

Wie sich das Staunen in Neugier wandelt oder Proserpina, Medea, Ariadne und Musik-Maschinen-Theater in Gotha – mit einem Seitenblick auf Goethe¹

Dörte Schmidt

Maschinist: Meinen Sie denn wirklich,
dass das etwas helfen wird?

Dichter: Ich bitte, ich beschwöre Sie, schla-
gen Sie mir meine Bitte nicht ab, meine
einige Hoffnung beruht darauf.

Ludwig Tieck, *Der gestiefelte Kater*

Die Oper ist die Gattung des »Wunderbaren«, so lehrt es jedenfalls die französi-
sche Gattungs poetik des späten 17. Jahrhunderts² – und die Musik sichert diesen
Status gegen die Forderungen der Wahrscheinlichkeit: Sie übertönt nicht nur die

1 Bettine Menke und Juliane Vogel verdanke ich die wiederholte und intensive Verwicklung in Fragen nach den Dispositionen des Theatralen, erstere ermöglichte auch im Vorfeld der geplanten Tagung bereits einen gemeinsame Aufenthalt in der Gothaer Forschungsbibliothek und eine Begehung des dortigen Theaters; Adrian Kuhl teilte mit mir sein Interesse an und seine Kenntnisse über Friedrich Wilhelm Gotter, Reinhard Kapp war mir immer wieder geduldiger Gesprächspartner und Leser; vielfältige Unterstützung und Hinweise verdanke ich Kathrin Paasch und Cornelia Hopf, Forschungsbibliothek Gotha, Silke Leopold, Universität Heidelberg, Sandra Leopold, Berlin, sowie Martin Mulsow und Erik Liebscher, Universität Erfurt. Ein Fellowship des Alfried Krupp Wissenschaftskollegs Greifswald im akademischen Jahr 2020/21 intensivierte nicht nur die Zusammenarbeit mit Bettine Menke, sondern sorgte auch für den nötigen Freiraum zur Fertigstellung dieses Textes.

2 Charles Perrault fügte in seiner berühmten *Parallèle des anciens et des modernes* die vom König bevorzugte musiktheatrale Gattung in das kodifizierte Gattungssystem und entthronte die Tragödie, indem er der Oper als der Gattung des Wunderbaren die Komödie als diejenige des Wahrscheinlichen gegenüberstellt und die Tragödie als Mischform zwischen beide. Hierzu ausführlich Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris : Minerve 1991.

Maschinengeräusche, sondern ordnet sozusagen das Timing durch eine kontrollierte musikalische und mit rhetorischen Begriffen beschreibbare Bewegungslogik. Die Musik überführt das rhetorische Protokoll in die sinnliche Evidenz des Wahrnehmbaren und öffnet das Theater im Vollzug, ohne dieses Protokoll gänzlich zu unterlaufen, für das am Wunder wie am Spektakel sich entzündende Staunen.³ Dieses Staunen trat (wie Lorraine Daston und im Anschluss an sie Annette Kappeler auch für das Musiktheater diskutiert haben) im Laufe des Jahrhunderts in ein interessantes Wechselverhältnis zur zentralen Kategorie der Aufklärung: der Neugier.⁴ Im 18. Jahrhundert geriet das Interesse am Seltenen, Besonderen, Staunenswerten zunehmend (wieder) in Gegensatz zu einer Neugier, die es genauer wissen wollte, nach den Ursachen und Begründungen der Erscheinungen suchte und auch auf dem Theater immer stärker jedenfalls nach Wahrscheinlichkeit, wenn nicht sogar nach Wahrheit suchte. Mit der Frage nach Kausalitäten trat das Interesse an der Einmaligkeit des Ereignisses in den Hintergrund zugunsten von Beobachtung ermöglichernder Wiederholung. Am wissenschaftlichen Experiment geschult erhob sich geradezu die Forderung nach Wiederholbarkeit. Wie aber verträgt sich dies mit einem Theater mit Musik und Maschinen? Wird gerade ein solches, an der sinnlichen Konkretion des Moments ausgerichtetes Theater dann nicht hoffnungslos veralten? Gerade das Gothaer Theater, auf dessen Maschinen-Bühne Conrad Ekhof sein aufgeklärtes Darstellungsideal entfaltete, bietet wie wenige Bühnen dieser Zeit geeignetes Material, um solchen Fragen nachzugehen.

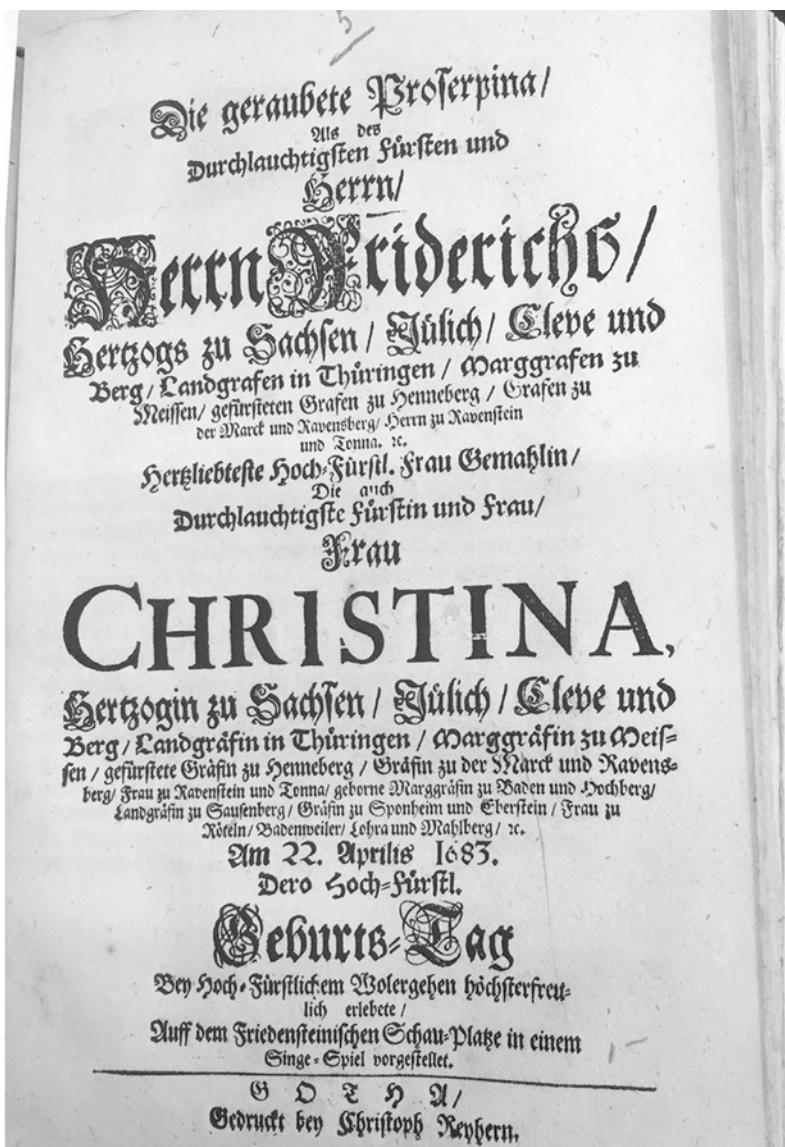
-
- 3 In gewisser Weise befragt das musikalische wie das Maschinen-Theater im Laufe des 18. Jahrhunderts gerade jenes Überspringen der Repräsentation durch die Wahrnehmung, das Rüdiger Campe ausgehend von Willem s'Gravensande als zentrale Leistung des Evidenzcharakters der Wahrnehmung herausgestellt hat, ders., »Unwarscheinliche Wahrscheinlichkeit. Evidenz im 18. Jahrhundert«, in: *Diskrete Gebote. Geschichte der Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse*, hg. v. Roland Borgards u. Johannes Friedrich Lehmann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 15–32, hier S. 17.
- 4 Lorraine Daston, *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, Frankfurt a.M.: Fischer 2003; dies.u. Katherine Park, *Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750*, Frankfurt a.M.: Eichborn 2002; Annette Kappeler, »Höre und Staune! Klangeffekte in der französischen Oper des 18. Jahrhunderts«, in: *Archäologie der Spezialeffekte*, hg. v. Natascha Adamowsky u.a., Paderborn: Wilhelm Fink 2018 (= *Poetik und Ästhetik des Staunens*, Bd. 4), S. 89–111; 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: Wilhelm Fink 2015, S. 9–39. Siehe auch den materialreichen Katalog: Andrea Sommer-Mathis, Daniela Franke u. Rudi Risatti (Hgg.), *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Petersberg: Michael Imhoff 2016 (= *Ausstellungskatalog Theatemuseum Wien 2016*).

I. Proserpina in Gotha oder Maschinen als Subtext

Im April 1683 betrat das Musiktheater in Gotha die Szene mit allen Insignien des Spektakels. Auf dem neu eingerichteten Theater seines Schlosses wagte sich Herzog Friedrich I. anlässlich des Geburtstags seiner zweiten Frau, der verwitweten Markgräfin Christina von Brandenburg-Ansbach, die repräsentativen Ansprüche eines solchen Ereignisses absichtsvoll überbietend, erstmals an die Aufführung eines großen »Singespiels« mit mythologischem Sujet: *Die geraubete Proserpina*. Er positionierte sich damit früh in der sich gerade etablierenden Landschaft höfischen Musiktheaters in dieser Region.⁵ Mit den beiden Autoren, dem Konrektor des Gothaer Gymnasiums Johann Georg Hess für das Libretto und dem Gothaer Hofkapellmeister Wolfgang Michael Mylius für die Musik, begegnen einander in diesem Stück Gelehrsamkeit und Repräsentation.⁶ Überliefert ist nicht die Musik, sondern allein der Librettodruck,⁷ der den Anlass nicht nur explizit auf dem Titelblatt mitteilt, sondern dessen protokollarische Bedeutung auch durch sein Format transportiert.⁸

- 5 Siehe zum direkten Umfeld Gudrun Busch, »Wolfenbüttel, Halle, Weißenfels und wieder Wolfenbüttel. Glanz und Abglanz höfischen Musiktheaters zwischen Oker und Saale«, in: *Die Oper am Weißenfelscher Hof*, hg. v. Eleonore Sent, Rudolstadt: Hain 1996 (= *Weißenfelscher Kulturtraditionen*, Bd. 1), S. 209–246, hier auch die chronologische Übersicht unter Einbeziehung benachbarter Höfe, S. 236–246, zu Gotha S. 241ff. Zum breiteren Kontext und zum Zeithorizont der deutschen Hoftheatergründungen siehe auch Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Klett 1995, hier vor allem auch Kap. 2: »Die Theatralkultur der deutschen Höfe«, S. 66–76.
- 6 Speziell zu diesem Stück Roswitha Jacobsen, »Theater als Medium höfischer Kommunikation: Die Gothaer »Proserpina« von 1683«, in: *Frauen – Bücher – Höfe: Wissen und Sammeln vor 1800. Women – Books – Courts: Knowledge and Collecting before 1800. Essays in Honour of Jill Bepler*, hg. v. Volker Bauer u.a., Wiesbaden: Harrassowitz 2018 (= *Wolfenbütteler Forschungen*, Bd. 151), S. 397–409. Zum Umfeld deutscher Opernproduktion dieser Zeit siehe vor dem Horizont einer europäischen Gattungsgeschichte Silke Leopold, »Oper in deutschen Landen«, in: dies., *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2004 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 11), S. 239–300, aus der Perspektive der Libretti auch Tina Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie. Musik und Lesetext am Beispiel der »Alceste«-Opern vom Barock bis zu C.M. Wieland*, Berlin u. Boston: de Gruyter 2017 (= *Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*, Bd. 86/320); zum für das mitteldeutsche Umfeld in dieser Zeit typischen Zusammenhang von höfischer Repräsentation und Bildung vor allem S. 69f. Zum Kontext siehe beispielsweise auch: Friedhelm Brusniak (Hg.), *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert*, Köln: Studio 1994.
- 7 *Die geraubete Proserpina*, Gotha: Christoph Reyhern 1683, Forschungsbibliothek Gotha: Poes 4° 02169/01 (05).
- 8 Die Datierung auf dem Titelblatt verweist nicht auf die tatsächliche Aufführung, die am 24. April stattfand, sondern auf deren Anlass, den fürstlichen Geburtstag (siehe Jacobsen 2018, S. 397f.).

Abb. 1: Titelblatt des Librettodrucks, Die geraubte Proserpina, Gotha: Christoph Reyhern
1683



Das Stück scheint der verlorenen Partitur wegen auf den ersten Blick kein Fall für die Musikwissenschaft.⁹ Und doch sind musikalische Fragen allgegenwärtig. Im Libretto erscheinen in den Didaskalien nicht nur Angaben zum diegetischen Einsatz (etwa im dritten Auftritt des ersten Aktes, wenn Procras eine Schalmei bläst) sondern auch explizite Formhinweise (beispielsweise im sechsten Auftritt des ersten Aktes, wo die Regieanweisung eine Abschluss-Arie ankündigt). Im gesamten Text ruft überdies die Verwendung spezifischer Vers- und Strophenformen unterschiedliche Arten der Musikalisierung auf.¹⁰ Nie allerdings wird die Musik selbst konkret, sie erscheint gleichsam immer im Verweis (damit auf kundige Leserinnen angewiesen) und ist im Libretto als eine der Dimensionen des Stückes präsent, die – der italienisch geprägten Hofoper der großen deutschsprachigen Höfe folgend – für die ästhetische Konkretion und Einmaligkeit des Ereignisses zuständig und weder literarisiert (also beispielsweise gedruckt) noch wiederaufgeführt worden ist. Überliefert und verbreitet wurden solche Theaterereignisse nicht nur in Gotha über prächtige Librettodrucke im Folio-Format, die unter den Höfen ausgetauscht und gesammelt wurden, also auch dem Vergleich bzw. der eigenen Positionierung in diesem Feld höfischer Repräsentation dienten.¹¹ Die in frühneu-

9 Nicht von ungefähr entzünden sich gerade am Korpus der nord- und mitteldeutschen Opern- textbücher ausführliche Debatten über Methoden und disziplinäre Ausrichtung der Forschung über Libretti, siehe beispielhaft Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680-1740)*, Tübingen: Niemeyer 2005 (= *Theatron*, Bd. 45), vor allem Einleitung: »Kanon und Ausgrenzung«, S. 1-7, sowie Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie*, S. 7-34.

10 Ganz offensichtlich referiert der Textdichter eher auf das romanische, syllabisch, also silbenzählend verfahrende als auf das für deutsche Versdichtung seit Opitz kodifizierte akzentuierende Versprinzip. Auch formale Angebote für eine Musikalisierung macht der Text: So enthält beispielweise schon der allererste Text der Ceres in der ersten Szene des ersten Aktes über eine Textwiederholung das Angebot für ein Ritornell, durch Strophenbildung ist in der Szene klar markiert, wo Ceres ihre Arie hat, und wo rezitativische Passagen vorgesehen sind. Ein detaillierterer, die Arbeiten von Irmgard Scheitler und Volkhard Wels für die Oper weiterführender Blick auf die Versbildung und ihre musikalischen Implikationen wäre ein mehr als lohnender Bereich für die Librettorenschung in diesen musiktheatralen Kopora. Vgl. Volkhard Wels, *Kunstvolle Verse. Stil- und Versreformen um 1600 und die Entstehung einer deutschsprachigen Kunstdichtung*, Wiesbaden: Harrassowitz 2018 (= *Episteme in Bewegung*, Bd. 12), sowie beispielsweise Irmgard Scheitler, »Melodien und Gattungen anderer Nationen und die deutsche Gesangslyrik«, in: *Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung*, hg. v. Wolf Gerhard Schmidt u.a., Hamburg: Felix Meiner 2014, S. 171-208.

11 Zur Funktion der Überlieferungspraxis in der Festkultur Mitteldeutschlands siehe auch Bernhard Jahn, »Zwischen Festgemeinschaft und Partiturdruck – kommunikationstheoretische und mediengeschichtliche Überlegungen zum Kontext barocker Opernaufführungen«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 20 (1995), S. 116-154. Jahn schließt aus dem weitgehenden Fehlen von Librettodrucken im deutschsprachigen Raum, dass diese hier anders als etwa in Frankreich nicht Teil der über das Ereignis hinausreichenden höfischen Re-

zeitlicher Bindung überlieferten Bände mit Libretti unterschiedlicher Höfe in der Gothaer Bibliothek, in die auch das *Proserpina*-Libretto eingefügt ist, dokumentieren dies eindrucksvoll.¹²

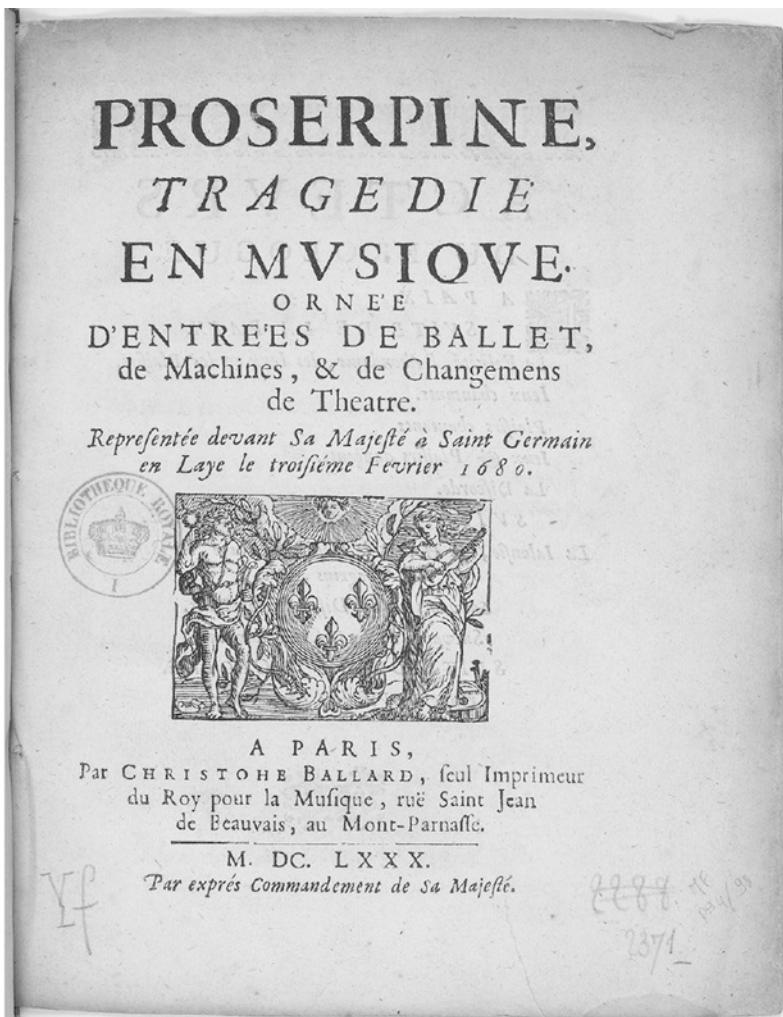
Schon ganz äußerlich weisen die Fünfaktigkeit und das mit sechs Hauptfiguren relativ konzentrierte Personal der *Proserpina* darauf hin, dass nicht die an der italienischen resp. venezianischen Oper geschulte revueartige, ein vielfältiges Figurentableau umfassende und üblicherweise dreikärtige Form des musikalischen Theaters die ästhetische wie kulturpolitische Folie lieferte, sondern die schon durch ihre Gattungsbezeichnung auf ein poetisches Regelsystem bezogene französische Oper, die sich in Paris als Gattung des Wunderbaren zum (sinnlich attraktiveren) Zwilling der Tragödie gemausert hatte. Schon das Sujet verweist geradezu überdeutlich auf ein ebenso prominentes wie aktuelles Vorbild: Jean-Baptiste Lullys 1680 auf ein Buch von Philippe Quinault komponierte tragédie en musique *Proserpine*, die im gleichen Jahr als Libretto wie als Partiturdruck erschienen war. Es war jedoch nicht der Plot der Handlung, an dem die Parallele wirksam wurde – vielmehr passte der Gothaer Textautor das Stück, wie Roswitha Jacobsen im Detail gezeigt hat, gezielt an die zeitgenössischen Auseinandersetzungen an und fügte mit der dionysischen Satyrfigur Procras, einem verrückten Schäfer, auch auf der Handlungsebene jedenfalls als Nebenstrang die für die pietistische Debatte so wichtige Auseinandersetzung mit der Sinnlichkeit des Theaters ein. Das spricht jedoch durchaus nicht gegen eine Referenz, vielmehr stellt es die Anschlussfähigkeit her und wirft die Frage nach der Ebene auf, auf der nun die Verbindungen zum Tragen kommen.¹³

präsentationsbemühungen waren. Zur literarischen Funktion mitteldeutscher Libretti im 17. Jahrhundert siehe Jahn, »Das Libretto als literarische Leitgattung am Ende des 17. Jahrhunderts? Zu Zi(e)glers Roman *Die Asiatische Banise* und seinen Opernfassungen«, in: Sent (Hg.), *Die Oper am Weißenfelsener Hof*, S. 143–169. Zu den Literarisierungsstrategien der Oper des 18. Jahrhunderts siehe auch Dörte Schmidt, »Metastasios »Artaserse«, die Literarizität der Oper und die Bedingungen des Repertoires«, in: *Die Musikforschung* 66/2 (2013), S. 103–119.

¹² Siehe hierzu auch Roswitha Jacobsen, »Die Weißenfelsler Libretti und Spielszenarien in Gotha«, in: Sent (Hg.), *Die Oper am Weißenfelsener Hof*, S. 247–275.

¹³ Jacobsen, *Theater als Medium höfischer Kommunikation*, S. 404–409; für einen Überblick über die Debatten (die auch den Einsatz von Maschinen in der Oper einbegreifen) vgl. grundlegend auch Jahn, *Die Sinne und die Oper*. Am Ende des vierten Auftritts im ersten Akt zieht Procras, der bereits über das Requisit der Schalmei als Vertreter sinnlicher Evidenzen ausgezeichnet worden war, einen Kuchen hervor und geht essend ab. Über diese Abtrittsfigur bringt er auch die von Bernhard Jahn zurecht im Kontext des Sinnlichkeitsdiskurses in einem eigenen Kapitel hervorgehobene Essensthematik ein.

Abb. 2: Titelblatt des Librettodrucks, Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault, Proserpine, Paris: Ballard 1680



Schon auf dem Titel des Partiturdrucks ist *Proserpine* ausdrücklich als Ausstattungstheater ausgewiesen: Nicht nur Ballette schmücken das Stück, sondern vor allem Maschinen und mit ihnen (die Einheit des Ortes als Forderung der Tragödie überschreitende und entsprechende Bühnentechnik erfordernde) Szenenwechsel.

Genau hier, also gleichsam an den Paratexten setzt das Gothaer Spektakel an.¹⁴ Wie die Pariser wechselt die Gothaer *Proserpina* zwischen Sizilien und der Götterwelt. Während man sich in Paris zu Beginn der Handlung jedoch im Palast der Ceres fand, der Ätna erst am Ende des Aktes und durch ein Erdbeben angekündigt in den Blick rückte (also gleichsam einen eigenen Auftritt hatte), präsentierte das Bühnenbild in Gotha die sizilianische Landschaft mit dem brennenden Vulkan im Hintergrund gleich zu Beginn des Stücks, donnernd bemerkbar machen sollte er sich jedoch erst mit Plutos Auftritt im vierten Akt. Hess änderte also durchaus den Ablauf, übernahm aber insgesamt ziemlich vollständig die spektakulären Momente des Stücks und füllte die fünfaktige Form mit sich steigernden Gelegenheiten zum Einsatz der Bühnentechnik: Er forderte Klang- und Lichteffekte, ermöglichte dem olympischen Personal standesgemäße Maschinenauftritte und schrieb sogar einen Szenenwechsel innerhalb des dritten Aktes vor (wo sich die aus dem ersten Akt wiederaufgenommene Landschafts-Szenerie für den letzten Auftritt – einen Monolog der Ceres – in einen dunklen, einem Götzen-Tempel ähnelnden Saal wandelt).¹⁵ Die Gotha'sche *Proserpina* zielte offensichtlich geradezu auf Überbietung des Theatralen durch offensive Ausstellung der Künstlichkeit der gezeigten Sensationen. Im fünften Akt, der im Olymp spielt, kulminiert der Maschineneinsatz in der aufsehenerregenden Forderung von vier gleichzeitig auf der Szene präsentierten Wolkenwagen:

Erster Eintritt: Venus auf ihrem Wagen, Ceres auf ihrem Wagen. Ceres exposiert mit der Venus, daß sie ihre Tochter hinters Licht geführet, und dem Pluto in die Hände gespieler habe. [...] Anderer Eintritt: Jupiter auf einem Wagen herunter kommend, und die vorigen. Jupiter redet der Ceres ein und entschuldigt das Vor-gegangene mit der Notwendigkeit, welches die Ceres doch wenig annehmen will. [...] Dritter Eintritt: Pluto auf seinem Wagen von unten herauff kommend, und die vorigen. Pluto dankt dem Jupiter für die erwiesene Güte, begehret der Ceres Consens, den sie endlich gibt, weil sie sonsten ihre Tochter niemals hätte wieder zu sehen bekommen, und bedingt, daß Proserpina nach Gefallen den Himmel besuchen dürffe, welches der Pluto auch verspricht.¹⁶

¹⁴ Zur Frage der Paratexte in den Libretti des deutschsprachigen Raumes dieser Zeit siehe auch Jörg Krämer, »Paratextualität im Libretto der Frühen Neuzeit«, in: *Die Pluralisierung des Paratextes in der frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*, hg. v. Frieder von Ammon u. Herfried Vögeli, Berlin: LIT 2008 (= *Pluralisierung & Autorität*, No. 15), S. 45–78.

¹⁵ Große Chöre und Ballette waren in Gotha natürlich nicht möglich, allerdings suchen die »etlichen«, Proserpina begleitenden Jungfrauen, die sich dann im Libretto als drei herausstellen, diese Funktionen über Tanz- bzw. Bewegungsanweisungen wie Gesangsnummern gleichsam »im Kleinen« aufzufangen.

¹⁶ *Die geraubte Proserpina*, Gotha 1683, s.p.

Auch wenn aufgrund der räumlichen Möglichkeiten anzunehmen ist, dass in der Aufführung nicht die Sänger selbst in den Maschinen saßen, sondern sie durch gemalte Figuren vertreten wurden und von unten sangen (nicht nur würden vier Menschen tragende Wagen vermutlich die Raumkapazität sprengen, es gibt in Gotha überdies keine Seitenbühne, die das unsichtbare Besteigen der Wagen ermöglichen könnte), dürfte der Effekt eindrucksvoll gewesen sein.¹⁷ Wie die Musik das Timing und die Einmaligkeit des Zeitpunkts der Aufführung sicherte, so verwiesen die Maschinen auf die Einmaligkeit dieses spezifischen Theaterraumes, führten seine spezifischen Potentiale vor, vermaßen über die Auf- und Abtrittsrichtungen den Raum und die Möglichkeit zur Überschreitung seiner Grenzen nicht nur horizontal, sondern vor allem eben nun auch vertikal,¹⁸ und stellten damit die Frage nach dem Draußen: Indem sie Aufmerksamkeit erregen, regen die Maschinen gleichzeitig zum Fragen nach den Gründen und auch danach an, woher die »in der Maschine« auf die Bühne gebrachten Figuren und Ereignisse eigentlich kommen, wer sie lenkt und – da sie offensichtlich künstlich sind – wofür sie stehen.¹⁹ Gerade der Einsatz der Maschinen war vermutlich also eine der Attraktionen, die zur Wahl des Stoffes und damit dieses Vorbildes für die Eröffnung des Theaters führten, das der Herzog zwischen 1681 und 1683 bauen und eigens mit solch aufwendiger Bühnen-technik ausstatten ließ.²⁰ Es ging dabei um Repräsentation, um den interessanten

17 Dass die in den Libretti ausgewiesenen Maschineneinsätze in Aufführungen nicht immer buchstäblich zum Tragen kamen, also nicht unbedingt als Aufführungsvorschrift gelesen wurden, gehört zu den auch in zeitgenössische Rezensionen immer wieder diskutierten Umständen. So vermisste der Rezensent der Londoner Uraufführung von Händels *Rinaldo* in London im *Spectator* den Drachenwagen der Armida schmerlich, *The Spectator*, 6. März 1711, abgedruckt in: *Händel-Handbuch*, hg. von der Hallischen Händel-Ausgabe, Bd. 4, Leipzig u. Kassel: Bärenreiter 1985, S. 50f. Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich herzlich Silke Leopold. Dass Szenenanweisungen dennoch zu den sinnstiftenden Dimensionen des Textes gehören können, ist vor allem für das 18. Jahrhundert und die doppelte Funktion von Theatertexten als Lesetexte und Dokumente von Aufführungen diskutiert worden, siehe beispielsweise Anke Detken, *Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 2009 (= *Theatron*, Bd. 45). Als gleichsam poetologisch begründetes Spektakel-Theater muss die tragédie en musique gerade nicht der Doktrin der französischen tragédie classique folgen, die Regieanmerkungen möglichst vermied, vgl. Detken, *Im Nebenraum des Textes*, S. 47ff.

18 Hierzu grundlegend: Juliane Vogel u. Christopher Wild (Hgg.), *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit 2014 (= *Theater der Zeit*, Recherchen 115), sowie Juliane Vogel, *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018.

19 Zur zentralen Bedeutung des off-Stage im Maschinentheater siehe Bettine Menke, »Was das Theater möglich macht: Theater-Maschinen«, in: Adamowsky u.a., *Archäologie der Spezialeffekte*, S. 113-144.

20 Diese Maschinen sind bereits mehrfach beschrieben, zuerst ausführlich bei Elisabeth Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne. Das Ekhof-Theater im Schloß Friedenstein Gotha*, Weimar u. Jena: Hain 2004 (= *Gothaisches Museums Jahrbuch* 2005), siehe auch Viktoria Tkaczyk, *Himmels-*

Versuch eines protestantischen Hoftheaters, das sich gerade über solche Technik im mitteldeutschen, aber auch europäischen Feld positionierte.²¹

Liest man dies vor dem Hintergrund von Lorraine Dastons wissenschaftlicher Diskussion der Spannung von Wunder und Beweis, von Zeichen und Tatsachen,²² bildeten die Maschinen in *Proserpina* die Vehikel einer in Aufruhr befindlichen Götterwelt, sie lieferten die Mechanik der dahinterstehenden Weltordnung, die am Ende des Stücks alles wieder ins Lot brachte – das mechanistische Regime der Affektkontrolle war noch in Kraft. Nach der Wende zum 18. Jahrhundert sah sich diese Theaterform in ihrer sinnlichen Üppigkeit unter dem Einfluss der metastasianischen Reformen und ihrer ›Austreibung der Götter‹ wie der Maschinen aus der Oper auch in Deutschland zunehmend in der Kritik,²³ was für kleinere Höfe, die sich diesen Aufwand nicht leisten konnten oder wollten, durchaus auch pragmatisch attraktiv war. Politische wie (damit verbunden) konfessionelle Konkurrenzen und Allianzen spiegelten sich – verstärkt in der zweiten Jahrhunderthälfte – in ästhetischen Debatten.²⁴ Das durch das Maschinenspektakel ausgelöste Staunen

Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit, München: Wilhelm Fink 2011, S. 268-284.

- 21 Zur Frage der sinnlichen Dimension solcher Theaterereignisse in den Debatten des pietistischen Protestantismus siehe auch Jahn, *Die Sinne und die Oper*. Die durchaus protestantische Verbindung von Kenntnis, Können und Repräsentation der Gothaer Unternehmung eröffnet auch Erklärungsmodelle dafür, warum nicht einfach einer der führenden Künstler der Zeit an den Hof geholt wurde, sondern die Arbeiten nach eingehendem Studium der Maschinen an anderen Theatern von Gothaer Handwerkern offenbar unter kenntnisreicher Überwachung durch den Herzog selbst ausgeführt wurden. Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, vor allem S. 57f.
- 22 Daston, *Wunder, Beweise und Tatsachen*, vor allem S. 29-76, sowie Daston u. Park, *Wunder und die Ordnung der Natur*, vor allem die Kap. 6 »Seltsame Tatsachen« und 7 »Wunder der Kunst und Wunder der Natur«.
- 23 Siehe hierzu Silke Leopold, »Die Metastasianische Oper«, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hg. v. Carl Dahlhaus, Laaber: Laaber 1985 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 5), S. 73-84, sowie Francesca Menchelli-Buttini, »Die Opera seria Metastasios«, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hg. v. Herbert Schneider u. Reinhard Wiesend, Laaber: Laaber 2001 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 12), S. 23-36.
- 24 Vor allem die Auseinandersetzung mit dem Wiener respektive Pariser Repertoire im Bereich des musikalischen Theaters liefert dafür in Nord- und Mitteldeutschland einen aufschlussreichen Gradmesser. Den Hintergrund bilden in diesem Zusammenhang die wechselnden politischen Allianzen im Gravitationsfeld der Großmächte Preußen, Habsburg und Frankreich, die ausgefeilte kulturpolitische Netzwerke hervorbrachten. Neben übergreifenden Darstellungen wie Reinhart Meyer, »Der Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der Deutschen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (1981)«, in: ders., *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, hg. v. Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2012 (= *Summa Summarum*, 1), S. 341-400, sowie Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Tübingen: Niemeyer 1998 (= *Studien zur Deutschen Literaturwissenschaft*, 10), S. 11-100.

geriet unter Verdacht.²⁵ Der von Daston und Park beschriebene historische Wandel des Umgangs mit und der Bewertung von kognitiven Leidenschaften zeigt sich naheliegender Weise unmittelbar auf dem Theater.²⁶ Das Gothaer Theater ist in diesem Umfeld deshalb so besonders interessant, weil es seine deutlich dem barocken Spektakel verbundenen Maschinen in einem nicht sehr ausgreifenden, aber doch kontinuierlichen Theaterbetrieb weiterhin pflegte und dies in der Regel auch mit einer Nähe zum französischen Theater verband. Auffällig ist, worauf immer wieder hingewiesen wird, dass diese Maschinen nicht einfach, da nun einmal vorhanden, noch eine Weile weiterverwendet wurden, sondern noch knapp hundert Jahre später in Gebrauch waren und in der Zwischenzeit sogar beträchtliches Geld für Restaurierung, Instandhaltung und Neubau aufgewendet worden war.²⁷

Ein Seitenblick auf die angrenzenden Höfe zeigt, dass dort Neuerungen vor allem für die Dynamisierung der Natur-Szenerien interessant wurden. 1799 erklärte Johann Adam Breysig den Erdmannsdorff'schen Neubau in Dessau zu einem der Vorbilder für die Bühnentechnik des von ihm geplanten Magdeburger Theaters, »das ein sogenanntes Scheren- oder Kamm-Theater, von der Art, wie das neulich in Dessau errichtete große Fürstliche Theater, das Herzogliche Theater in Braunschweig, und das Fürstlich Bernburgische in Ballenstädt« ist.²⁸ Die dort verwendeten, über ein Seilsystem aufgezogenen Flügel-Seitenkulissen²⁹ erhöhten nicht nur die Variabilität, sondern erleichterten schnelle Kulissenwechsel auch auf offener Szene. In Gotha hielt man an der älteren Technik der Kulissenwagen fest,

teratur, Bd. 149/150), siehe auch Fallstudien wie u.a. Adrian Kuhl, »Anspruchsvolle Effekte? Integrationsstrategien zeitgenössischer Spektakelästhetik in *Die Geisterinsel* von Gotter und Freiherr von Einsiedel«, in: *Jahrbuch Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. Das Singspiel im 18. Jahrhundert*, hg. v. Benedikt Leßmann und Tilmann Venzl (in Vorbereitung), sowie Dörte Schmidt, »Repräsentation und ästhetisches Experiment. Melodramen an Hoftheaterbühnen – das Beispiel Dessau«, in: *Musik im Dessau-Wörlitzer Gartenreich*, hg. v. Wolfgang Hirschmann u. Adrian La Salvia, Halle: Mitteldeutscher Verlag 2019, S. 141-161.

- 25 Zur Spektakel- bzw. Maschinenkritik der Zeit siehe u.a. Jahn, *Die Sinne und die Oper*; sowie Bettine Menke u. Christoph Menke, »Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Drei Weisen des Theatralen«, in: dies. (Hgg.), *Tragödie. Trauerspiel. Spektakel*, Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 6-15.
- 26 Daston u. Park, *Wunder und die Ordnung der Natur*, vor allem Kap. 8 »Die Leidenschaften der Forschung«.
- 27 Hierzu Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, S. 22-42 und 61-77, sowie Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 267-284, siehe auch den Beitrag von Adrian Kuhl in diesem Band.
- 28 Zit. nach: Ingeborg Krengel-Strudthoff u. Bärbel Rudin (Hgg.), *In blauer Ferne. Von der Kulissenbühne zum Königsberger panoramischen Theater. Schriften zur Bühnenreform von Johann Adam Breysig (1766-1831)*, Wiesbaden: Harrassowitz 1993 (= *Studien der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund*, Bd. 12), S. 23.
- 29 Siehe Moritz von Proskey, *Das Herzogliche Hoftheater zu Dessau*, Dessau: Paul Baumann 1885, S. 33.

erhöhte allerdings ab Mitte der 1760er Jahre auch dort die Beweglichkeit für Kulissenwechsel durch die Reduktion der Gassen zugunsten zusätzlicher Kulissenwagen. Mit der Steigerung der Beweglichkeit nahm also die Möglichkeit der Illusion perspektivischer Tiefe ab. Es waren überdies eine neue Wellenmaschine, eine Freifahrt für einen Zwischenprospekt auf der Bühnenmitte, sowie Versenkungsmöglichkeiten hinzugefügt worden und, das ist vielleicht die wichtigste Neuerung: neben einer Donner- und zwei Blitzmaschinen eine Verdunklungsmechanik.³⁰ Unter Ekhof wurden dann folgerichtig auch Stücke entwickelt, die diese Maschinen auf spezifische Weise beschäftigten. Auffällig ist jedoch, wie selten – und dadurch gleichzeitig auch herausgestellt – diese Anlässe waren. Ganz klar referierte der Einsatz solcher Maschinen auf das höfische Spektakeltheater. Sie in aktuelle ästhetische Vorstellungen zu integrieren, bedurfte eigener Vorkehrungen.³¹ Folgt man der Beobachtung, dass die Maschinen die Bezugsebene zwischen Lully/Quinaults *Proserpine* und Mylius/Hess' *Proserpina* bildeten, kann man die bühnentechnische Kontinuität allerdings auch als Teil eines im intertextuellen Sinne parodistischen Verfahrens weiterverfolgen: Gerade weil die Maschinen in den Stücken mehr oder weniger die gleichen blieben, konnten ihnen neue Begründungen unterschoben und sie als Vehikel für den Wandel des höfischen Theaters ausgestellt werden. Dazu bedarf es vor allem der spezifischen Verwendung dieses Mittels. Aufschlussreich an der technischen Kontinuität ist weniger die Häufigkeit des Maschineneinsatzes, als vielmehr die Signifikanz des jeweiligen Umgangs mit diesen Maschinen, die sich im Vergleich der Hess/Mylius'schen *Proserpina* mit den Monodramen des späten 18. Jahrhundert wie Johann Christian Brandes' *Ariadne auf Naxos* und vor allem Friedrich Wilhelm Gotters *Medea*, die beide in verschiedener Hinsicht auf die Formarsenale des Hoftheaters zugreifen,³² besonders gut beobachten lassen.

II. *Proserpina, Medea und der Drachenwagen*

Ikonographisch wie technisch geradezu einschlägig war 1683 in der vorletzten Szene des ersten Akts der *Proserpina* der Abtritt der Göttin Ceres, die dann standes-

³⁰ Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, vor allem S. 37-42.

³¹ Siehe hierzu auch Adrian Kuhl in diesem Band.

³² Inwieweit man das Ekhof/Gotter'sche Unternehmen als »bürgerliche Schaubühne« verstehen muss, scheint mir nicht nur angesichts der *Medea* zumindest der Diskussion wert, vgl. hierzu Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 283f.; siehe zum Melodram am Kreuzungspunkt zwischen bürgerlicher Schaubühne und Hofkultur auch Schmidt, *Repräsentation und ästhetisches Experiment* sowie dies., »*Medea* lesen. Dramatische Form zwischen Sprache und Musik«, in: *Das Melodram: ein Medienbastard*, hg. v. Bettine Menke, Armin Schäfer u. Daniel Eschkötter, Berlin: Theater der Zeit 2013 (= *Theater der Zeit*, Recherchen 98), S. 51-74, vor allem S. 53f.

gemäß und wirkungsvoll im Wolkenwagen entschweben konnte, während die aus dem Olymp verbannte Tochter die Bühne zu Fuß verlassen musste:

Fünfter Eintritt: Ceres auf ihrem Wagen sitzend, vor welchem zwey Drachen gespannet sind, nimmt von ihrer Tochter Abschied, welche sich zwar traurig erweitert, doch endlich getröstet wird, und sich dreingibt. Worauf Ceres in die Luft fähret, und Proserpina weinend abgehet.³³

Für das Theater produktiv war die (auch schon bei Quinault verwendete) Spezifikation der Maschine als Drachenwagen. Drachen gehörten neben Getreide und Mohnblumen, auf der Erde kriechenden Schlangen und – vor allem im Zusammenhang mit dem Raub ihrer Tochter – der (an den Flammen des Ätna entzündeten) Fackel zu den theaterwirksamen Attributen der Ceres. Theatralisch wie ikonographisch war der Drachenwagen allerdings gleichermaßen prominent mit der Medea-Figur verbunden, wie zahlreiche zeitgenössische Bild-Quellen auch unmittelbar zeigen. Über diese Parallele schwingt für Kenner beider Geschichten im Moment des Abschieds zwischen Mutter und Kind(ern) die Möglichkeit des tragischen Ausgangs drohend mit. Dieser Aspekt der Attribuierung der Figuren spielte offensichtlich in der Theatertradition bis ins späte 18. Jahrhundert eine Rolle. Wohl nicht von ungefähr macht Georg Christoph Lichtenberg in seinen Kommentaren eröffnende Bemerkungen zu Hogarths Kupferstich »Strolling Actresses Dressing in a Barn«, die er u.a. für eine Debatte über Theatermaschinen nutzt, seine Witze mit der Möglichkeit irrtümlicher Deutungen, die er mit der Verwechslungsgefahr genau dieser beiden Figuren illustriert:

Vielelleicht ist, seitdem Grabstichel und Pinsel zur Satyre angewandt worden sind, nie so viel muntere Laune in einen so kleinen Raum zusammengedrängt worden, als hier. Man wird schwerlich eine Lombre-Karte auf dieses Blatt werfen können, ohne irgendeinen Zug oder ein Paar des drolligsten Spottes damit zu bedecken. Jeder Winkel dieses Heiligtums der Ceres verkündigt die Gegenwart des mächtigsten Satyrs. Während er unten an der Tenne füßelt, schwänzelt der Schalk in der Mitte und lächelt oben, selbst in einer Scheune – aus den Wolken. [...] Jedoch verdienen noch zwei Artikel unsere Aufmerksamkeit; der Drachenwagen, und dann die zwei Figuren die dort oben, hinter dem Bund Stroh stecken, wie schon gestohler Hausrat, oder wie ein Paar Herzen, die sich einander noch erst bestehlen wollen. Von dem Drachenwagen glaubt Herr Ireland, es sei der Wagen der Medea.³⁴ Nun freilich zu etwas muß er gebraucht werden. Aber warum steht er ge-

33 *Die geraubte Proserpina*, Gotha 1683, Erster Akt, Fünfter Auftritt.

34 In der Vorrede zu seinen Kommentaren verweist Lichtenberg auf John Ireland, *Hogarth illustrated. With engravings of some hitherto unpublished drawings*, London: J. & J. Boydell 1791; Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, hg. v. Wolfgang Promies, Bd. 3, München: Hanser 1992, S. 660-668, hier S. 666. Die Besprechung dieses Stichs mit der kritisierten Ver-

rade da oben? Man kann nicht antworten: weil unten kein Platz war: denn, wenn auch unten kein Platz für den Drachenwagen gewesen wäre, so war doch da oben Raum genug für einen drolligen Einfall, und der steckt auch gewiß noch dahinter. Spieen die Drachen Feuer (und das sollten alle Trauerspiel-Drachen, zumal auf Dörfern oder in kleinen Städten und manchen großen, von Rechts wegen), so hätte sie schon allein deswegen Hogarth so nah bei das Stroh und das Dach packen können. Aber sie zischen kalt. – Wäre es nicht wiederum *zu gelehrt*, so würde ich glauben, es wäre der Wagen der Ceres oder ihres Triptolemus, der bekanntlich auch von Drachen gezogen wird. Ich habe, gleich beim Eingange, diese Scheune ganz unwillkürlich ein Heiligtum der Ceres genannt.³⁵

1775 nun schwebt in Gotha Medea in genau solchem Drachenwagen ein, gleichsam als Zitat dieses Zusammenhangs, den Gotter als Einstieg in einen emotional transitorischen Moment nutzt: »Sie erscheint mit drohender Geberde, auf ihrem mit Drachen bespannten Wolkenwagen, steigt ab und winkt ihm, zu verschwinden; aber, wie sie den Palast betritt, verlieret sich, bey dessen stiller Betrachtung, der Zorn in Wehmuth.«³⁶ Diese Geste hatte theatrale Tradition und wies, wie Gotter sicher wusste, ihrerseits ebenfalls überdeutlich nach Frankreich.³⁷ Das gilt auch für die Maschine selbst, war doch im 1772 erschienenen, zehnten Band des *Recueil de Planches* der *Encyclopédie* als Beispiel für die Mechanik der Wolkenwagen die Maschine aus *Medée et Jason* abgebildet.³⁸ Die Besonderheit der Gotter'schen Idee des

wechslung findet sich in Ireland, *Hogarth illustrated*, S. 167-185, hier S. 167; gleichlautend in Ireland, *Hogarth illustrated* [...], London: J. & J. Boydell 2¹⁷⁹³, S. 155-170, hier S. 155.

35 G. Ch. Lichtenberg, »Ausführliche Erklärung der Hogarth'schen Kupferstiche. Erste Lieferung (1794)«, in: G. Ch. Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, hg. v. Wolfgang Promies, Bd. 3: *Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärungen der Hogarthischen Kupferstiche*, München: Hanser 1973, S. 669-688, hier S. 669 und 685. Für Lichtenbergs Vorstellungen vom Theater mögen durchaus über den in Gotha als Archivar tätigen älteren Bruder Ludwig Christian geprägt worden sein, siehe auch Martin Mulsow, »Natur und Schrift. Ludwig Christian Lichtenberg als Archivrat und Physiker«, in: *Das Schloss als Hörsaal. Ludwig Christian Lichtenbergs »Vorlesungen über die Naturlehre und die residenzstädtische Wissensproduktion um 1800*, hg. v. Gunhild Berg, Martin Mulsow u. Julia A. Schmidt-Funke, Stuttgart: Franz Steiner 2021, S. 89-106, hier vor allem S. 92f.

36 [Friedrich Wilhelm Gotter], *Medea. ein mit Musik vermischt Drama*, Gotha: Ettinger 1775, S. 5. Siehe hierzu auch die historisch-kritische Hybrid-Edition: Friedrich Wilhelm Gotter u. Georg Anton Benda, *Medea* (1775), hg. v. Jörg Krämer, Kassel: Bärenreiter 2019 (= *Opera. Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen*, Bd. 3).

37 Von Gotters Faszination für das französische Theater berichtet schon Friedrich Schlichtegroll in ders. (Hg.): *Nekrolog auf das Jahr 1797*, Gotha: Perthes 1801 (= 8. Jahrgang, Bd. 2), S. 248-316, hier S. 266-269.

38 Denis Diderot u.a., *L'Encyclopédie* [...], *Recueil des Planches* [...] Bd. 10: *Theatre*, Paris: Briasson u.a. 772, 2eme section: *Machines de Théâtres*, Planche 15, zu den Abbildungen zu Theatermaschinen siehe auch Jan Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin: Akademie 2007, S. 58ff.

leer entschwebenden Wagens, der Medea auf der Erde zurücklässt, wird weiter geschärft angesichts der ikonographischen Prominenz gerade der Abgangsgeste der Medea im Wagen: In gleich drei Versionen malte Charles André van Loo Mitte der 1760er Jahre diese mit der Schauspielerin Hippolythe Clairon, eine der wichtigsten Tragödinnen der Comédie française, als Darstellerin der Medea am Ende des fünften Aktes in Bernard de Longepierres 1694 entstandener Bearbeitung von Corneilles tragédie mit Fackel und Drachenwagen – Clairon hatte diese Rolle in einer Wiederaufführung zwischen 1750 bis 1757 verkörpert. In einer der Versionen war das vieldiskutierte Bild im Pariser Salon von 1759 ausgestellt gewesen und von Denis Diderot gleich zu Beginn einer Besprechung dieser Ausstellung als »décoration théâtrale avec toute sa fausseté« scharf kritisiert worden.³⁹ Van Loos Darstellung hatte sich als Stich weit verbreitet und war direkt mit der Darstellerin verbunden.⁴⁰ Einen vermutlich (schon der dynastischen Verbindungen wegen) durchaus wahrgenommenen Auftritt hatte – diesen Subtext mögen auch einige am Gothaer Hof durchaus erkannt haben – die Schauspielerin 1773 nach ihrem Abtritt von der Bühne gemeinsam mit einem der van Loo'schen Gemälde in Ansbach: Der letzte dortige Markgraf hatte das Bild 1773 gekauft, als die Clairon nach dem Ende ihrer aktiven Bühnenkarriere als Hofmaitresse dorthin kam.⁴¹

Götter also setzte mit dem entschwebenden leeren Wagen die Auftritts- in paradoxer Weise mit der Abtrittsgeste in eins und mit dem auch optisch durchaus präsenten, berühmten Motiv eine doppelte Referenz: historisch auf *Die geraubte Proserpina*, das französisch geschulte Eröffnungsstück des Gotha'schen Theaters, und aktuell mit der Clairon auf eine für die Neuorientierung des Darstellungsideals in der französische Theaterdebatte zentrale Figur – an ihr hatte Denis Diderot seine Überlegungen zum Schauspiel im *Paradoxe sur le Comédien* entwickelt.⁴²

39 Denis Diderot, Salon 1759, zit.n.: ders., *Oeuvres*, Bd. 4, hg. v. Laurent Versini, Paris: Laffont 1996, S. 193-200, hier S. 194.

40 Siehe hierzu Claude Mengès, »Diderot et le portrait de Mlle Clairon en Médée gravé par Beauvarlet«, in: *Litteratures* 20 (1989), S. 15-24, sowie Jane Kromm, *The Art of Frenzy. Public Madness in the Visual Culture of Europe, 1500-1850*, London: Continuum 2002, S. 140f.

41 Dieses Bild hängt seit 1793 in Potsdam, wohin es über Erbschaftsverhältnisse aus Ansbach gelangte.

42 Auch wenn dieser Text erst posthum publiziert wurde, kann man doch davon ausgehen, dass Diderots Auseinandersetzung mit dem Theater in Gotha bekannt war. Nicht nur war man hier wie in Weimar bekanntermaßen mit Lessings Übersetzungen der Diderot'schen Schriften zum Theater vertraut, der Hof gehörte auch zu den Abonnenten von Melchior Grimms *Correspondance littéraire*, und überdies stand Herzog Ernst II., der den von seiner Mutter Herzogin Luise Dorothea begonnenen Austausch mit den Enzyklopädisten fortsetzte, auch persönlich mit Denis Diderot in Kontakt, siehe Stefan Kublik u. Gerhard Müller, »Zwischen Wissenschaft und Arkanum. Zum geistigen Profil eines aufgeklärten Fürsten«, in: *Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg. Ein Herrscher im Zeitalter der Aufklärung*, hg. v. Werner Greiling, Christoph Köhler u.

Abb. 3: Laurent Cars und Jacques-Firmin Beauvarlet, Szenenbild der Schauspielerin Claire Josèphe Hippolyte Léris de La Trude Clairon als Medée und Henri Louis Le Kain als Jason, Kupferstich nach einem Gemälde von Charles André van Loo, *Medéé et Jason* (Original: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten)



Andreas Klinger, Köln: Böhlau 2005 (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen. Kleine Reihe, Bd. 15), S. 311-322.

In *Medea* entfaltet sich Hoftheaterpracht zitathaft durch offensive Adressierung der Bühnentechnik mit dem Drachenwagen (mit dem sie dann am Ende auch abgehen wird). Ebenso nutzt der Auftritt des Jason und der Kreusa, dem eine eigene, textlose Szene gewidmet ist, die die Tiefe der Bühne ausreizt, einen »von Sklaven gezogenen Wagen; zahlreiches und prächtiges Gefolg; der Zug geht hinten über das Theater«.⁴³ Auffällig ist, dass in Libretto-Nachdrucken aus anderen Städten das Requisit der Drachen bei Medeas Wagen nicht selten fehlt (z.B. in dem 1779 in Stuttgart, im gleichen Jahr in München oder dem 1781 in Straßburg erschienenen Textbuch),⁴⁴ jedoch in den auf das Autograph (das der Konvention entsprechend keine Bühnenanweisungen enthält)⁴⁵ folgenden musikalischen Quellen, in die Bühnenanweisungen üblicherweise eher sparsam aufgenommen sind, auch dann noch überliefert wird, wenn es – wie in der durchaus als Aufführungsvorschrift gedachten Quartett-Fassung für Liebhabertheater – wohl sicher nicht mehr tatsächlich umgesetzt werden sollte.⁴⁶ In der Zeichenhaftigkeit dieses Verweises auf die Maschine gerann also der Drachenwagen zum Arsenal der Figur, war an konkrete Umsetzung nicht mehr gebunden, aber dennoch Teil des Werktextes und adressierte letztlich jenes mechanistische Konzept vom Menschen, das in dieser Zeit kritisch diskutiert wurde.

Wenn einer dieser Librettodrucke der *Medea* Regieanweisungen enthält, dann wird auch die Musik im Libretto explizit erwähnt.⁴⁷ Sie wird im Stück also auf formaler wie auf theatraler Ebene wirksam. In der Regel nicht Teil der Szenenanweisungen wird die erste, dem Text zugeordnete Ebene, auf der über Vers- und Strophenordnung die Sprache gestaltbildend gegliedert und über den Zeilenfall auch für syntaktische musikalische Intervention geöffnet (auf diesen Aspekt weist Brandes im Vorwort zu *Ariadne* auch eigens hin).⁴⁸ Auf diese Weise transportiert

43 [Gotter], *Medea. ein mit Musik vermisches Drama*, Gotha: Ettinger 1775, S. 8.

44 [Gotter], *Medea. ein mit Musik vermisches Drama*, Ausgaben: Stuttgart 1779, Bayerische Staatsbibliothek München: Her 1125; München 1779, Staatsbibliothek zu Berlin: 1 an: Mus. Th 943; Straßburg 1781, Staatsbibliothek zu Berlin: Yp 5319.

45 Siehe Staatsbibliothek zu Berlin: Mus.ms.autogr.Benda, G 2.

46 Siehe *Medea zum Gebrauche gesellschaftlicher Theater auf zwey Violinen, einer Bratsche und ein Violocell eigenrichtet von Georg Benda*, Autograph Einrichtung der Fassung 1784, Staatbibliothek zu Berlin: Mus.ms.autogr.Benda, G.3, fol. 2r. Die Angabe findet sich auch im gedruckten Klavierauszug Mannheim 1779, Staatsbibliothek zu Berlin: Mus.O.16028, S. 4.

47 Ein Beispiel für ein Textbuch ohne jede Regieanweisung, das die Modernität des Sprechtextes selbst ausstellt, ist: *Medea. Ein Duodrama. Von Gotter. In Musik gesetzt von Georg Benda*, o.O. [ca. 1780], Staatsbibliothek zu Berlin: Mus.Tb 518. Bemerkenswerterweise nennt der Druck auf dem Titel Text- wie Musik-Autor, enthält aber außer der Personenliste (ohne Darsteller) keine weiteren Paratexte.

48 »Der Umstand, daß dieß Duodrama zur Musikbegleitung geschrieben ist, wird dem Leser leicht die Ursache der öftern Absätze im Text erklären.« [Brandes], *Ariadne auf Naxos. Ein Duodrama mit Musick*, Gotha: o.V. 1775, Vorbericht, o.S.

der Text selbst musikalische Formprinzipien, die auch dann (jedenfalls als Angebote an eine Komposition) erkannt werden können, wenn sie – wie eben in den Librettodrucken – nicht musikalisch umgesetzt sind. Paradox ausagiert wird dies an der gesprochenen Da-Capo-Arie der Medea. Auf der Ebene der Didaskalie aber wird die Musik auch Teil der szenischen Maschinerie – und als solche wird sie dann in die Regieanweisungen eingebunden. Melodramen mit ihrer Tendenz zur Disjunktivität, der Verbindung von erkennbar getrennt gedachten Medien, stellen diese Aspekte in ihren Textbüchern offensiv aus und rücken damit die experimentelle Produktivität gerade solcher Medienverbünde in den Blick.⁴⁹

Die mechanischen wie formalen Vorrichtungen höfischer Spektakularität rücken in Gotha in genau diesen Zusammenhang und folgerichtig setzt sie Gotter, wie sich angesichts der Anweisung für den Bühnenaufbau zeigt, in einen spezifisch konstruierten Raum: »Das Theater stellt einen offenen korithischen Säulengang im Palaste des Kreon vor; hinten die Aussicht auf eine prächtige Stadt; zur Seite eine mit Stufen versehene Tür.«⁵⁰ Durch die mit Tür und Stufen betonte Schwelle des Palastes, die später im Stück dann auch eine zentrale Rolle spielen wird, exponiert das Bühnenbild den über die verdeckte Mechanik der Wagen aufgetretenen Figuren für den Abtritt ein Transitangebot, das gleichsam als Gegenkonzept zu den verwendeten Maschinen verstanden werden kann und diese nicht nur als Zitate erweist, sondern sie auch der Frage aussetzt, wie dieser Wechsel des Status sich auswirkt. Verstärkt wird dies noch, wenn in der sechsten Szene »das Gefolg (hinter der Bühne)« das Königspaar bejubelt, das Verhältnis des Theaters zum Nicht-Sichtbaren also in diesem Stück offenbar unterschiedliche, menschliche wie olympische Räume adressiert.⁵¹

Blickt man auf das andere zentrale Melodram der Zeit, *Ariadne auf Naxos*, verstärkt sich der Eindruck der paradoxen Demonstrativität der beiden Maschinenauftitte in *Medea* aus dem Bühnenhimmel wie auf der Erde, im Bühnenhintergrund. Auch Brandes greift in *Ariadne* eine französischen Szenenkonvention auf, die des Sommeil, um gleichsam komplementär zur *Medea* Modelle des ›Anti‹-Auftritts zu inszenieren. Die Hauptfigur tritt überhaupt nicht auf, sondern ist schon da: wenn sich der Vorhang hebt, liegt Ariadne schlafend auf einem hohen Felsen. Sie liefert das Ziel für Theseus' Auftritt, der die Konvention des vertikalen Heroen-Auftritts in mehrfacher Weise unterläuft. Nicht nur kommt er aus der falschen Richtung: von unten, sondern er muss, nachdem er seinen ersten Satz

⁴⁹ Armin Schäfer, Bettine Menke u. Daniel Eschkötter, »Das Melodram. Ein Medienbastard (Einführung)«, in: dies. (Hgg.), *Das Melodram: ein Medienbastard*, S. 7-17, sowie speziell zu *Medea* in diesem Band: Schmidt, »Medea lesen«, S. 51-74.

⁵⁰ [Gotter], *Medea. ein mit Musik vermisches Drama*, Gotha: Ettinger 1775, o.S.

⁵¹ Siehe hierzu Bettine Menkes ausführliche Diskussion der Ermöglichung des Off und die Rolle der Maschinen, in: Menke, »Was das Theater möglich macht«.

bereits gesagt hat, den Felsen unter den Augen der Zuschauer und dem Zeitregime der Musik auch noch aus eigener Kraft erklimmen.⁵² Beide Eröffnungen, in *Medea* wie *Ariadne*, bereiten auf die Beobachtung der Details, der Varianten im Bekannten vor und damit den Boden für ein später im Stück entscheidendes, aber eben nun gewandeltes Interesse am Einsatz von Bühnentechnik, vor allem an Natureffekten, die in ihrer mechanischen Herstellung bis in die *Proserpina* von 1683 zurückverfolgt werden können.

III. Goethe parodiert

Mit in solcher Weise an der Abweichung geschultem Blick lässt sich Goethes Monodram *Proserpina* vor dem hier entfalteten Hintergrund durchaus als Kommentar im Zusammenhang des diskutierten Stückekomplexes verstehen. Folgt man einer auf intertextuelle Kommentare ausgerichteten Lesart des Stücks, erscheint die in die »dramatische Grille« *Triumph der Empfindsamkeit* theatralisch eingebettete Fassung des Monodramas weniger als inhaltliche Umdeutung, denn gleichsam als ein »auf Putz Legen« des Kontextes, als Herausarbeiten eines mutmaßlichen diskursiven Verweiszusammenhangs in den formalen Prozeduren des Textes.⁵³ Zwar ist die genaue Entstehungszeit unklar, liegt aber jedenfalls nach 1775 und vor der durch ein Aufführungstextbuch dokumentierten ersten Weimarer Aufführung im Januar 1778 anlässlich des Geburtstags der Herzogin Luise mit der Musik Karl Siegmund von Senckendorffs.⁵⁴ Breiter veröffentlicht wurde das Monodram als Einzeldruck kurze Zeit später auch im *Teutschen Merkur*. Vermutlich war das Stück als »Glanzrolle für Corona Schröter« gedacht,⁵⁵ was eine theater- bzw. darstellungsästhetische Positionierungsabsicht auch im unmittelbaren Umfeld nahelegen würde.

Dass Goethe mit den Gothaer Sammlungen, auch der Bibliothek und dem Theater vertraut war und nicht nur mit Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha und dessen

52 »Theseus: Noch einmal will ich sie sehn; zum letztenmale! (er steigt den Felsen hinan, auf welchem Ariadne schläft, nähert sich ihr und betrachtet sie ein'ge Augenblicke voll Unruhe.)«, [Brandes], *Ariadne auf Naxos*, S. 1. Zur Tradition des vertikalen Auftritts siehe auch Juliane Vogel, »Sinnliches Aufsteigen. Zur Vertikalität des Auftritts auf dem Theater«, in: *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, hg. v. Annemarie Matzke, Ulf Otto u. Jens Roselt, Bielefeld: transcript 2015, S. 105-119.

53 Vgl. dagegen Theo Buck, *Goethes Monodram Proserpina. Eine Gesamtdeutung*, Köln: Böhlau 2012, S. 32f. Das Verhältnis von Prosa- und Versfassung ließe sich auch für Goethes Monodram aus formaler Sicht im Blick auf die jeweils adressierten medialen Dimensionen diskutieren, vgl. etwa zum Umgang mit Vers und Prosa in den verschiedenen Ausgaben von Gotters *Medea*: Schmidt, »*Medea* lesen«, vor allem S. 65-70.

54 Siehe hierzu Buck, *Goethes Monodram Proserpina*.

55 Hierzu und zu den möglichen Entstehungsanlässen Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie*, S. 99.

Bruder August, sondern auch mit Gotter enge Beziehungen pflegte, ist bekannt. Ihren Anfang nahmen diese Verbindungen mit Goethes Besuch in Gotha an den Weihnachtsfeiertagen des Jahres 1775 – jedoch gestaltete sich der Kontakt offenbar nicht sofort glücklich. Während des Aufenthaltes traf Goethe gleichwohl den Herzog und die wichtigsten adeligen wie bürgerlichen Personen im Umfeld, darunter auch Gotter und Ekhof, und er sah u.a. überdies Brandes' und Bendas *Ariadne auf Naxos*.⁵⁶ Er kannte also den Theaterkontext Gothas. Das »Schwesterstück«, Götters *Medea*, hatte Goethe sicher zumindest gelesen und von den Gothaer Aufführungen gehört. Auch die von Lichtenberg später bespöttelte Verwechslungsgefahr der Medea- mit der Ceres-Figur dürfte ihm geläufig gewesen sein. Und wenn Goethe den Proserpina-Stoff wählte, mag es ihm auch durchaus bewusst gewesen sein, dass dieser Stoff und seine Eignung für das Maschinentheater in der Geschichte des Gothaer Theaters eine prominente Stelle besetzt hatten, zumal Heinrich August Ottokar Reichard vermutlich vor 1778 ein »Verzeichniß der herzogl[ichen] Theater-Bibliothek an gedruckten und abgeschriebenen Büchern, Musikalien und vorräthigen Rollen« erstellt hatte, etwa zeitgleich zur Entstehung des Goethe'schen Monodramas mit der Inventarisierung auch der historischen Bestände befasst war.⁵⁷

Wenn Goethe nun diesen Stoff in einer monodramatischen Version als Theater im Theater in *Triumph der Empfindsamkeit* einbettet, erlaubt ihm das nicht nur, insgesamt eine Ebene der ironischen Reflexion des im aktuellen Theater und besonders im Monodram verhandelten Darstellungseideals einzuziehen, sondern diese

-
- 56 Hierzu u.a. Christoph Köhler, »Goethes Beziehungen zur Gothaer Residenz«, in: *Die Residenzstadt Gotha in der Goethe-Zeit*, hg. v. Hans Erkenbrecher u. Helmut Roob, Bucha: Quartus 1998, S. 23–50, zu diesem Besuch S. 24f.; siehe auch Alexander Rosenbaum, »Wechselseitige Neigungen. Goethe und die Gothaer Kunstsammlungen«, in: *Mens et Manus. Kunst und Wissenschaft an den Höfen der Ernestiner*, hg. v. Franziska Bomski, Hellmut Th. Seemann u. Thorsten Valk, Göttingen: Wallstein 2016 (= *Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch* 2016), S. 237–262. Gotter kannte sowohl Goethe wie Ekhof schon von seinem zweiten Aufenthalt in Wetzlar 1770, siehe hierzu Schlichtegroll, *Nekrolog auf das Jahr 1797*, S. 262.
- 57 Heinrich August Ottokar Reichard, Verzeichniß der herzogl[ichen] Theater Bibliothek an gedruckten und abgeschriebenen Büchern, Musikalischen und vorräthigen Rollen, s.l., s.d. [Gotha, vor 1778], Forschungsbibliothek Gotha, Chart. A 1285. Ob Goethe entsprechende Textbücher aus der Gothaer Bibliothek kannte, ist nicht belegbar. Aus Reichards Lebenserinnerungen sind Entleihungen Goethes für die Zeit um 1800 überliefert, zur (auch öffentlichen) Nutzung der Hofbibliotheken in Weimar und Gotha allgemein siehe Kathrin Paasch, »Zu fürstlicher Ergetzung so wol auch zu grossem Nutze. Die Hofbibliotheken von Gotha und Weimar in der Frühen Neuzeit«, in: Bomski, Seemann, Valk (Hgg.), *Mens et Manus*, S. 79–96. In den Benutzerbüchern, die erst ab 1779 und dann auch nicht kontinuierlich geführt wurden, ist er nicht eingetragen; für diese Auskunft danke ich herzlich Kathrin Paasch, Forschungsbibliothek Gotha. Leider werden die Melodramen im Kontext von Goethes Umgang mit Musiktheater kaum berücksichtigt und sind auch nicht in Tina Hartmanns »Verzeichnis der Goethe nachweislich bekannten Opern« einbezogen, siehe: Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie*, S. 547–555.

auch konkret durchzuspielen. Versteht man den Begriff der Parodie mit Gérard Genette weniger als zwingend komisierendes, sondern vielmehr – wie auch den von Cornelia Zumbusch bemühten des Übersetzens⁵⁸ – als intertextuelles Verfahren, an das unterschiedliche formale ›Mechanismen‹ der Bezugnahme angelegt werden können – dann sind der komisierende wie der ironisierende nur zwei Möglichkeiten unter mehreren.⁵⁹ Die Frage nach den verschiedenen Weisen des Referierens ist im vorliegenden Zusammenhang besonders aufschlussreich.

Üblicherweise wird Goethes *Proserpina* als Gegenentwurf zu Rousseaus *Pygmalion* gelesen. Cornelia Zumbusch hat eindrucksvoll gezeigt, wie sich die Belebung der Statue in der Erstarrung der Proserpina spiegelt und als Überführung der Körperbewegung in seelische Bewegung verstehen lässt.⁶⁰ Folgt man Zumbuschs (in einer Anmerkung verstecktem) Hinweis auf die mechanistische Fassung der Rührung, die die rhetorische Forderung des *movere* seit Mitte des Jahrhunderts an physikalischen Modellen schult, rückt auch die Bühnenpräsenz der Mechanik durch Maschinen auf neue Weise mit in den Blick.⁶¹ Wie man die Bewegungslosigkeit der Proserpina, die auf der Übersetzung der »physischen Bewegungsrichtungen der Handlung in Blickrichtungen« basiert, gegen die Bewegung der Statue lesen kann, kann man sie auch als Kommentar zur »Mechanik« des Gotter'schen Medea-Auftritts verstehen. Medea kommt als Zauberin im Wolkenwagen, entsteigt ihm, lässt ihr Vehikel entschweben und findet sich nun in einer anderen (prekäreren) Art von Mechanik befangen, in der ihr die Macht über die Bühnenmaschine nichts nützt – nicht umsonst steht gerade das Hin- und Hergehen von Figuren (nicht nur) für Diderot wie für Lessing für Rast- wie Ratlosigkeit und damit für die Gefährdung der Souveränität.⁶² Genau in diesem Punkt treffen sich jedoch die beiden

58 Zumbusch nutzt die Denkfigur für die Beschreibung des Transfers von Handlung in Blickrichtung, von physischer in innere Bewegung: Cornelia Zumbusch, »*Proserpina* versus *Pygmalion*. Melodramatische Bewegung bei Goethe und Rousseau«, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 10, Berlin: Akademie 2007, S. 109-142, passim.

59 In diesem Sinne spricht das von Tina Hartmann hervorgehobene Fehlen ironisierender Momente nicht gegen das Vorliegen von Parodie; Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie*, S. 99. Zur produktiven Kultur des Parodierens im Theater des 18. Jahrhunderts siehe auch Dörte Schmidt, *Armide hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie*, Stuttgart: Metzler 2001.

60 Zumbusch, *Proserpina* versus *Pygmalion*, hier S. 114.

61 Siehe Zumbuschs Verweis (Zumbusch, *Proserpina* versus *Pygmalion*, S. 118, Anm. 18) auf Caroline Torra-Mattenkrott, *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*, München: Fink 2002.

62 Juliane Vogel hat mich in diesem Zusammenhang dankenswerter Weise u.a. auf die Anfänge von Diderots *Le père de famille* und Lessings *Emilia Galotti* aufmerksam gemacht, sowie auf die Diskussion des Umgangs mit dieser Bewegungsfigur in Goethes Prosa in: Claudia Keller, »Hin und Her. Utopie lebendiger Gemeinschaft in Goethes Märchen und die Folgen (Wanderjahre, Keller, Handke)«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*

Figuren – dies ist die Basis für das intertextuelle Spiel, das Goethe hier entfaltet.⁶³ Was Medeas Selbstakklamation war: »Mutter ohne Kinder!/Mutter ohne Kinder! Oh Du des ehelichen Bundes Beschützerin, des Meineides Rächerin, verlaßner Waisen Mutter«,⁶⁴ wird in *Proserpina* zur Anrufung der Mutter: »O Mutter! Mutter!/Wie dich deine Gottheit verläßt/Im Verlust Deiner Tochter,/die Du glücklich glaubtest,/Hinspielend, hintändelnd ihre Jugend«.⁶⁵

Wie Goethes Proserpina muss Gotters Medea – auch wenn sie den Wagen am Ende wieder besteigen kann – nach dem Verschwinden des Drachenwagens zunächst ohne die Hilfe ihrer Gottheit den Raum selbst durchmessen: Man könnte Proserpinas Blickrichtungen (die man nicht etwa Regieanweisungen entnimmt,⁶⁶ sondern die sie fortwährend selbst kommentiert) auch als Internalisierung der physischen Bewegungen von Gotters Medea lesen, die diese ebenfalls ausspricht: »Hier lieg ich jetzt/Jetzt lieg ich hier«.⁶⁷ Medea schreitet den ihr verfügbaren Raum buchstäblich aus, sie geht immer wieder hin und her, fällt auf die Knie, lehnt sich an eine der Säulen, verbirgt sich hinter einer und kommt wieder hervor (erzeugt also ein Verschwinden und Erscheinen im Bühnenraum selbst), zieht sich in den Hintergrund zurück und stürzt daraus wieder hervor, wirft sich am Ende auf die Treppe

94 (2020) 2, S. 161-179. Möglicherweise fügen intertextuell codierte Beispiele wie *Proserpina*, die die Mechanik des Maschinentheaters präsent halten, dieser Debatte eine Dimension hinzu.

- 63 Goethe setzt damit genau an jenem Angelpunkt an, an dem sich (musikalische) Tragödie und bürgerliches Trauerspiel treffen und an dem Denis Diderot mit seiner Vorstellung von dramatischer Wahrheit ansetzt: Im Schmerz um das Kind wird die Königin wie jede andere Frau auch zur Mutter, siehe Diderot, »Unterredungen über den natürlichen Sohn«, in: *Das Theater des Herrn Diderot*, aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing (1760, 2. Ausgabe 1781), Stuttgart: Reclam 1986, S. 172f.
- 64 In der Partitur wie im Klavierauszug sieht man – anders als im Librettodruck –, dass die Zeile »Mutter ihre Kinder« in der Vertonung wiederholt wird. Vgl. das Libretto Gotha: Ettinger 1775, S. 4 mit dem Autograph in der Staatsbibliothek zu Berlin: Mus.ms.autogr.Benda 2, fol. 9v, sowie dem gedruckten Klavierauszug, Leipzig: Schwickert 1778, S. 7. Siehe auch historisch-kritische Hybrid-Edition Kassel: Bärenreiter 2019.
- 65 Johann Wolfgang von Goethe, »Der Triumph der Empfindsamkeit«, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens: Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775-1786*, Bd. 1, hg. von Hartmut Reinhardt, München: Hanser 1987 (=Münchener Ausgabe, Bd. 2.1), S. 165-212, darin: *Proserpina*, S. 186-197, hier S. 192 (die Prosafassung findet sich im gleichen Band auf S. 161-164).
- 66 Die es in der Prosafassung außer der Szenenanweisung zu Beginn und dem Zusatz »unsichtbar« zum Einsatz der Parzen gar nicht, in der Versfassung nur extrem sparsam und im Zusammenhang mit dem Requisit des Granatenbaums gibt.
- 67 Wieder zeigt sich die Wiederholung erst in der Vertonung, vgl. das Libretto Gotha: Ettinger 1775, S. 6, mit dem Autograph in der Staatsbibliothek zu Berlin: Mus.ms.autogr.Benda 2, fol. 10 v, sowie dem gedruckten Klavierauszug, Leipzig: Schwickert 1778, S. 7. Siehe auch die historisch-kritische Hybrid-Edition, Kassel: Bärenreiter 2019.

vor der Tür in den Palast etc. Die Musik scheint in den Regieanweisungen auf, wie die Mechanik hinter dieser Bewegungs choreographie:

Unseelige Macht! – die Elemente gehorchen meiner Stimme – und das Herz des Mannes den ich liebe verschließt sich ihr – Schatten bring ich vom Orkus zurück und ein Herz kann ich nicht erhalten! – Paläste wink ich hervor, und habe keinen Winkel zu meiner Ruhe! – (unruhig hin und her gehend mit der Musik zugleich:) Wo soll ich hin? [...] Ich bin allein in dieser Schöpfung.⁶⁸

Goethes Proserpina imaginiert in ihrem Monolog genau dies, adressiert auch den Drachenwagen, verbindet den Verweis auf diese allerdings mit einer Warnung:

Wohin ist sie? Wohin?« rufst du; [...] Will keine Stunde ruhen, bis ich sie finde,/Will keinen Gang scheuen,/Hierhin und dorthin. –/Dir blicken deine Drachen mit klugen Augen zu,/Alle Pfade bewohnt folgen sie deinem Lenken:/In der unbewohnten Wüste treibt dich's irre –/Ach nur hierher, hierher nicht!⁶⁹

Statt eines von zwei Drachen gezogenen Wagens aus dem Bühnenhimmel lässt Goethe »zwei höllische Geister« auftreten und »einen Granatenbaum in einem Kübel« bringen (in der Einzelfassung rückt dieser Granatenbaum ohne eigenen Auftritt in die Szenerie). Als Alternative zum Drachenwagen (darauf stoßen einen die beiden Geister) tritt der Blumenkübel in der Komödie als Antimaschine auf, er wird zum Vehikel anderer Art, weder Götter noch Menschen sind seine Fracht, sondern eine domestizierte und transportabel gemachte Pflanze – als einziges im Text ausgewiesenes Requisit des ganzen Stückes, zu dem letztlich die »Reisenatur« des Prinzen Oronaro auf dem Theater gerinnt.

IV. Proserpina und Ariadne gehen in den Garten und suchen das Sublime der Natur

Über die Rahmung in *Triumph der Empfindsamkeit* eingebunden in ein ironisches Spiel mit Gartenrequisiten zeigt Goethe *Proserpina* als Theater im Theater in seiner geradezu mutwillig pragmatischen theaterpraktischen Umsetzung. In jedem Fall zeigt die Ironisierbarkeit der Natur in diesem Stück, wie präsent der Garten bzw. Park als domestizierte Natur einen wichtigen Referenzraum für das Theater und seine Darstellungs- wie Formideale lieferte. Transportabilität wie Gestaltbarkeit weisen auf eine Künstlichkeit, die sich in direkter Konkurrenz zur Natur sieht und sich vom Ephemeren der reinen Dekoration unterscheidet durch ihre Wirksam-

68 Gotha: Ettinger 1775, S. 4f.

69 Goethe, *Der Triumph der Empfindsamkeit*, S. 192f.

keit, den »Effekts«.⁷⁰ Während die Szenenanweisung der Einzelveröffentlichung, in der Szenerie überdeutlich an *Ariadne auf Naxos* erinnernd,⁷¹ den früchtetragenden Baum ohne jeden Kommentar als paradoxe Erscheinung in eine ihm eigentlich feindliche Umgebung stellt: »Eine öde, felsige Gegend, Höhle im Grund, auf der einen Seite ein Granatenbaum mit Früchten«, ermöglicht die als Theater im Theater konzipierte Komödienfassung durch die Trennung von Szenerie und – nach einem ausführlichen Prolog – dort erst hinein getragenem Requisit einen Witz mit der Ursache dieser Diskrepanz.⁷²

Dass eine Komödie diesem Spiel den theatralen Rahmen gibt, legt schon über das Prinzip der Typisierung nahe, nach den Vorbildern für das hier Zugesetzte zu suchen, den Fluchlinien zu folgen, über die die Bühnenszenerien mit den sie umgebenden höfischen Räumen verbunden sind. Die Gartenlust der Fürsten liefert Goethe nicht von ungefähr ein Vorbild für seine Satire und der Blick in diese Gärten erlaubt nicht selten, Naturbezüge auf dem Theater in aufschlussreicher Weise zu konkretisieren. Auch in Gotha ist die Umgestaltung der Anlagen in diesem Zusammenhang von Belang und wie das Theater für die Repräsentation des Hofes zentral: Ab 1769/70 bekam die Gothaer Residenz einen der ersten englischen Landschaftsgärten im Deutschen Reich.

Nicht von ungefähr nennt Marc Rohrmüller den Beginn der Anlage des englischen Gartens einen »Vorbote[n] für den kurz danach eingeleiteten tiefgreifenden strukturellen und formalen Wandel in der Gothaer Residenz«⁷³ – unwahrscheinlich, dass dies bei Goethes Besuch 1775 nicht auch Thema war. Nach dem Amtsantritt von Ernst II. im März 1772 wurden die Arbeiten systematisch vorangetrieben, es begann der Abbruch der Bastionärsbefestigung des Schlosses, 1774 kam die nördliche Orangerie hinzu und 1775 erhielt der Park einen Tempel als Gartensalon,

⁷⁰ So Merkulos Widerspruch: »Um Vergebung, nicht Dekoration, sondern *künstliche Natur* nennen wir das; denn das Wort *Natur*, merken Sie wohl, muss überall dabeisein.« Goethe, *Der Triumph der Empfindsamkeit*, S. 178.

⁷¹ Dort heißt die Szenenanweisung: »Der Eingang der Bühne stellt ein Tal vor, auf beyden Seiten erblickt man hohe und rauhe Felsen, die von der See umschlossen sind. Ariadne (schläft auf der Anhöhe eines Felsens, ein anderer höherer Felsen ragt über ihrem Lager hervor und dient ihr zum Schutz gegen die ungestüme Witterung.)« [Brandes], *Ariadne auf Naxos*, S. 1.

⁷² Dieses Detail unterschlägt Buck, *Goethes Monodram Proserpina*, S. 15, indem er die Szenenanweisung der Einzelpublikation übernimmt, vgl. dagegen Goethe, *Der Triumph der Empfindsamkeit*, S. 186 und 189.

⁷³ Marc Rohrmüller, »Gotha – Metamorphose einer Residenz. Architektur und Gartenkunst 1769–1804«, in: *Die Gothaer Residenz zur Zeit Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1772–1804)*, Gotha: Stiftung Schloß Friedenstein 2004 (= *Ausstellungskatalog Schloß Friedenstein Gotha 2004*), S. 31–40, hier S. 31. In Wörlitz hatte man 1764 mit der Gartenanlage begonnen, die 1800 abgeschlossen wurde, hier fällt in diese Zeit der Theaterbau, siehe hierzu Frank-Andreas Bechtholdt u. Thomas Weiss (Hgg.), *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft*, Wörlitz: Hatje Cantz 1996 (= *Ausstellungskatalog Luisium Wörlitz 1996*).

fast als habe der Herzog die Vorlage geliefert für den von Goethe in seiner »Grille« erdachten Prinzen und seine »Reisenatur«. Hinzu kam in Gotha überdies ein Teich, dessen Wasserfläche man durch eine Insel trotz seiner geringen Größe nicht auf einen Blick erfassen kann. Ab 1777 begann schließlich der Abbau der Wälle des Kernwerks, also der die Befestigungsfunktion im Blick haltenden Bauwerke.

Als Goethes *Triumph der Empfindsamkeit* 1787 im Druck erschien, konnte Goethe sicher sein, dass auch Leser außerhalb des engeren Umfeldes eine Vorstellung vom Gothaer Park erhalten konnten, hatte doch der ehemalige Kodirektor des 1779 geschlossenen Gothaer Theaters und Gothaer Bibliothekar Heinrich August Ottokar Reichard ihn 1782 ausführlich im vierten Band von Christian Cay Lorenz Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst* beschrieben. In dieser Beschreibung zeigt sich der Theatermann Reichard, er führt seine imaginären Betrachter durch den Garten und zu verschiedenen Aussichtspunkten wie durch eine Reihe von kleinen aufeinander folgenden Szenen der Bewegung wie des Blicks. Besonders hervor hebt er die Tatsache, dass der Blick zu keiner Seite hin die »Gränzen des Gartens« erkenne, was dadurch erreicht werde, dass sie »in einer flachen, der Erde gleichen, Mauer bestehen«, die man erst sieht, wenn man unmittelbar davorsteht. Man habe nicht den Eindruck, in einem »geschlossenen Raum« zu sein, sondern hielte die »Kornfelder, die Hügel, die Dörfer, die Gehölze, die Landstraßen, alle diese abwechselnden Gegenstände und Auftritte, für so viele nahe oder entlegenere Theile« des Parks.⁷⁴

Der Gothaer Garten war – im Unterschied zum Wörlitzer – nicht öffentlich zugänglich. Es geht hier um den Blick aus dem Hof nach draußen, also nicht grundsätzlich um Öffnung, sondern um die Frage der Entgrenzung im Begrenzten. Wie in Wörlitz jedoch tritt auch hier die Anlage als Ganzes zurück hinter die individuelle Wahrnehmung der jeweiligen Betrachtenden. Die Beschreibung Reichards setzt dabei auf Evidenz-»Effekte« der Blicke, die ihre überraschende, Staunen-machende Vielfalt erst in der physischen Bewegung durch den Garten entfalten. Wie unmittelbar eben solche »Effekte« in Garten und Theater aufeinander bezogen wurden, zeigt die konservative Kritik des Weimarer Gymnasialdirektors Carl August Boettiger am Wörlitzer Garten, der diesen 1798 nicht von ungefähr als ein »ungeheure Operntheater« bezeichnete, das »absichtlich auf Operndekoration berechnet und der Charakter der Anlage oft dem Effekt aufgeopfert« worden sei.⁷⁵ Wenn hier im Blick auf die Wirkungsabsicht der »Charakter der Anlage« gegen »Effekt«

74 Heinrich August Ottokar Reichard, »Beschreibung des herzoglichen Gartens zu Gotha, und einiger Anlagen zu Weimar«, in: Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 4, Leipzig: Weidmann und Reich 1782, S. 234-240, hier S. 234 (Hervorhebung der Autorin). Siehe auch: Günther Thimm, »Der herzogliche Park«, in: *Die Gothaer Residenz*, S. 51-58.

75 *Reise nach Wörlitz* (1798), zit.n.: Bechtholdt u. Weiss, *Weltbild Wörlitz*, S. 157.

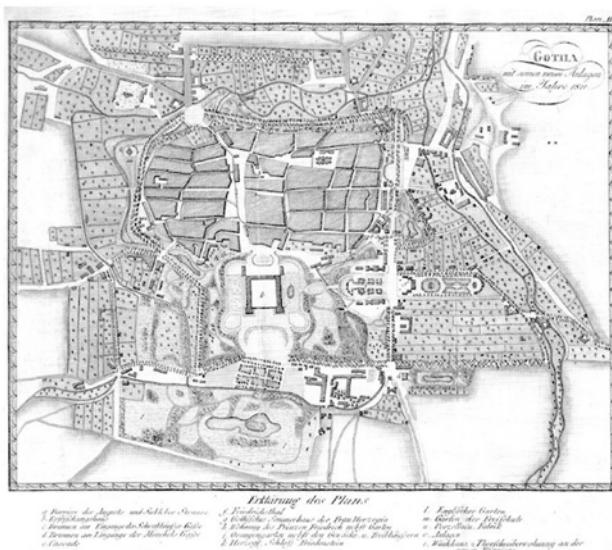
Abb. 4a): Friedrich Justin Bertuch, Gotha mit seinen neuen Anlagen und Verschönerungen: mit zwei colorierten Kupfern, in: Allgemeine Geographische Ephemeriden, 30, 2, Weimar 1811



gestellt wird, dann setzt der Autor damit letztlich eine rhetorisch-zeichenhafte gegen eine empirische bzw. sensualistische und damit auf den individuellen Standpunkt und nicht auf den Gesamtplan bezogene Perspektive.⁷⁶ Die Frage des »Ef-

76 Der für die Tragödie wichtige Übergang vom rhetorischen zum psychologischen Charakterbegriff in dieser Zeit, den bereits Hermann August Korff (*Voltaire im literarischen Deutschland*, Heidelberg: Winter 1917, Bd. 1, S. 4) aus guten Gründen mit Goethe verband, erlaubt dabei eine bemerkenswerte Überblendung (siehe hierzu auch Alexander Nebrig, *Rhetorizität des hohen Stils. Der deutsche Racine in französischer Tradition und romantischer Modernisierung*, Göttingen: Wallstein 2007, S. 169 und Anm. 7). Den Bezug des Charakters auf die »Anlage« hier nur gleichsam umgangssprachlich einzugrenzen (etwa auf die eingeführte Rede von der »Gartenanlage«), greift vor diesem Hintergrund m.E. zu kurz. Vielmehr ist dieser Begriff in der zeitgenössischen ästhetischen Debatte klar als rhetorischer eingeführt und bezeichnet so das

Abb. 4b): Friedrich Justin Bertuch, *Gotha mit seinen neuen Anlagen und Verschönerungen: mit zwei colorierten Kupfern*, in: Allgemeine Geographische Ephemeriden, 30, 2, Weimar 1811



fekts« interessierte in dieser Zeit nicht nur im Theater, aber in gewisser Weise lieferte dieses die Folie.⁷⁷ Die Form, in der das theatralische Ausdrucksvermögen in Verbindung zum szenischen Raum trat, war unter solchen Voraussetzungen eben nicht mehr die Stelle, an der ein alles überschauender Autor wirksam und vor allem auch sichtbar wurde, sondern sie fand ihre Entsprechung in jenem sublimen Naturraum, der solche von der Wahrnehmbarkeit einer »Anlage« (also des die Er-

Bezugssystem, auf das sich im vorliegenden Fall »Charakter« bezieht; siehe hierzu Art. »Anlage«, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig: Weidmann 1771, S. 55f. (Sulzer verwendet den Begriff als Übersetzung des lateinischen Begriffs »dispositio«, d.h. der erste im rhetorischen Dreischritt aus: Anlage, Ausführung, Ausarbeitung), vgl. dagegen den Art. »Charakter«, in: Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, S. 194–200, der nicht von ungefähr vor allem über Figurenkonstitution im Theater spricht.

77 Annette Kappeler hat die Effektdebatte mit der Aufwertung des Interesses an den Gegenständen der Wahrnehmung verbunden und die daraus sich ergebende Neubewertung von Klangeffekten diskutiert. Kappeler, *Höre und Staune*, S. 94.

fahrung des Betrachters einbettenden Plans) absehende »Effekte« zeitigte. Im Gothaer wie im Wörlitzer Park mit ihrer gezielten Interaktion von Sensualismus und Rationalismus fand eine solche Haltung gegenüber der Formbildung ihr Pendant, indem der Klassizismus als Merkmal der Gestaltbildung im Detail sichtbar blieb, nicht aber mehr die Gesamtheit trug.⁷⁸ Das Verhältnis der Gestalten zum Ganzen änderte sich dadurch bedeutend. Dies trifft sich mit eben dem theatralen Wandel, den Juliane Vogel vor allem für »Goethes Auftrittstheater« diagnostiziert hat.⁷⁹

Am Melodram lässt sich der in den Gärten der Zeit sichtbare Paradigmenwechsel, die Ablösung der Forderung einer überall erkennbaren Anlage durch die Vorstellung einer hinter der dynamisierten Unübersichtlichkeit des Natürlichen, hier der affektgetriebenen, wilden Sprache letztlich doch verborgenen Ordnung (das genau wünscht sich ja Goethes Prinz und so wird es letztlich auch im in der Komödienfassung dem Monodram vorangestellten Prolog thematisiert)⁸⁰ bis in das Verhältnis von Musik, Form und Sprachform verfolgen, über das die Funktion der Anlage in musikalische Gestaltungsprinzipien transformiert wird.⁸¹ Was im Garten das System der Wege und Aussichtspunkte mit ihren spezifischen Perspektiven im Verhältnis zu den sichtbaren Objekten ermöglicht, leisten im Melodram die musikalische Form und Gestaltbildung im Verhältnis zum Text. Sie regeln die Wirkung der Objekte über die Art, wie sie sich der Wahrnehmung darstellen.

78 Kilian Hecks Beobachtung, der Park würde »als Kontinuum einander abwechselnder Einzelbilder wahrgenommen«, zwischen denen sich ein subjektiver Betrachter bewegt, benennt die entscheidende Konsequenz hieraus, siehe Heck, »Wörlitz als Gartenreich«, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 6 (2001), S. 12–26, hier S. 23. Siehe auch Michael Niedermeier, »Aufklärung im Gartenreich Dessau-Wörlitz«, in: Bechtholdt u. Weiss (Hgg.), *Weltbild Wörlitz*, S. 51–63, vor allem der Abschnitt »Von der Sinnlichkeit der Aufklärung«, S. 52ff., sowie zur Funktion des Klassizismus auch Hubertus Günther, »Anglo-Klassizismus, Antikenrezeption, Neugotik in Wörlitz«, in: Bechtholdt u. Weiss (Hgg.), *Weltbild Wörlitz*, S. 131–161.

79 Vogel, *Aus dem Grund*, Kap. II: »Schwankende Gestalten: Goethes Auftrittstheater«, S. 111–199. Vogel verweist ausdrücklich u.a. auf *Triumph der Empfindsamkeit* und bzw. mit *Prospepsina*, siehe hierzu S. 119ff. Diese gelten ihr als Beispiele für eine Neukonstitution des theatralen Raums und seines Verhältnisses zu den darin sich bewegenden Gestalten, die sich von der klassischen »einheitsfixierten aristotelischen Dramenordnung« unterscheide, auf »die Geschlossenheit eines exakt umrissenen und durchschaubaren Theaters« verzichte und »eine durchdringende Raumwahrnehmung im Sinne der perspektivischen *perspicuitas* erschwert«. (S. 119 und 121).

80 Goethe, *Der Triumph der Empfindsamkeit*, S. 186–189.

81 Ausführlicher am Beispiel Dessau-Wörlitz: Schmidt, »Repräsentation und ästhetisches Experiment«.

V. Die Ursachen der Wirkungen. Licht, Blitze und das physikalische Labor als Referenz

Anders als die »rauhe und felsige Gegend« in Goethes *Proserpina* waren diejenigen in Brandes' und Bendas *Ariadne* und ihre Bedingungen nicht allein ins Innere der Figur gespiegelt, sondern wurden gleichermaßen nach außen gekehrt und so zum Motor theatraler Dynamisierung. Brandes fordert veritable Bühnenspektakel, die Maschinen liefern jene sinnlichen Evidenzen, die die Wirkungen im Publikum erst spezifizieren. In *Triumph der Empfindsamkeit* spricht im zweiten Akt, vor dem Monodram, Merkulo (der Kavalier des Prinzen) ausführlich über die Gefahren und Unannehmlichkeiten der echten Natur und die Möglichkeit der »künstlichen Natur«, die Sinnesvermögen von diesen Gefahren gereinigt zu adressieren. Das folgende Monodram führt den – letztlich zum Scheitern verurteilten – Versuch vor, die Reste sublimer sinnlicher Eindrücke, die das Publikum mitvollziehen könnte, weitgehend von der Bühne in die Figur zu verlegen und damit vom Theatralen ins Dramatische zu wenden. Ariadne dagegen, und mit ihr auch das Publikum, wird zwar künstlich erzeugt, dennoch klar spezifizierten sinnlichen Eindrücken ausgesetzt. Brandes forderte alle sublimen Wettererscheinungen, die die Gothaer Bühnentechnik erlaubte: Düsternis, Wellen, Blitz und Donner. Licht war ein wichtiges szenisches Mittel, die Verdunklungsmechanik spielte ihre Möglichkeiten aus. Die Effekte basierten also anders als in *Proserpina* auf klar im Stück festgelegten, konkreten und für die Zuschauerinnen erfahrbaren sinnlichen Wahrnehmungen. Auch Ariadne spricht immer aus, was sie erlebt, und sie fragt durchaus nach den Gründen:

Hier glänzt kein stiller Sommertag, wie in den königlichen Gärten meines Vaters,
hier blühen keine Rosensträuche, unter deren Schatten uns die Liebe verbarg; kein
Zephir spielt mit unsren Locken, keine Sängerin der Nacht weckt uns zu neuen
Freuden! [...] Was bedeutet das Brausen im Walde?/Gewitterwolken steigen auf –
Der Sturm ist nicht ferne! [...] Welch ein Aufruhr in der Natur? Die Sonne verbirgt
sich! Am frühen Morgen Nacht? So plötzlich!/Wie schwarz und fürchterlich das
Meer!/Es blitzt!/Noch einmal!/Der Donner hallt vom Felsen wieder! [...] Der Blitz!
Jetzt trifft [sic!] er mich!⁸²

Aus dem Off wird dieses unübliche Wetterereignis von einer transzendenten »Stimme der Oreade« als Begleiterscheinung des Heroenauftritts erklärt: »Er kommt! Er kommt Dein Rächer, Dein Erretter!/Er eilt herab im Donnerwetter,/Dich schleunig zu befreyn./Allein, der Götter Zorn zu stillen,/Mußt Du dein Schicksal ganz erfüllen,/Mußt Du Neptunens Opfer seyn.⁸³ Mit dem Donner

82 [Brandes], *Ariadne auf Naxos*, S. 5, 7 und 11.

83 [Brandes], *Ariadne auf Naxos*, S. 10.

rückt in dieser Formulierung also ein Sinneseindruck an die Stelle des mechanischen Götter-Vehikels. In Goethes Komödie erklärt Merkulo im Gespräch mit den Hoffräulein im Vorgriff auf das Monodram *Proserpina* das Problem, das sich dort für eine opportune Reaktion des Publikums auf das Theaterereignis stellt, weil solche spezifische sinnliche Konkretion fehlt:

Da muß ich Sie noch ein Kunstwort lehren, mit dem weit zu reichen ist. [...] [W]enn Sie etwas erblicken, es sei was es wolle, sehn Sie es steif an, und rufen: Ach, was das für einen *Effekt* auf mich macht! – Es weiß zwar kein Mensch was Sie eigentlich sagen wollen; denn Sonne, Mond, Fels und Wasser, Gestalten und Gesichter, Himmel und Erde und ein Stück Glanzleinwand, jedes macht seinen eigenen Effekt; was für einen, das ist ein Bißchen schwerer auszudrücken. Halten Sie Sich nur ans Allgemeine: Ach! was das für einen *besonderen* Effekt auf mich macht! – Jeder der dabeisteht sieht auch hin, und stimmt in den besonderen Effekt mit ein; und dann ist's ausgemacht – daß die Sache einen besonderen Effekt tut.⁸⁴

Genau diese Stelle wird nicht von ungefähr im Artikel »Effekt« des *Grimm'schen Wörterbuchs* zitiert,⁸⁵ wirft sie doch unmissverständlich die Frage nach der Bestimmtheit bzw. der Bestimmbarkeit der Effekte und deren Beziehung zu den Ursachen auf. Wie sehr dies in der zweiten Hälfte der 1770er Jahre Thema war, mag ein Blick in Ludwig Christian Lichtenbergs vermutlich ab 1799 – also in direkter zeitlicher Folge der hier besprochenen Stücke – begonnenen »Entwurff einer Vorlesung über die Naturlehre« zeigen. Lichtenberg, dessen jüngerer Bruder Georg Christoph an der Universität Göttingen als Experimental-Physiker lehrte, kannte aus Gotha die Attraktivität der maschinengezeugten Effekte des Theaters, wie er von seinem Bruder aus Göttingen mit den theatralischen Potentialen der Experimentalphysik vertraut war, die dort nicht zuletzt als Attraktion für Studierende und damit der Steigerung der Einnahmen über Hörergelder dienten.⁸⁶ Zuständig für die wissenschaftliche Unterrichtung des Hofes und das physikalische Kabinett, über eine eigene Instrumentensammlung verfügend, hatte Lichtenberg vermutlich bereits ab 1773 selbst Versuche mit Elektrizität unternommen, die 1775 zur Erfindung der sogenannten Lichtenberg'schen Tuchmaschine führten.⁸⁷ Die instrumentelle Aus-

84 Goethe, *Der Triumph der Empfindsamkeit*, S. 178, Hervorhebungen im Original.

85 Jacob u. Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 3 (1859), Sp. 32.

86 Gustav Beuermann, »Sie schwäntzen aber jetzt schon, bis es blitzt und donnert«, in: *Georg Christoph Lichtenberg 1742-1799. Wagnis der Aufklärung*, München: Hanser 1992 (= *Ausstellungskatalog Darmstadt/Göttingen 1992*), S. 346-364. Zum Gothaer Publikum im Vergleich zum akademischen Kontext in Göttingen siehe Marie-Therese Federhofer, »Ludwig Christian Lichtenberg im Umfeld einer höfisch-urbanen Dilettantenkultur in Gotha«, in: Berg, Mulsow, Schmidt-Funke (Hgg.), *Das Schloss als Hörsaal*, S. 145-162.

87 Lichtenbergs Sammlung ging 1785 durch Ankauf des Herzogs in dieses Kabinett ein. Eine Auflistung der Sammlung aus den Jahren 1805 und 1807 anlässlich ihrer Übergabe an das

stattung ermöglichte auch Demonstrationen im Rahmen seiner wahrscheinlich ab 1777 abgehaltenen öffentlichen Vorlesungen.⁸⁸ Dies dürfte den Erfahrungshintergrund liefern, vor dem sich der Gothaer Hofbeamte und Archivar der Naturlehre widmete und sich seinem Thema in drei Schritten näherte: I. die Körper, II. die Wirkungen und Erscheinungen, die sich den Sinnen darstellen, und III. die Ursachen der Wirkungen.⁸⁹ Er unterschied, und das ist für die hier verfolgte Debatte entscheidend, die Ebene der Sinneswahrnehmung, gleichsam die theatrale Ebene, noch von der Erforschung der Ursachen selbst.

Wie kaum ein anderes physikalisches Phänomen eigneten sich Licht-Effekte für die hier aufeinandertreffenden Interessen – was vielleicht auch erklärt, warum gerade die Möglichkeiten der Beleuchtung zu den Erweiterungen der Bühnentechnik gehörten und das Gewitter mit Blitz und Donner das Wetterereignis war, das Experimentalphysik wie Theater in dieser Zeit gleichermaßen faszinierte.⁹⁰ Die weit zurückreichende Verbindung von militärischer und theatrale Pyrotechnik, die Jan Lazardzig ausführlich diskutiert hat,⁹¹ rückte die Blitze schon früh ins

Gothaer Gymnasium Illustre zeigt, dass weitestgehend alle zu dieser Zeit bekannten Instrumente zur Erzeugung und Speicherung von Elektrizität vorhanden waren. Diese Aufstellung wurde jüngst von Matthias Rekow und Erik Liebscher aufgearbeitet, hierzu Rekow u. Liebscher, »Ein Kabinett für den Herzog? Die Gothaer Sammlung mathematisch-physikalischer Instrumente«, in: Berg, Mulsow, Schmidt-Funke (Hgg.), *Das Schloss als Hörsaal*, S. 319–398.

- 88 Das Interesse des Hofes an physikalischen Experimenten reicht bereits in die Regierungszeit Friedrichs II. zurück und gehörte zum Bildungskanon seiner Söhne Ernst und August. Dass ersterer nach seinem Amtsantritt dieses Interesse fortführte, ist also nicht verwunderlich. Matthias Rekow kann zeigen, dass öffentliche Demonstrationen nicht erst in den durch die Mitschriften des Herzogs dokumentierten Vorlesungsreihen ab 1782 stattfanden, sondern dass es wahrscheinlich einen ersten Zyklus von 1777 bis 1780 gegeben hatte, siehe Rekow, »Physikstunden für den Herzog. Spuren experimenteller Naturforschung in der Residenzstadt Gotha an der Wende zum 19. Jahrhundert«, in: Berg, Mulsow, Schmidt-Funke (Hgg.), *Das Schloss als Hörsaal*, S. 223–273, hierzu vor allem S. 231.
- 89 Ludwig Christian Lichtenberg, Entwurf einer Vorlesung über die Naturlehre, Gliederung fol. 27–29, Forschungsbibliothek Gotha: Chart. B 1116. Eine erste breitere Diskussion über die Zusammenhänge dieser Vorlesung findet sich in: Berg, Mulsow, Schmidt-Funke (Hgg.), *Das Schloss als Hörsaal*.
- 90 Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne*, S. 31–35, sowie 68. Hierauf weist auch Adrian Kuhl zu Beginn seines Beitrags hin, siehe in diesem Band. Die Verbindung von Experiment und Theater ist nicht neu, zu ihrer Geschichte siehe auch den Band Helmar Schramm, Jan Lazardzig u. Ludger Schwarte (Hgg.), *Spektakuläre Experimente: Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin: de Gruyter 2006 (= *Theatrum Scientiarum*, Bd. 3), vor allem die vielleicht nicht von ungefähr an »singenden Flammen« entzündeten Überlegungen zur sinnlichen Evidenz des Experiments von Helmar Schramm, »Pyrophonie. Anmerkungen zur Theatralität des Experimentierens«, in: Schramm, Lazardzig, Schwarte (Hgg.), *Spektakuläre Experimente*, S. 398–413.
- 91 Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, sowie ders. u. Holger Rößler (Hgg.), *Technologies of Theatre. Joseph Furtenbach and the Transfer of Mechanical Knowledge in Early Modern Theatre Cultures*, Frankfurt a.M.: Klostermann 2016 (= *Zeitsprünge*, Bd. 20/3–4).

Spektakel-Arsenal des Theaters. Gleichzeitig zeigt die Nähe von Theater und Militär bei der technischen Beherrschung dieser Effekte auch die reale Gefährlichkeit des Umgangs mit Feuer für die Theaterbauten – mit der auch Georg Christoph Lichtenbergs oben zitierter Hogarth-Kommentar spielte. Die noch relativ frische Erinnerung an den letztlich ungeklärten Weimarer Schloss- und Theaterbrand von Anfang Mai 1774, als dessen offizielle Ursache ein Blitzschlag angegeben worden war, hinterlegte das potentielle Risiko mit einer realen Erfahrung. Gewitter und Blitz als Wetterereignis waren also in mehrfacher Hinsicht prädestiniert als Vehikel für Innovation und Umwertungen besonders im Blick auf das Verhältnis von sinnlicher Wirkung, sublimer Naturerfahrung und experimenteller Ursachenforschung.⁹²

An Gewittern hatte Ludwig Christian Lichtenberg offensichtlich nicht nur aus physikalischen Gründen ein besonderes Interesse, vielmehr sah er hier – und das war auch für das Projekt eines protestantischen Hoftheaters eine interessante Ebene – über die Physik die Möglichkeit zu einer aufgeklärten theologischen Auseinandersetzung mit der verbreiteten Deutung von bedrohlichen Naturphänomenen als Gotteszorn,⁹³ das er eben im Jahr des erwähnten Theaterbrandes 1774 erstmals mit praktischen Hinweisen zum Schutz in eine breitere Öffentlichkeit getragen hatte: *Verhaltungs-Regeln bey nahen Donnerwettern. Nebst den Mitteln, sich gegen die schädlichen Wirkungen des Blizes in Sicherheit zu setzen: zum Unterricht für Unkundige; mit einer Kupfer-tafel.* Gotha: bey Carl Wilhelm Ettinger, 1774. Das Buch löste eine breite öffentliche Debatte aus, auf die Lichtenberg bereits 1775 mit einer erweiterten Auflage reagierte, und 1778 erschien sogar eine dritte Auflage. Lichtenberg erwartete diese Debatte durchaus: Die Frage der physikalischen wie theologischen Begründungen des Blitzes griff unmittelbar in die Akzeptanz seiner Sicherungsstrategie ein. Dies zeigt sich schon ab der ersten Auflage durch die erklärte Notwendigkeit einleitender Bemerkungen:

Ich halte eine Einleitung dieser Art für so nöthiger, ie mehr man geneigt ist, der gleichen noch ungewöhnliche Anstalten für Eingriffe in die Rechte Gottes, und einen mißlungenen Versuch für nichts weniger als eine wohlverdiente Strafe anzusehen. Warum steuert man der Feuersbrunst, die der Bliz erregt hat, und warum sollte es Frevel seyn, dem Blize selbst zu steuern? Ist der Bliz oder der Brand

92 Viktoria Tkaczyk hat die Rolle von Wetterereignissen beim Einsatz von Theater-Maschinen wie im wissenschaftlichen Experiment für die Evidenzherzeugung ins 17. Jahrhundert zurückverfolgt – sie sind also nicht an sich neu, sondern ihrerseits Teil der Umwertung; siehe Tkaczyk, »Cumulus ex machina. Wetterinszenierungen im Experiment von Theater und Wissenschaft«, in: Schramm, Lazaridig, Schwarte (Hgg.), *Spektakuläre Experimente*, S. 43–77.

93 Hierzu Julia A. Schmidt-Funke, »Religion und Natur bei Ludwig Christian Lichtenberg«, in: Berg, Mulsow, Schmidt-Funke (Hgg.), *Das Schloss als Hörsaal*, S. 61–87, besonders der Abschnitt »Theologie des Gewitters«, S. 74–78.

das Strafgericht, das über uns ergehen soll, und dem man sich nicht widersetzen darf?⁹⁴

Der Blitz wurde zum entscheidenden Medium des Umbruchs, die verschiedenen Meinungen über seine Entstehung, so schreibt Lichtenberg schon in der ersten Auflage,

sind von keiner Erheblichkeit mehr, seitdem die electrische[n] Versuche über diese Materie so viel Licht verbreitet haben, daß man in den Stand gesetzt ist, diese Frage mit mehrerer Zuverlässigkeit zu beantworten. Die Verwandtschaft der elektrischen Erscheinungen mit dem Gewitter ist so groß, daß man sie nicht mehr für verschieden ansehen kan[n]. Jene sind das im Kleinen, was diese im Großen vorstellen, und wenn iene erklärt sind, so haben auch diese keine Dunkelheit mehr. Man hält das Gewitter billig für eine Wirkung der elektrischen Materie, und für diese nimmt man nicht ohne Grund eine flüssige und unendlich viel feinere Materie als die Luft ist, an, die wir Aether nennen wollen. Der Aether, dessen Wirklichkeit erwiesen werden kan[n], hat alle die Eigenschaften, die man einer Materie beymißt.⁹⁵

Die Verwendung des Begriffs des Äthers zeigt, dass Lichtenbergs Vorstellungen von der Elektrizität – ganz auf einer Linie mit Leonhard Euler – noch einem im Grunde mechanistischen Weltbild eingefügt sind.⁹⁶ In der zweiten Auflage knüpft Lichtenberg hier an und verbindet die Begründung für eine Revision der Überzeugungen in der physikalischen Entdeckung mit der Beobachtung experimenteller Erzeug- und Wiederholbarkeit des Vorgangs, wie sie möglich wurden,

seitdem man auf eine Materie aufmerksam geworden ist, die mit den Gewittern in keiner geringern Verbindung zu stehen scheinet als die Luft mit dem Winde. Die Wirkungen dieser Materie, so weit wir sie durch Hülfe der elektrischen Maschinen kennen, haben mit den Erscheinungen bey einem Donnerwetter durchgängig so viel ähnliches, daß man iene durch die Kunst bewürkte Blize und Schläge (a) mit

94 Ludwig Christian Lichtenberg, *Verhaltungs-Regeln bey nahen Donnerwettern. Nebst den Mitteln, sich gegen die schädlichen Wirkungen des Blizes in Sicherheit zu setzen: zum Unterricht für Unkundige; mit einer Kupfer-tafel*, Gotha: bey Carl Wilhelm Ettinger, 1774, S. IV, sowie 1775, S. VIII. Alle Auflagen sind in der digitalen Sammlung der Bayerischen Staatsbibliothek greifbar.

95 Ludwig Christian Lichtenberg, 1774, S. 1f. Zu den Instrumenten in Lichtenbergs Sammlung gehörte auch eine Leidener Flasche, mit der er die entsprechenden Versuche Eulers nachvollziehen konnte.

96 Siehe hierzu auch den historischen Abriss in: Christina Dörfling, *Der Schwingkreis. Schaltungsgeschichte[n] an den Rändern von Musik und Medien*, Ph. Diss. Universität der Künste Berlin 2019, S. 47ff. Siehe zum Kontext der ästhetischen Debatten auch Benjamin Specht, *Physik als Kunst. Die Poetisierung der Elektrizität um 1800*, Berlin: de Gruyter 2010 (= *Studien zur deutschen Literatur*, Bd. 193).

denen, die die Natur bey Gewittern hervor bringt, blos der Größe und Heftigkeit nach für verschieden annehmen kan. Sind uns nun die Eigenschaften iener bekannt, so werden uns auch diese kein Geheimnis mehr seyn. Aus diesem Grund hält man also das Gewitter nicht unbillig für eine Wirkung der natürlichen Electrität, und diese für eine Belebung iener allgemein verbreiteten Materie, in einem sehr hohen Grade.⁹⁷

Eines der Mittel, die Lichtenberg nun gegen die schädlichen Wirkungen dieser physikalisch so interessanten Erscheinung des Blitzschlages einzusetzen vorschlägt, ist – das ließe sich durchaus als ebenso witziger wie aufschlussreicher Subtext für die im Drachen- bzw. Wolkenwagen geronnene Theatermaschine anführen – wieder ein Fluggerät, das nun allerdings keine Seilzug-Mechanik mehr braucht, sondern die Luft als Tragwerk nutzt: ein Flugdrache, für den Lichtenberg auch eine ausführliche Bauanleitung beifügt.⁹⁸

Lichtenbergs an Eulers Konzept des Äthers ansetzendes Erklärungsmodell bot eine Lösung für die Frage nach Mechanismen, die sich nicht im cartesianischen Sinne als Aufeinandertreffen von Körpern erklären ließen, also die Vermittlung materieller und immaterieller Dimensionen der Welt erforderten⁹⁹ – eine Frage, die auch die zeitgenössischen Kunstdebatten, besonders im Zusammenhang mit der Wirkungstheorie des Theaters, umtrieb. Der entscheidende Schritt ist der vom Affekt, der seinen Impuls klar von außen empfängt und dann durch von den Mechanismen der Affektkontrolle hergestellte Distanzierung abstrahiert und zeichenhaft vermittelt wieder nach außen gegeben werden kann, zur Empfindung, die über das Wahrnehmungsvermögen Verstand und Einbildungskraft in Gang setzt und so ein Weltverhältnis herstellt (und schließlich jener zum Gefühl, das sich dann ganz im Inneren abspielt, nicht direkt in Sinneseindrücke umsetzt und deshalb im Theater nur vermittelt und damit abstrakt bzw. durch Einfühlung zugänglich wird, woran Goethes *Proserpina* – folgt man Merkulos Argwöhnen – letztlich scheitern musste).

Bemerkenswert daran sind die Wandlungen der prägenden Referenzräume für die theatralen Mechaniken und Wirkungen: Der von Karsten Harries ins Spiel gebrachte Dreischritt »Staunen, Schauen, Wissen« weist hierfür den Weg.¹⁰⁰ Wäh-

⁹⁷ Lichtenberg 1775, S. 13f.

⁹⁸ Lichtenberg 1774, S. 38-46.

⁹⁹ Specht, *Physik als Kunst*, S. 45f.

¹⁰⁰ Vgl. Karsten Harries, »Weltbild und Welttheater: Staunen, Schauen, Wissen«, in: *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, hg. v. Helmar Schramm, Ludger Schwarte u. Jan Lazardzig, Berlin: de Gruyter 2003 (= *Theatrum Scientiarium*, Bd. 1), S. 523-540. Der hier verhandelte Zusammenhang allerdings folgt gerade nicht Harries' Interpretation, sondern liefert m.E. eher Argumente für einen »aufgeklärten« Widerspruch gegen dessen aktuelle Hoffnungen auf die Rückkehr der Wunderkammern.

rend das Spektakel eines Theaters des Wunderbaren wie auf ihre Weise auch die fürstlichen Wunderkammern auf ein Staunen angelegt ist, das sich am Seltenen, wenn nicht Einmaligen, entzündete und aus einer Kunst-Vorstellung speiste, die die Natur als Herausforderung ansah,¹⁰¹ wurden mit Garten und Schauraum, wie sich in Gotha aber auch in Dessau und Wörlitz zeigt, zunehmend der Wahrnehmungsraum selbst, die Kriterien seiner Inszenierungen und die Mechanismen seiner Wirkungen zum Gegenstand des Interesses. Das Staunen rechtfertigte sich zunehmend nicht mehr aus sich selbst, sondern vor allem, wenn sich die Neugier, die Frage nach den Ursachen, daran entzünden ließ. Ihnen auf den Grund zu gehen, zielte nicht so sehr auf den Fund, die Sensation der Neuheit, sondern gestaltete sich – auch in der Kunst – als Erkenntnissuche. In der Verwandlung der Wunderkammer ins Museum seit den 1750er Jahren, als dessen Eckpfeiler Bénédicte Savoy Gemeinnützigkeit, Wissenschaftlichkeit und Zugänglichkeit herausgestellt hat, kristallisiert sich dieser Perspektivwechsel.¹⁰² Nach Wunderkammer und Garten bieten Museum, aber auch – das sieht man in Gotha besonders gut – Bibliothek, Hörsaal und Labor sich nun als Referenten für die Künste an. Die am Spektakulären sich entzündenden Überbietungs- und Neuheitsforderungen rückten vor diesem Prozess in den Hintergrund bzw. mussten sich neu begründen. Wiederholung bzw. Wiederholbarkeit sicherte auch im Theater (wie man etwa an Diderots Überlegungen im *Paradoxe sur le Comédien* sehen kann) den Befund der Beobachtung und die daran geknüpfte Wahrheitsforderung an das Dargestellte.¹⁰³ Diesem Interesse an der Wiederholbarkeit des sinnlich Wirkens geschuldet war auch eine neue Haltung zur Musik: Gerade die musikalische Ebene, die hundert Jahre zuvor das Ereignis einmalig halten sollte, bot nun – als textfähige, also notierte und damit lesbare wie aufführungszeugende Dimension – die Chance der Wiederholung des Ereignishaften. Nicht umsonst wurden die Aufführungen der *Medea* wie der *Ariadne* nicht nur durch den Druck der Textbücher, sondern auch durch gedruckte Klavierauszüge flankiert, zu *Ariadne* gibt es sogar eine gedruckte Partitur.

¹⁰¹ Daston u. Park, *Wunder und die Ordnung der Natur*, S. 338f.

¹⁰² Bénédicte Savoy, »Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert«, in: *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*, hg. v. Bénédicte Savoy, Köln: Böhlau ²2015, S. 13-45, hier S. 39.

¹⁰³ Daston, *Wunder, Beweise und Tatsachen*, S. 93f.

