

Kunstvolles Kaschieren. Die Gestaltung theatraler Effektszenen in Friedrich Wilhelm Gotters Singspielen

Adrian Kuhl

Als nach dem Hoftheaterbrand in Weimar die Seyler'sche Theatergesellschaft 1774 an den Gothaer Hof wechselte, fanden die Akteure ein Theater vor, das nach den Memoiren von Johann Christian Brandes alle »erforderlichen Maschienerien«¹ zur Verfügung hatte. Tatsächlich besaß das in den 1680er Jahren eingerichtete Gothaer Theater eine umfangreiche und nur wenige Jahre vor der Ankunft der Schauspieltruppe sogar grundlegend erneuerte Bühnenausstattung.² Bei einem größeren Umbau war 1765 die ursprüngliche Technik für die Kulissenwechsel durch Modifikationen am bestehenden und den Einbau eines zusätzlichen Wellbaums überarbeitet worden, um die Anzahl und das Tempo der Bühnenbildwechsel zu erhöhen.³ Zudem wurde die Struktur der Bühne so verändert, dass drei (ab 1775 sogar vier) verschiedene Bühnenbilder vorab installiert werden konnten und die Beleuchtungsanlage in den Kulissen wurde durch vertikale Bretter ergänzt, die über eine Zugvorrichtung eine synchrone Veränderung der Helligkeit ermöglichten.⁴ Darüber hinaus besaß das Theater eine zur gleichen Zeit eingerichtete Wellenmaschine, eine Donnervorrichtung, zwei Blitzmaschinen und eine absenkbare Rampenbeleuchtung, Vorrichtungen für Flugwerke und Leibgurte zum Transport einzelner Darsteller sowie eine Versenkung (zwei weitere folgten 1778).⁵ Die Bühne bot damit auf hohem technischem Niveau alle Möglichkeiten der damaligen Zeit für effektvolles Theater und bestaunenswerte Oper.

- 1 Johann Christian Brandes, *Meine Lebensgeschichte*, 3 Bde., Berlin: Maurer 1799-1800, hier Bd. 2, S. 169, zit. in: Elisabeth Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne. Das Ekhof-Theater im Schloß Friedenstein Gotha*, Weimar u. Jena: Hain Verlag 2004, S. 117.
- 2 Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, S. 39f., 61; zur Bühnentechnik und zum Theater vgl. auch dies., *Barocker Bühnenzauber. Das Ekhof-Theater in Gotha*, München: Vereinsbank 1995, bes. S. 11-27 und S. 41-54 sowie Viktoria Tkaczyk, *Himmels-Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der frühen Neuzeit*, München: Fink 2011, S. 268-284.
- 3 Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, S. 67f.
- 4 Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, S. 68.
- 5 Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, S. 22-28, 31f., 35, 37-39.

Umso auffallender ist es, dass in den Libretti deutschsprachigen Musiktheaters, die der gewissermaßen als Theaterdichter⁶ am Hof wirkende herzogliche Geheimsekretär Friedrich Wilhelm Gotter (1746-1797) für das Theater verfasst hat, so gut wie keine Szenen vorgesehen sind, die außergewöhnliche Bühnentechnik verlangen oder als Maschinenspektakel angelegt sind. Bis auf die im üblichen Maße eingesetzten Verwandlungen des Bühnenbildes verzichtet der Librettist in Stücken wie *Der Dorfjahrmakkt*, *Walder* oder *Romeo und Julie* vollständig auf den Einsatz von effektvoller Bühnentechnik. Lediglich im 1775 entstandenen Libretto zum Melodram *Medea* und im Anfang der 1790er Jahre in Zusammenarbeit mit Friedrich Hildebrand Freiherr von Einsiedel verfassten Libretto *Die Geisterinsel* findet sich für einige Szenen die Integration herausgehobenen Maschineneinsatzes.⁷ Bezeichnenderweise entstand *Die Geisterinsel* allerdings erst lange nach der Schließung des Hoftheaters auf Schloss Friedenstein.

Diese Diskrepanz zwischen theatralen Möglichkeiten und librettistischer Verwendung soll zum Anlass genommen werden, um am Beispiel von Gotters Libretti nach dem Umgang mit theatralen Effektszenen im nord- und mitteldeutschen Singspiel zu fragen und damit einen aus dem Blickpunkt der nord- und mitteldeutschen Singspielschaffenden wesentlichen Unterschied zu den Spektakelszenen in Wiener Singspielen aufzuzeigen. Geraten damit einerseits die vielfältigen Maschineneffekte in *Die Geisterinsel* in den Fokus, so wird der Blick aber auch auf die Begräbnisszene im 1776 entstandenen Singspiel *Romeo und Julie* gelenkt, in der Gotter eine Effektszene ohne den Einsatz von Bühnenmaschinerie realisiert. Als Diskussionsfolie ist zunächst ein kurzer Überblick über die Charakteristika der beiden Traditionslinien deutschsprachigen Musiktheaters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts notwendig, bevor eine Darstellung unterschiedlicher Effektszenen mit und ohne Maschinen in den beiden Stücken verdeutlicht, dass bei den seltenen Effektszenen in Gotters Libretti anders als im Wiener Repertoire nicht das Staunen über die Vielfalt und technische Machbarkeit von Effekten, sondern die eng auf die

6 Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, S. 133.

7 Zu den Effekten in *Medea* Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, S. 36f.; auch Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 278f. sowie der Beitrag von Dörte Schmidt im vorliegenden Band. Laut Dobritzsch konnte der eigens für *Medea* installierte Wolkenwagen offenbar auf der Bühne wenden und sich nicht nur in der Vertikalen, sondern auch in der Horizontalen und Diagonalen bewegen, was nicht nur besonders außergewöhnlich, sondern auch ausgesprochen natürlich wirkte. Hier zeigt sich also ganz besonders, wie die Bühnenmaschine im 18. Jahrhundert gezielt in den Dienst der Illusionssteigerung gestellt wird. Zur Wandlung der theatralen Funktion von Bühnenmaschinerie Nicola Gess u. Tina Hartmann, »Barocktheater als Spektakel. Eine Einführung«, in: *Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*, hg. v. Nicola Gess, Tina Hartmann. u. Dominika Hens, Paderborn: Fink 2015, S. 9-39, hier S. 17 sowie Jan Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag 2007, S. 85f.

Handlung bezogene affektive Erregung des Zuschauers sowie die Nivellierung der Wahrnehmung von Effekten als Effekt im Vordergrund steht.

I. Traditionslinien der Singspielproduktion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Trotz eines aufführungspraktischen Nebeneinanders lassen sich zwischen den Werken deutschsprachigen Musiktheaters im protestantisch geprägten nord- und mitteldeutschen Raum und im katholisch dominierten südlichen Sprachraum grundlegende Unterschiede feststellen.⁸ Im nord- und mitteldeutschen Raum bildete sich seit den 1760er Jahren eine Traditionslinie heraus, die von den Zeitgenossen gleichermaßen als Neubeginn des Genres angesehen und mit den zu Musterbeispielen avancierenden Werken des Autorengespanns Christian Felix Weiße und Johann Adam Hiller verbunden wurde.⁹ In diesen wechselt, vor allem Formen der Opéra comique rezipierend, gesprochener Dialog mit oft kürzeren, bewusst einfach gestalteten Musiknummern, während die Sujets häufig eine von moralisch verdorbenen Höflingen bedrohte ländliche Idylle vorstellen.¹⁰ Bereits ab Mitte der 1770er Jahre lässt sich jedoch bei Komponisten wie Christian Gottlob Neefe und dem Gothaer Hofkapellmeister Georg Anton Benda mit einer Ausweitung der Sujets um historische, mythologische und exotisierende Sujets auch eine zunehmende Steigerung der musikalischen Komplexität feststellen. Eingebunden in eine stetige Verbesserung der anfangs oft beschränkten Aufführungsbedingungen der ausführenden Theater und Wandertruppen sowie einer sich wandelnden Publikumserwartung tendieren Singspiele wie *Die Geisterinsel* in ihren Vertonungen nun zu einem der ›großen Oper‹ angenäherten Klanggestus.¹¹ Dieser Entwicklungsprozess hängt nicht zuletzt mit der zunehmenden Rezeption

-
- 8 Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge: Cambridge University Press 1985, S. 11, 179, 261; Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, 2 Bde., Tübingen: Niemeyer 1998 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 149/150), S. 396f., 400.
 - 9 Joachim Reiber, »Singspiel«, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. neubearbeitete Ausgabe, 29 Bde., Kassel u. Stuttgart: Bärenreiter u. Metzler 1994–2008, Sachteil Bd. 8, Sp. 1470–1489, hier Sp. 1472.
 - 10 Vgl. dazu bspw. Herbert Schneider, »Das Singspiel vor Mozart«, in: *Geschichte der Oper*, 4 Bde., hg. v. Silke Leopold, Laaber: Laaber 2006, Bd. 2: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hg. v. Herbert Schneider u. Reinhard Wiesend, S. 389–388; Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 130–201; Bauman, *North German Opera*, S. 21–55.
 - 11 Jörg Krämer, »Singspiel«, in: Georg Braungart u.a. (Hgg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, 3 Bde., Weimar u. Berlin: de Gruyter 1999–2003, S. 437–440, hier S. 439; zu den theatergeschichtlichen Kontexten v.a. Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 58–121; Sybille Maurer-Schmooch, *Deutsches*

der Werke aus dem südlichen Sprachraum und vor allem der Wiener Werke im Norden zusammen.¹²

In Wien hatte das deutschsprachige Musiktheater zwischen 1778 und 1788 einen enormen Entwicklungsschub erhalten, der aus der Einrichtung eines Nationalsingspiels resultierte. Kaiser Joseph II. hatte im Zuge der Reorganisation der beiden Hoftheater das dort seit 1742 herrschende Pachtprinzip aufgehoben und die Theater als »Nationaltheater« der kaiserlichen Leitung sowie Finanzierung unterstellt und förderte damit zeitweise gezielt das deutschsprachige Musiktheater.¹³ Auch nach Ende des Nationalsingspiels, für das Werke wie Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* und Carl Ditters von Dittersdorfs *Der Doktor und der Apotheker* entstanden, hatte sich durch die 1776 vom Kaiser verfügte Spektakelfreiheit besonders an den Vorstadt Bühnen wie dem Leopoldstädter Theater eine reiche Singspielproduktion begründet.¹⁴ Hierbei bildeten sich einerseits an Wiener Traditionen angelehnte Singspielkasperlinaden und Lokalstücke sowie andererseits Zauber- und Märchenopern mit oft heroisch-komischem Zuschnitt wie Mozarts und Emanuel Schikaneders *Die Zauberflöte* heraus. Musikalisch zeichnen sich die Wiener Werke meist durch eine verstärkt musikzentrierte Dramaturgie, virtuose Arien und ausgedehnte Handlungsensembles aus, rezipieren also anders als im nördlichen Sprachraum eher Opernformen wie die Opera buffa.¹⁵ Verstärkte der europaweite Siegeszug von Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* die Präsenz der Wiener Singspielästhetik auf den Bühnen im nord- und mitteldeutschen Raum und führte hier bis zur Jahrhundertwende zu tiefgreifenden musikalischen und dramaturgischen Änderungen der Werke,¹⁶ so findet mit der zunehmenden Rezeption und Adaption musikalischer und dramaturgischer Merkmale spätestens mit dem Erfolg von Mozarts *Die Zauberflöte* auch ein weiteres Charakteristikum der Wiener Singspiele zunehmenden Einzug im nördlichen Sprachraum.¹⁷ Für viele der Wie-

Theater im 18. Jahrhundert, Tübingen: Niemeyer 1982 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 71), S. 1-148.

12 Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 396.

13 Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 397-399.

14 Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 397.

15 Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 397-402.

16 Krämer, »Singspiel«, in: Braungart u.a. (Hgg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, S. 439; zum Adaptionsprozess Wiener Ästhetik bspw. Bauman, *North German Opera*, S. 261-322; Adrian Kuhl, »Vom Vaudeville zum Spektakel. Die Finalfassungen von Carl David Stegmanns »Der Kaufmann von Smyrna««, in: *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 – Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog*, hg. v. Wolfgang Auhagen u. Wolfgang Hirschmann, Mainz 2016; Onlinepublikation urn:nbn:de:101:1-201609162556, <http://schott-campus.com/vom-vaudeville-zum-spektakel/> (abgerufen am 31. Mai 2021).

17 Jörg Krämer, »Je menschlicher, desto anziehender«. Die Geisterinsel – das deutsche Singspiel im Spannungsfeld kultureller Differenzen um 1800«, in: *Akten des X. Internationalen Germanis-*

ner Singspiele war der Einsatz von zahlreichen optischen und akustischen Effekten wie häufige und aufwändige Kulissenwechsel, Flugmaschinen, Wasser- und Feuereffekte sowie Geistererscheinungen und prächtige Kostüme kennzeichnend und machte einen wesentlichen Teil der auf Staunen ausgerichteten Unterhaltungsästhetik dieser Stücke aus.¹⁸ Durch ihre Schauwirkung waren diese Werke zwar überaus publikumswirksam, galten den literarischen Eliten und der zeitgenössischen Kritik im nord- und mitteldeutschen Raum jedoch wie so oft¹⁹ als inhaltsleeres und albernes Spektakel.²⁰ Zu sehr widersprachen sie in ihrer Wahrnehmung dem vielfach erklärten literarischen Anspruch nord- und mitteldeutscher Libretti und dem Wunsch nach einer auf Rationalität, Ernsthaftigkeit und Wahrscheinlichkeit gründenden Handlung.²¹

II. Ohne Maschinen – *Romeo und Julie*

Überblickt man vor diesem Hintergrund die wenigen großangelegten Effektszenen in Gotters Libretti, so zeigt sich, dass er hier zwar mit unterschiedlichen Mitteln eindrucksvolles Theater entwirft, den Eindruck reiner Schaulust aber durch das Unterbinden spektakeltypischen Staunens²² und das enge inhaltliche Anbin-

tenkongresses Wien 2000: »Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert«, hg. v. Peter Wiesinger, 12 Bde., Frankfurt a.M.: Lang 2002-2003 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A: Kongressberichte Bde. 53-64), hier Bd. 6: »Epochenbegriffe. Grenzen und Möglichkeiten«, betreut v. Uwe Japp u.a., ebd. 2002 (dies., Bd. 58), S. 219-226, hier S. 220.

- 18 Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 401; Rainer Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin: Ed. Sigma 1995, S. 156-163; auch Simon Frisch, Elisabeth Fritz u. Rita Rieger, »Perspektiven auf das Spektakel«, in: *Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken*, hg. v. dies., Paderborn: Fink 2018, S. 9-32, hier S. 15.
- 19 Hier zeigen sich die seit der Antike in unterschiedlichen Ausmaßen wirksamen Deutungsmuster spektakulärer Inszenierungen, was in Dramen für gewöhnlich zu einer Abwertung einer Spektakelanlage aus Sicht der Handlungsdarstellung führt; dazu Frisch, Fritz u. Rieger, »Perspektiven auf das Spektakel«, S. 10; Bettine Menke, »Was das Theater möglich macht. Theater-Maschinen«, in: *Archäologie der Spezialeffekte*, hg. v. Natascha Adamowsky u.a., Paderborn: Fink 2018 (= Poetik und Ästhetik des Staunens, Bd. 4), S. 113-144, hier S. 113; Ulf Otto, »Die Verachtung des Spektakels. Zum historischen Ort und der rhetorischen Ausrichtung eines theaterwissenschaftlichen Grundbegriffs«, in: *Spektakel als ästhetische Kategorie*, hg. v. Frisch, Fritz u. Rieger, S. 35-49, hier S. 35.
- 20 Krämer, »Je menschlicher, desto anziehender«, S. 224; Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 26f.
- 21 Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, 26f.
- 22 Frisch, Fritz u. Rieger, »Perspektiven auf das Spektakel«, S. 15.

den der Effektszenen an den Drameninhalt sowie deren enges Verzahnen mit der Dramaturgie vermeidet.

In *Romeo und Julie* ist die Begräbnisszene zu Beginn des III. Aktes die einzige Effektszene und stellt mit der hier stattfindenden Peripetie den Höhepunkt des Singspiels dar.²³ Am Ende des II. Aktes hat Julie das Betäubungsmittel Pater Lorenzos genommen und wird für tot gehalten, bevor sie mit der Eröffnung des letzten Aktes in der Familiengruft der Capellets beigesetzt wird. Höhepunkt und zentrales Moment der Szene ist dabei die Darstellung der emotionalen Wandlung des Vaters. Wurde dieser bis dahin als unnachgiebiges Familienoberhaupt gezeichnet, das Julie zur Ehe mit dem ungeliebten Grafen Lodrona zwingen wollte, dem Rächer Thebaldos und damit Romeos zukünftigem Mörder, so vollzieht Capellet am Sarg seiner Tochter eine charakterliche Veränderung. Er erkennt sich als Triebfeder von Julies vermeintlichem Selbstmord und klagt sich vor deren Grab im Rahmen eines Duets als Mörder seiner Tochter an, wodurch das von Shakespeares Stück abweichende Ende motiviert wird. Der trauernde Vater offenbart im letzten Akt Pater Lorenzo, er würde selbst einer Verbindung seiner Tochter mit dem verhassten, aber von Julie geliebten Romeo zustimmen, wenn sie nur wieder lebendig würde. Pater Lorenzo deckt den geheimen Plan auf und Capellet, überglücklich seine zuvor erwachte Tochter am Leben zu sehen, schwört Versöhnung mit den Montecchis und willigt in die Verbindung mit Romeo ein, den Julie in letzter Sekunde vor seinem Selbstmord bewahren konnte.²⁴

Die Begräbnisszene nimmt in der Dramaturgie und Handlungsentwicklung des Stücks demnach eine zentrale Rolle ein und wurde von Gotter nach den ersten Aufführungen noch einmal erheblich ausgeweitet und damit vor allem hinsichtlich ihres Effektgehalts überarbeitet.²⁵ In der im gedruckten Klavierauszug überlieferten ersten Fassung von 1776 besteht die Szene lediglich aus einem hinter dem

23 Siehe zu dieser Szene auch Adrian Kuhl, »Allersorgfältigste Ueberlegung«. *Nord- und mitteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Beeskow: Ortus Musikverlag 2015 (= ortus studien, Bd. 17), S. 458–466; zur Handlung und Entstehungsgeschichte S. 543–548.

24 Zum bereits von den Zeitgenossen kritisierten Happy End vgl. Bauman, *North German Opera*, S. 124f. Zur Bedeutung solcher zeitgenössischen Bearbeitungen für die Shakespeare-Rezeption vgl. Renata Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts. Adaption und Wirkung der Vermittlung auf dem Theater*, Tübingen: Niemeyer 2005 (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 46), bes. S. 8, 31, 37–39.

25 Thomas Bauman: »Introduction«, in: *German Opera 1770–1800. A Collection of Facsimiles of Printed and Manuscript Full Scores*, hg. v. ders., 22 Bde., New York: Garland 1985, hier Bd. 5: *Georg Anton Benda, Romeo und Julie/Joseph Schuster, Der Alchymist*, o.P. [S. 3] sowie ders., *North German Opera*, S. 126 u. ders., *Music and Drama in Germany. A Traveling Company and its Repertory, 1767–1781*, mschr., University of California Berkeley 1977, S. 791f.

Theater zu singenden Chor, dem auf der Bühne das Selbstbezüglichensduett Capelletts folgt (»Ach, meine Tochter!«).²⁶ In der zweiten Fassung, die im gedruckten Libretto von 1779 überliefert ist, wird das Begräbnis dagegen als Szenenkomplex aus insgesamt vier Nummern ohne unterbrechenden Sprechdialog gestaltet.²⁷ Im Detail entwirft der Librettist hierbei eine Szene, die unter Einsatz theatraler Darstellungsmittel einer Dialogoper und mit einer betont realistischen Anlage auf die emotionale Rührung der Zuschauer zielt und damit einen dezidiert wirkungsästhetischen Impetus aufweist.

In detaillierten Bühnenanweisungen sieht Gotter in der zweiten Fassung im Sinne einer eingeschriebenen Inszenierung folgenden Ablauf in einer genau festgelegten Szenerie vor: In einem Hain aus Zypressen und Trauerweiden sieht man die geöffnete und erleuchtete Familiengruft, davor den aufgebahrten Sarg der in weiße Kleider gehüllten und verschleierten Julie. Es erklingt – anders als in der ersten Fassung auf der Bühne – der Chor »Im Grabe wohnt Vergessenheit der Sorgen« und begleitet das Einsetzen des Sarges in die Gruft. Während der Musik stürzt Capellet plötzlich zum Grab und sinkt am offenen Sarg der Tochter nieder. Trauernde folgen ihm, knien ebenfalls am Sarg und führen den entkräfteten Vater am Ende des Chores wieder aus der Gruft hinaus. Es folgt das Duett, in dem sich Capellet des Mordes beziehtigt (»Ach, meine Tochter!«), bevor er von der Bühne eilt. Ein von Julies Vertrauter Laura angeführter Trauerzug einiger Mädchen zieht während eines Wechselgesangs zum Grab (»Mit diesen Kerzen wollten wir«). Die Mädchen legen Rosenkränze in den Sarg, die, wie der Text des Wechselgesangs verdeutlicht, ursprünglich für die anstehende Hochzeit Julies geflochten worden waren, und löschen mitgebrachte Kerzen aus. Die Mädchen gehen ab und der anfängliche Chor erklingt erneut, während Sarg und Gruft geschlossen und verdunkelt werden. Anschließend soll die Bühne laut Libretto eine Zeit lang mit Blick auf das dunkle Grab leer stehen.

Mit dieser Szenerie entwirft Gotter durch die traditionell mit Trauer und Tod assoziierten Zypressen und Trauerweiden,²⁸ der offenen Gruft, die mit einer Beleuchtung gezielt hervorgehoben wird, sowie der aufgebahrten und von einem Schleier bedeckten Julie optisch eine eindeutige Folie von Grablege. Diese auf Realismus ausgerichtete Gestaltung des Bühnenraums wird durch die rahmenden Chöre noch unterstützt. So gestaltet der Librettist einen para-literarischen Text,

26 Georg Anton Benda, *Klavirauszug von Romeo und Julie, einer Oper in drey Akten*. In *Musik gesetzt von Herrn Kapellmeister Benda*, Leipzig: Dyk 1778.

27 Friedrich Wilhelm Gotter, *Romeo und Julie. Ein Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen*, Leipzig: Dyk, 1779, S. 45–49.

28 Hildegard Kretschmer, »Weide«, in: dies., *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart 2016, S. 445; dies., »Zypresse«, in: dies., *Lexikon der Symbole*, S. 471f., hier S. 472.

der in Vers 3 und 4 mit der Belohnung der Unschuld zum Zeitpunkt des jüngsten Gerichts das Heilsgeschehen thematisiert.

Im Grabe wohnt
Vergessenheit der Sorgen.
Die Unschuld wird an Gottes Morgen,
Nach sanftem Schlaf, belohnt.²⁹

Durch ihre Begleitfunktion bei der Grablege und ihren religiösen Text erscheinen die Chöre damit als Realitätszitat, stellen also im engeren Sinne Bühnenmusik und damit Musik dar, die innerhalb der Dramenrealität erklingt.³⁰ Mit diesem musikdramaturgischen Kunstgriff schafft Gotter eine im Erfahrungskontext der zeitgenössischen Zuschauer realistische Klangszenerie für die auf der Bühne ablaufende Handlung einer Grablege und steigert damit den Illusionsgehalt der Szene deutlich. Georg Anton Benda unterstützt dieses Vorgehen durch seine für das Gothaer Theater entstandene Vertonung. Er legt die Chöre weitgehend a-capella und mit einem Wechsel von homophonen und moderat polyphonen Chorabschnitten an, wodurch er auf Techniken der zeitgenössischen Motettenkomposition verweist.³¹ Auch hebt er die Verse, die den Verweis auf die christliche Heilsbotschaft enthalten, musikalisch zunächst durch kleinbesetzte alternierende Stimmgruppen, dann durch einsetzende Vollstimmigkeit, zu der erstmals die Streicher als Begleitung hinzutreten, sowie einen Wechsel zu längeren Notenwerten besonders hervor, betont damit also besonders den hier vertonten Text des Heilsgeschehens (T. 19-26/37-44). Damit ruft er musikalisch gezielt Assoziationen mit einem christlichen Begräbnis hervor, stützt die von Gotter intendierte realistische Klangszenerie also auch von Seiten der Musik (Abb. 1).

Innerhalb dieses Settings, das durch die in der zweiten Fassung ausgedehnte Darstellung einer Beerdigung per se bereits emotional aufgeladen ist, sieht Gotter nun gezielt Momente vor, die den affektiven Gehalt der Szene noch vergrößern und zu einer gesteigerten Szenenwirkung beitragen. So wird beispielsweise durch die in der zweiten Fassung mit dem Wechselgesang der Mädchen eingefügte Umwidmung der Rosenblüten vom Hochzeits- zum Sargschmuck (V. 17f., 21f.) die Plötzlichkeit von Julies Tod und ihr frühes Versterben unterstrichen, wodurch die Tragik

29 Zit. nach Gotter, *Romeo und Julie*, S. 45f.

30 Zum Realitätszitat Detlef Altenburg u. Lorenz Jensen, »Schauspielmusik«, in: Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 8, Sp. 1035-1049, hier Sp. 1037f.

31 Bauman, *North German Opera*, S. 127; ders., »Opera Versus Drama. Romeo and Juliet in Eighteenth-Century Germany«, in: *Eighteenth-Century Studies* 11/2 (1977-1978), S. 186-203, hier S. 200; auch Arno Forchert, Karl Kügle u. Laurenz Lütteken, »Motette«, in: Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 6, Sp. 499-546, hier Sp. 536.

des Todes gezielt herausgestellt und damit die emotionale Wirkung auf den Zuschauer vergrößert wird. Zudem wird durch das in der Bühnenanweisung vorgeschriebene weiße Totengewand Julies und den ebenfalls vorgeschriebenen Schleier die Unschuld des Mädchens betont. So symbolisiert die Farbe Weiß wie auch der Schleier traditionell moralische Unschuld, was zudem durch den vorgesehenen Zypressenhain konturiert wird, für den sich vergleichbare Semantisierungen nachweisen lassen.³²

Abb. 1: Georg Anton Benda, Chor »Im Grabe wohnt Vergessenheit der Sorgen«, Gesangsstimmen T. 19-26.

Canto 1
Die Un - schuld wird an Got - tes Mor - gen nach

Canto 2
Die Un - schuld wird an Got - tes Mor - gen Die Un - schuld wird an Got - tes Mor - gen nach

Tenore
Die Un - schuld wird an Got - tes Mor - gen Die Un - schuld wird an Got - tes Mor - gen nach

Basso
Die Un - schuld wird an Got - tes Mor - gen nach

23
sanf - tem Schlaf nach sanf - tem Schlaf be - lohnt

sanf - tem Schlaf nach sanf - tem Schlaf be - lohnt

sanf - tem Schlaf nach sanf - tem Schlaf be - lohnt

sanf - tem Schlaf nach sanf - tem Schlaf be - lohnt

Zur Intensivierung des Mitleidens auf Seiten der Zuschauer führt auch die herausgehobene Darstellung von Capellets Schmerz, wozu unter anderem die vorgeschriebenen Schauspielaktionen eingesetzt werden. Auch wenn Gotter nicht von einer verbindlichen Umsetzung auf der Bühne ausgehen konnte, entsteht über die

32 Julia Bertschik, *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945)*, Köln: Böhlau 2005, S. 78; Heide Nixdorf u. Heidi Müller, *Weiße Westen – Rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack*, Berlin: Museum für Völkerkunde 1983, S. 92; Kretschmer, »Zypresse«, in: dies., *Lexikon der Symbole*, S. 471f., hier S. 472.

notierten Schauspielaktionen dennoch eine eingeschriebene Inszenierung, an der sich die ausführenden Schauspieler orientieren konnten.³³ Schon während des eröffnenden Chores durchbricht Capellet die weihevole Atmosphäre, indem er sich von den Umstehenden losreißt, in die Gruft stürzt und am Sarg niedersinkt. Auch nach seinem Schuldeingeständnis ›geht‹ er nicht von der Bühne, sondern ›eilt‹.³⁴ Diese raschen Bewegungen fallen im Kontext der Szene besonders auf, da für sämtliche anderen Figuren lediglich langsame Bewegungen vorgeschrieben sind, wie an den verwendeten Verben ›führen‹, ›gehen‹, ›entfernen‹ und ›abziehen‹ deutlich wird.³⁵ Der Schmerz über den Verlust der Tochter wird szenisch zudem noch dadurch akzentuiert, dass der Vater von den übrigen Leidtragenden aufgerichtet und hinausgeführt werden muss, während er sich ›entkräftet auf einen unter ihnen‹ stützen muss.³⁶ Durch diese Entkräftigung und die unvermittelten und raschen Bewegungen wird Capellets emotionales Aufgewühltsein bei der Grablege der Tochter szenisch verdeutlicht, was durch metrische Unregelmäßigkeiten beim folgenden Duett dann auch auf die Ebene der Musiknummer überführt und von Benda in der Vertonung aufgegriffen wird.³⁷ Die prononcierte Darstellung von Capellets Schmerz über den Tod Julies führt hierbei zu einer Brechung der bisherigen Figurenzeichnung des Vaters und motiviert dramaturgisch gesehen seine anschließend im Duett stattfindende Charakterwandlung, die zu seiner Selbstanklage als Mörder der eigenen Tochter führt. Der Vater wird nicht mehr als herzloses Familienoberhaupt gezeichnet, sondern als zum Schmerz fähiger, mitleidender Mensch.

Die in der Überarbeitung auf den szenischen Effekt hin ausgerichtete Szene leistet zweierlei. Einerseits bietet sie durch ihre Gestaltung als im nord- und miteldeutschen Singspiel seltener Szenenkomplex, ihre Ausdehnung und ihre szenisch eindrucksvolle Anlage dramaturgisch eine Betonung der Peripetie, die sich über die Charakterwandlung des Vaters vollzieht. Andererseits stehen die eingesetzten Effekte aber gezielt in der Funktion, die Rührung auf Seiten der Zuschauer

33 Anke Detken, *Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 2009 (= *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Bd. 54), S. 12, 23, 39, 198. Detken hat verdeutlicht, dass solche auktorialen Inszenierungsvorstellungen zwar nicht mit einer tatsächlichen Bühnenszenierung gleichgesetzt werden dürfen, aber dennoch einen wesentlichen Anteil an der Bedeutungsgenerierung und Fiktionsbildung eines Dramas haben können. Unabhängig von ihrer tatsächlichen Realisierung auf der Bühne sollten solche Angaben also in die analytische Betrachtung eines Stücks unbedingt einbezogen werden; Detken, *Im Nebenraum des Textes*, S. 4, 39, 161f., 386f., 391, 394; dies betont auch Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 1995 (= *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Bd. 11), S. 1, 284.

34 Gotter, *Romeo und Julie*, S. 47.

35 Gotter, *Romeo und Julie*, S. 46–49.

36 Gotter, *Romeo und Julie*, S. 46.

37 Zur musikalischen Gestaltung des Duetts vgl. Kuhl, »Allersorgfältigste Ueberlegung«, S. 463f.

zu vergrößern. Dies geschieht wiederum nicht zum Selbstzweck, sondern dient einer konkreten dramaturgischen Aufgabe. Denn die für den Handlungsentwurf zentrale Charakteränderung des Vaters erscheint durch das ausgedehnte und intensivierte Mitleiden des Zuschauers weniger plötzlich als in der ersten Fassung und lässt die Wandlung damit deutlich wahrscheinlicher wirken. Die – in diesem Falle maschinenlose – Gestaltung als Effektszene steht also gezielt im Dienste der affektiven Bewegung des Zuschauers, erfüllt aber anhand der Steigerung der für das nord- und mitteldeutsche Singspiel charakteristischen Wahrscheinlichkeit durch eine rationale Handlungsführung eine konkrete und vom Effekt abgekoppelte dramaturgische Funktion innerhalb des Dramas. Dabei weicht das Staunen über die effektvolle szenische Einrichtung dem kunstvoll evozierten Mitleid und nivelliert damit den Eindruck eines auf bloßen Schauseindruck ausgerichteten Inszenierungseffekts.

III. Mit Maschinen – Die Geisterinsel

Das kunstvolle Kaschieren des Effektkarakters zeigt sich nicht nur an der maschinenlosen Effektszene in *Romeo und Julie*, sondern lässt sich auch in dem von zahlreichen Maschineneffekten geprägten Libretto *Die Geisterinsel* finden. Damit stellt das Stück, Anfang der 1790er Jahre in Zusammenarbeit mit dem Weimarer Kammerherrn Friedrich Hildebrand Freiherr von Einsiedel als eine zeittypische freie Adaption von William Shakespeares *The Tempest* entstanden,³⁸ ein Paradebeispiel für den Rezeptions- und Aneignungsprozess Wiener Singspielästhetik im nord-

38 Für eine Zusammenfassung der deutlich abweichenden Handlung vgl. Christoph-Hellmut Mahling, »Johann Rudolf Zumsteeg: Die Geisterinsel«, in: Carl Dahlhaus u. Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Hgg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, 7 Bde., München: Piper 1986-1997, hier Bd. 6, S. 817f.; zu Änderungen gegenüber Shakespeares Drama vgl. Jean-François Candoni, »Shakespeares Sturm im Spiegel von Mozarts Zauberflöte. Anmerkungen zu Friedrich Gotters Libretto *Die Geisterinsel*«, in: *Wieland-Studien VIII*, hg. v. Klaus Manger, Heidelberg: Winter 2013, S. 103-113, hier S. 106-112; Krämer, »Je menschlicher, desto anziehender«, S. 221-223; sowie Adrian Kuhl, »Librettistische Kostümregie in *Die Geisterinsel* von Gotter und Freiherr von Einsiedel als Zeugnis auktorialer Inszenierungspraktiken um 1800«, in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts* 45/1 (2021), S. 66-83, hier S. 70-73; zur Bedeutung freier Adaptionen für die Shakespeare-Rezeption erneut Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares*, bes. S. 8, 31, 37-39; zur genaueren Entstehungsgeschichte des Librettos vgl. Werner Deetjen, »Der ›Sturm‹ als Operntext bearbeitet von Einsiedel und Gotter«, in: *Shakespeare-Jahrbuch* 64 (1928), S. 77-89, hier S. 77-82.

und mitteldeutschen Raum dar.³⁹ Bemerkenswert ist hierbei, dass Gotter und von Einsiedel Szenen, die durch eine Vielzahl von Maschineneffekten ins Spektakelhafte kippen könnten, der im Norden kritisierten Lust am reinen Staunen und der Freude an primär visueller Unterhaltung bewusst entziehen. Dazu wird der Spektakelcharakter der Effekte meist erneut hinter den gezielt ausgelösten Zuschaueremotionen verborgen oder aber das Staunen über den vorgeführten Effekt wird als Teil der Handlung selbst Gegenstand der szenischen Darstellung. Zwei Beispiele sollen dies verdeutlichen: der Schiffbruch im Finale des I. Aktes und die Demonstration von Prosperos Zauberkraften vor dem gestrandeten Fernando im II. Akt.

Anders als bei Shakespeare eröffnet der Untergang des Schiffes nicht die Handlung, sondern beschließt den I. Akt. Dies resultiert aus dem Bestreben der beiden Librettisten, eine Steigerungsstruktur hin zum großangelegten Finale zu entwickeln, womit sie auf die Entwicklung einer verstärkt musikzentrierten Dramaturgie reagieren, wie sie sich zum Ende des Jahrhunderts auch in den nord- und mitteldeutschen Werken durchzusetzen beginnt.⁴⁰ Diese Anlage bietet mit einem aufziehenden Gewitter, das anders als bei Shakespeare von Prosperos Gegenspielerin Sycorax entfacht wird,⁴¹ und einem auf der Bühne scheiternden Schiff zwar alle Voraussetzungen für einen bühnentechnisch wie akustisch eindrucksvollen und effektvollen Aktschluss,⁴² doch lassen Gotter und von Einsiedel den Effekt im Verlauf des durchkomponierten Finales gezielt brüchig werden. Zunächst entwerfen die beiden Librettisten eine Szene, die mit der Evokation erhabener Gefühle spielt, wie sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgehend von Frankreich und England auch im deutschsprachigen Raum viel diskutiert wurden⁴³ und die eine

39 Reiber, »Singspiel«, in: Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 8, Sp. 1484; Krämer, »Je menschlicher, desto anziehender«, S. 220f.; Bauman, *North German Opera*, S. 20.

40 Krämer, »Je menschlicher, desto anziehender«, S. 221f.

41 Krämer, »Je menschlicher, desto anziehender«, S. 221.

42 Zur Bedeutung der Musik in spektakelhaft angelegten Opernszenen vgl. Gess u. Hartmann, »Barocktheater als Spektakel«, S. 10; sowie v.a. Dörte Schmidt, »Je croyois qu'un venoit au Spectacle pour l'entendre«. Das französische Musiktheater um die Mitte des 18. Jahrhunderts, die Konkurrenz zwischen Sehen und Hören und die Eroberung des Raums durch Musik«, in: Gess u. Hartmann, *Barocktheater als Spektakel*, S. 113-137.

43 Dazu bspw. Werner Strube, »Schönes und Erhabenes. Zur Vorgeschichte und Etablierung der wichtigsten Einteilung ästhetischer Qualitäten«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 47 (2005), S. 25-59, hier S. 30-59; Carsten Zelle, »Schrecken/Schock«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000-2005, Bd. 5, S. 436-446, hier S. 439-442; Jörg Heiningen, »Erhaben«, in: Barck u.a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, S. 275-310, hier S. 280-291; Carsten Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 1995, S. 123-146; Christian Begemann, »Erhabene Natur. Zur Übertragung des Begriffs des Erhabenen auf Gegenstände der äußeren Natur in den deutschen Kunsttheorien des 18. Jahrhun-

grundsätzliche Nähe zu spektakulären Inszenierungen aufweisen können.⁴⁴ Laut Bühnenanweisung stellt die Szenerie ein Meeresufer dar, das von hohen Felsen und Wald eingerahmt und von schroffen Felsen zerklüftet ist.⁴⁵ In wechselnden Abschnitten schildert zunächst Miranda, wie sie vor einer nie erlebten Schwüle des Wetters auf die Felsen flieht, um Kühle und durch den Blick auf das weite Meer Erquickung der Seele zu finden.⁴⁶ Caliban schildert seine freudige Unruhe und wartet auf die Rückkehr seiner Mutter, die nach neun Jahren Verbannung in dieser Nacht zurückkehren wird, um sich an ihrem Gegenspieler Prospero zu rächen: Sie will Caliban ermöglichen, die nichtsahnende Miranda zu vergewaltigen. Prospero, der von dem bevorstehenden Unheil weiß, wird allerdings durch einen Fluch zur Untätigkeit gebannt sein und allein die gegenüber Shakespeare neu eingeführte Figur der guten Fee Maja wird schließlich die Rettung bringen. Doch zunächst bangt Prospero im Aktfinale in Anbetracht des aufziehenden Sturms um Miranda, die er auf dem Felsen erblickt. Er schildert in seiner Strophe detailliert das sich in der Natur ankündigende Wetter und bietet damit eine verbalisierte Beschreibung der sich bedrohlich entwickelnden Natur, die sich nicht nur der menschlichen, sondern, wie Ariel in seiner Strophe verdeutlicht, auch der Kontrolle der Geister entzieht.⁴⁷ Ist das Gewitter laut Bühnenanweisung nach Prosperos Abschnitt immer näher gerückt, bricht der Sturm mit Donner und Blitz sowie wogendem Meer nach Ariels Strophe schließlich los.⁴⁸ Während einer eingeschobenen Arie Calibans, in der er die Rückkehr seiner Mutter im nun losbrechenden Sturm sieht, verstärkt sich das Gewitter nochmals.⁴⁹

Bis dahin ließe sich die Szene als ein Finale beschreiben, das durch die Erzeugung von Erhabenheitsgefühlen beim Zuschauer auf die Gestaltung eines apothetischen Aktschlusses ausgerichtet ist. Schon die optische Anlage des Bühnenbildes bedient durch das mit zerklüfteten Felsen als wilde Natur inszenierte Meeresufer Charakteristika erhabener Naturgestaltung.⁵⁰ Sublime Gefühle löst in der Sicht der Zeitgenossen auch die von Miranda sogar eigens hervorgehobene Weite des

derts«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 58/1 (1984), S. 74–110; immer noch auch Karl Viëtor, »Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur«, in: ders., *Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte*, Bern: Francke 1952, S. 234–266, hier bes. S. 234–260.

44 Frisch, Fritz u. Rieger, »Perspektiven auf das Spektakel«, S. 22f.

45 Friedrich Wilhelm Gotter, »Die Geisterinsel. Ein Singspiel in drei Akten«, in: *Die Horen* 3 (1797), 8. Stück, S. 1–26, 9. Stück, S. 1–78, hier 8. Stück, S. 23

46 Gotter, »Die Geisterinsel«, 8. Stück, S. 23.

47 Gotter, »Die Geisterinsel«, 8. Stück, S. 23f.

48 Gotter, »Die Geisterinsel«, 8. Stück, S. 24.

49 Gotter, »Die Geisterinsel«, 8. Stück, S. 25.

50 Begemann, »Erhabene Natur«, S. 83.

Meeres, grundsätzlich aber auch das Erleben von Gewitter, Donner, Blitz und See-sturm aus.⁵¹ Dies wird durch Prosperos differenzierte Beschreibung der sich kräuselnden Wellen, der säuselnden Wipfel und der sich verdunkelnden Klippen sogar noch deutlich intensiviert, indem im Zuschauer eine Imagination dessen hervorgerufen wird, was auf der Bühne nur bedingt dargestellt werden kann.⁵² Das intendierte Erleben des Erhabenen akzentuieren Gotter und von Einsiedel zudem noch dadurch, dass sie das für das Sublime zentrale Zusammentreffen von Lust und Grauen⁵³ sogar direkt auf die Bühne bringen und damit das Erleben des Zuschauers gezielt in diese Richtung lenken. Während sich Miranda im »Anschau der Natur«⁵⁴ verliert, singen Prospero und Ariel demonstrativ von der Bedrohung durch die aufgewühlte Natur und dem Zuschauer wird mit Calibans Arie noch einmal das in der Handlung bevorstehende Grauen von der Rückkehr der bösen Hexe Sycorax vorgeführt. Die charakteristische Dialektik von »delight and horror« wird damit also unmittelbar auf der Bühne thematisiert und inszeniert.

An dieser Stelle lassen die beiden Librettisten die Szene allerdings kippen. Nach Calibans ins Finale eingeschobener Arie ist zunächst »in der Ferne«⁵⁵ ein Chor der Schiffer zu hören, die um Hilfe vor der Gewalt des Sturmes rufen und um Erbar-men flehen. Das untergehende Schiff soll nun laut Bühnenanweisung zu sehen sein, während einzelne Stimmen der Seeleute zum Kampf gegen den Sturm und zum Vertrauen auf göttliche Hilfe aufrufen. Doch der Sturm wächst laut Bühnenanweisung und das Schiff verschwindet aus dem Blickfeld, während die Seeleute zunächst alle ihren nahenden Tod erkennen, bevor die Librettisten vorschreiben, dass mit dem Abflauen des Sturmes noch »einzelne Stimmen der Ertrinkenden« zu hören seien.⁵⁶ Zwar gehört auch der Schiffbruch in den Debatten um das Sublime paradigmatisch zu den Ereignissen, die Erhabenheitsgefühle auslösen können, doch lassen die beiden Librettisten diese Gefühle hinter dem Akzent des Mitleidens zurücktreten. Nicht allein wird über längere Zeit und als Aktschluss ein hereinbrechendes Gewitter und ein Schiffsuntergang in Szene gesetzt, sondern Gotter und von Einsiedel stellen in beinahe quälender Direktheit dezidiert das Ertrinken

-
- 51 Begemann, »Erhabene Natur«, S. 74-76, 83, 90, 102f., 104; Werner Strube, »Der Begriff des Erhabenen in der deutschsprachigen Ästhetik des 18. Jahrhunderts«, in: *Aufklärung und Skepsis. Studien zur Philosophie und Geistesgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Günter Cawlick zum 65. Geburtstag*, hg. v. Lothar Kreimendahl, Stuttgart: Frommann-Holzboog 1995 (= Quaestiones. Themen und Gestalten der Philosophie, Bd. 8), S. 272-302, hier S. 291.
- 52 Zur Bedeutung dieses Vorgangs bei Effekten vgl. Gess u. Hartmann, »Barocktheater als Spektakel«, S. 10.
- 53 Strube, »Schönes und Erhabenes«, S. 37, 46; Heininger, »Erhaben«, in: Barck u.a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, S. 277; Zelle, *Die doppelte Ästhetik*, S. 143.
- 54 Zit. nach Gotter, »Die Geisterinsel«, 8. Stück, S. 24.
- 55 Zit. nach Gotter, »Die Geisterinsel«, 8. Stück, S. 25.
- 56 Gotter, »Die Geisterinsel«, 8. Stück, S. 25f., Zitat S. 26.

der Schiffsbesatzung und damit kein spektakuläres, sondern ein Mitleid hervorruftendes Ereignis in den Mittelpunkt. Damit greifen die beiden Librettisten das bei Shakespeare angelegte Moment des Tragischen auf, das sich im Ausnahmezustand des Sturms manifestiert,⁵⁷ und reflektieren zugleich die in der Vorlage angelegte, durch die abweichende Szenengestaltung dort aber völlig anders umgesetzte und in anderer Funktion stehende Akzentuierung von Mitleid.⁵⁸ Gleichzeitig verbinden die beiden Librettisten den Aufgriff mit der zeitgenössischen Neubewertung der Tragödie. Wie im Bürgerlichen Trauerspiel steht nicht der Schrecken, sondern das Empfinden von Mitleid – und zwar anders als bei Shakespeare nicht bei den Figuren auf der Bühne, sondern beim Zuschauer – als zentrale Wirkungsabsicht im Mittelpunkt.⁵⁹

Die Verschiebung vom Sublimen zur Evokation von Mitleid wird in der Schiffsuntergangsszene von *Die Geisterinsel* durch die anfängliche Trennung von sicht- und hörbarer Ebene eingeleitet, indem die Schifferstimmen zunächst nur aus der Ferne, also vermutlich aus dem Bühnen-Off erklingen. Auch wenn das Schiff schließlich auf der Bühne zu sehen ist, dürften die Seeleute aus Platzgründen wohl nicht auf dem Requisit im Bild erscheinen. Dieses Vorgehen dient hier jedoch nicht dazu, eine dem Mitleid hinderliche Distanz⁶⁰ zum Überlebenskampf der Seeleute aufzubauen, sondern bietet im Gegenteil Raum für die das Nichtsichtbare vervollständigende Imagination der Zuschauer. Durch die eigene Beteiligung werden diese noch stärker in das Geschehen auf der Bühne hineingezogen, wodurch sich die Emotionalisierung des Effektes noch verstärkt. Intensiviert wird die Akzentsetzung auf das Mitleiden zudem durch die zeitliche Ausdehnung des Überlebenskampfes der Schiffer. Immerhin sehen die Librettisten 17 Verse für das Flehen, die Erbarmungsrufe und das Realisieren des eigenen Todes vor. Nimmt dies schon beim Lesen eine ansehnliche Zeit in Anspruch, so wird dies bei einer Vertonung durch die traditionell unterschiedlichen Zeitabläufe von Text und Musik noch zusätzlich ausgedehnt.

57 Katrin Trüstedt, *Die Komödie der Tragödie. Shakespeares »Sturm« am Umschlagplatz von Mythos und Moderne, Rache und Recht, Tragik und Spiel*, Konstanz: Konstanz University Press 2011, S. 12, 81; zur Verquickung von Komödie und Tragödie in *The Tempest* auch ebd. S. 77f.

58 Trüstedt hat in ihrer Analyse von Shakespeares *The Tempest* herausgearbeitet, dass das dort in der 2. Szene des II. Aktes von der dem Schiffsuntergang zusehenden Miranda geäußerte Mitleid vor allem dazu dient, den Wechsel von der Tragödie zur Komödie – den Wechsel vom Tragischen zum Spiel im Spiel –, das durch den von Prospero ausgelösten Sturm eingeleitet wird, auf die Bühne zu bringen. Trüstedt, *Die Komödie der Tragödie*, S. 79–98, bes. S. 87, 92f. Durch die von *The Tempest* grundsätzlich abweichende Stückkonzeption bei Gotter und von Einsiedel entfällt diese Szene in *Die Geisterinsel*.

59 Monika Fick, *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, 4. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart: Metzler, S. 149, 157–159.

60 Fick, *Lessing-Handbuch*, S. 151.

Abermals gesteigert wird der Fokus auf das Empfinden von Mitleid schließlich dadurch, dass die beiden Librettisten in den abnehmenden Sturm Stimmen einzelner Ertrinkender hörbar werden lassen; das kollektive Schicksal der untergehenden Seeleute wird durch die Vereinzelung der Stimmen individualisiert und lässt in der Imagination des Zuschauers die Assoziation zu, dass zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr alle zuvor als Chor gehörten Schiffer noch am Leben sind.⁶¹

Schaut man exemplarisch auf eine Vertonung des Stücks, um zu eruieren, inwieweit Komponisten die vorgegebene Szenenanlage bei einer Vertonung umgesetzt haben, so zeigt sich bei Johann Rudolph Zumsteegs 1798 für das Stuttgarter Hoftheater angefertigten Vertonung, die neben derjenigen Johann Friedrich Reichardts zu den damals populärsten gehört, dass der Komponist die vorgesehene Szenenanlage musikalisch reflektiert, auch wenn er sie nicht ganz so drastisch umsetzt, wie von den Librettisten notiert.⁶² Das für die Evokation der erhabenen Gefühle am Szenenbeginn zentrale Erleben des aufziehenden Gewitters unterstützt Zumsteeg, indem er beispielsweise Prosperos Beschreibungen des aufkommenden Sturms musikalisch mit den traditionellen Mitteln musikalischer Gewitterdarstellung einkomponiert. Das aufziehende »Wolkenheer« wird mit plötzlich einsetzenden Zweiunddreißigstelllinien und -repetitionen verdeutlicht (T. 268-272), während die sich kräuselnden Fluten mit repetierten Wellenfiguren der Violinen umgesetzt werden (T. 273-277). Immer wieder sind im weiteren Verlauf Synkopenbildungen in den Streichern, Repetitionen und auf- oder absteigende Linien in schnellen Notenwerten sowie oft gegen die Taktmetrik stehende Betonungen zu finden (bspw. T. 320-325, 345-352, 374-384), die die zunehmend aufgewühlte und aus den Fugen geratende Natur klanglich umsetzen. Damit ergänzt Zumsteeg die optischen Bühneneffekte und die in der Imagination des Zuschauers stattfindenden Ausschmückungen durch eine akustische Schilderung des Sturms, bindet mit dem Ohr einen zusätzlichen Sinn des Zuschauers in das Erleben des Effektes ein und intensiviert damit dessen Wirkung.

Auch den Fokuswechsel auf den Überlebenskampf und das Ertrinken der Schiffer vollzieht Zumsteeg musikalisch nach, indem er einen deutlichen Texturwechsel zum Vorhergehenden entwirft und damit die Aufmerksamkeit auf die Schiffer lenkt. So setzen nach dem Ende von Calibans Arie in den Streichern nahezu ununterbrochen fortlaufende Triolen- und Achtelbewegungen in den Streichern ein (T.

61 Anders als bei Shakespeare ist der Sturm in *Die Geisterinsel* kein Werk Prosperos, das das Tragische nur als Spiel inszeniert und aus der alle Beteiligten schließlich schadlos hervorgehen, sondern ein auf Zerstörung und Vernichtung ausgerichtetes Ereignis der bösen Hexe Sycorax, mit dem sie eine Rettung vor ihren Racheplänen verhindern will. Zur Inszenierung des Tragischen Trüstedt, *Die Komödie der Tragödie*, S. 89.

62 Johann Rudolf Zumsteeg, *Die Geister Insel* (Abschrift), Württembergische Landesbibliothek Stuttgart (D-SI) Cod. Mus. II Fol. 50 a-c.

504), die nur für die Verse unterbrochen werden, in denen zunächst einzelne, dann alle Schiffer um göttliche Gnade beten (T. 562-593). Sie enden erst wenige Takte vor Abschluss des Finales kurz vor den letzten Worten der Schiffer (T. 643). Reflektieren die Linien gleichermaßen die durch den Sturm aufgewühlte Natur und den Kampf der Schiffer, so nutzt Zumsteeg sie am Ende aber zur Umsetzung des von den Librettisten vorgeschriebenen Schiffsuntergangs und dem impliziten Ertrinken der Seeleute. Dadurch, dass die Linien mit dem Erklängen des Schifferchores erstmals auftreten, werden sie in der Wahrnehmung der Zuhörer mit den Seeleuten konnotiert, die nach ihrem Gebet mit ihrem viertletzten Vers des Chores (T. 619) realisieren, dass sie untergehen und sterben werden. Das Ausbleiben der Triolen- und Achtelbewegung ab Takt 643 fast auf die letzten Worte der Schiffer, lässt sich als musikalisch angedeutete Vernichtung der Seeleute lesen. Besondere Wirkung entfaltet dies noch dadurch, dass Zumsteeg den Orchestersatz für die letzten Takte mit immer längeren Notenwerten beruhigt und dynamisch gegenüber dem Vorhergehenden zurücknimmt und durch diesen Kontrast das Fehlen der Triolen- und Achtelbewegung besonders herausstellt. Somit setzt Zumsteeg das Ertrinken zwar nicht wie im Libretto notiert durch vereinzelte Rufe, musikalisch aber nicht minder eindeutig um.

Bei Gotter und von Einsiedel dient die zum Spektakel prädestinierte Anlage des Finales mit akustischen und optischen Maschineneffekten demnach nicht dazu, das für Spektakel charakteristische Staunen und die Schaulust zu befriedigen, auch wenn sich dies in der Wahrnehmung sicher nicht vollständig ausblenden lässt, sondern die gezielt ausgelösten, dramenbezogenen Zuschaueremotionen überlagern das Staunen und vermindern auf diese Weise die Wahrnehmung der Effekte als Effekt. Damit reagieren die beiden Librettisten gezielt auf ein Phänomen, das sich vor allem bei Maschineneffekten stellt.

IV. Staunen als Teil der Handlung

Eine Herausforderung an Maschineneffekten ist, dass der Zuschauer die Effekte in der Regel ambivalent wahrnimmt.⁶³ Zum einen sieht er sie als Teil der Handlung, sofern sie vom Autor wie im Falle des Schiffbruchs mit dieser inhaltlich verschränkt und damit inhaltlich motiviert sind. Zum anderen wird er aber durch das Wissen um den Effekt immer auch die technischen Erfordernisse wahrnehmen, die zur Erzeugung des Effekts nötig sind. Er sieht dann den Effekt als technische Leistung und nimmt ihn insofern als Bestandteil des Theatergeschehens wahr, der außer-

63 Menke, »Was das Theater möglich macht«, S. 113f.; Gess u. Hartmann, »Barocktheater als Spektakel«, S. 18.

halb der Szene liegt.⁶⁴ Diese Wahrnehmung des ›Off-Stage‹ während einer Aufführung bricht allerdings die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts grundsätzlich und vor allem im nord- und mitteldeutschen Singspiel nachdrücklich angestrebte theatrale Illusion auf.⁶⁵

Diesem Phänomen begegnen Gotter und von Einsiedel in *Die Geisterinsel*, indem sie das für Maschinenspektakel charakteristische Erschrecken und Staunen⁶⁶ entweder wie beim Schiffbruch mit der erzeugten Emotion des Zuschauers überlagern und damit nivellieren oder aber, indem sie es selbst Teil der Handlung werden lassen. In der 5. Szene des II. Aktes sieht sich Prospero genötigt, dem frisch in Miranda verliebten Prinzen Fernando seine Macht zu demonstrieren und setzt dafür seine magischen Kräfte ein, mit denen er über die Zauberinsel herrscht und mit denen er auch die Tugendhaftigkeit und Jungfräulichkeit seiner Tochter Miranda zu beschützen gedenkt.⁶⁷ Im Rahmen eines erklingenden Duets (»Friedsam ruht vor deinen Blicken«) lässt der Magier zunächst laut Bühnenanweisung einen Felsen Feuer speien, dem sich Fernando nähert. Den um sein Leben flehenden Jüngling beruhigt Prospero im Anschluss damit, dass er durch abermaliges Schwingen des Zauberstabes das Feuer des Vulkans zum Erlöschen bringt und stattdessen einen blühenden Rosenstrauch aus dem Felsen wachsen lässt.⁶⁸

Durch die Anlage der Szene als drameninhärente Vorführung von Zauberkraften wird das für maschinengestützte Effektszenen charakteristische Erschrecken und Staunen des Zuschauers über das Bühnengeschehen⁶⁹ mit der Dramenhandlung verschmolzen. Die dargestellten Ereignisse erscheinen auch in der Dramenrealität als Vorführung und rufen drameninhärent genau die gleichen Affekte hervor, die die Ereignisse als Theatereffekt auch im Zuschauer auslösen – Erschrecken und Staunen. Diese Synchronisation der Emotionen von Zuschauern und Dramenfiguren wird von den Librettisten dabei nicht nur einer etwaigen schauspielerischen Umsetzung anvertraut, sondern wird sogar direkt im Duetttext thematisiert. Fernando kommentiert den Vulkanausbruch zunächst mit den Worten »Ach Entsetzen!«, bevor ihn Prospero nach der Verwandlung des Vulkans in den Rosenbusch fragt, was er nun staunend anlächle und Fernando dies wiederum mit »Staunen

64 Menke, »Was das Theater möglich macht«, S. 113f.

65 Menke, »Was das Theater möglich macht«, S. 132.

66 Frisch, Fritz, u. Rieger, »Perspektiven auf das Spektakel«, S. 15.

67 Der Zusammenhang von magischen Kräften und herrscherlicher Machtdemonstration ist trotz der grundsätzlichen Transformation der Prospero-Figur bei Gotter und von Einsiedel bereits bei Shakespeares Vorlage vorhanden. Siehe dazu für Shakespeare Katrin Trüstedt, »The Tragedy of Law in Shakespearean Romance«, in: *Law and Humanities* 1.2 (2007), S. 167–182, hier S. 173f., 178; zur Modifikation der Prospero-Figur in *Die Geisterinsel* Candoni, »Shakespeares *Sturm*«, S. 110; Krämer, »Je menschlicher, desto anziehender«, S. 222.

68 Gotter, »Die Geisterinsel«, 9. Stück, S. 13f.

69 Frisch, Fritz, u. Rieger, »Perspektiven auf das Spektakel«, S. 15.

wechselt mit Entzücken« kommentiert.⁷⁰ Mit dieser Parallelisierung der Reaktionen zwischen Zuschauerraum und Bühne werden die Affekte des Zuschauers auf die Handlung gerichtet, wodurch dem Zuschauer die eigentliche Herkunft seines Staunens aus dem Maschineneffekt⁷¹ verschleiert und damit der aus der Wahrnehmung der Effekte als Effekt resultierende Illusionsbruch⁷² verringert wird. Unterstützt wird dies zudem dadurch, dass Götter und von Einsiedel die Aufmerksamkeit des Zuschauers durch die Ikonographie und Semantisierung der Effekte binden und damit zusätzlich von der Wahrnehmung der technischen Erzeugung der Effekte ablenken.⁷³ Die Flamme entschlüsselt sich dem aufmerksamen Zuschauer als ikonographisch traditionelles Zeichen außerordentlicher Kraft,⁷⁴ während die willentliche Verwandlung der Natur Prospero als mächtigen Herrscher inszeniert. Der anschließend erscheinende blühende Rosenbusch ruft dagegen die traditionellen Konnotationen dieser Pflanze mit Liebe, aber auch mit Schamhaftigkeit, Sittsamkeit und Tugendhaftigkeit auf und spiegelt damit Mirandas Charakteranlage.⁷⁵ Zusammengefasst erscheinen die vorgestellten Effekte darüber hinaus als Handlungsanweisung des Vaters an den Liebhaber und entfalten damit eine inhaltliche Anbindung der Effekte an die Aussage der vorgestellten Szene: Das Feuer der Leidenschaften muss getilgt werden, damit eine sittsame und tugendhafte Liebe erblühen kann.

V. Fazit

Die auch auf den Bühnen des nord- und mitteldeutschen Raums zum Ende des Jahrhunderts zunehmende Lust an eindrucksvoller Inszenierung und effektvoller Bühnenhandlung wird von der zeitgenössischen Kritik und den literarischen Eliten als unnatürliches und albernes Spektakel abgelehnt. Dem vielfach geäußerten literarischen Anspruch, dem die Libretti außerhalb Wiens folgen sollen, steht in der Wahrnehmung der Zeitgenossen eine spektakelhafte Ausrichtung der Werke diametral entgegen. Dies führt in den frühen Jahren vielfach dazu, Effektszenen

70 Zit. nach Götter, »Die Geisterinsel«, 9. Stück, S. 13f.

71 Menke, Was das Theater möglich macht, S. 113f.

72 Menke, Was das Theater möglich macht, S. 132.

73 Dies ist ein Verfahren, dass die beiden Librettisten auch in der großen pantomimischen Effektszene des III. Aktes einsetzen, vgl. Adrian Kuhl, »Anspruchsvolle Effekte? Integrationsstrategien zeitgenössischer Spektakelästhetik in ›Die Geisterinsel‹ von Götter und Freiherr von Einsiedel«, in: *Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch: Das Singspiel im 18. Jahrhundert*, hg. v. Benedikt Leßmann und Tilman Venzl (im Druck), Bd. 34.

74 Kretschmer, »Flamme«, in: dies., *Lexikon der Symbole*, S. 135-137, hier S. 135.

75 Kretschmer, »Rose«, in: dies., *Lexikon der Symbole*, S. 347f., hier S. 347; zu Mirandas Charakter Kuhl, »Librettistische Kostümregie«, S. 73.

weitgehend zu vermeiden, was durch die im nord- und mitteldeutschen Raum vorherrschenden Sujets auch umsetzbar war.⁷⁶ Bei der Interpretation solcher Vermeidungsprozesse ist besonders für Maschineneffekte allerdings zu bedenken, dass die Stücke als Repertoire wandernder oder teilsesshafter Operntruppen in der Regel nicht für ein spezifisches Theater geschrieben wurden, sondern auf die (technischen) Möglichkeiten anderer Bühnen adaptierbar sein mussten. Schon Reinhart Meyer hat darauf hingewiesen, dass solche aufführungspraktischen Erfordernisse unmittelbar auf die Gestaltung der Stücke zurückwirken und bei der Interpretation von Werken zu berücksichtigen sind.⁷⁷ Erst mit der grundsätzlichen Verbesserung der Aufführungssituationen an den zur Verfügung stehenden Theatern im letzten Viertel des Jahrhunderts wird die Integration zumindest von maschinengestützten Spektakelszenen im größeren Umfang überhaupt erst möglich, ohne die Stücke dadurch von einer breiteren Rezeption auszuschließen. Mit der in diesem Zuge wachsenden Integration nun auch maschinengestützter Spektakelszenen manifestiert sich dann wiederum das zum Ende des Jahrhunderts zu beobachtende Auseinandergehen von Theorie und Praxis, indem Kritik und literarische Eliten mit immer größerem Unverständnis reagieren und sich schließlich vom Repertoire zurückziehen.⁷⁸ In diesem Entwicklungsprozess lassen sich allerdings auch ambitionierte und innovative Autoren wie der zu den zentralen Singspieldichtern der Zeit zu zählende Gotter finden,⁷⁹ die den sich wandelnden Rezeptionsbedingungen nicht mit Ablehnung oder purer Adaption von im Norden kritisierten Szenen, die auf reinen Schaulust ausgerichtet sind, begegnen, sondern mit fein kalkulierter Integration. So lässt sich als Tendenz erkennen, dass Gotter in seinen Libretti nicht das bei Bühneneffekten zwar charakteristische, aber für die Aufrechterhaltung einer bruchlosen Bühnenillusion problematische Staunen über den Effekt als außerhalb

76 Eine Ausnahme bilden Gewitterszenen wie die in Hillers Singspiel *Die Jagd*, die aber auch ohne technische Donner- und Blitzeffekte aufführbar sind, da das Gewitter in die Musik verlagert ist. Zu dieser Szene Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 190-195.

77 Reinhart Meyer, »Mechanik und Dramenstruktur. Die Bedeutung der technischen Bühnenausstattung für die Struktur von Dramen bis zum Sturm und Drang«, in: ders., *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, hg. v. Matthias J. Pernerstorfer, Wien 2012 (= Don Juan Archiv Wien. Summa Summarum, Bd. 1), S. 319-337 [erstmalig publiziert 1990], bes. S. 320, 323f., 330, 332f.

78 Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, S. 26f., auch Frisch, Fritz u. Rieger, »Perspektiven auf das Spektakel«, S. 12.

79 Mit Stücken wie *Der Jahrmarkt* (1775); *Walder* (1776); *Medea* (1775) und dem thematisierten *Romeo und Julie* (1776) stammen gleich mehrere für die Entwicklung des deutschsprachigen Musiktheaters zentrale Werke aus seiner Feder (Musik jeweils von Georg Anton Benda und Erstaufführung in Gotha). Insbesondere vor diesem Hintergrund ist die Einschätzung von Jean-François Candoni, Gotter sei in den 1790er Jahren zwar ein »bewährter Dramenautor und Theaterpraktiker, hatte aber wenig Erfahrung im Bereich Musiktheater« höchst verwunderlich; Candoni, »Shakespeares *Sturm*«, S. 104.

des Dramas liegendes ›Gemachtes‹ in den Vordergrund treten lässt.⁸⁰ Vielmehr ist der Librettist bestrebt, Staunen über den Effekt gezielt zu vermeiden oder davon abzulenken, womit er einerseits einen für die Rührung des Zuschauers hinderlichen Affekt minimiert,⁸¹ andererseits auf die seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts festzustellende Verlagerung der Bühnenmaschine vom primären Gegenstand der Zuschaueradmiration zum Werkzeug der Illusionsbildung reagiert.⁸² Bevorzugtes Mittel dafür ist ihm unabhängig davon, ob der Effekt wie bei *Romeo und Julie* aus auktorialer Inszenierung oder wie bei *Die Geisterinsel* aus dem Einsatz von herausgehobener Bühnentechnik resultiert, das Erzeugen einer auf die jeweilige Handlung bezogenen affektiven Erregung des Zuschauers. Bei *Romeo und Julie* und beim Schiffsuntergang in *Die Geisterinsel* wird durch das Vorführen von Capellets Leid am Tod der Tochter beziehungsweise durch die plötzliche Fokussierung auf das Leid der Ertrinkenden ein Mitleiden des Zuschauers am Bühnengeschehen evoziert, das den Zuschauer über die Integration einer wirkungsästhetischen Komponente aktiv einbindet und damit von der illusionsstörenden theatralen Gemachtheit der effektvollen Ereignisse ablenkt. Einen anderen Weg gehen Gotter und von Einsiedel in der Szene, in der Prospero dem gestrandeten Prinzen seine Zaubermacht demonstriert. Hier wird durch die Parallelisierung der auf der Bühne dargestellten und im Zuschauer hervorgerufenen Gefühle beim Ansehen der Szene die Herkunft des Staunens über den Effekt als außerhalb des Dramas liegendem Maschineneffekt verschleiert und damit wiederum der Illusionsbruch minimiert.⁸³

Der im nord- und mitteldeutschen Raum ebenfalls kritisierten vermeintlichen Inhaltsleere vieler Wiener Spektakelszenen begegnet Gotter dagegen mit einer engen Anbindung der Szenen ans Drama. Nutzt er hier einerseits eine ikonographische und semantische Aufladung der Effekte, wie an der optischen Ausgestaltung der Szenerie in *Romeo und Julie*, aber auch an der Zauberszene in *Die Geisterinsel* deutlich geworden ist, so verwendet er dafür andererseits auch eine strenge dramaturgische Funktionalisierung der betreffenden Szenen. In *Romeo und Julie* legitimiert sich eine herausgehobene Gestaltung über die Einbettung der Effektszene als Peripetie und dient gerade durch ihre effektvolle Gestaltung einer im nord- und mitteldeutschen Raum angestrebten Steigerung der wahrscheinlichen Handlungsführung, während der Seesturm nicht nur zu einem musikdramaturgisch erwarteten herausgehobenen Aktfinale führt, sondern der Schiffsuntergang zugleich die

80 Menke, »Was das Theater möglich macht«, S. 132; Gess u. Hartmann, »Barocktheater als Spektakel«, S. 10.

81 Gess u. Hartmann, »Barocktheater als Spektakel«, S. 18.

82 Gess u. Hartmann, »Barocktheater als Spektakel«, S. 17.

83 Weitere Effekte in *Die Geisterinsel* wie das Erscheinen von Geistern in Wolkenwagen werden über die traditionelle Legitimation des wunderbaren Ortes in das Stück integriert.

folgende Handlung überhaupt erst möglich macht, da er die benötigten Protagonisten auf die Zauberinsel bringt.⁸⁴ Dem aus Sicht der nord- und mitteldeutschen Zeitgenossen lediglich der leeren Schaulust dienenden Spektakel der Wiener Singspiele setzen innovative Autoren wie Gotter und von Einsiedel also Szenen entgegen, die nicht das Staunen über die Effekte ins Zentrum stellen, sondern eine aufs Drama bezogene affektive Erregung des Zuschauers.

84 Vor diesem Hintergrund ist Jean-François Candonis Aussage, bei den Maschineneffekten in *Die Geisterinsel* handle es sich lediglich um »leere Mechanik [...], bloße Requisiten« m.E. nicht zu halten; Candoni, »Shakespeares Sturm«, S. 111.