

Theater-Maschinen/Maschinen-Theater: Einleitung

Bettine Menke, Wolfgang Struck

»Siehst du! Es gibt einen geheimen dämonischen Motor im Theater, der unter der Bühne liegt. Ich weiß nicht, wie man ihn sonst nennen könnte, aber man nennt den Effekt, oder auch einfach nur den Gegenstand, eine Drehbühne.« René Pollesch¹

Das in Schloss Friedenstein gelegene Gothaer Hoftheater, seit dem 19. Jahrhundert: Ekhof-Theater, wird im ausgehenden 18. Jahrhundert zum Schauplatz eines ungewöhnlichen theaterhistorischen Experiments. Mit dem Engagement der nach dem Weimarer Schloss- und Theaterbrand 1774 heimatlos gewordenen Seyler'schen Schauspieltruppe treffen hier Schauspielerinnen und Schauspieler, die an den Theaterreformen der Aufklärung geschult sind, auf eine Bühne, die über eine barocke Theatermaschine verfügt, die trotz mehrerer Umbauten nicht grundlegend verändert worden war – und auch bis heute nicht verändert worden ist. Dieses Zusammentreffen nehmen die Beiträge des folgenden Bandes zum Ausgangspunkt, um über das Verhältnis von Theater und (auch, aber nicht nur maschineninduziertem) Spektakel nachzudenken.²

Theater-Maschinen sind historisch spezifische technische, kunstfertige Vorrichtungen,³ die erscheinen machen/lassen. Zugleich ist das Theater überhaupt

1 René Pollesch, »(Life on Earth can be sweet) Donna«, Uraufführung 15. Dez. 2019 Deutsches Theater Berlin, Programmheft, S. 7.

2 Grundlage dieses Bandes war eine von der Thyssen-Stiftung geförderte Tagung, die im Spiegelsaal der Forschungsbibliothek Gotha vom 4. bis zum 6. Juli 2019 stattfand; zu den Vorträgen vor Ort sind weitere Beiträge hinzugekommen.

3 In einer signifikanten Analogie und in ebenso signifikanter Verschobenheit themisierte der 14. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft »Theater und Technik. Das Theater unter dem Vorzeichen seiner technologischen Bedingungen«, Nov. 2018 Universität Düsseldorf. Er »widmet[e] sich dem Verhältnis von Theater und Technik – der Wirkkraft und Kontinuität von Techniken, Praktiken und Dingen – unter dem Vorzeichen der technologischen Bedingung«: »was die Technik mit dem Theater macht und umgekehrt. Wie verändern sich mit dieser Perspektive die Konzepte von Theater, von Wissen und von Subjektivität?«

als Maschine des Erscheinens oder Erscheinen-Lassens zu kennzeichnen, alles Geschehen auf dem Schauplatz untersteht mechanischen Kräften, die aus anderen Räumen einwirken. Dieser Zusammenhang wird durch die Herkunft der *Maschine*, *machine* von *mechané* spezifisch gedacht.⁴

Abb. 1: Bühnenverwandlungsmaschine: *Wellbaum* des Ekhoftheaters, Schloss Friedenstein



Es handelt sich bei (Theater-)Maschinen/*machine/mechané* um ›äußerliche‹ Vorrichtungen, die ›von außen‹ in den szenischen Raum eintragen und erscheinen lassen, was Zuschauende und -hörende im theatralen Präsentations-Raum zu sehen bekommen. Ihre Bewegungen, Ein- und Austräge artikulieren, wie die des Auf- und Abtretens überhaupt, den theatralen Zeit-Raum mit dessen Bezug auf das ›Außen‹, aus dem alles Geschehen ›in‹ ihm, auf dem Schauplatz ›gespeist‹ wird. Maschinen ermöglichen vor allem die spektakulären Auf- und Abtritte von oder nach oben, erzeugen die Illusion des Fliegens, oder von unten: in die/aus der ›Versenkung‹. Bereits in der Antike artikulieren die verschiedenen Maschinen: *mechané* und *ekkyklemata* den Bezug des zu Sehen Gegebenen aufs *off*:

4 Für *mechané*, ›Mittel und moyen‹ bez. des Theaters als Maschine des Erscheinens, vgl. Rainer Nägele, »Méchanè. Einmaliges in der mechanischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., *Hölderlins Kritik der Poetischen Vernunft*, Basel u.a.: Engeler 2005, S. 133-149, hier: S. 137f.

aufs Nicht-Einsehbare⁵ (und zwar auch mit bereits parodistischen Zügen). Keine Illusion wird geschaffen, sondern, so Melchinger, »was [Maschinen] zeigten, war als manipuliert erkennbar, es war Theater. Sie zeigten Greuel oder Wunder.«⁶ Um beeindruckende Täuschungen zu ermöglichen, sind die Maschinen selbst vor allem in der Frühen Neuzeit unsichtbar, zugleich aber sollen sie als technische Glanzleistung in ihren Effekten (mit-)gesehen und (mit-)gewusst werden.⁷ Das gilt gerade für die ›großen‹ spektakulären Feste, deren Ausrichter sich als Herrscher in der/über die Maschine(n) inszeniert.⁸

Diese Doppelung von kunstfertiger Täuschung und exponierter Kunstfertigkeit⁹ verbindet die Maschine mit dem, was das Wort *Machination* auch sagt: der

-
- 5 Zum Theater der Antike vgl. u.a. Bettine Menke, »Was das Spektakel möglich macht: Theater-Maschinen«, in: *Archäologie der Spezialeffekte*, hg. von Natascha Adamowsky, Nicola Gess u.a., München: Fink (eikones) 2018, S. 113-144, vor allem II. S. 118-121 (mit weiterer Lit.).
- 6 Siegfried Melchinger, *Theater der Tragödie, Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München: Beck 1974, S. 192. Das wird von den alten Komödien paratragisch ausgespielt, wenn in Aristophanes' *Der Frieden* der Protagonist, ein Winzer, auf einem Mistkäfer auf den Olymp fliegt, wenn Iris als Götterbotin *ex machina* von den Vögeln aufs Derbste verspottet und erniedrigt in *Die Vögel* ›erscheint‹.
- 7 Die Maschine ist frühneuzeitlich aufs Spektakel nicht nur des Theaters bezogen, sondern auch aufs Spektakel ihrer selbst angelegt, vgl. vor allem Jan Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag 2007, S. 21, 49f., 57, 61-86; »Leser und Betrachter [sind] in ein komplexes Spiel des Zeigens und Verbergens eingebunden« (S. 65, vgl. S. 68-70).
- 8 Louis Marin, »Der König als Zauberer oder das Fest des Fürsten«, in: ders., *Das Porträt des Königs*, Zürich/Berlin: diaphanes 2005 (frz. Original: *Le Portrait du roi*, 1981), S. 313-332. Der König (re)präsentiert sich in der »grundlose[n], luxuriöse[n] ›Verausgabung‹ des Festes, die die »permanente[], unsterbliche[] Ökonomie der Orte des Königs«, das »repetitive und zeremonielle« Dispositiv im »spektakuläre[n] Dispositiv aus Luft, Wasser und Feuer« mit »seiner spezifischen Zeit« des Ephemeren »verdoppelt und transformiert« (S. 315).
- 9 *Machina* war »ein in seiner Zweckmäßigkeit nicht ohne weiteres durchsichtiges Manöver, ein betrügender Trick, eine verblüffende Wirkung« (Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, mit Kommentar u. hg. von Anselm Haverkamp unter Mitarbeit von Dirk Mende u. Mariele Nientied, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 92); so bereits die griech. *mechané*, vgl. Wilhelm Schmidt-Biggemann, »Maschine«, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel (Hgg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel: Schwabe 1971ff., Bd. 5 (1980), Sp. 790-802, hier Sp. 790. In diesem alten Sinne nennt der »Machine«-Art. in Denis Diderot u. Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et de métiers par une société de gens de lettres. Mis en ordre & publ. par Diderot & par d'Alembert*, Nouvelles impression en facsimilé de la première édition de 1751-1780 (Paris) (Nachdr. Stuttgart – Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1988 u. 1995) neben militärischen Maschinen (Bd. 9, S. 794-800, hier S. 795), die *machine* der Künste, übernatürliche Erscheinungen in der epischen und dramatischen Dichtung, sowie auch mit der »intrigue«: der »metamorphose« im Theater (S. 798ff.; zum Zusammenhang von Maschine-Begriff und Theater vgl. Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 19-21, 30-32, 49-50, 57; Viktoria Tkaczyk, *Himmels-Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit*, München: Fink 2011, S. 39-90; Nikola Roßbach, *Die Po-*

Intrige, Täuschung als Trick, der einer spezifischen Figur, dem Intriganten und Ränkeschmied zuzuordnen ist. Deren Präparationen müssten einerseits gleichfalls im Nicht-Erkennbaren, im *off* verbleiben, daher bieten sie eine verhehlende Schauseite. Anderseits aber wird wie die Maschine so auch die *Machination* selbst als eine ›technische‹ Glanzleistung *reklamiert*, die im Theater zu bewundern ist. Die *Machinationen* werden zum eigentlichen Gegenstand des Erstaunens und Vergnügens an der ingeniösen Leistung (die zum einen die der Schauspielerinnen und Schauspieler wie zum andern auch die der Dramaturgie des Schauspiels ›reflektiert‹). Daher, so Walter Benjamin, »vollzieht« sich die »barocke Intrige [...] wie ein Dekorationswechsel auf offener Bühne, so wenig ist die Illusion in ihr gemeint«;¹⁰ den Intriganten, den *plottern* werden »in gretles Licht gestellte Sonderszene[n]« gegeben, als *mise en abyme* der kunstfertigen Dramaturgie der Schauspiele.¹¹ Wie die gerne ›la vista‹ statthabenden Szenenwechsel, die Teil der theatralen Sensation sind, weisen sie auf das den Manipulierten *in* der Szene nicht Sichtbare, nicht-Einsichtige. Die Szenenwechsel verweisen alles im Theater Gesehene und Gehörte an ein durch plötzlichen Umschlag (des Bühnenbildes) oder ›coup‹ (des Intriganten) anderes, Gewandeltes, gar Gegensätzliches, und damit auf einen ›neben‹ oder ›hinter‹ dem Manifesten liegenden uneinsichtigen Raum des Potentiellen (des potentiell anderen).

Besonders signifikant ist die Verbindung von *Maschine* und *Machination* im Theater der Frühen Neuzeit, wo die Bühnenmaschinerie und die Intrige zum einen bedeutsam sind für die Dramaturgie von Trauerspielen. Zum anderen sind sie

iesis der Maschine. Barocke Konfigurationen von Technik, Literatur und Theater, Berlin: Akademie Verlag 2013, S. 9-16.). In Hinsicht des kunstvollen Tricks ist die machine/Maschine/mechané auf die Erfindungen des »ingenium« beziehbar: »l. und seine romanischen Ableitungen bedeuten im Mittelalter auch häufig eine kunstvolle erfundene und konstruierte Maschine vorzüglich für Kriegs- und Belagerungszwecke. Diese Bedeutung entsteht aus der klassischen eines trickreichen Kunstgriffes durch Übertragung auf Geräte zu seiner Ausführung. [...] Im modernen Französisch, aber auch im Englischen (*engine, engineer*) und dem deutschen Fremdwort *Ingenieur* überlebt [...] diese Bedeutungsvariante.« (Johannes Engels, »Ingenium«, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen: Niemeyer 1992ff., Bd. 4, Sp. 396, 411; Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 21, 87-142). Das concettistische *ingenio* wird in Hinsicht Technik, Erfindung mit Bezug auf Ingenieurskunst, *ingeniero* ausgeprägt (vgl. Wolfram Nitsch u. Christian Wehr (Hgg.), *Artificios. Technik und Erfindungsgeist in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, München: Fink 2016). Paradigmatisch für die Lösung der ingeniösen *inventio* von *mimesis* an die Natur wird die Theateringenieurskunst (Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 90-95, 85-88; Lazardzig *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 86; Roßbach, *Die Poiesis der Maschine*, S. 51ff.).

¹⁰ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser u.a., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972ff., Bd. I.1, S. 203-430, hier: S. 254, vgl. S. 303-309.

¹¹ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 254f., 259ff.

(wie schon im antiken Theater) gedoppelt, gespiegelt, ausgespielt im Komischen, in komischen Einlagen, im Puppenspiel. Als gemessen an der geforderten inneren Motivierung äußerliche und als solche exponierte ›Dramaturgie‹ verfallen die Intrigen wie die *Machinationen* der Maschinen dem Verdikt der Unnatürlichkeit und Unwahrscheinlichkeit, und so wurde sie um 1800 nur noch zugelassen für die Komödie: als überzogene, notorisch missglückende, dem Zufall der Dinge (etwa Türen) und Körper preisgebende; der Intrigant wird zur Komödienfigur. Alle Züge des Theatralen bedrohen (offenbar) die vermeintlich innerlich begründete und getragene dramatische Handlung, wie sie im Laufe des 18. Jahrhunderts aufgefasst und verpflichtend wurde.¹²

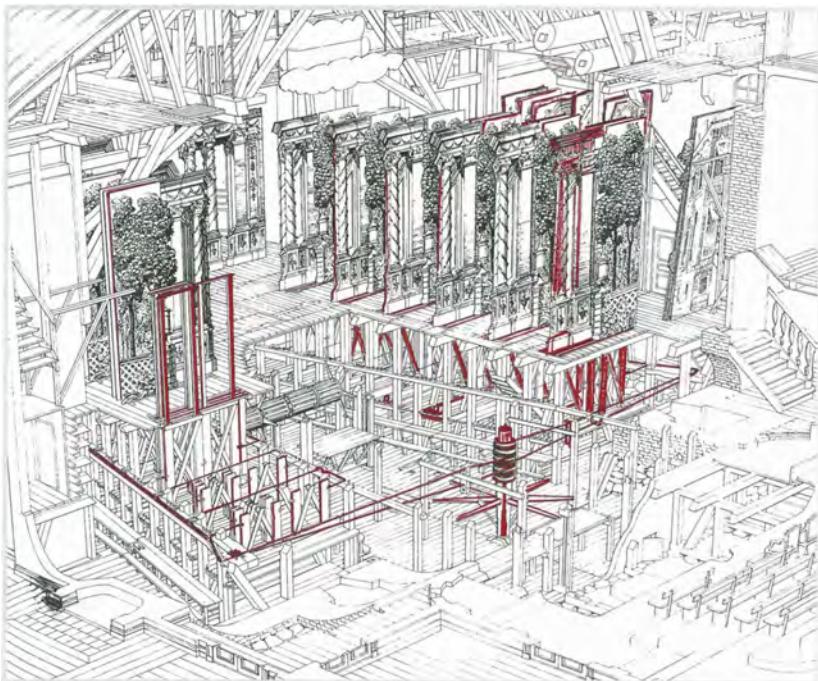
Zugleich zeigt sich in Theater/Maschinen-Machinationen eine Grundbedingung theatrale Schauräume, die stets begrenzte, negativ durch ihre Grenze konstituierte Räume sind. Was sie zeigen, tritt in einem ›Rahmen‹ auf, in dem allererst auszumachen ist, was gesehen wird, der, um der Lesbarkeit dessen willen, was gesehen und gehört wird, von den Sehenden je erstellt werden muss (realisiert wurde der Rahmen frühneuzeitlich, und dann besonders mit der Guckkastenbühne des 18. Jahrhunderts). Dieser macht das Gezeigte oder sich Zeigende erst zu dem, als *was sie zu sehen gegeben werden*. Schauräume, auch solche, in denen gesammelte Gegenstände präsentiert und so einerseits einer jeweiligen Ordnung des Wissens eingefügt werden, so dass andererseits eine jeweilige Ordnung als Anordnung erstellt wird, sind auf andere Räume angewiesen.

Der Schau-Raum ist bestimmt durch jene *anderen* Räume, die er ausschließt, und aus denen er umgekehrt ›gespeist‹ wird. Der *theatrale* Raum, der als Paradigma der Schauplätze taugt, ist durch seine Schwellen gegeben, die durch die Bewegungen artikuliert werden, die sie kreuzen, die zu Störfällen werden (mögen), die aber Skripten unterliegen und Protokollen folgen, um sie dem Inneren zu integrieren. Das sichtbare *on* auf der Bühne ist von einem jenseits davon liegenden, konstitutiv nicht einsehbaren *off* geschieden und auf dieses bezogen. Dieser ›Bezug‹ ist als latenter ›Verweis‹ alles dessen, was jeweils gezeigt wird/zu sehen ist, auf unabsehbar anderes eingeschrieben. Insofern ist Zeitlichkeit im Sinne nicht einer Handlungsabfolge, sondern im Sinne der »Dynamisierung« des Raumes durch dessen »maschinelle Durchdringung«, latente Andersheit der durch Bewegungen artikulierten Raumstruktur eingelassen.¹³ Diese Struktur, in ihrer Angewiesenheit

12 Von »Maschinen der Überredung« spricht Kant (*KdU*, §53): zum einen zur »Beschönigung und Verdeckung des Lasters und Irrtums gebraucht«, können sie »den geheimen Verdacht wegen einer künstlichen Überlistung nicht ganz vertilgen«.

13 Für diese Dynamisierung durch die Szenarios von und nach Torelli vgl. Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink 2005, S. 345-48; Lazardig, *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 36.

Abb. 2: Skizze der Bühnenmaschinerie für Kulissenwechsel auf offener Bühne des Schlosstheater Drottningholm (nach Gustav Kull)



auf und Latenz von Bewegungen, macht das *Theater* geeignet auch als Modell für die Organisation und das Handhaben, Manipulieren von Wissen.

Weil es sich bei beidem: Maschinen/Machinationen, um Expositionen der Theatralität des Theaters handelt, wurde der Theatertheorie der Aufklärung mit dem Spektakulären und Spektakulösen des Theaters sowohl die Theatermaschinerie als auch die Intrige suspekt. Mit den Theatermaschinen wird das Theater als Spektakel ausgestaltet, erhält es jenen Spektakelcharakter, der von Aristoteles und mit Rückgriff auf Aristoteles in der Geschichte des Theaters und insbesondere der Dramentheorie immer wieder in den Hintergrund gedrängt oder gar entschieden ausgeschlossen wird. Von der *opsis* und den Vorrichtungen des Theaters soll um der Handlung und deren inneren wahrscheinlichen Zusammenhangs willen, abgesehen werden (können).¹⁴ Mit großer konzeptueller Wirksamkeit

¹⁴ Aristoteles zufolge solle die Lösung der Tragödie »aus der Handlung selbst hervorgehen und nicht [...] aus dem Eingriff eines Gottes«; der »Eingriff eines Gottes [mechané]« ist selbstreferentiell, referiert auf das Theater (Aristoteles, *Poetik*, 1454a). Vgl. Christopher Wild, *Theater*

geschieht dies im 18. Jahrhundert, möglicherweise aber keineswegs mit so nachhaltigem Erfolg, wie es oft unterstellt wird. Nichtdramatische Züge, die mit den Theatermaschinen die komischen und musikalischen Einlagen und Intermezzi eintragen, die dem durch den vermeintlich inneren Zusammenhang der Handlung des in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angeblich durchgesetzten Dramas zuwiderlaufen, haben Teil an einer in keine Linearität zu bringenden Literatur-, Musik- und Theatergeschichte.

Das Gothaer Hoftheater bietet einen guten Ausgangspunkt für eine solche nicht-lineare Geschichte – nicht nur, weil es als eines von wenigen Theatern in Europa heute noch über eine nach mehreren Umbauten mittlerweile in ihrem ›barocken‹ Stand museal rekonstruierte funktionsfähige Bühnenmaschine verfügt. Das Besondere der Gothaer Bühne liegt vielmehr darin, dass sich bereits in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens, wie Viktoria Tkaczyk festgestellt hat, »auf der kleinen Hofbühne nahezu die gesamte theaterhistorische Entwicklung der europäischen Renaissance und des Barock verdichtet: Biblische und dämonische Figuren traten hier zunächst auf bescheidenen Effektmaschinen auf, bevor antike Gottheiten, allegorische Personen und zuweilen auch die Angehörigen des Hofs am Theaterhimmel erschienen«.¹⁵ Nachdem bereits in den 1650er Jahren Theateraufführungen im Ballsaal des gerade fertiggestellten Schlosses Friedenstein stattgefunden hatten (so will hier der spätere Herzog Friedrich I., gleichsam Ludwig XIV. zitierend, als Apoll durch die Luft geschwebt sein),¹⁶ wurde zwischen 1681 und 1687 in diesem Saal eine Kulissenbühne mit Schnellverwandlung, Versenkungen, Flug- und weiteren Effektmaschinen installiert. In den folgenden zwei Jahrzehnten wurden hier vor allem Stücke mit mythologischem Personal gespielt, die die technischen Möglichkeiten der Bühne ausreizten. So präsentierte etwa das Singspiel *Die geraubte Proserpina*, von Johann Heinrich Heß anlässlich des Geburtstags der Herzogin Christina verfasst und am 22. April 1683 aufgeführt, gleich eine ganze Folge von Maschinenauftritten von oben wie von unten: »Ceres auf Ihren Wagen sitzend/vor welchen zwey Drachen gespannet sind/ [...] in die Lufft fähret«; »Es erhebt sich ein grosses Krachen/nebst Pauken und Trompeten/worüber alle erschrecken [...] bis sich die Erde aufthut und Pluto mit seinem Wagen herfür kommt«.¹⁷ Mit derartigen Spektakeln, so Tkaczyk, »ist in Gotha eine historische

der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist, Freiburg i.Br.: Rombach 2003 (u.a. zu Gottsched, S. 253–260).

15 Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 273.

16 Vgl. Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 270f.

17 Johann Heinrich Heß, *Die geraubte Proserpina*, Gotha o.J. [1683], o.S. [1. Handlung, 5. Eintritt; 4. Handlung, 2. Eintritt]. In den Beständen der Forschungsbibliothek Gotha zeugt eine Vielzahl von Theatertexten bzw. Libretti, Theaterzetteln und -journals und anderer Dokumente von Theaterformen, die, von der Maschinerie geprägt, nicht den Normen aristotelisch-aufklärerischen, ›dramatischen‹ Theaters entsprechen. vgl. Kathrin Paasch, »Die theatergeschichtliche

Entwicklung zitiert und nacherlebt worden, die von den Festzügen des Quattrocento ausgehend die Theatergeschichte über zwei Jahrhunderte hinweg geprägt hat«.¹⁸ Zu dem gleichsam zitierenden Modus gehört auch, dass für den Auf- und Ausbau der Bühne kein bekannter Theater-Ingenieur engagiert wurde, sondern dass diese Aufgabe von Gothaer Handwerkern übernommen wurde. Erst allmählich wandert die Fachterminologie europäischer Theatermaschinen-Literatur in Auftragsbücher und Rechnungen ein, die die Arbeiten dokumentieren. Keine theoretisch-wissenschaftliche Reflexion liegt der Entwicklung der Bühne voraus, sondern diese folgt praktischen Erfahrungen und offenkundiger Experimentierfreude. Das verankert das Gothaer Theater nicht nur stärker im bürgerlichen Leben der kleinen Stadt, als das an größeren Höfen der Fall war, sondern es wiederholt modellhaft, was Tkaczyk insbesondere für die Flugmaschinen beschrieben hat: das Interesse, das sich in Maschinen formulierte, folgte keinem gelehrt Programm, sondern »die dringlichsten Fragen richteten sich vielmehr darauf, wie im Umgang mit bestimmten Objekten die Grenzen des Diskurses angezeigt und überschritten werden konnten.«¹⁹

Auch als das Theater, das nach 1701 nur noch sporadisch bespielt worden war, mit dem Engagement der Schauspieltruppe unter der Leitung Conrad Ekhofs wiederbelebt wurde, war dies ein Experiment. Erstmals in Deutschland wurde ein Hoftheater dauerhaft bespielt – von Schauspielern und Schauspielerinnen, die nun keine autonome »Truppe« mehr bildeten, sondern individuell am Hof angestellt waren, und vor einem auch bürgerlich-städtischen Publikum, das keine persönliche Einladung des Fürsten mehr benötigte, um Zugang zum Parkett zu erhalten. Ungewöhnlich war auch, dass zur Wiedereröffnung die Bühnenmaschine nicht, wie an vielen anderen kleineren Bühnen, zurückgebaut, sondern renoviert wurde – unter anderem durch ein neues Flugwerk.²⁰ Auf dieser Bühne trifft eine an der Theatertheorie der Aufklärung geschulte Schauspielpraxis auf eine Bühnenmaschinerie, die, nach weiteren Umbauten, bis heute vorhanden ist. So ist es vielleicht kein Zufall, dass das Melodram, ein prägnantes Beispiel für die nicht-lineare, keiner Genealogie (der Gattungen) unterstehende »struppige« Geschichte des Theaters, in seiner spezifisch deutschen Ausprägung zunächst am Gothaer Hoftheater entsteht. Denn im Melodram manifestiert sich dessen Schwellensituation, die nicht in historischer Teleologie auflösbar ist.

Sammlung des Herzoghauses Sachsen-Gotha-Altenburg in der Forschungsbibliothek Gotha.
Zur Profilierung einer *hidden collection*«, in: *Conrad Ekhof und das Gothaer Hoftheater*, hg. v. Friedegund Freitag, Petersberg: Imhof 2021, S. 115-129; Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 279.

¹⁸ Vgl. Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 273.

¹⁹ Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 11.

²⁰ Vgl. Tkaczyk, *Himmels-Falten*, Einleitung u. Kap. 8: S. 267-292.

Conrad Ekhof, der 1775 von Abel Seyler die schauspielerische Leitung der Gothaer Truppe übernahm, hatte seine Karriere an dem von Lessing geleiteten Hamburger Nationaltheater begonnen und war einer der exponiertesten Vertreter von dessen ›realistischem‹ Schauspielstil. Seinen ersten Auftritt in Gotha hatte er als Richard der Dritte in *Felix Christian Weißes* gleichnamiger Shakespeare-Adaption, die vollständig auf den Einsatz von Theatermaschinen, wenn auch nicht auf die grelle Exposition von Machinationen, verzichtet. Mit dem Melodram dagegen kehrte die Maschine zurück. Aus der Kopräsenz von Maschinerie und aufklärerischer Theatertheorie geht eine neue theatrale Form hervor: das Melodram bzw. das Singspiel. Stücke wie *Ariadne auf Naxos* oder *Medea*, beides Kompositionen des Gothaer Hofkapellmeisters Georg Anton Benda, deren Libretti die Schriftsteller Johann Christian Brandes, der als Theaterdichter der Seyler'schen Truppe nach Gotha gekommen war,²¹ und Friedrich Wilhelm Gotter, der dort als Archivrat lebte, lieferten, reagieren – auf ganz verschiedene Weise – auf die Vorrichtungen der Bühnenmaschinerie (Kuhl, Schmidt).²² *Melodramen*, die Sprache und Musik dissoziativ miteinander kombinieren, sind aufs Bühnenspektakel angelegt, zu dem visuelle ebenso wie akustische Effekte wie z.B. Donner und Lärm zählen, sie setzen damit aber nicht mehr, wie die barocken Singspiele, Götterauftritte in Szene, sondern Naturphänomene wie Gewitterstürme oder auch Schiffsuntergänge.

Melodramen sind seit ihren (heterogenen) Anfängen ›disjunktive Synthesen‹ vor allem von Text und Musik; in ihnen schafft die Musik dem Sehen und Hören, den Affekten gewidmete Zeiten, nicht zur Handlung gehörende ›Einlagen‹. Das Melodram erscheint als ›Medienbastard‹,²³ womit auch die Dezentrierung von Gattungsgenealogien gemeint war. Als Zusammenhang von Theatermaschinen und Spektakel-Theater, als heterogene Koppelung verschiedener Medien: Musik, Ballett, Pantomime, Tableau und Feuerwerk, läuft das Melodram gerade im Weiteren, weit über die Schwelle des 19. Jahrhunderts hinaus, zu seiner populären spektakulösen Form auf. Wenn wir im Folgenden die theatrale Einrichtung mit Maschinen fokussieren, um nach dem skizzierten Zusammenhang von Maschine, Machination, Schauspiel und Schauraum zu fragen, dann schließen wir mit dem Schauplatz *Gotha* zum einen an die exemplarische Bedeutung des dortigen Hoftheaters als *typisches* barockes Maschinentheater an. Zum anderen eröffnet die *atypische* Transformation dieses Theaters gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Perspektive darauf, wie, in welchen Formen und Zügen die Theater/Maschinen *neben*

21 Vgl. Johann Christian Brandes, *Meine Lebensgeschichte*, 2. Band, Berlin: Maurer 1800, S. 169–196.

22 Die namentlichen Verweise in Klammern verweisen auf die Beiträge im vorliegenden Band.

23 Armin Schäfer, Bettine Menke, Daniel Eschkötter, »Das Melodram. Ein Medienbastard (Einleitung)«, in: *Das Melodram. Ein Medienbastard*, hg. v. Menke, Schäfer, Eschkötter, Berlin: theater der zeit 2013, S. 7–17, hier S. 7–9.

und *nach* deren bekannten (mehr oder weniger) spektakulären höfischen Theaterformen ‚fortleben‘, und zwar gerade in ‚minderen‘ Formen (Kappeler/Bortolotti, Matala de Mazza): in Melodramen, Feerien,²⁴ Posse u.a.

Eröffnet wird die auch in einem weiteren historischen und systematischen Rahmen aufschlussreiche Fragestellung: wie und in welchen Theaterformen ein (auch, aber nicht nur) maschineninduziertes Spektakel auch dort zu finden ist, wo das Spektakuläre suspekt (geworden) zu sein scheint. Wir richten die Aufmerksamkeit auf das Zusammenspiel von *Maschine* und *Machination* einerseits, und von *on* und *off* in seiner raum- und wissens-konstitutiven Bedeutung andererseits. Wie die Beiträge im vorliegenden Band zeigen, ist mit der Maschine die Theatralität des Theaters von den Rändern her zu denken, die Schauräume erst einrichten, und die von verschiedenen Theaterformen und Phänomenen je spezifisch ausgespielt werden können oder auch vergessen gemacht werden sollen (Menke). Marginal in einem ganz wörtlichen Sinn sind Theater, die, wie das Gothaer, als ‚kleines Theater‘ abseits der Metropolen (Kappeler/Bortolotti) oder als ‚mineure‘ in deren Peripherie zu finden sind (Matala de Mazza),²⁵ auch wenn sie in ihrer Spektakularität ein höchst metropolitans technisches und ökonomisches Potential voraussetzen und herausfordern (Matala de Mazza, Dünne, Annuß, Struck). Derart werden Theater/Maschinen in einem breiten Spektrum von historischen und theoretischen Perspektiven kontextualisiert: Es werden verschiedene Hinsichten auf das ‚Maschinen-Theater‘ zusammengebracht, die eher von den literarischen Texten, den Musikern oder von den Theater-Apparaten: in konkreten Vorfindlichkeiten (Kappeler/Bortolotti), oder den diesen eingeschriebenen Konzepten von Macht (Haß, Kirsch) her kommen, Musik- und literaturwissenschaftliche Betrachtungen konkreter Stücke (Kuhl, Schmidt, Vogel, Menke): Melodramen und Singspiele, Auftrittsformen und De-/konstitutionen, theater- und wissenschaftliche Studien, die vom Barock über das 18. und 19. Jahrhundert (Struck, Lazardzig, Dünne) auch bis ins 20. Jahrhundert (Annuß) reichen.

Die Fragestellung dieses Bandes wird in drei Sektionen erschlossen:

1. *Maschinen-Theater: Machinationen und Maschinen*

Maschinen-Theater wird in der ersten Sektion in der grundlegenden Doppelperspektive von *Machinationen* und *Maschinen* exponiert. Gefragt wird dabei zunächst nach dem Verhältnis von Text und Theater vom Barock bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, wobei die Maschine als bühnentechnische Vorrichtung auf die ‚Dramatur-

24 Jörg Dünne, *Die katastrophische Feerie. Geschichte, Geologie und Spektakel in der modernen französischen Literatur*, Konstanz: Konstanz University Press 2016.

25 Vgl. Ethel Matala de Mazza, *Der populäre Pakt*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2018, S. 221-23; vgl. S. 15f., 23-28.

gie der Machinationen umgelegt wird (Niefanger, Kaminski): So setzt eine barocke *Hamlet*-Version, die Ekhof mit nach Gotha brachte, ein Körpertheater als mechanische Affektmaschine in Gang (Niefanger). Neben der Maschine selbst kommen dabei, am Rand des theatralen Spektakels, auch die Bücher *ins Spiel*, die jenseits der Bühne *ihre* spezifische Theatralität inszenieren (Kaminski). Die daraus hervorgehenden metadramatischen Effekte lassen sich in einen größeren metamedialen Rahmen stellen, wenn die Architekturen in den Blick genommen werden, die seit der Frühen Neuzeit den einen, gerahmten Raum der Guckkastenbühne zugleich erzeugen und aufsprengen und die dabei das Sehen an die Stelle des Lesens setzen. Geschlossene, fensterlose Theaterräume schaffen neue Möglichkeiten der Manipulation des theatralen ›Materials‹ und schließlich des Raums selbst (Kappeler/Bortolotti, Haß, Kirsch). Ihre Künstlichkeit zugleich ausstellend und verbergend, unterlaufen diese Materialitäten die Geschlossenheit der *einen* dramatischen Handlung ebenso wie des *einen* Raums (Haß), interagieren *im Kleinen* mit sozialen und politischen Makro-Räumen (Kappeler/Bortolotti) und formen Denkmodelle oder Konzepte, Darstellungsvoraussetzungen und deren Modelle (Kirsch).

2. Melodram/Mischformen

Die zweite Sektion fokussiert das Melodram, zunächst als eine Theaterform, in deren Genese in Deutschland das Ekhof-Theater mit seiner Theatermaschine eine zentrale Rolle gespielt hat, weil ein Bogen von den barocken Aufführungen, Ausstattungen und Inszenierungen zu denen um 1800 geschlagen wurde. Im Zusammen-Lesen verschiedener Überlieferungen (Partituren, Libretti, Bühnenpraxis) zu den von Benda komponierten Singspielen wird die Verknüpfung von Sichtbarkeit, Text und Musik rekonstruierbar (Schmidt). Im Detail lässt sich der Zusammenhang von illusionistischem Setting, Geisterpantomime und den visuellen und akustischen Wetter-Phänomenen von Blitz und Donner zeigen. In Melodramen schafft die Musik den Affekten gewidmete Zeiten, nicht zur Handlung gehörende ›Einlagen‹, die nun eher nicht mehr Maschinen-Götter-Erscheinungen oder -Balletten Raum geben, sondern, diese gleichsam ›naturalisierend‹, großen auditiven, musikalischen Wetterphänomenen, über die auch die zeitgenössische Physik einbezogen werden kann (Kuhl, Schmidt). In der Oper des 17. Jahrhunderts zeigt sich die Analogie von Meer und Maschinen in plötzlichen Einbrüchen von Kräften aus einem Außenraum, die die Handlung unvorhersehbar unterbrechen und vorantreiben, den Handlungsräum durchziehen und die Szene zu entgrenzen vermögen. In der Oper des 18. Jahrhunderts zerbricht in der Verschiebung von visuellen (durch Bühnenmaschinen bewerkstelligen) zu auditiven, musikalischen Machtspielen das ›Bündnis zwischen Maschine, Leidenschaft und Auftrittsmacht (Vogel). Das als »Medienbastard« verunglimppte Melodram gewinnt im 19. Jahrhundert als Koppelung verschiedener Medien: Musik, Ballett, Sprechtext, Pantomime, Tableau und Feuerwerk, erst seine große Popularität.

Die Melodramen des 19. Jahrhunderts (Matala de Mazza) entwickelten gegen das ebenfalls maschinenbasierte Hoftheater an den Peripherien spezifische Modi des Spektakels und des Exzesses; sie suchten dabei Medienallianzen sowohl mit populären Lesestoffen wie auch mit in Kupferstichen weit verbreiteten Bildern. Das »disjunktive Synthesen« ausbildende Melodram kann »zitiert« in Tiecks *Der Gestiefelte Kater* die Heterogenie des Theaters, den Zusammenhang von Maschine des Theaters und dessen dissoziativen Koppelungen vorstellen (Menke); dadurch, dass an diesen auch die Schriftlichkeit des Theatertextes noch teilhat, wird die differierende Wiederholung, die jede Aufführung ist, verhandelt.

3. Transformationen: Wissen, Technik, Spektakel

Die letzte Sektion fragt nach Konzepten und Materialitäten von Maschinen und macht deren epistemologische Dimension explizit. Dass auch in der Illusion eines Bühnenspektakels die unsichtbare Maschine, die dieses Spektakel erzeugt, mit zum Gegenstand des Staunens wird, schreibt sich dort weiter, wo die Maschinen aus dem *off* in das *on* treten: In Theatern, die, metaphorisch als Buchtitel oder in materiellen Vorführungen, Maschinen ausstellen. In Buch-Theatern geschieht das etwa auf Schautafeln, die, als Szenen des Wissens, vom 17. bis ins 20. Jahrhundert verschiedene Verhältnisse von Schauseite und *off* zeigen (Lazardzig). Dort, wo Wissen wiederum in materiellen Objekten ausgestellt wird, wird es zum Spektakel (Struck). Maschinen aller Art erscheinen nicht nur in Büchern, sondern auch auf Industrieausstellungen, wo von der Frühen Neuzeit an ihre Schauseite spektakulär in Szene gesetzt wird – nicht nur im praktischen Funktionieren.²⁶ Gerade auch das, was nicht funktioniert, vermag imaginäre Möglichkeitsräume auszumessen und dabei erhebliches epistemisches Potential zu entfalten (Roßbach). Das tritt besonders deutlich hervor, als Maschinen nicht mehr einer primär über starre Körper definierten Mechanik verpflichtet bleiben. Am Ende des 19. Jahrhunderts sind es zunächst Theatermaschinen, die einen neuen, *elastischen* Werkstoff, Kautschuk, austesten, und es sind literarische Texte, die dessen Elastizität auf die Sprache übertragen (Dünne). Ein seine Wurzeln in der maschinengenerierten Spektakelkultur, dem »geheimen dämonischen Motor im Theater«, reflektierendes Gegenwartstheater muss und kann, wie es exemplarisch eine *Faust*-Inszenierung Frank Castorfs vorführt (Annuß), die Verschränkung kolonialistischer, rassistischer Schaukultur, von Industrieausstellungen und beider nationalsozialistische Kodierungen (im Dienste des mörderischen Phantasmas der »Volksgemeinschaft«) auf der Bühne zeigen und derart in die Dekolonialisierungsdebatte intervenieren.

26 Vgl. Gertrud Koch, »Maschinenästhetik. Animation durch Technik, Animation der Technik«, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* Bd. 15, hg. von Uwe Fleckner, Margit Kern, Birgit Reckl u. Cornelia Zumbusch, Berlin: De Gruyter 2021, S. 91-107.