

Neptuns Maschinen. Meeresauftritte in der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts

Juliane Vogel

I. Das Meer als Hintergrundmacht

Seit ihren Anfängen in der athenischen Polis bezieht sich die tragische Szene auf das Meer. Bereits die Lage des Dionysostheaters war so gewählt, dass der Blick des Zuschauers sowohl auf die Bühne wie über diese hinaus auf die Ägäis gerichtet war.¹ Zugleich war die Bühneneinrichtung selbst durch einen Meeresbezug bestimmt. Wie Siegfried Melchinger in seiner Geschichte des griechischen Theaters bemerkt, wurden die zwei Eingänge der Bühnenanlage danach unterschieden, ob sie von der Stadt oder vom Meer her kamen.² Schon der räumlichen Anordnung nach trafen auf der Szene jene, die sich von der Meerseite her annäherten, auf die Emissäre und Bewohner einer Stadt. Indem das Theater den Hafen oder den Strand als feste Bezugsgrößen des tragischen Spiels etablierte, ging der Meeresbezug in jede Aufführung ein. Indem sich der Bühnenraum von diesem Hintergrund abgrenzte, blieb er ihr zugleich untrennbar verbunden. Mit der Weite des Mittelmeers öffnete sich jedoch zugleich ein Gefahrenraum, der während der gesamten Aufführung präsent blieb und die Grenzen wie die Einrichtung der Szene bedrohte.³ In Anwesenheit des Meeres wird die prinzipielle Disproportionalität des Theaters und seiner Akteure gegenüber einem ungewissen Außenraum erkennbar. Wie Hans-Thies Lehmann anschaulich beschreibt, verkleinerte sich die Menschengestalt vor dem Elementarhorizont des Meeres so beträchtlich, dass ihr eigenes Souveränitätsbegehren in seiner Vergeblichkeit offenkundig wurde.⁴

1 Siegfried Melchinger, *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München: Beck 1974, S. 18ff.; Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart: Metzler 1991, S. 31f.

2 Vgl. Melchinger, *Theater und Tragödie*, S. 20-25, S. 74-78, S. 82.

3 Melchinger, *Theater und Tragödie*, S. 18ff.; Lehmann, *Theater und Mythos*, S. 31f.

4 Hans-Thies Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin: Alexander 2013, S. 236: »Theater exponierte visuell-körperlich den isolierten und vor dem Hintergrund der bis zum Horizont sich erstreckenden, quasitheatralen Raumkulisse verschwindend klein erscheinenden Menschenkörper.«

Die Gefährdung durch einen solchen Hintergrund ergibt sich jedoch nicht nur aus der Lage des Theaters, sie ist auch in den Tragödien gegenwärtig, die unter diesen Bedingungen zur Aufführung kamen. Bereits Aischylos definierte die Schauplätze wie die Handlungen seiner Stücke in Bezug auf *thalassa*, das Meer. Zentrale Figuren seiner Tragödien nähern sich dem Schauplatz über den Wasserweg. Wenn sie auftreten, sind sie auch im imaginären Raum der Tragödie durch das Meer herangetragen worden oder diesem mit knapper Not entronnen. Als der in einer Seeschlacht vernichtend geschlagene Perserkönig Xerxes in Aischylos' *Die Perser* (472 v. Chr.) die Bühne betritt, ist er »allgewaltig geschlagen durch des Meeres Unheil.«⁵ Auch der Ankunft Agamemnons in der *Oresteia* gehen Turbulenzen des Meeres voraus: »Es erhob zur Nachtzeit sich der empörten Fluthen Sturz,/ Aneinander jagte die Schiffe wilder Thracischer/ Orkan; sie selbst im Ungestüm des Schlossensturms,/ Des Thyphoischen Wetters, wild vom Horn des Kiels zerfleischt./ Verschwanden spurlos in des Treibers Kreiselanz.«⁶ Bereits in ihren frühen Beispielen öffnet sich der begrenzte Raum der Szene auf einen grenzenlosen und unberechenbaren Elementarhorizont, der aus dem Hintergrund heraus wirksam bleibt und die Fragilität menschlicher Einrichtungen gegenwärtig hält. Zugleich zeigt sich das Meer als ausführendes Organ erratischer göttlicher Ratschlüsse und Vollzugsmedium blinden Schicksals, das die dramatischen Figuren nur im Zustand der Beschädigung erscheinen lässt und die Knappheit ihres Entronnenseins auf der Bühne deutlich macht.⁷ Zugleich bleibt jedoch festzuhalten, dass das Meer der griechischen Tragödie den Status einer Hintergrundmacht unter den skizzierten Bedingungen beibehält. Auch wenn der Prozess der Figuration wie auch der Handlung durch das Meer prinzipiell bedroht ist, überschreitet es dennoch die Bühnenschwelle nicht. Die Szene ist der Figurationsschauplatz derjenigen, die ihm entrinne, nicht der Figurationsschauplatz des Meeres selbst.⁸

5 Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 38.

6 Aischylos, *Oresteia*, in: *Des Aischylos Werke*. Uebersetzt von Joh. Gust. Droysen, Bd.1, Berlin: G. Finke 1832, S.1-159, S. 26-27.

7 Vgl. Bettine Menke, »On/Off«, in: *Auftreten. Wege auf die Bühne*, hg. v. Juliane Vogel u. Christopher Wild, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 180-188.

8 Vgl. Bettine Menke u. Juliane Vogel, »Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene«, in: *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, hg. v. dies., Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 7-26, hier S. 19-20. Vgl. außerdem Christopher Wild, »Royal Re-entries: Zum Auftritt in der griechischen Tragödie«, in: *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, hg. v. Annemarie Matzke, Ulf Otto u. Jens Roselt, Bielefeld: transcript 2015, S. 33-61, hier S. 43-44. Vgl. auch Juliane Vogel, *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Fink 2018, S. 29-34.

II. Auftritt des Meeres

Demgegenüber sieht sich das barocke Theater, von dem an dieser Stelle die Rede ist, vor die Aufgabe gestellt, auch das Meer auftreten zu lassen. Die Opern des 17. und 18. Jahrhunderts konzедieren ihm elementare Auftrittsmacht und verleihen ihm jene theatrale Evidenz, die die antike Bühne ihm verweigerte. Die zahlreichen Sturmszenen und Schiffbruchszenen der barocken Oper, hauptsächlich aber die obligaten Seemonster, die die Bühne heimsuchen, lassen das Meer selbst in spektakulären Inszenierungen auf die Bühne treten und visualisieren zugleich die Gefährdung menschlicher Spielräume. Voraussetzung solcher Auftritte ist die Entwicklung eines Bühnenapparats, der den Auftritt von Elementargewalten ermöglichte. Eine neue, auf die Konstruktion von Bühnenmaschinen spezialisierte Ingenieurskunst machte es technisch möglich, die Grenzen der Szene aufzuheben und den Elementarhorizont, der im Hintergrund geblieben war, selbst nach vorne kommen zu lassen. Wenn Paul Zucker in seiner kleinen Geschichte des Bühnenbildes bemerkt: »Erst das Zeitalter des Barock ließ den formalen Kräften des Wassers Spielraum«, ⁹ so sind es die Bühnenmaschinen, die es zu katastrophaler Größe steigern. Meeresauftritte sind Maschinenauftritte. Sie öffnen die Bühne für elementare Kraftwirkungen und verwandeln die Szene in einen ungeschützten, den Natur- und göttlichen Gewalten schutzlos preisgegebenen Raum. Lassen sie das Meer auftreten, so werden sie dazu eingesetzt, die szenischen Außengrenzen niederzureißen, die Schwelle zwischen onstage und offstage einzuebnen und die Sphäre geordneter Sichtbarkeit den Wirkungen ikonoklastischer Gewalt auszuliefern. Meeresmaschinen setzen die Gewalt des »débordement« in Gang, die die Sphäre der Meeresmächte beherrscht, sie reißen einem erfolgreichen Topos zufolge die Grenzen zwischen Hölle und Meer nieder und zerstören den »Geltungsraum symbolischer Sicherungen« ¹⁰, in den sich die Protagonisten eingeschlossen haben.

Damit ist auch impliziert, dass die Darstellung von Naturkräften auf künstliche Kraftressourcen angewiesen ist. In den Auftritten des Meeres in der Oper werden die Wirkungen elementarer und unmenschlicher Kräfte durch Maschinen exeku-

9 Vgl. Paul Zucker, *Die Theaterdekoration des Barock. Eine Kunstgeschichte des Bühnenbildes*, Berlin: Kaemmerer 1925, S. 7. Vgl. auch Jan Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag 2007. Lazardzig spricht von der maschinell gestützten Beherrschung naturgebundener Veränderungen und Bewegungen. (S. 44).

10 Ethel Matala de Mazza, »Die Regeln der Ausnahme. Zur Überschreitung der Souveränität in Fénélons ›Télémaque« und Mozarts ›Idomeneo««, in: *Transgression. Literatur als Ethnographie*, hg. v. Gerhard Neumann u. Rainer Warning, Freiburg i.Br.: Rombach 2003, S. 257-286, hier S. 258, mit Bezug auf Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 162. Verweis auf Ivan Nagel, *Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern*, München 1988, S. 9ff.

tiert und mit »Präzision, Genauigkeit und Kraft«¹¹ in Szene gesetzt. Die Bühne ist nicht nur Produktionsstätte gesteigerter Seherlebnisse, sie ist auch der Schauplatz mechanischer Kraftwirkungen. Wie Jan Lazardzig ausführt, steht sie stellvertretend für die Vorstellung der »machina mundi«¹², die davon ausgeht, dass Naturphänomene wie menschliche Schicksale gleichermaßen von mechanischen Prinzipien regiert werden. Die Maschinen folgen denselben »ihrer Struktur nach gewissen unveränderlichen Gesetzen der Bewegung«, die auch die Körper in der Natur regieren.¹³ Ihre Routinen entsprechen den Routinen aller anderen sich im Universum bewegenden Körper, so dass auch Meer und Maschine in Hinblick auf die sie regelnden Prinzipien analog sind.¹⁴ Die vermeintlich elementare Regellosigkeit des Elements wird in geregelten, quantifizierbaren Bewegungen dargestellt, das Unendliche mit mathematischer Rationalität erfasst:

Die ingeniöse Kunst der Ingenieure und Architekten, die durch den maschinellen Verwandlungszauber der Perspektivbühne eine zweite, kunstvolle Schöpfung kreiert, ruft Staunen und Verwunderung hervor, gerade weil sie das Unendliche am Endlichen und das Unfassbare am Fassbaren darstellt.¹⁵

Die als ungeheuer erfahrenen Elementareffekte sind über die Maschinen an die mechanischen Regeln gebunden, wobei sie nach Margret Dietrich so berechnet sind, dass auf der Basis mechanischer Kunst und ihrer Konstruktionsregeln zugleich der Eindruck der Grenzenlosigkeit erzeugt werden kann.¹⁶

11 Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 48. Vgl. auch Margret Dietrich, »Vom Einfluss der Mathematik und Mechanik auf das Barocktheater«, in: *Sonderabdruck aus dem Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 107/1, Wien u.a.: Böhlau 1970, S. 7-22.

12 Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 52; Zur Entwicklung des Maschinengedankens generell vgl. David Wootton, *The Invention of Science. A New History of the Scientific Revolution*, London: Allen Lane 2015, S. 432-448.

13 Vgl. Wootton, *The Invention of Science*, S. 432. Mechanische Regeln, die auch die Schöpfung regieren: »Natural processes can be understood in mechanical terms.«

14 Vgl. Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 48. Hier mit Bezug auf die Definition der Maschine durch Furetière: »Ce qui sert aux hommes pour faire des choses qui sont au dessus de leurs forces, comme les vols, les descentes«. – »Überbietung des Menschen in Präzision, Genauigkeit und Kraft.« (S. 48). Vgl. auch Jan Lazardzig u. Annette Kappeler (Hgg.), *Images d'action. Claude-François Ménéstrier's Theoretical Writings on Festivals and Performing Arts. Translation and Commentary. Claude-François Ménéstriers fest- und inszenierungstheoretische Schriften. Übersetzung und Kommentar*, Paderborn: Fink 2018, S. 377-378.

15 Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 145.

16 Dietrich, »Vom Einfluss der Mathematik und Mechanik auf das Barocktheater«, S. 10. Vgl. auch Jan Lazardzig, »Mathematik, Mechanik und das barocke Theater. Überlegungen zur Attraktivität eines Forschungsprogramms«, in: *Maske und Kothurn*, 55/1-2, Wien u.a.: Böhlau 2013, S. 227-245.

Maschinenauftritte und Handlungsmechanik: Protokoll der mechanischen Kraft

Maschinendramaturgie bedeutet aber auch die radikale Externalisierung und Mechanisierung handlungstreibender Kräfte. Meer und Maschine stimmen darin überein, dass sie von außen kommen und jederzeit mit einer Kraft, die menschliche Kraft übersteigt, in den Raum des Dramas einbrechen können. Die Schicksale, die sie verhängen, werden nicht, wie in der Poetik des Aristoteles gefordert, aus der Logik eines dramatischen Verlaufs generiert, sie greifen willkürlich, punktuell, gleichgültig und unberechenbar von einem Außenraum her in die Handlungen ein und treiben diese gewaltsam vorwärts.¹⁷ Die Tragödien, die in den Meeresopern vorgestellt werden, entwickeln daher keine intrinsische Dynamik. In ihren Hauptlinien folgen sie einer Dramaturgie der mechanischen Intervention, indem sie die zentralen Handlungsanstöße von außen erhalten und auch ihre Lösungen von dort empfangen. Tragische Schicksale werden vorrangig durch externe Einwirkungen geformt, sie werden zum Spielball von künstlichen und natürlichen, mechanischen und elementaren, emotionalen und motorischen Kräften, die gegen das tragische Subjekt oder auch zu seinen Gunsten gewendet werden. Götter, Elemente, Leidenschaften nutzen die ihnen von den Maschinen bereitgestellte Infrastruktur und wirken durch ihren übermenschlichen Impetus auf die Handlung ein. Wie Corneille in der Vorrede zu seiner Maschinentragödie »Andromède« bemerkte, sind Maschinen für die Knüpfung wie für die Lösung einer Handlung zuständig: »Elles font les nouements et le dénouements.«¹⁸ Infolgedessen verbinden sich die mit der Maschine assoziierten Triebkräfte zu einem technisch-metaphorischen Komplex, der den Maschineneinsatz für ein umfassendes, polyperspektivisches Bedeutungsspektrum öffnet und die Trägerschaft der Maschine in vielfältiger Hinsicht in Anspruch nimmt. Andererseits treten die Maschinen die Nachfolge des Schwertes an, das den gordischen Knoten zerschlug und metaphorisch für eine durch äußere Gewalt bewirkte Lösung entsteht. Wenn sie für das Dénouement der Handlung sorgen und das plötzliche Erscheinen rettender Götter oder zerstörender Mächte ermöglichen, durchtrennen sie den tragischen Knoten ohne Rücksicht darauf, wie er geknüpft wurde, sie führen Lösungen durch mechanische Intervention herbei, so dass man anstatt von einem »dénouement gordique« von

17 Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 60. Jan Lazardzig spricht von »handlungsbestimmenden Mächten«.

18 Pierre Corneille, »Andromède«, in: ders., *Œuvres complètes*, vol. 2, Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris: Gallimard 1989, S. 441-525, hier S. 447.

einem »dénouement mécanique« sprechen sollte.¹⁹ Das Maschinentheater ist auch in dieser Hinsicht anti-aristotelisch.

In diesen technisch-metaphorischen Zusammenhang eingeschlossen ist auch die politische Bedeutung der Meeresauftritte im höfischen Theater. Die dramaturgischen Fragen, die sie aufwerfen, lassen sich nur in Zusammenhang mit Fragen absolutistischer Repräsentationspolitik beantworten. Mit der mise-en-scène des Meeres auf der höfischen Bühne zeichnet sich ein Spannungsfeld ab, auf dem auch die konstitutiven Kräfte absolutistischer Herrschaftsformen miteinander in Widerstreit treten. Wo das Meer auf der Bühne interveniert und in die Domäne mythischer Herrscher eintritt, zeigen diese sich von ihrer gewaltsamen Kehrseite. Eine Macht, die sich vordergründig als segenspendend und ordnungsschaffend inszeniert, enthüllt ihr ikonoklastisches zweites Gesicht.²⁰ Meeresauftritte positionieren sich zwischen olympischer und neptunischer Sphäre, einer Sphäre des Splendor und der Ordnung auf der einen Seite, einer despotischen Sphäre auf der anderen Seite, in der eine von maßlosen Leidenschaften getriebene, zerstörerische Kraft gegen die von der Gegenseite errichteten Regelräume angeht. Mithilfe von Maschinenauftritten dramatisieren sie die interne Dynamik einer Souveränität, die die Strukturen, die sie errichtet, jederzeit wieder vernichten und die Gesetze, die sie erlässt, entlang der Formel: »legibusque soluta potestas« selbst wieder außer Kraft setzen kann.²¹ Die Meeresopern, von denen im Folgenden die Rede ist, externalisieren die in ihrem Inneren wirksame despotische Gegenkraft, um sie gleichzeitig zu bändigen.

Neptun

Konkret sind diese Fragen an eine Figur zu richten, die das Theater des Ancien Régime mit großen, raumnehmenden Auftritten würdigt. Sie wenden sie sich an den Meeresgott Neptun, in dem das Protokoll der zerstörerischen Kraft wirksam wird, während er andererseits der olympischen Sphäre zuzurechnen ist. Als jüngerer Bruder Jupiters fügt er sich unter das Imperium des Älteren, als Souverän des Meeres aber beherrscht er einen Tiefenraum, der dem olympischen Regiment nicht unterstellt ist und von dem aus er die als Unterjochung erfahrene Herrschaft des älteren Götterbeherrschers herausfordert. Auch wenn er als olympischer Gott eingeführt ist, profiliert er sich zugleich als ein Gott der Außergesetzlichkeit, der aus

19 Die Gewaltsamkeit der durch die Göttermaschinen verfügbaren Lösungen betont Viktoria Tkaczyk, *Himmels-Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit*, München: Fink 2011, S. 158. Zur Poetik des gordischen Knotens vgl. Juliane Vogel, »Verstrickungskünste. Lösungskünste. Zur Geschichte des dramatischen Knotens«, in: *Poetica* (2008), S. 269-288.

20 Hier folge ich den Thesen Ethel Matala de Mazzas, »Die Regeln der Ausnahme«, S. 259-261.

21 Matala de Mazza, »Die Regeln der Ausnahme«, S. 259.

Rache für seine Zurücksetzung die von seinem Bruder autorisierten Strukturen zu vernichten und das gesamte Figurationsfeld der Szene zu überfluten droht. Jupiter ist er auch deshalb unterlegen, weil er zwar Herrscher des Meeres, nicht aber Beherrscher seiner Leidenschaften ist. Zu den Kräften, die der Unterstützung der Maschinen bedürfen, gehört sein sprichwörtlicher Zorn. Neptundramaturgie ist Zorndramaturgie – Dramaturgie des *colère*, des *courroux* wie der *furie*, die die Meeresauftritte des Maschinentheaters mit hohen Affektbeträgen aufladen und über die Bühnenschwelle treiben. Sie erschüttert die Szene, die sich nur in Abgrenzung gegen das Meer konstituieren kann,²² und bedroht die Integrität menschlicher Körper und aller vom Menschen geschaffener Werke. Zedlers Universal-Lexikon bezeichnet ihn als »fractor navium«²³, Karl Philipp Moritz nennt ihn einen Gott der Einebnung²⁴, der sich auch in seinen vielen Erscheinungen in der Nähe des elementaren Tumultes bewegt und niemals ganz in das olympische Auftrittsprotokoll einfügt. Folgendes, dem Eintrag »Neptune« in D'Alemberts und Diderots *Encyclopédie* entnommenes Homerzitat lässt in der Übersetzung Nicolas Boileaus den übermenschlichen Kraftaufwand erahnen, der für den Neptunauftritt auf der Bühne kennzeichnend ist.

*L'enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie; Pluton sort de son trône, il pâlit, il s'écrie; Il a peur que ce dieu, dans cet affreux séjour, D'un coup de son trident, ne fasse entrer le jour; Et par le centre ouvert de la terre ébranlée, Ne fasse voir du Styx la rive désolée, Ne découvre aux vivans cet empire odieux, Abhorré des mortels, & craint même des dieux.*²⁵

Neptuns Nähe zur Maschine ergibt sich dabei nicht zuletzt aus seiner Unaufhaltsamkeit, die er mit der Unaufhaltsamkeit mechanischer Abläufe teilt. Einmal in Gang gesetzt, kann er nur dann innehalten, wenn ihm eine Grenze gesetzt wird. Auch aufgrund dieser elementaren Dynamik erweist es sich als ratsam, den Meeresgott nicht nur als einen Singular, sondern als einen vielgestaltigen Plural zu vorzustellen. Wie die Opern zeigen, die hier zur Diskussion stehen, ist Neptun keine stabile, konturierte Figur. Von dem dynamischen Element, das er verkörpert,

-
- 22 Lazardzig u. Kappeler, *Images d'action*, S. 371. Zum permanenten Zorn Neptuns vgl. Dieter Richter, *Das Meer. Geschichte der ältesten Landschaft*, Berlin: Wagenbach 2014, S. 41.
 - 23 Johann Heinrich Zedler, Eintrag zu Neptun, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, 1731-1754, S. 1754.
 - 24 Vgl. Karl Philipp Moritz, »Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten«, in: ders., *Reisen, Schriften zur Kunst und Mythologie*, Reihe Werke, Bd. 2, hg. v. Horst Günther, Frankfurt a.M.: Insel 1981, S. 609-843, S. 673.
 - 25 Eintrag »Neptune«, in: Denis Diderot u. Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et de métiers par une société de gens de lettres* (1751-1772), zit.n. *The ARTFL Encyclopédie*, University of Chicago. <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie0521/navigate/11/540/?byte=1102982>.

ist er selbst nicht immer deutlich unterscheidbar. In seinen Figurationen durchläuft er ein Graduationsspektrum, das sich zwischen elementarer Formlosigkeit und klassizistischem Körperideal aufspannt. Erscheint er einerseits als unartikulierte despotische Kraft oder eingebettet und vervielfältigt in Ensembles mythologischer Halbwesen, so auch als Heros, der dem skulpturalen Ideal der olympischen Welt entspricht und seine Ähnlichkeit mit Jupiter herausstellt.

Gleichwohl besitzt auch Neptun das Doppelgesicht eines absolutistischen Souveräns. Wie die hier im Folgenden angeführten Beispiele zeigen, ist er nicht nur an der tragischen Verstrickung – d.h. am »Nouement« einer auf das Meer bezogenen Handlung – sondern auch an ihrer Lösung beteiligt. Der grollende Gott, dessen »inconstance« sowohl in Hinblick auf seine Gestalt wie in Hinblick auf seine Affekte notorisch ist, kann das Wasser, das er selbst erregt hat, auch wieder befrieden.²⁶ Anders als die griechische Mythologie, die andere Götter für die Besänftigung der Wellen nominierte, verlieh die römische Mythologie, die für die Ikonographie und Repräsentation des Ancien Régime bestimmender wurde, dem Meeresgott die Macht zur Bändigung der Elemente. Zu ihren langfristig wirksamsten Motiven gehört die »Quos ego« – eine Episode aus dem ersten Buch von Vergils *Aeneis*, in der Neptun mit den Worten »Euch werd' ich« auf dem Meer durchgreift und die Winde zur Ordnung ruft, die die Wellen agitieren. Der Despot, der auf die Seite der Ordnung wechselt, vollzieht auf diese Weise einen Akt der Selbstbegrenzung seiner Macht. Mit seinem Machtspruch beschwichtigt er die Kräfte, die er selbst verkörpert und von denen anzunehmen ist, dass er sie jederzeit wieder entfesseln kann. Von daher gesehen ist es verständlich, dass der Akt des »calmer«, das »se placide« am Ende einer vom *colère* angetriebenen Handlung auch ein politisches Programm enthält, das Wohltat und Drohung ununterscheidbar werden lässt.

Gegenstand der nun folgenden exemplarischen Analysen ist die Neptun-Dramaturgie in der Maschinenoper des 17. und 18. Jahrhunderts. Sie rekonstruieren das Protokoll der Kraft, das in ihr wirksam wird und beobachten die Grenzüberschreitungen, die sich im Meeresauftritt bis zu dem Punkt vollziehen, an dem diese Kraft nachlässt. Dabei wollen sie die Transformationen sichtbar machen, die der Meeresauftritt während des Ancien Régimes und im Übergang zur Aufklärung erfährt und zugleich die wechselnden politischen Kontexte einbeziehen, die sie sowohl ermöglichen als auch formen. Zugleich berücksichtigen sie die Transformationen der Gattungen, die seinen Rahmen bilden. Am Anfang steht Pierre Corneilles Maschinentragödie *Andromède* (1650), in der der Zorn Neptuns in voller Ausschöpfung der spektakulären Mittel des Maschinentheaters erregt und wieder gebändigt wird. Der Wechsel zur Gattung der *tragédie en musique* führt zu

26 Die griechische Mythologie überträgt die Aufgabe der Clättung und Befriedung anderen Göttern, während sie Neptun nur mit »rastloser Bewegung« verbindet und über seinen Zorn definiert. Vgl. Richter, *Das Meer*, S. 42.

Antoine Danchets *Idomenée* (1712/1732), das an der gesprochenen Tragödie orientiert ist, und die Bühnenmaschinen vorrangig zur Taktung handlungstreibender Leidenschaften nutzt. Damit ist gleichzeitig die Vorlage zu Mozarts *Idomeneo* (1781) im Blick, die in der Bearbeitung des Giambattista Varesco das französische Modell der *tragédie en musique* mit dem Modell der italienischen opera seria verbinden wird. In dieser Oper präsentiert sich die Neptun-Dramaturgie des Ancien Régime aus der Perspektive der Aufklärung, die das Maschinenwesen auf der Bühne zunehmend in Frage stellt. Der Schlussteil kehrt zum Andromeda-Stoff zurück. Er befasst sich mit den Andromeda-Überschreibungen von Mozarts Librettist Giambattista Varesco, in denen der Kraftverlust der Meeresmaschinen offenkundig wird. Die Auftrittskräfte, die das Meer metaphorisch und technisch auf die höfische Bühne treiben, zeigen sich als endgültig geschwächt und machen anderen Dramaturgien Platz.

Maschinenspektakel. Pierre Corneilles *Andromède*

Pierre Corneilles 1650 entstandene tragédie *Andromède* gehört dem kurzlebigen Genre des Maschinenstückes an, das in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bedingt durch Fortschritte in der Entwicklung von Bühnenmaschinen in Paris Furore machte. Die Textfassung der Tragödie dokumentiert Corneilles Zusammenarbeit mit dem italienischen Bühneningenieur Giuseppe Torelli, dessen spektakuläre Erfindungen direkt in die Bühnenanweisungen des Stückes eingehen. Diese können insgesamt als Würdigungen von Torellis Ingenium gelesen werden, indem sie ganz von der Bewunderung für dessen Leistungen getragen sind und die Möglichkeiten, die sich aus seinen Erfindungen ergeben, spielerisch ausschöpfen. Schon die Figurenliste, die die Maschinengötter aufführt, lässt die Dominanz mechanischer Intervention in der Handlungsführung erkennen.²⁷ Der Andromeda-Mythos verlangt eine theatrale Anordnung, die das Meer weit in Szene vordringen lässt. Seine Handlung, die von der Opferung der äthiopischen Königstochter Andromède an ein von Neptun entsandtes Meerungeheuer und ihre Rettung durch den Helden Perseus vorstellt, lässt dem Zorn Neptuns breiten Raum. Sein *colère* erweist sich als zentrale handlungstreibende wie zugleich als zentrale Auftrittskraft. Die Tragödie entfaltet ein durch Neptun getragenes Rache geschehen bis hin zur Einnahme einer mythischen Palastarchitektur durch das Meer, das auf dem Höhepunkt des Verlaufs der Handlung die gesamte Bühne einnimmt. Der Ablauf gliedert sich in eine Abfolge von katastrophalen Meereseinbrüche, in denen sowohl Neptun als auch seine Trabanten – die Winde, die Nereiden und das von ihm entsandte Meerungeheuer – auftreten und von der Bühne Besitz nehmen.

27 Bettine Menke, »Was das Theater möglich macht: Theater-Maschinen«, in: *Archäologie der Spezialeffekte*, hg. v. Mireille Schnyder u.a., Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 113-144, S. 125.

Über das konkrete Andromeda-Motiv hinaus behandelt die tragédie aber auch den Machtkampf zwischen der olympischen und der neptunischen Sphäre. Neptuns Zorn speist sich auch hier aus der Kränkung seiner Nachrangigkeit. In ihrem Zentrum steht die Rivalität zwischen Jupiter und Neptun. Nachdem im ersten Akt Venus vom Himmel gestiegen ist und der äthiopischen Königsfamilie die Hochzeit Andromèdes für den Abend angekündigt hat, eröffnen die folgenden, dem Meer zugeordneten Maschinenauftritte das tragische Gegenspiel. Der Intervention von oben folgt die Intervention von unten, die zerstören will, was der Himmel fügen möchte. Auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzungen taucht Neptun aus dem Wasser auf und benennt den Affekt, der ihn zum Auftritt wie zum Eingriff in die vom Olymp geschmiedeten Pläne treibt:

Je sais vos déplaissirs,
 Mes filles, et je viens au bruit de vos soupirs,
 De l'affront qu'on vous fait plus que vous en colère,
 C'est moi que tyrannise un superbe de frère,
 Qui, dans mon propre État, m'osant faire la loi,
 M'envoie un de ses fils, pour triompher de moi.
 Qu'il règne dans le Ciel, qu'il règne sur la Terre,
 Qu'il gouverne à son gré l'éclat de son Tonnerre,
 Que même du Destin il soit indépendant,
 Mais qu'il me laisse, à moi, gouverner mon Trident.
 C'est bien assez pour lui d'un si grand avantage,
 Sans me venir braver encor dans mon partage.
 [...]
 Adieu, consolez-vous, Nymphes trop outragées,
 Je périrai moi-même, ou vous serez vengées [...]»²⁸

Die Szenenanweisungen, die die Wirkungen dieses *colère* anzeigen, machen die entstellende bzw. entgliedernde Wirkung deutlich, die dieser auf die Szene ausübt. Sichtbar wird sie nicht nur in der Ungestalt des Monsters, das sich im 3. Akt Andromède annähert. Sie ist auch daran abzulesen, dass das Meer im Fortgang der Handlung zum Palast vordringt und die Szene, die vorher als »delizieuse« Gartenarchitektur beschrieben wurde, in eine meerumspülte Steinwüste verwandelt. Folgende Angaben zeigen die unmittelbaren Folgen der Meeresberührung :

Les vagues s'emparent de toute la scène, à la réserve de cinq ou six pieds qu'elles laissent pour leur servir de rivage. Elles sont dans une agitation continuelle, et composent comme

28 Corneille, »Andromède«, S. 498-499.

*un golfe enfermé entre ces deux rangs de la falaises : on en voit l'embouchure se dégorger dans la pleine mer [sic!].*²⁹

Diese Anweisungen sind auch deshalb aufschlussreich, weil sie belegen, dass die Neptunsphäre mit der Vorstellung der unaufhörlichen Bewegung und des unaufhörlichen Gestaltenwandels assoziiert ist. Unter der Einwirkung der »agitation continue« dekomponiert sich die höfische Szene und entzieht dem äthiopischen Herrscherhaus buchstäblich den Boden. Corneille greift auf den Topos des »débordement« zurück, der zum Ausdruck bringt, dass Neptun die Grenzen zwischen den Domänen einreißt und Getrenntes ineinanderfließen lässt. Dabei wird nicht nur die Grenze zwischen Hölle und Meer beseitigt, auch die zwischen Onstage und Offstage wird aufgehoben, so dass die Formlosigkeit des bewegten Meeres auf die Bühne vordringt und auch die gefügte Szene aus den Fugen bringt.³⁰ Dabei eignet sich dieser Formentzug dort, wo die Perspektive einen geordneten Übertritt ihrer Linien in die Unendlichkeit vorsieht. Die Zielformel seiner Auftritte lautet »toute la scène«. Die Neptun-Dramaturgie strebt nach Eroberung, Ausfüllung. Entstrukturierung und letztlich Vernichtung des gesamten szenischen Raums. Dementsprechend fällt die tragische Krise mit denjenigen Momenten zusammen, in denen sich das Meer aus dem Hintergrund auf den Bühnenvordergrund zubewegt.

Dem tragischen Gegenspiel wird jedoch eine Grenze gesetzt. Corneilles Maschinentragödie zielt auf eine Versöhnung beider Sphären. Am Ende der Handlung wird dem fortschreitenden Distinktionsverlust Einhalt geboten und die von der Meereshandlung verdunkelte Klarheit der höfischen Welt wiederhergestellt. Dem Tumult wird die strukturierte Sichtbarkeit der olympischen Ordnung wieder abgewonnen, die auch Neptun in sich einschließt und dem Pantheon einverleibt. Nachdem er sich durch die Opfer des neu gefügten Liebespaares Persée und Andromède hat befrieden lassen, unterwirft er sich dem überlegenen Auftrittsprotokoll der brüderlichen Sphäre und gibt seine Entwaffnung (»désarmement son courroux«) bekannt. Seine Bändigung ist daran abzulesen, dass die Auftrittsrichtung gewechselt und die vorige Angabe »il se fond dans le mer«³¹ durch ein »descendre« ersetzt wird. Durch die Einnahme einer Seitenstellung erkennt er die Vorherrschaft des Olympians an:

*Tandis qu'un chante, Jupiter descend du ciel dans un trône tout éclatant d'or et de lumières, enfermé dans un nuage qui l'environne. A ses deux côtés deux autres nuages qui l'environne. À ces deux côtés deux autres nuages apportent jusqu'à terre Junon et Neptune apaisés par des sacrifices des amants.*³²

29 Corneille, »Andromède«, S. 489.

30 Vgl. Menke, »On/Off«, S. 183.

31 Corneille, »Andromède«, S. 499.

32 Corneille, »Andromède«, S. 524.

Das Dénouement führt dazu, dass sich die geteilte Götterwelt unter Jupiters Führung in einem spektakulären Tableau zusammenschließt, das den Vorrang der olympischen Seite sicherstellt – und die Götterwelt wieder in ihrer hierarchischen Gliederung präsentiert. Torelli verleiht ihm die Form eines dreigliedrigen Wolkenarrangements, in dem dem besänftigten Neptun eine untergeordnete Stelle zugewiesen ist. Rückwirkend zeigt es die Aussichtslosigkeit seiner Rebellion. Torelli und Corneille ordnen auch das ungestaltete Meermmonster der »justesse« der »perspective« unter, so dass das olympische Ordnungssystem auch in der Negation gegenwärtig bleibt. Als das Meer den Palastgarten einnimmt, begrenzt die perspektivische Aufstellung der Felswände die Elementarkraft der Flut. Unendlichkeit und räumliche Ordnung greifen dabei so ineinander, dass das infinite Element, wie Margret Dietrich bemerkt, »auf Grund der gleichbleibenden Reihenstruktur«³³ in die Bühnenordnung integriert werden kann. An einem Detail ist abzulesen, dass Neptun auch in Akten der Maßlosigkeit zur Einhaltung von Grenzen gezwungen ist: Bei seinem Einfluten in den Palast hält es an einem schmalen »rivage« inne. Durch die Drosselung der ihm zugeschriebenen destruktiven Kraft kann sich das Spiel auf einen schmalen Bühnenstreifen wie auf eine Planke retten und seine Wiederherstellung erwarten. Während es seinem Bruder Jupiter am Ende gelingt, durch seinen Auftritt die gesamte Schauseite des Theaters zu füllen (»occupant la face du théâtre [...]«³⁴, bezeichnet das »rivage«, das sich der Überflutung widersetzt, die Grenzen der Macht Neptuns.

Aber auch darüber hinaus ist an der Maschinendramaturgie der Tragödie abzulesen, dass die Chaoskräfte des Meeres durch die Maschinenkräfte nicht nur entbunden, sondern auch gebrochen werden. Bringen sie einerseits Neptuns Leidenschaften auf die Bühne, werden sie andererseits von dieser Aufgabe abgelenkt und für die tänzerische Auszierung des Geschehens verwendet. Corneilles Bühnenanweisungen dokumentieren exakt die Bewegungen einer Maschinenchoreographie, die den Fortgang unterbricht und den tragischen Fortgang durch »tant d'ornemens extérieurs«³⁵ vorübergehend innehalten lässt.³⁶ Die Vollzugsbewegungen der Tragödie werden in *Andromède* regelmäßig durch Maschinenballette unterbrochen. So machen die von Neptun regierten Winde »tours« und »tourbillons«³⁷, bevor sie im ersten Akt *Andromède* ergreifen und an den Platz ihrer Marter bringen. Ikonoklastischer Zorn und choreographisches Spektakel werden auf diese Weise im Gleichgewicht gehalten bzw. so symmetrisch austariert, dass auch die ikonoklastische Kraft der Neptunosphäre durch Formationen eingehegt wird. Raumgliederung,

33 Dietrich, »Vom Einfluss der Mathematik und Mechanik auf das Barocktheater«, S. 9.

34 Corneille, »Andromède«, S. 523-524.

35 Corneille, »Andromède«, S. 448.

36 Bettine Menke, »Was das Theater möglich macht«, S. 125,

37 Corneille, »Andromède«, S. 488.

Perspektive und Digression und Choreographie können den olympischen Gegenkräften zugerechnet werden.

Tragische Exekution. Antoine Danchets *tragédie en musique Idomenée*

In der musikdramatischen Gattung *tragédie en musique*, die in den 1770er Jahren durch den Komponisten Jean Baptiste Lully und seinen Librettisten Philippe Quinault in Frankreich entwickelt wird, ist dieses olympische Sicherheitssystem nicht in gleicher Weise verfügbar. Während Corneilles Maschinentragödie mit einem festlichen Tableau endet, ist die neue Opernform, auch wenn sie den Regeln höfischer *bienséance* verpflichtet ist, in ihrem Ausgang nicht festgelegt. Dabei stellt auch die neue Form, die auf Anregung Ludwigs XIV. entwickelt wurde und auf der europäischen Bühne mit einer spezifisch französischen Form renommieren sollte, den maschinell gestützten Götteraufritt ins Zentrum ihrer Dramaturgie. Wie Annette Kappeler in ihrer Untersuchung zu den Theatermaschinen des Ancien Regime festhält, agieren auch hier die übernatürlichen Figuren als »Licht, Zeit und Raum schaffende Größen, die andere Figuren um sich anordnen.«³⁸ Kennzeichen des französischen Opernmodell ist die Offenheit für das Wunderbare, das wie schon in Corneilles Maschinentragödie durch ein Zusammenspiel von »Musik, Tanz, Akrobatik, Bühnenbild, Kulissen-, Maschinen- und Lichttechnik«³⁹ zur Erscheinung gebracht wird. Andererseits gewinnen aristotelische Prinzipien ungeachtet dieser spektakulären Komponenten an Bedeutung. Während Corneilles »pièce à machines« eine Balance von Ornament und Progression anstrebte, werden die Forderungen nach der Einheit, Kohärenz und Zügigkeit der tragischen Handlung nun auch an die französische Oper herangetragen. Ihr Ablauf ist von einem strikteren Zeitregime bestimmt und größerem Temporalisierungsdruck ausgesetzt, der sie der gesprochenen Tragödie annähert. Diese Nähe zeichnet sich auch daran ab, dass die *tragédie en musique* keinem finalen Schlichtungszwang unterworfen ist. Auch wenn sie in der Mehrzahl der Beispiele mit einem glücklichen Ende abschließt, ist ihr zugleich die Lizenz für ein tragisches Finale verliehen. Zwar tritt auch in diesem Opernmodell der obere wie der untere Götterapparat in Aktion, doch eröffnet es zugleich eine tragische Vollzugssphäre, die mit einem rettenden Deus ex machina nicht sicher rechnen kann und sich zügiger als die Vorgängerform der Maschinentragödie auf die Katastrophe zubewegt. Die Götteraufritte dienen in der *tragédie en musique* der Mechanisierung des dramatischen Avancements.

Anhand der Meeresoper *Idomenée*, für die Antoine Danchet 1712 ein von dem Komponisten André Campra vertontes Livret schrieb, lässt sich der Vorrang des tragischen Vollzugs beispielhaft illustrieren. Ihre Vorlage ist das gleichnamige

38 Kappeler u. Lazardzig, *Images d'action*, S. 20.

39 Kappeler u. Lazardzig, *Images d'action*, S. 16.

Stück von Crebillon d.J., das seine aus der Troja-Mythologie entstammenden Protagonisten der Gewalt Neptuns rettungslos preisgibt und bereits vom ersten Vers an der *furie* der Elemente aussetzt. Auch dieser Stoff veranschaulicht, was es bedeutet, sich mit Neptun einzulassen. Der kretische König Idomenée, der aus Troja zurückkehrte König von Kreta, verspricht Neptun, als er auf dem Rückweg von Troja in Seenot gerät, ein Menschenopfer, sollte er ihn lebend in seine Heimat zurückkehren lassen. Er verpflichtet sich, das erste Lebewesen, das ihm bei seiner Ankunft in Kreta begegnen würde, zu opfern. Als er am Strand angeschwemmt wird, begegnet ihm sein eigener Sohn Idamante. Als Idomenée daraufhin das versprochene Opfer verweigert, überzieht Neptun den kretischen Staat mit seinem Zorn. Dabei wird dieser *colère* bereits im Prolog der Oper angestachelt, um weiter zur handlungs- und bühnenbeherrschenden Leidenschaft gesteigert zu werden: »Allez, partez, volez, signalez, votre zèle,/ Aquilons armez vous, d'une fureur nouvelle.«⁴⁰ Die Hintergrundkräfte der gesprochenen Tragödie: Zorn und Agitation des Meeres, dringen auch hier unaufhaltsam auf die Szene vor und beanspruchen »tout le théâtre«. Nachdem Neptun zunächst als Besänftiger der Wellen aufgetreten ist (»Obéissez!«), wird seinem Zorn nun in einer Klimax von Maschinenauftritten Raum gegeben. Die Interventionen der Götter, die sich mit Neptun verbünden: Venus, Protée und Nemesis, forcieren den »fureur inhumaine«⁴¹ des Meeres, um das durch Idomenée verweigerter Opfer anzumahnen. Während Corneilles Neptune am Ende seine Entwaffnung (»désarmer«) bekannt gibt, wird diese Möglichkeit von Danchet ausgeschlossen: »Du Souverain des Mers, Ennemy téméraire,/ Penses-tu donc ainsi désarmer leur Sa colère?«⁴² Die Unaufhaltsamkeit der Rachehandlung zeigt sich im finalen Auftritt der Nemesis, der Göttin des tragischen Vollzugs, die die Exekution des Opfers im Namen Neptuns vollendet und die Verwüstung der Bühne vorbereitet, die in der Sprengung des Thrones von Idomenée kulminiert (»Le Trône se brise«). Maschinen, so schreibt Corneille in seiner Vorrede zu *Andromède*, dienen der »exécution des desseins«⁴³, sowie sie umgekehrt auch dem »dessein d'exécution« dienen, insofern sie ihre Kräfte den göttlichen Leidenschaften leihen und diese zerstörerisch wirksam werden lassen. In der zweiten Hälfte der Oper, in der Venus, Protée, das Monster und abschließend Nemesis auftreten, werden die Maschinen als zentrale handlungstreibende Kräfte eingesetzt. Anders als in Corneilles *Andromède*, wo *furie*

40 Antoine Danchet u. André Campra, *Idomenée. Tragédie. Représentée pour la Premier Fois par l'Académie Royale de Musique*, Le Mardy, douzième jour de Janvier 1712 remise au théâtre, Le Mardy, troisième d'Avril 1731, Paris: Christophe Ballard 1731, S. vii.

41 Danchet u. Campra, *Idomenée*, S. 23.

42 Danchet u. Campra, *Idomenée*, S. 53.

43 Margret Dietrich, »Der barocke Corneille. Ein Beitrag zum Maschinentheater des 17. Jahrhunderts«, in: *Maske und Kothurn*, Bd. 4, Wien u.a.: Böhlau 1958, S. 199–219, hier S. 212.

und *courroux* zugleich Gelegenheit zum Maschinenballett boten, geben Danchets Götterauftritte nur kurze mechanische Handlungsanstöße. Deren funktionaler Charakter wird daran ersichtlich, dass sie rhetorisch konventionell gestaltet sind. Die Anweisungen: »Venus dans son Char«, »Protée sortant de la Mer«, »Nemesis sortant des Enfers« investieren nicht in die zeremonielle Ausgestaltung des Maschinenauftritts, sie takteten nur die Zufuhr von *colère* und markieren die Einfallsstelle externer Kräfte. Vor diesem Hintergrund einer von Neptuns Nemesis vollständig beherrschten Sphäre eignen sich Mozart und sein Librettist Gianbattista Varesco im Jahr 1780/91 den Idomeneo-Stoff an.⁴⁴

Neptun in Mozarts *Idomeneo*

Mozarts und Varescos *Idomeneo* gleicht seiner Vorlage insofern, als sich die Oper ebenfalls von der ersten Szene an im potentiellen Katastrophengebiet einer als Strand oder Meeresufer definierten Bühne ansiedelt. Vordergrund und Proszenium erweisen sich ebenfalls als unbefestigtes Land, das jederzeit von Neptun angegriffen und eingenommen werden kann. Die Szene ist erneut als »spiagge del mare ancora, attorniate da disrupi,/Rottami di navi sul lido«⁴⁵ gekennzeichnet, sowie auch hier zu erwarten ist, dass sie der Sphäre Neptuns jederzeit einverleibt wird. Dominanter Sprechakt der Oper ist die Neptun-Apostrophe. Der Titel »Sovrano«⁴⁶ wird einzig dem Meer, aber nicht dem König Idomeneo zugesprochen, der sich durch seine Unterwerfung unter den mythischen Despotismus der Meeressphäre und die Verweigerung des versprochenen Opfers delegitimiert hat. Unter diesen Vorzeichen präzipitiert auch der Idomeneo auf das Ende zu. Seine Geschichte ist eine Geschichte der Kürzungen, die das dramatische Tempo Zug um Zug beschleunigen.⁴⁷

Anders aber als bei Danchet kommt es in dieser Idomeneo-Version jedoch zu einem glücklichen Ende. Der tragische Vollzug wird in letzter Sekunde durch eine göttliche Intervention suspendiert. Mozarts Oper entschärft die bei Danchet noch unaufhaltsame Gewalt der Neptunsphäre und führt die durch die französische Vorlage vorenthaltene Neuordnung der kretischen Monarchie herbei. Auf dem

44 Vgl. Attila Csampai u. Dietmar Holland (Hgg.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988; Rudolph Angermüller, »Bemerkungen zum Idomeneus-Stoff«, in: *Mozart-Jahrbuch*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1973/1974, S. 279-297. Zur Umarbeitung vgl. Julian Rushton, W.A. Mozart. *Idomeneo*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1993, S. 69-82.

45 W.A. Mozart, *Idomeneo. KV 366. Drama per musica in drei Akten*, Textbuch Italienisch/Deutsch, Text von Giambattista Varesco, Übersetzung und Nachwort v. Kurt Honolka, Stuttgart: Reclam 2003, S. 28.

46 Mozart, *Idomeneo*, S. 38.

47 Vgl. Stanley Sadie, »Genesis of an Operone«, in: Rushton, W.A. Mozart. *Idomeneo*, S. 25-47.

Höhepunkt der Krise, als die Opferung Idamantes unvermeidlich scheint, sorgt ein glückliches Dénouement dafür, dass Idomeneo abgesetzt und Idamante und die trojanische Königstochter Ilia als neues Königspaar eingesetzt werden. Zugleich ist festzuhalten, dass sich die Zahl der durch Maschinenkraft forcierten Auftritte gegenüber der Vorlage stark verringert hat. Der Götterapparat hat sich auf Neptun, den Gott der tragischen Vollzugssphäre reduziert. Das »mostro formidabile«⁴⁸ – das furchtbare Ungeheuer, das in einer konvulsivischen Szene den Wellen entsteigt – erscheint unangekündigt und ohne zeremonielle Rahmung. Der Zorn von Danchets Venus ist hier in den Furor der menschlichen Figur Elektra verlegt, der sich der Kraft der Elemente hinzuaddiert, aber nur auf musikalische und nicht maschinelle Ressourcen zurückgreift.

Dieser Umschwung ist zunächst auf gattungspoetologische Gründe zurückzuführen. So steht Mozarts Idomeneo in der Reihe jener Opern, die das französische Opernmodell der »tragédie en musique« mit dem italienischen der »opera seria« zusammenschließen.⁴⁹ Sie folgt einer Praxis, die schon die Komponisten Traetta, Gluck und Jommelli ausgeübt hatten und die auch am Münchener Cuvilliés-Theater – dem Ort der Uraufführung des »Idomeneo« – praktiziert wurde, nachdem Kurfürst Karl Theodor dort seine Herrschaft angetreten hatte.⁵⁰ Als Protagonisten auf den europäischen Hofbühnen, die sich an unterschiedliche Konventionen anpassen hatten, bemühten sie sich darum, die unterschiedlichen Formen der musikdramatischen Herrschaftsrepräsentation zusammenzuführen. Die Aufgabe bestand darin, zwei auf den ersten Blick unvereinbare Dramaturgien miteinander zu verbinden, deren eine – die französische – die Inszenierung von Wundern und den Einsatz von Göttermaschinen vorsah, während die andere – die italienische – den Ausschluss der »merveilles« und damit der Theatermaschinen aus ihrem Kursus forderte. Wie schon das Münchner Vorgängerstück: Gruas *Telemaco* (1780) brach auch Mozarts *Idomeneo*, der 1782 anlässlich des Münchner Karnevals uraufgeführt

48 Mozart, *Idomeneo*, S. 60.

49 Zur Stilsynthese vgl. Karl Böhmer, »Idomeneo«, Eintrag in: Gernot Gruber u. Joachim Brügge (Hgg.), *Das Mozart-Lexikon*, Bd. 6, Laaber 2006, S. 226–239. Vgl. ders., »Der Übergang vom Drama zu Spektakel und höfischem Fest am Beispiel von Mozarts *Idomeneo*«, in: *Lieto Fine? Musiktheatralische Schlußgestaltung um 1800*, hg. v. Ursula Kramer, Tübingen: Franke 2009, S. 19–35. Vgl. Herbert Schneider u. Reinhard Wiesend (Hgg.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Reihe Handbuch der musikalischen Gattungen, hg. v. Siegfried Mauser, Bd. 12, Laaber: Laaber 2001, S. 23–63.

50 Zum Reformprozess der Karnevalsoper in München vgl. Karl Böhmer, »Zum Wandel des Münchner Operngeschmacks vor Idomeneo: Die Karnevalsoper am Cuvilliés-Theater 1753–1780«, in: *Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 7.–9. Juli 1999*, hg. v. Theodor Göllner u. Stephan Hörner, München: Verl. der Bayer. Akad. der Wiss. 2001, S. 9–39, hier S. 28–35, speziell zur Gattungssynthese bei Mozart S. 33–35.

wurde, mit der strikt italienischen Tradition des Hauses. Durch die Einbeziehung der »merveilles«, insbesondere bei der Aktivierung der Elemente, und die ihnen zugeordneten Chorszenen wurde der regelmäßigen metastasianischen Opernform, der sich Karl Theodors Vorgänger verpflichtet hatte, mehr Mannigfaltigkeit verliehen. Die »opera seria« ist der Regel der Wahrscheinlichkeit verpflichtet, die auch die gesprochene aristotelische Tragödie anleitet und führt ihre Dénouements ohne den spektakulären Eingriff höherer Mächte herbei. Ihr zentrales Kennzeichen ist das »lieto fine«, das glückliche Ende, das sie par force, durch menschlichen Sinneswandel und plötzliche Wendungen herbeiführt. In der Mischdramaturgie des *Idomeneo* kommt es zu einem hybriden und zugleich forcierten Finale, das unter dem Druck zweier unvereinbarer Forderungen der Aufgabe zu entsprechen versucht, das Wahrscheinliche mit dem Wunderbaren zu verbinden und den Deus ex machina so zu modifizieren, dass er zumindest im Ansatz mit einer auf Rationalität verpflichteten Dramaturgie vereinbar war. Die abschließende Lösung, die Komponist und Librettist nach einer langen Auseinandersetzung finden und die sich in vier verschiedenen Fassungen niederschlägt,⁵¹ lautet folgendermaßen:

Ein gewaltiges Erdbeben wird hörbar, die Statue Poseidons erzittert. Der Oberpriester steht verzückt vor dem Altar. Alle verharren erstaunt und vor Schrecken unbeweglich. Eine tiefe Stimme verkündet die folgende Botschaft des Himmels.⁵²

Die Stimme: Idomenée steig' herab vom Thron, König sei Idamantes, und Ilia sei ihm Gemahlin.⁵³

Nur eine detaillierte Analyse der entstandenen Gemengelage kann die Krise sichtbar machen, die die Maschinendramaturgie des Ancien Regime erfasst hat.⁵⁴ Sie ist zu einem Zeitpunkt zu beobachten, als die spektakulären Auftrittsprotokolle im Kontext der Aufklärung fragwürdig werden, ohne ganz zu verschwinden und zeigt sich zunächst daran, dass die Besetzung der göttlichen Interventionsstelle nicht mehr überzeugend gelingt. Aus der Bühnenanweisung wird ersichtlich, dass die Göttermaschine sowohl reduziert als auch dissoziiert wird. Varescos Arrangement des Neptunauftritts macht die Bruchstellen im medialen Gesamtgefüge des Deus ex machina sichtbar. Im Lösungsmoment des *Idomeneo* zerfällt das »concorrimento«⁵⁵

51 Zu den Fassungen und Kürzungsvorgängen der »unterirdischen Rede« vgl. Kurt Kramer, »Das Libretto zu Mozarts *Idomeneo*«, in: Wolfgang Amadeus Mozart. *Idomeneo. Texte, Materialien, Kommentare*, hg. v. Attila Csampai u. Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, S. 124-170, hier S. 156.

52 Mozart, *Idomeneo*, S. 89.

53 Mozart, *Idomeneo*; ebd.

54 Vgl. den Beitrag von Dörte Schmidt in diesem Band.

55 Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'Opera in Musica*, 1755, S. 7: »tutto si riunisce a cantare, sensi, a sedurre il cuore, e a fare illusioni allo spirito. Se non che egli avviene appunto dell'Opera,

von Klang, Bild, Splendor und Machtwort, das die Maschinenauftritte der »tragédie en musique« und ihrer Vorläufer ausgezeichnet hatte. Der Medieneffekt der Göttererscheinungen, der auf eine Maximalisierung des Erscheinens ausgerichtet war, löst sich in akustische und visuelle Einzeleffekte auf, so dass sich der neptunische Komplex, der die Tragödie antreibt, an dieser Stelle nur in Bruchstücken figurieren kann. Mit dieser neuen und fragmentarischen Anordnung geht außerdem eine Verschiebung innerhalb der Hierarchie der für die Göttererscheinung aktivierten Medien einher. An die Stelle einer Überwältigung, die vorrangig mit visuellen Mitteln erfolgte, tritt nun ein auditiver Effekt, der den entscheidenden Machtimpuls an das Gehör entsendet.⁵⁶ Ihr herrscherlicher Impetus wirkt akustisch, nicht optisch und damit in Übereinstimmung mit einer Entwicklung, die Dörte Schmidt für die Oper des 18. Jahrhundert diagnostiziert und beschrieben hat. Demnach verschieben sich die medialen Prioritäten von den visuellen zu den auditiven Machteffekten, die durch das Orchester und nicht durch die Bühnenmaschine übermittelt werden. Die Macht des höfischen Spektakels wird durch die Intervention einer Stimme gebrochen, die insofern in sich gespalten ist, als sie aus dem Untergrund der Bühne dringt und zugleich die Botschaft des Himmels verkündet. Die unbestimmte Angabe »La voce« weist außerdem darauf hin, dass diese anonym bleibt und einem Götternamen nicht mehr zugeordnet werden kann. Organ einer »unsichtbaren Souveränität«, die sich aus der Ferne an ihre Subjekte wendet, antizipiert sie die Unpersönlichkeit des bürgerlichen Gesetzes, das, wie Albrecht Koschorke bemerkt, »über jeder individuellen Herrschaftsübung steht.«⁵⁷ An die Stelle des unaufhaltsamen despotischen *colère* rückt die Stimme eines aufgeklärten Despotismus, der, nachdem er die Leidenschaften hat wüten lassen und seine Subjekte in mythische Verstrickungen hineingetrieben hat, nun selbst ordnend aus der mythischen Schicht heraustritt. »La voce« ist als eine aus dem außerrechtlichen Willkürraum der Götter zur Gesetzesherrschaft zurückgekehrte Instanz zu beschreiben, die das Despotische in sich überwunden hat. Das Finale der Oper zielt darauf ab, die Blendwerke der barocken Herrscherrepräsentation in eine über

come delle macchine le più composte, l'effetto delle quali dipende dal concorrimiento armonico di ogni loro ingegno a un medesimo fine.«

56 Dörte Schmidt, »Je croyais qu'un venoit un 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 die Musik, in: *Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*, hg. v. Nicola Cess, Tina Hartmann u. Dominika Hens, Paderborn: Fink 2015, S. 113-139. Hier zur bürgerlichen Rezeptionshaltung zur Oper, die (zu)hört, wobei das Hören zu einem emanzipatorischen Akt wird (vgl. S. 114).

57 Albrecht Koschorke, *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, 4. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer 2017, S. 140. Vgl. Rudolf Schlögl, *Anwesende und Abwesende. Grundriss für eine Gesellschaftsgeschichte der Frühen Neuzeit*, Konstanz: Konstanz University Press 2014.

das Hören konstituierte Autorität des verständlichen Wortes zu überführen und den »rauro muggito« – das Brüllen des Meeres, wie es in der Oper heißt – in eine deutliche Botschaft zu verwandeln. Mit dem Auftritt der Stimme klärt sich die »vox confusa« des rasenden Neptun zur »vox articulata« eines vernunftgeleiteten Herrschaftsprinzips.⁵⁸

Für einen solchen Auftritt muss auch das Protokoll der Kraft, das für die Maschinendramaturgie maßgeblich war, umgeschrieben werden. So ist zunächst bezeichnend, dass die Inszenierung des *dénouement* ohne forcierte Auftrittsbe-
 wegung in die Szene hinein auskommt. In einer nun auditiv codierten Auflösung äußert sich auch die Kraft vorrangig in akustischer Form. Auch die Erschütterung der Statue, zunächst ein visuelles Ereignis, adressiert sich vorrangig an das Gehör. Kraft wird ausschließlich in die akustischen Effekte investiert, die die Nachfolge des Spektakels übernehmen: »Die Stimme muss schreckbar seyn, sie muss eindringen«, schreibt Mozart an Varesco.⁵⁹ Auch wenn durch zahlreiche briefliche Äußerungen belegt ist, dass Mozart in der Stimme nur den Wortdonner delegitimierter Vatergewalten sah, der er keine Glaubwürdigkeit konzidierte, so wird doch ausschließlich »La voce« die Macht des *Dénouement* übertragen. Insgesamt deuten Mozarts Ermahnungen zur Kürzung jedoch darauf hin, dass die handlungstreibenden Kräfte der Oper nicht mehr durch die externe maschinelle Intervention, sondern aus einer optimierten intrinsischen Handlungsökonomie selbst gewonnen werden.⁶⁰ Bereits hier zeichnet sich ab, dass Mozart die ausgebreitete zeremonielle stationäre Temporalität der »opera seria« drastisch beschleunigen wird. Seine auf Straffung und starke Temporalisierung zielenden Eingriffe deuten darauf hin, dass es ihm nicht mehr um Repräsentation und Spektakel, sondern vorrangig um die Aktivierung aristotelischer Kräfte geht, die der Maschine nicht bedürfen. Dafür spricht auch, dass schon der erste Neptunauftritt im ersten Akt der Oper ein Hintergrundauftritt ist. Die Szene, in der Neptun mit einer »Quos ego«-Geste auf dem Meer erscheint und die Wellen beruhigt, wobei er sich drohend Idomeneo zuwendet, wird anders als bei Danchet ausschließlich pantomimisch, d.h. ohne den Vortrag von Machtsprüchen durchgeführt. Was hier vor sich geht, bleibt ein stummes und vorerst erratisches Geschehen, dem die volle Evidenz auf der Bühne entzogen ist.⁶¹

58 Vgl. Barbara Stollberg-Rilinger, *Die Aufklärung. Europa im 18. Jahrhundert*, 3. aktual. Aufl., Ditzingen: Reclam 2017, S. 202.

59 Ähnlich Leopold Mozart, der am 18.11.1780 an Mozart schreibt: »welche Stimme und ihre Begleitung rührend, schreckbar und außerordentlich seyn muß, das kann ein Meisterstück der Harmonie werden.« Zit. in: Daniel Heartz, »Vorwort zu Idomeneo«, S. VII-XXXII. S. IX, in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke in 20 Bänden*, Bd. 6: *Bühnenwerke III*, München: dtv 1991.

60 Vgl. Kramer, »Das Libretto zu Mozarts Idomeneo«, S. 150; Sadie, *Genesis of an Operone*, S. 35.

61 Matala de Mazza, »Die Regeln der Ausnahme«, S. 278.

Nachspiel und monodramatisches Endstadium: *Varescos Andromeda et Perseo*

Die Arbeit am Dénouement der Meereshandlung ist für Varesco jedoch noch nicht abgeschlossen. Auch nach der Aufführung des *Idomeneo* bleibt er der Neptun-Dramaturgie weiter verbunden. Diese Faszination mag auch damit in Zusammenhang stehen, dass sich die Salzburger Erzbischöfe, ungeachtet der meerfernen Lage der Stadt, seit dem 17. Jahrhundert mit Neptun verglichen hatten. In der Residenz bildet der Meeresherr ein dominantes, in zentralen Herrschaftsräumen auftauchendes Motiv. Unter den 1613 eingerichteten Wasserspielen in Schloss Hellbrunn befindet sich eine Neptungrotte mit einem besänftigten Neptun, während in einer weiteren Tuffsteingrotte Perseus zu sehen war, wie er das Meermonster besiegte und Andromeda befreite. Der Maler Johann Michael Rottmayr hatte 1689 ein großes Neptun-Deckenfresko mit der »Quos ego«-Episode für die Residenz gestaltet (»Neptun gebietet den Winden«), und im Jahr 1732 wurde die zentral gelegene Pferdeschwemme durch Erzbischof Firmian erneuert und mit einer großen, von Josef Anton Pfaffinger geschaffenen Neptun-Statue mit Dreizack ausgestattet, eine Wahl, die in unmittelbarer Beziehung zur gegenreformatorischen Politik des Erzbischofs stand, der sich in dieser Statue als Überwinder der Protestanten feierte, deren Vertreibung für konfessionelle Ruhe vor Ort gesorgt hatte. Die Auseinandersetzung mit dem Meeresherrn hatte somit auch einen lokalen Hintergrund, der nach der Arbeit am *Idomeneo* zu einem längerfristigen Interesse wurde. Nur zwei Jahre nach Abschluss der Zusammenarbeit mit Mozart greift Varesco den Andromeda-Stoff auf, der ihm in der Fassung Corneilles vorliegt und ihn zu gleich zwei Umschreibungen motiviert: eine »opera seria«, die von Michael Haydn vertont wurde von 1787, und ein 1782 entstandenes Schauspiel für Musik mit dem gleichnamigen Titel *Andromeda e Perseo*, mit dem, da es einen dramaturgisch anderen Weg einschlägt, die hier aufgestellte Reihe beschlossen werden soll. Dieses Schauspiel tritt ganz aus der Tradition der großen Hofoper heraus. Es stellt den Versuch dar, die Rettungsepisode aus dem zweiten Akt der Maschinentragödie Corneilles in ein Mono- oder genauer in ein Duodrama umzuschreiben. Die Neptun-Dramaturgie bemächtigt sich damit einer Gattung, die in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts und angeregt durch Rousseaus Monodrama *Pygmalion* dadurch gekennzeichnet war, dass sie in ihrer überwiegenden Zahl Frauen in tragischen Extrempositionen vorstellte und ihre gesprochene Rede musikalisch unterlegte.⁶² In der Regel setzt es ohne

62 Vgl. Juliane Vogel, »Zurüstungen für den Medienverbund. Zur Selbstaufgabe der Dichtung im Melodram um 1800«, in: *Das Melodram. Ein Medienbastard*, hg. v. Bettine Menke, Armin Schäfer u. Daniel Eschkötter, Berlin: Theater der Zeit 2013, S. 36-50; im selben Band Dörte Schmidt, »Medea lesen. Dramatische Form zwischen Sprache und Musik«, S. 51-74; vgl. zur

die Entfaltung einer Vorgeschichte auf dem Krisenpunkt einer Handlung an und beobachtet die Affektbewegungen des weiblichen Opfers. Das Eröffnungstableau des Schauspiels zeigt die an einen Felsen gekettete Andromeda, die ihren Tod erwartet. Von den zahlreichen Maschinen der Vorlage ist nur das Ungeheuer geblieben. Zugleich, und das ist in diesem Zusammenhang entscheidend, zeigen die in diesem Rahmen stattfindenden Auftritte einen Kraftverlust der Meerseite an, der von der Auftrittsmacht des barocken Maschinentheaters nichts mehr übrig lässt. Neptuns *colère* erfährt eine eklatante dramaturgische Schwächung. Varesco zeigt ein entkräftetes, zur Ausführung einer Rachehandlung kaum mehr befähigtes Meer und ein zum Auftritt kaum mehr befähigtes Meeresungeheuer, dem es nur mit Mühe gelingt, aus dem Fond der Bühne in den Vordergrund zu gelangen. Erstens hört es auf, eine Ausgeburt des Meeres zu sein. Anstatt durch einen elementaren Tumult hervorgebracht zu werden wie bei Mozart, ist es nun in einer Höhle zuhause, ohne elementaren Rückhalt, und stürzt sich erst mit einer Verzögerung ins Meer. Zweitens fehlt seinen Auftritten die despotische Kraft, die die Vorgängerauftritte kennzeichneten. Die vehemente, aggressive Annäherung der in monströse Form gesetzten Elementarkraft ist zu einer »allgemache[n]« und vielfach unterbrochenen Auftrittsform zurückgestuft, die von dem »unaufhaltsamen Grimm«, von dem im Text die Rede ist, nur wenig spüren lässt. Wie drei analoge Regieanweisungen bestätigen, kann das Ungeheuer bei seinem Erscheinen weder visuelle noch kinetische Kohärenz aufbauen. »[D]as Thier lässt sich sehen, geht aber wieder unter.«⁶³ – »Das Thier zeigt sich in einiger Entfernung auf der Oberfläche des Meeres, geht aber bald wieder unter.«⁶⁴ – »Das Ungeheuer zeigt sich näher, und verbirgt sich wieder.«⁶⁵ Diese Angaben deuten auf eine Stagnation absolutistischer Auftrittsmacht hin – auf temporäre, aber wiederkehrende Kraftausfälle, die ihm eine kontinuierliche Veränderung seiner Stellung im szenischen Raum verwehren. Drittens bewegt sich Varescos Ungeheuer nicht mehr mit der Unerbittlichkeit und Unaufhaltsamkeit des barocken Neptun-Mechanismus vorwärts. Es trägt nun die Züge eines Lebewesens – eines Tieres –, dem kein mechanisches, sondern ein organisches Schicksal beschieden ist. Unter den »Streichen« des Perseo wird es zur Leiche. Das Schlussbild zeigt keine zerbrochene Maschine, sondern einen toten Fisch:

Das verwundete Thier wird zwar allgemach schwächer, läßt aber nicht ab, dem Perseus entgegen zu sträuben. Perseus hält sich mit der linken Hand an einen Ast,

Gattung außerdem Wolfgang Schimpf, *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988.

63 Giambattista Varesco, *Andromeda und Perseus. Ein Schauspiel mit Musik, Libretto*, Salzburg: Stadtbuchdruckerei 1782, S. 9.

64 Varesco, *Andromeda und Perseus*, S. 26.

65 Varesco, *Andromeda und Perseus*, S. 26.

und mit der rechten bekämpft er noch immer das Thier, bis es endlich so vielen Streichen unterliegt, und mit dem Bauch über sich gekehrt, leblos auf dem Meere herum getrieben wird.⁶⁶

Mit der Verwandlung der Neptun-Maschinen in ein Lebewesen, das auf seine Körperkräfte zurückgeworfen ist, da ihm die mechanische Unterstützung abhanden gekommen ist, endet die Neptundramaturgie des Ancien Regime. Das Herrschaftsmodell, das sich in den Formen der tragischen Oper mit den despotischen Kräften auseinandersetzte, die es antrieben und die es zugleich zu bändigen hatte, hat seine szenenbeherrschende Macht verloren. Das Bündnis zwischen Maschine, Leidenschaften und Auftrittsmacht, das die Oper des Ancien Regime kennzeichnete, ist damit zerbrochen. Der Maschinenauftritt, der wie bei Corneille »toute la scène« ausfüllte, ist nur noch in Schwundformen präsent. Ende des 18. Jahrhundert kann eine mechanisch gestützte, d.h. durch äußere Kraftanstöße vorangetriebene Dramaturgie den modernen Formen des Dramas nicht mehr entsprechen. Zugleich endet eine Herrschaftsdramaturgie, die in ihren spektakulären Inszenierungen einen Bedrohungshorizont aufspannte und ihre Subjekte auf dem schmalen Streifen eines vom Meer bedrohten »rivage« aussetzte, auf dem sie jederzeit verschlungen und zerstört werden konnten.

66 Varesco, *Andromeda und Perseus*, S. 28.