässiger Weise gerächt werde, daß ich alhier auf Erden den Allergrausamsten zu einem Exempel diene. Die erzürnete Medea wird nicht ermangeln billigerweise meinen Untergang zu suchen. Die grosse Wiederwertigkeit der beängstigten Seele verursacht, daß dieser amseelige Leib sich zur Erden legen muß, nicht darum, daß er Ruhe suche, sondern vielmehr, daß er auf diesem weiten Platz der Erden die Maasse zu seinem Grabe nehme. O Himmel! Erbar<nni>s! Ach, ob ich schon solches nicht würdig, Liebe stehe mir bei. Ach das Glük ist mir keine Hülffe zu leisten schuldig; ach ihr gehörlosen Furien, nehmet mich hinweg! O diese, wann sie mich hören, sind fertig und bereit, dasjenige werkstellig zu machen, was eine

rechtmässige Rache befiehet. O ihr Götter ich empfinde daß ich sterben muß.
Schläfft.

Scena 18.

Egeo.

EGEO Alhier redet Jason, und das Licht, welches mier der Vorboht des ankommenden Tages darreicht, machet mier den Verräther kundbar, und treibet mich zur Bestrafung an. [396r] Er ist allein, aber in kurzem wil ich verschaffen, daß er von dem Tod begleitet werde, es sol alle Welt wissen, daß der König zu Athen die ihm angethane Schmach von einem tapfferen Helden, ja aber Unbarmhertzigem diese Tapfferkeit selbsten zu Boden zu legen weiß, um mit einer so hochgeschätzten Tapfferkeit die Rache eine Liebesneigung, und einen ihm zustehenden Ruhm zu erlangen. *Wil Jason erstechen.*

Scena 19.

Isifile fällt ihm ins Gewehr.

ISIFILE Du solst sterben du (-solst-) Treueloser!

EGEO A verfluchte Verhinderung! *Abit.*

JASON *Erwacht und greift zum Gewehr.* Ich sterben? O ihr Verräther! Der eine, welchen ich nicht kenne, ist mier entwischt, der andere befindet sich alhier, mit blossem Gewehr, mich zu tödten, holla! Holla!

Scena 20.

Hercules, Besso, Soldaten.

HERCULES Was wiederfähret Eurere Durchlaucht?

BESSO Was haben Sie zu befehlen?

JASON Man nehme diesen Mäuchelmörder in Verhaft, und etliche Soldaten verfolgen den andern, und, du Besso, schaue wer dieser ist.

BESSO Kehre dich zu mier du Verräther, sage mier, wer bistu?

HERCULES Rede, oder du must sterben.

ISIFILE Siehe mich nur an, du wirst mich wol kennen. [396v]

BESSO Was sehe ich? Es ist die Isifile, die Königin aus Lemnos.

ISIFILE Ja ich bin Isifile, die eine zeitlang von Jason geliebet und angebetet worden, und dessen Haß anjetzo mich allem Unglück theilhaftig macht.

JASON Isifile? Ach du verräterischer Besso! Hastu also meinen Befehl volführt?

BESSO Wie, ich ein Verräter? Ich habe nicht einen solchen Namen verdient, Ihr thut meinem redlichen Gemüht unrecht, soferne mir aber mein Verbrechen wird wissend gemacht werden, wird meine Unschuld allezeit bereit sein, sich zu entdecken.

JASON Du nichtswürdiger Mensch, bistu noch so kek? Hast du mir nicht gesagt, daß du Isifile hättest in das Wasser werffen lassen?

BESSO Ich hab es nicht gethan, habe es nicht gesagt, und habe mir dieses nicht träumen lassen. Ihr beschuldiget mich unbillig.

JASON Wie, soltest du unschuldig sein?

BESSO Die Wahrheit selbst hat ihren Wohnplatz auf meiner Zungen.

JASON Was ist diese Wahrheit, du Nichtswürdiger?

BESSO Daß ich eine Königin in das Wasser werffen lassen.

JASON Du Lügenhaffter! Was wiltu sagen?

BESSO Nichts anders, alß daß ich eine Königin in das Meer gestürztet.

JASON Was Königin? Was Meer? Was sagst du?

BESSO Und wen habt Ihr mir befohlen, den ich in das Meer werffen solte?

JASON Weist du es nicht? Sage mir wer es gewesen. [397r]

BESSO Wer es gewesen?

JASON Verhölest du es noch? Sowahr die Götter leben, ich ermorde dich!

BESSO Gemach mein Herr. Wisset Ihrs denn nicht? Es war Medea.

JASON Wie? Medea ertränket? Medea gestorben?

BESSO Verwundert Ihr Euch dessen? Sterben ihrer denn so wenig auf solche Weise.

Scena 21.

Medea.

MEDEA Du leugst, ich bin lebendig, ich bin Medea, und eine Königin dazu, welche von einem Untreuen verrathen worden.

JASON Der Betrug ist verdoppelt, Besso, du hast das Leben verwirkt.

BESSO Sehet mich zu Euren Füßen, ich bitte höret meine Entschuldigung, und soferne Ihr mich schuldig befindet, stehet mein Leben in Euren Händen.

JASON So rede denn.

BESSO Habt Ihr mich nicht beordert, denjenigen, welcher zu mir in den orsenischen Thal kommen, und mich befragen würde, ob ich Euren Befehl vollbracht hätte, in das Meer zu werffen?

JASON Das hab ich dier befohlen.

ISIFILE Was höre ich Armseelige! Diese Falstrike sind mir gelegt gewesen.

BESSO Gnädige Königin Medea hat Sie mich nicht also befragt?

MEDEA Ja das hab ich gethan.

BESSO Habe ich nicht alsobald Befehl gegeben, Sie in Verhaft zu nehmen? [397v]

MEDEA Es ist wahr.

BESSO Habe ich Sie nicht zum Meer führen lassen?

MEDEA Das hast du gethan.

BESSO Hab ich Sie nicht in das Meer werffen lassen?

MEDEA Ja freilich.

BESSO Sie sage mir gnädige Königin Isifile, kahmen Eure Majestät nicht eben dazu, alß ich aus dem orsenischen Thal mich wieder begab nachdem ich allen Befehl des Jasons vollbracht hatte?

ISIFILE Dieses ist die Wahrheit.

BESSO Was gab ich Eurer Majestät vor eine Antwort?

ISIFILE Daß ich wieder zum Jason mich begeben, und ihm sagen solte, daß du nicht mehr alß eine Person zu erwürgen in Befehl hättest.

BESSO Seht da, die Wahrheit offenbaret, sehet da, mein Hertz dem Tode entgegen zu gehen.

JASON Aber, wie komt es, daß Medea noch lebet?

MEDEA Egeo, der König aus Athen sprunge aus Antrieb meines elenden Geschreies in das Meer, und befreiete mich des Todes, welchen zur Belohnung ich meine Liebestreue geschenkt, und zu meinem Bräutigam angenommen.

JASON Wie, wollet Ihr eines andern alß des Jasons sein?

MEDEA Zähme deine unlässige Entrüstung, erkene diese Wirkungen von dem gütigen Einfluß der Sterne. Ich alß eine Eifersüchtige stellte Falstrikke des Todes der unschuldigen Isifile, aber es hat der gerechte Himmel meinen [398r] begangenen Fehler straffen wollen, indem er solche Verrätherei auf mich fallen lassen. Es hat sich der Zufal begeben, daß anstat ihrer ich in das Wasser geworffen worden. Aber der verliebte Egeo, welcher die erste Glut meines Hertzens gewesen, errettete mich von der grimmigen Hand des Todes. Und diese ungewöhnlichen Begebenheiten

sollen die Grausamkeit <bewegen>, den gefasten Zorn wieder die unschuldige Isifile abzulegen.

JASON Eher wil ich der Götter über mich beschlossenen Straffe fallen lassen, alß meine Affection auf eine andere wenden.

MEDEA Erhebe ein wenig die Lichter des Verstandes, zu dem gestirnten Himmel, alßdenn wirst du befinden, daß deine Liebe der Königin aus Lemnos zu schenken ein Rahtschluß der Götter sei.

JASON Ich werde in Ewigkeit keinen guten Gedanken zu derjenigen schöpfen können, welche erst neulich mich des Lebens zu berauben getrachtet.

ISIFILE Du solst aus schuldiger Belohnung diejenige lieben, welche dem Mäuchelmörder diesen Stahl aus den Händen gerissen, welcher dein Hertz durchdringen sollte.

JASON Wie, was, wer ist der vermessene Mensch gewesen, welcher dem Tod mich aufzuopffern getrachtet hat?

Scena 22.

Egeo. [398v]

EGEO Ich bin derjenige gewesen, der alß ein gerechter Richter getrachtet hat diese unwürdige Seele aus deiner Brust zu jagen, welche zu ihrer Bewohnung den Abgrund der Höllen verdienet.

JASON Grausamer! Was vor eine Ursache hat dich zu einer solchen That angetrieben?

MEDEA Gebet Euch zufrieden, Jason, ich bin diejenige Ursache, denn indem ich vermeinet, daß durch Euch mein Tod war anbefohlen worden, hab ich meinen Bräutigam gebehten mich zu rächen. Aber wisse Egeo, daß Jason unschuldig erfunden worden.

EGEO Und wie? Unschuldig?

MEDEA Es ist ein Geschik des Himmels gewesen, denn indem ich den Tod einer andern beschlossen hatte, hab ich der Gefahr des Todes begegnet.

JASON Nachdem Euch, Schönste, meine Unschuld bekand ist, so soltet Ihr mich billig auf den höchsten Gipffel der Zufriedenheit setzen, indem ich wieder umkehre, meinen vorigen Wohnplatz Eurer Liebesneigung zu beziehen.

MEDEA Mier hat der kleine Liebesgott auferleget, wieder zu dem ersten Feuer zu kehren, derjenige sol die Herschafft meines Hertzens regieren, welcher den Leib vor dem Untergang erretet hat; du Jason, soferne du vernünfftig bist, so ergib dich

dieser Belagerung, worin dich die Beständigkeit der getreuen Isifile gesetzt hat.
[399r]

JASON Deinem Befehl muß mein Gehorsam einstimmen.

MEDEA Ein verheiratheter Cavalier sol mit einer so mächtigen Königin nicht auf solche Weise reden.

JASON Was Königin? Was mächtig? Diese ist vielmehr die Ursache meines Untergangs.

ISIFILE Was hör ich Unglückselige! Jason, beängstige dich nicht, denn soferne das Leben eine Mißgeburt der Grausamkeit, welche die Marter erwecket, siehe mich willig und bereit dasselbe auf dem Altar deines Zorns aufzuopfern. Vielleicht würde der schnelle Tod, den ich vermittelst des Wassers auf deinen Befehl ausstehen sollen, deine Raserei nicht befriediget haben. Freue dich deswegen, daß, indem ich noch am Leben bin, du deine Grausamkeit in meinem Blute wirst ersättigen können. Ja, ja, waffne deine Faust, durchstosse diese Brust, zerfleische meinen Leib, aber soferne du das Andenken vergessen hast derer, welcher du eine Quahl gewesen, so verlasse doch zum wenigsten nicht diejenige, derer du ein Vater, und alß ein solcher verpflichtet bist, Nahrungsmittel zu verschaffen, nemlich 2en Kindern, so auß deinem Geblüte erzeugt welche vor Hunger fast verschmachten müssen ...

Scena 23.

Eine Frau bringt der Isifile beide Kinder.

[ISIFILE] Ihr, o meine Königin, woferne das Mitleiden nicht auch bei Euch verschwunden, auf meinen Knien flehe ich Euch an, daß Ihr wollet diesen Tyrannen bitten, daß er zum wenigsten die Brüste dieses mühseeligen Leibes unversehrt erhalte, damit [399v] meine armen Kinder aus der mütterlich entseelten Brust die gestande Milch trinken mögen. Verschaffet daß er geschehen lasse, daß diese 2 unschuldige Lämlein meinem Tode beiwohnen, auf daß dieselben aus einer jeden Wunden mein Blut saugen, und ihnen zum Grabe dienen möge. O unschuldige hertzliebste Kinderchen, euch erwarte ich und hiermit nehme ich Urlaub und sterbe! Dich aber o Jason, ob du schon ein Todschläger, verehere und bete ich an.

JASON O ihr Götter, die ihr aus Zärtlichkeit mein Hertz erweicht! Nichts mehr Isifile, höret auf und schweiget, umarmet mich denn Euch händige ich ein Leib, Seel und Hertz.

ISIFILE O angenehme Worte, nunmehr, da ich Euch besitze, spreche ich die ausgestandene Marter und Pein heilig.

Scena 24.

Piccariglio, Delfa, Trufaldino.

PICCARIGLIO Was vor unverhoffte Freuden!

DELFA Was vor mißgegönnete Zufriedenheiten!

TRUFALDINO Ihr Herren diese Ergötzlichkeiten habt ihr alle dem Trufaldino zuzuschreiben, welcher eine Ursach gewesen, daß Medea den Jason gefolget.

JASON Mein Leben, Euch erkläre ich vor meinen Ehegemahl.

ISIFILE Und Ihr werdet auf ewig meine Gottheit sein.

JASON Ich weiß nichts mehr zu verlangen.

ISIFILE O mein süssester und angenehmster Schatz. [400r]

JASON Meine verehrte und angebetete Zufriedenheit!

ISIFILE Meine Seele hat nicht Kräfte genug, diese Freuden zu ertragen.

MEDEA Erfreuet Euch, o Königin, erfreuet Euch, denn ich ergötze mich auch mit meinem liebsten Ehegemahl.

ISIFILE Es verknüpffe die Liebe eure ehelichen Bande, denn ich wünsche euch ewige Zufriedenheit.

EGEO Und bei diesen so liebeichen Vermählungen lauter Vergnügung.

JASON Es erschallen diese Thäler von süßen Ergötzen und Küssen.

BESSO

Wann es denn sol sein geküset,
ei so küsse, wer da wil,
der erreicht gewünschtes Ziel.
Ich hab offters eingebüset,
drum verlang ich keinen Kuß,
weil man so schwerer büssen muß.

PICCARIGLIO

So hertzet und küset denn, hüpfet und springet,
ja fresset und sauffet, ihr Seiten erklinget,
schlaffet und wachet, braucht euer Vergnügen,
wer nicht bei Kräften, muß unten erliegen.

DELFA

So seid denn fröhlich in doppelter Freud,
Ihr neu entstandene Hochzeit-Ehleut.
Und schlaffet vergnüget biß jeder erwacht,
von heut biß morgen. Zu guter Nacht!

Ende.

Abstract

Das im Kodex Ia 38589 der Wienbibliothek enthaltene Manuskript der *Comoedia. Genandt: Der durchläuchtige Schiffadmiral Jason. Oder. Das bezauberte güldene Fließ* gilt in der Forschungsliteratur als die Adaption einer der erfolgreichsten Opern des 17. Jahrhunderts. Diese Diplomarbeit soll anhand einer Transformationsanalyse die gattungsbezogenen, dramaturgischen und figuralen Unterschiede und Gemeinsamkeiten des deutschen Wandertruppenstückes und dessen Vorlage anhand einer Gegenüberstellung deutlich machen. Giacinto Andrea Cicogninis musikalisches Erstlingswerk *Giasone*, welches er in die Komödie *Il Giasone* transformierte, folgt der dramaturgischen Tradition der Tragikomödie und kommt mit einer Zwei-Ebenen-Dramaturgie nicht nur den Bedürfnissen und Interessen eines breit gefächerten Publikums entgegen, sondern bietet auch der Wanderbühne eine erfolgversprechende Vorlage. Da die Gattungstransformation des Librettos zur Komödie auf Cicognini zurückzuführen ist und sich die *Comoedia* als Übersetzung von *Il Giasone* erwiesen hat, wird das deutsche Wandertruppenstück direkt mit *Giasone* verglichen. Die Untersuchung des Transformationsprozesses lässt vor allem eine Intensivierung der Komik erkennen. So wird bei der *Comoedia* bereits durch den Titel das Bewusstsein der Harmlosigkeit als Gattungskonvention einer Komödie erzeugt. Durch die Gattungstransformation fällt die Musik als zusätzliches Ausdrucks- und Einfühlungsmedium weg, wodurch eine gewisse emotionale Distanz des Betrachtenden zum Geschehen auf der Bühne erzeugt wird, welche sich als Voraussetzung für das Funktionieren einer komischen Dramaturgie erweist. Sowohl die Figuration als auch die dramaturgischen Veränderungen, wie der Verlust des erklärenden Rahmens, das Kürzen, Zusammenfügen und Teilen einzelner Szenen sowie die Streichung und Umbenennung einzelner Figuren, lassen eine verstärkte Komik erkennen, die auf Diskrepanzen und Kontrasten beruht. Letztendlich erweist sich das Prinzip der Kontrastierung nicht ausschließlich als ein die Komik vorantreibender Faktor, sondern lässt auch eine subtile Affirmation des Erhabenen erkennen.

Lebenslauf

geboren am	10.03.1985 in Wien
1991-1995	Volksschule Jochbergengasse 1
1995-1999	Mittelschule Adolf-Loos-Gasse 2
1999-2004	BAKIPÄD Patrizigasse 2
	Reife- und Diplomprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden
01.10.2004	Beginn des Diplomstudiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
01.10.2005	Beginn des Diplomstudiums der Deutschen Philologie
01.03.2009	Umstieg vom Diplom- zum Bachelorstudium der Deutschen Phil.
WS 2011/12	Diplom der Theater-, Film- und Medienwissenschaft