

„Katastrophen“ der Spektakel – aus den Theater-Maschinen¹



Abb. 1: *Andromède*, Décoration du seconde acte

Der Kupferstich von François Chauveau, der Giacomo Torellis Szenerie zum zweiten Akt von Pierre Corneilles *Andromède* darstellt, die als *Representée avec les Machines sur le Theatre Royal de Bourbon* 1651 (in dessen 2. Auflage) mit der Serie von Stichen von Giacomo Torellis Ausstattungen erschien,² zeigt in der Höhe ein spektakuläres Wetterphänomen, das zunächst akustisch in die „blasphemischen“ Reden Phinées, der sich um die ihm versprochene Braut betrogen sieht, einfällt: „*Ici le tonnere commence à rouler avec un si grand bruit, et accompagné d'éclairs redoublés avec tant de promptitude, que cette feinte donne de l'épouvrante, aussi bien que de l'admiration, tant elle approche du nature*“.³ In der derart heraufziehenden spektakulären Intervention

¹ Dies ist die deutsche Fassung von „Spectacles of ‚Catastrophe‘, made by Theatrical Machines – and their Destruction“. In: Jörg Dünne / GéGINE Hindemith / Judith Kasper (Hg.): *Spectacular Catastrophes*, Berlin: Neofelis 2016/17. Die Neufassungen des Vortrages für die gleichnamige Tagung in Erfurt, 4.-7.03.2015, wurde durch ein Fellowship des Exzellenzclusters *Kulturelle Grundlagen von Integration* der Universität Konstanz 2015/16 ermöglicht; eine andere deutsche Version erscheint als Teil III von: „Was das Spektakel möglich macht: Theater-Maschinen“. In: Nicola Gess u. a. (Hg.): *Archäologie der Spezialeffekte*, München: Fink 2016/17.

² Pierre Corneille: *Andromède. Tragédie*, Rouen, Paris: Chez Charles de Sercy 1650 (auf 1651 dat.); die 2. Aufl. 1651 mit der Serie der sechs Stiche: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30271434t> (zuletzt gesehen 11.10.2016), Stich zu Décoration du second acte. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623307z/f53.item> (zuletzt gesehen 11.10.2016). Die Stichserie wurde in Rouen 1651 auch separat ediert. <https://en.wikipedia.org/wiki/Androm%C3%A8de> (geändert 21.08.2015; zuletzt gesehen 02.02.2016).

³ Pierre Corneille: *Andromède*, hg. von Christian Delmas, Paris: Marcel Didier 1974, II, 4, S. 64, nach dieser Ausgabe im Folgenden zit. als *Andr.* Theaterdonner ist „Inbegriff“ des akustischen Special Effects, vgl. Florian Nelle: Theaterdonner – Geräusch und Illusion um 1800. In: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): *Stimmen, Klänge. Synergien im szénischen Spiel*, Tübingen: Narr 2002, S. 493–506, hier S. 493ff.; Viktoria Tkaczyk: Cumulus ex machina. Wolkeninszenierungen in Theater und Wissenschaft. In: Helmar Schramm / Ludger Schwarte / Jan Lazardzig (Hg.): *Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin/New York: de Gruyter 2006, S. 43–77, hier S. 61f., S. 73; diese und weitere spektakuläre Wetterphänomene haben ein Nachleben, u. a. in den Melodramen und anderen Spektakelstücken im 19. Jahrhundert, vgl. Florian Nelle: *Künstliche Paradiese. Vom Barocktheater zum Filmpalast*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 232–237; Stefanie Retzlaff: *Clouds roll over the sea. thunder again. Dramaturgien des Ephemeren im nautischen Bühnenmelodram*. In: Michael Bies / Sean Franzel / Dirk Osch-

vollziehen dann acht Windgötter in Flugmaschinen auf Anweisung des *Æolus* mit komplexen Flugbewegungen „*un spectacle étrange et merveilleux*“, den *raptus* der titelgebenden Figur.⁴ Chauveaus Darstellung greife mit ihrer Anordnung in den Lüften, so Quaeitzsch, Corneilles ausführliche paratextuelle Angaben zu den Flugmanövern auf, die die „Entführung der Prinzessin durch die Windgötter als choreografiertes Tableau“ schilderten.⁵ Umgekehrt bilden die Maschinenstücke, zu denen Corneilles *Andromède* gehört, von den *intermèdes* her kommend, eine Abfolge von spektakulären *tableaux*.⁶

Zu Corneilles *Andromède* erschien 1650 als erste gedruckte Unterlage der annoncierende Epitext *Dessein de la tragédie d'Andromède de P. Corneille représentée sur le Theatre Royal de Bourbon, contenant l'ordre des scènes, la description des Theatres & des Machines et les paroles qui se chantent en Musique*.⁷ Den Maschinen und ihren Machinationen, die hier den Effekt des Staunens ermöglichen, gilt zugleich die Bewunderung. Corneille schrieb *Andromède* auf Anweisung Mazarins, als *tragédie à sujet mythologique*, die die Maschinen von *l'Orfeo* (nach-)nutzen sollte, eine wenig reüssierende italienische Oper L. Rossis (wie es einerseits heißt), mit der dieses französische Unternehmen (andererseits) konkurrierte.⁸ Für diese hatte der berühmte Giacomo Torelli, der Bühnenarchitektur und Maschinerie der italienischen Oper nach Paris brachte,⁹ die Dekorationen und Maschinen entworfen, die er für *Andromède* optimierend recycelte.¹⁰ Corneille preist ihn als ingeniösen, als sich selbst überbietenden Erfinder.¹¹ Die *pièces à machines*, die mit ihren Vorrichtungen an die Spektakel, das „*suggestive[]* Zusammenwirken von Sprache, Musik, Tanz und bildkünstlerischer Bühnenausstattung“,¹² als die der König Louis XIV die Feste des Hofes gibt,¹³ anschließen, transladieren sie an die Pariser Theater.¹⁴ Sie taugen als *contrapposto* gegen die Auffassung des französischen Theaters des 17. Jahrhunderts allein vom Kanon der Klassik her,¹⁵ da sich in ihnen eine „*andere*‘, barocke

mann (Hg.): *Ephemeritalität. Flüchtigkeit und Vergänglichkeit der Moderne*, Hannover: Wehrhahnverlag (erscheint 2016/17).

⁴ Vgl. *Andr.*, II.5, S. 66.

⁵ Christian Quaeitzsch: „*Une société de plaisirs*“. *Festkultur und Bühnenbilder am Hof Ludwigs XIV und ihr Publikum*, München: Deutscher Kunstverlag 2010, S. 265.

⁶ Vgl. John S. Powell: *Music and Theatre in France 1600–1680*, Oxford: University Press 2000, S. 237, S. 243.

⁷ Rouen 1650. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k717446> (zuletzt gesehen 02.02.2016); vgl. John S. Powell: Music and Corneille's *Andromède*. In: Michelle Biget-Mainfroy (Hg.): „*L'esprit français*“ und die *Musik Europas* – Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin: *FS für Herber Schneider*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2007, S. 191–207, hier S. 195f.

⁸ Vgl. Margret Dietrich: Der barocke Corneille. Ein Beitrag zum Maschinen-Theater des 17. Jahrhunderts. In: *Maske und Kothurn, Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft* 2/3,4 (1958), S. 199–219, S. 316–445, hier S. 209; Powell: *Music and Theatre in France 1600–1680*, S. 23–27, S. 30f., S. 43, S. 226–229, S. 241–244, S. 248f.; ders.: *Music and Corneille's Andromède*, S. 191–195; Robert M. Isherwood: *Music in the Service of the King France in the Seventeenth Century*, Ithaca & London: Cornell University Press 1973, S. 121–128; Barbara Coeyman: *Opera and Ballet in Seventeenth-Century French Theaters. Case Studies of the Salle des Machines and the Palais Royal Theater*. In: Mark A. Radice (Hg.): *Opera in Context. Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini*, Portland, Oregon: Amadeus Press 1998, S. 37–71, hier S. 43f., S. 62–65.

⁹ Vgl. Ulrike Haß: *Drama des Sebens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink 2005, S. 350–355; dies.: Von der Schaubühne zur Architektur und über das Theater hinaus. Raumbildende Prozesse bei Sabbattini, Torelli, Pozzo und Appia. In: Norbert Eke / Ulrike Haß / Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne: Raumbildende Praxis im Theater*, München: Fink 2014, S. 345–368, hier S. 350–353; Marie-France Wagner: Introduction. In: Pierre Corneille: *La Conquête de la Toison d'or*, kritische Edition, hg. von Marie-France Wagner, Paris: H. Champion 1998, S. 9–81, hier S. 46f. u. v. a.

¹⁰ Vgl. William D. Howarth (Hg.): *French Theatre in the Neo-classical Era, 1550–1789*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 205–210; Christian Delmas: Introduction. In: Corneille: *Andromède*, S. XI–CXII, hier S. XXIVff., XXXII–XLVI; Dietrich: Der barocke Corneille, S. 207–210.

¹¹ Vgl. *Andr.*, Arg., S. 12.

¹² Quaeitzsch: *Une société de plaisirs*, S. 16–20.

¹³ Vgl. Louis Marin: Der König als Zauberer oder das Fest des Fürsten. In: ders.: *Das Portrait des Königs* (frz. Original: *Le Portrait du roi*, Paris: Minuit 1981), Zürich/Berlin: diaphanes 2005, S. 313–332, hier S. 315ff.

¹⁴ Vgl. Christian Delmas: *Mythologie et Mythe dans le Théâtre Français (1650–1676)*, Genève: Librairie Droz 1985, S. 33–101; zu den *pièce à machines* vgl. Nikola Roßbach: *Die Poiesis der Maschine. Barocke Konfigurationen von Technik, Literatur und Theater*, Berlin: Akademie Verlag 2013, S. 27–35; zur Spannung von P. Corneilles früher *Andromède* (1650) über *La Conquête de la Toison d'or* (zuerst 1660) (vgl. Wagner: Introduction, S. 19–26; Dietrich: Der barocke Corneille, S. 202, S. 316, S. 329ff.; Powell: *Music and Theatre in France 1600–1680*, S. 31f., S. 36, S. 43) bis zu seines Bruders Thomas Ciré, *Tragédie. Ornée de machines, de Changements de Théâtre, de Musique* (1675), der als Autor einer Vielzahl von Maschinenstücken bekannt war, vgl. Christian Delmas: Corneille et la tragédie à machines ou le problème de structure d'un genre. In: Alain Niedersi (Hg.): *Pierre Corneille, Actes du colloque tenu à Rouen (2–6 octobre 1984)*, Paris: PUF 1985, S. 393–405; Powell: *Music and Theatre in France 1600–1680*, S. 243–292. Zu den Spielorten vgl. Howarth: *French Theatre*, S. 125–142, S. 154–157; Powell: *Music and Theatre in France 1600–1680*, S. 15–69; Quaeitzsch: *Une société de plaisirs*, S. 161–169, S. 176ff.; ders.: *Illusionsgrenzen – Grenzen der Illusion. Bühnenbilder, machines und ihre Rezeption im Rahmen der höfischen Feste Louis' XIV und der Académie royale de musique*. In: Nicola Gess / Tina Hartmann / Dominika Hens (Hg.): *Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*, München: Fink 2015, S. 42ff., S. 48, S. 58 u. a.

¹⁵ Vgl. Dietrich: Der barocke Corneille, S. 318; Roßbach: *Poiesis der Maschine*, S. 19–37; Delmas sieht sich veranlasst, die „diskreditierte“ *Andromède* zu rehabilitieren, Delmas: Introduction, S. XI–XVI; zur Literaturlage vgl. auch Amy Wygant: Pierre Corneille's *Medea*-Machine. In: *The Romantic Review*, 85,4 (2004), S. 537–552, hier S. 537–540.

Ästhetik des Spektakulären, des Irregulären, des Vielfältig-Heterogenen“ ausprägt.¹⁶ Die *pièces à machines* mit mythologischen Sujets lassen reihenweise heidnische Götter in Maschinen erscheinen; der Acteurs-Zettel von *Andromède* listet sie unter „dieux dans les machines“.¹⁷ Mit ihnen, den Erscheinungen göttlicher und dämonischer Wesen, deren „magischen Transport“ vorzugsweise durch die Luft Flugmaschinen bewerkstelligen,¹⁸ werden *andere* Bildräume des *Wunderbaren*, des *merveilleux*¹⁹ nicht (nur) bebildert, sondern durchs Wunder (aus) der *machine*, die sie speist, die Unsichtbares sichtbar und durch ihre Verwandlungen den „Übergang in die Imagination“ macht,²⁰ als *anderer*, als *artificieller* theatrale Raum hervorgebracht, den die Maschinen speisen und dynamisieren. Dem entsprechen theatrale Mischformen mit Musikeinlagen, Chören, Balletten,²¹ die die Intermedien beerben²² und die Gattungsordnung entgrenzen. In Perspektive des Dramatischen wird dies in der Sekundärliteratur auch im Bild einer Naturkatastrophe aufgefasst: als ein Überschwemmen der Bühne durchs der Handlung Fremde, das vermeintliche Beiwerk, das die Handlung „zugrunde richte[n]“,²³ einer Katastrophe der Spektakelformen, wie umgekehrt dieser Effekt der Theater-Spektakel als „Katastrophe“ (auch) zum Gegenstand der Darstellungen wurde, der ihrerseits (fast) zu deren Entgrenzung führte.²⁴

Wenn Corneille Torelli preist, so zugleich seine eigene Invention, „[qui] donne lieu à une machine tout extraordinaire et merveilleuse“:²⁵

J'ay été assez heureux à les [les machines] inventer et à leur donner place dans la tissure de ce Poème, mais aussi faut-il que j'avouë que le sieur Torrelli s'est surmonté lui-même à en exécuter les desseins, et qu'il a eu des inventions admirables pour les faire agir à propos, de sorte que s'il m'est dû quelque gloire pour avoir introduit cette Venus dans le premier Acte, qui fait le noeud de cette Tragédie par l'Oracle ingénieux qu'elle prononce, il lui en est dû bien davantage pour l'avoir fait venir de si loin et descendre au milieu de l'air dans cette magnifique étoile, avec tant d'art et de pompe, qu'elle remplit tout l'monde d'étonnement et d'admiration.²⁶

¹⁶ Roßbach: *Poiesis der Maschine*, S. 22; vgl. Perry Gethner: Staging and Spectacle in the Machine Tragedies. In: David Trott / Nicole Boursier: *L'âge du théâtre en France / The Age of Theatre in France*, Edmonton, Alberta: Academic Printing & Publishing 1988, S. 231–246.

¹⁷ *Andr.*, S. 14.

¹⁸ Gegen den „unreflektierten Gemeinplatz der Theatergeschichte“, „der antike *deus ex machina* sei in der Renaissance wiederentdeckt und vor allem in der Oper, aber auch im Sprechtheater, bis in den Spätbarock erneut auf ähnliche Weise eingesetzt worden“, vgl. Viktoria Tkaczyk: *Himmels-Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit*, München: Fink 2011, S. 147, S. 156; vielmehr ist deren heterogene diskontinuierliche Neuausbildung in Festumzügen und paraliturgischen Inszenierungen u. a. auszuweisen (vgl. ebd., S. 161ff.).

¹⁹ Vgl. Dietrich: Der barocke Corneille, S. 343; das *merveilleux* lässt Götter und sterbliche Wesen aufeinander treffen, das ermöglichen die Maschinen, vgl. Perry Gethner: The Meeting of Gods and Heroes in the tragedies à machine. In: *Papers on French seventeenth century literature* 11,21 (1984), S. 623–632; Delmas: Corneille et la tragédie à machines, S. 395; für den Zusammenhang von *machine* und *merveilleux* vgl. Claude-François Ménestrier: *Traité des Tournois, Loustes, Carrousels, et autres Spectacles Publics*, Lyon: Muguet 1669. <https://archive.org/details/traitedestournoi00mene> (zuletzt gesehen 12.10.2016), S. 141ff., S. 154f.; das „merveilleux du conte de fées“ assoziiert Christian Delmas: *Mythologie et Mythe dans le Théâtre Français (1650–1676)*, S. 75, S. 70; vgl. S. 67–75.

²⁰ Haß: *Drama des Sehens*, S. 338, S. 345f.; vgl. Roßbach: *Poiesis der Maschine*, S. 33; Tkaczyk: *Cumulus ex machina*, S. 65.

²¹ Zur Gemengelage von Genres, in der Nachfolge von *Pastorale à grand spectacle* und *tragi-comédie*, Schäferoper, *masquerade*, zu denen wie *comédie-ballet*, *tragédie lyrique* u. v. a. die *pièce à machine* gehört, vgl. Powell: *Music and Theatre in France 1600–1680*, S. IIIff., S. 73–330; Isherwood: *Music in the Service of the King*, S. 126–149; Coeyman: *Opera and Ballet in Seventeenth-Century French Theaters*, S. 46ff., S. 55–60; Wagner: *Introduction*, S. 46, S. 48f.; Delmas: *Introduction*, S. XVf., S. XVIIff., S. XXI–XXVI, S. XLVI; ders.: Corneille et la tragédie à machines, S. 393ff.; im 19. Jahrhundert gehören hierhin Melodram mit großem Spektakel, Féerie, Zauberoper oder -stück usw.

²² Für den Zusammenhang von Spektakel, Maschinen und Intermedien insb. musikalischen, Balletten vgl. Coeyman: *Opera and Ballet in Seventeenth-Century French Theaters*, S. 55–60; Isherwood: *Music in the Service of the King*, S. 129–134, S. 143, S. 147ff.; die „mythological intermèdes“, mit ihrer „emphasis on spectacular staging“ „mark the beginning of mythological machine play in France“ (Powell: *Music and Theatre in France 1600–1680*, S. 232, S. 237, S. 73–330); er ist belegt durch Sabbatinis *Pratica di Fabricar Scene, e Machine ne' Teatri* (1637/38), dessen 2. Teil *machine* und *intermezzo* gewidmet ist, vgl. Haß: *Drama des Sehens*, S. 338; vgl. Roßbach: *Poiesis der Maschine*, S. 25f.; Nelle: *Künstliche Paradiese*, S. 37f.

²³ Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama* (1964), 3. Aufl. mit Anmerk., München: C.H. Beck 1993, S. 162–185; hier S. 167f.

²⁴ Nelle datiert die Theater-Spektakel auf Berninis „Katastrophensimulation“ (Karneval 1638): das Spektakel einer Staunen machenden Überflutung Roms (vgl. Nelle: *Künstliche Paradiese*, S. 19–23; vgl. auch zu den Spektakelstücken in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts S. 232f.), ungefähr zeitgleich habe Sabbatinis *Pratica di Fabricar Scene, e Machine ne' Teatri*, ein „Handbuch für Spezialeffekte“ dargelegt, „wie auf der Bühne Feuersbrünste entfacht und Häuser zum Einsturz gebracht werden konnten. Auch der Einsatz echten Wassers war kein Novum“ (ebd., S. 19f.).

²⁵ *Andr.*, „Examen d'Andromède“, S. 144.

²⁶ Ebd., Arg., S. 12.

Er bezieht derart eine ‚Defensivlinie‘²⁷, derzufolge die Erscheinung *ex machina* als dramaturgische Vorrichtung mit den traditionellen Metaphern von Knoten-Schürzung und -Lösung für den dramatischen Zusammenhang, in dem der *Doctrine classique* zufolge die *catastrophe* als Umwendung fungierte und eingeholt war,²⁸ und demnach nicht nur eine angenehme Zutat, sondern als ‚notwendig‘ gerechtfertigt wäre.²⁹ Zugleich zeigt er das andere Programm des Maschinen-Stücks an: „que mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle“.³⁰



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Abb. 2: *Andromède*, Décoration du premier acte

Das Erscheinen der Venus aus der Maschine, das derart bestürze und die Kunst bewundern machte (was Chauveau als Verehrung der Erscheinung durchs Stück-Personal ins Bild brachte), mag mit ihrem mindestens den ganzen zweiten Akt bis zur Entführung missverstandenen „oracle“ den ‚Knoten‘ gemacht haben, aber als ‚wie von außen‘ einbrechender *coup*,³¹ der statt durch die entscheidende

²⁷ Vgl. Roßbach: *Poiesis der Maschine*, S. 30.

²⁸ Die Kata-strophé wurde zur entscheidenden Wendung zum sinnvollen Ende, zur Lösung in den Metaphern *Lysis*, *Dénouement*; vgl. Olaf Briese / Timo Günther: Katastrophe. Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 51 (2009), S. 155–195, hier S. 161–164. Zur klassischen regulierenden Bindung von „catastrophe“ an (nœud und) „denouement“ vgl. François Hédelin d’Aubignac: *La Pratique du théâtre* (1657/1715), hg. von Hélène Baby, Paris: Champion 2001, Buch II, Kap. ix, S. 203–208. In: *La pratique du théâtre, und andere Schriften zur Doctrine classique*, Nachdr. der 3-bdg. Ausgabe, Amsterdam 1715, mit einer einleitenden Abhandlung von Hans-Jörg Neuschäfer, München: Fink 1971, S. 122–127.

²⁹ Vgl. *Andr.*, Arg., S. 12.

³⁰ Ebd., Arg., S. 13.

³¹ Zum *coup de théâtre* vgl. Rüdiger Campe: Die Aktualität des Bildes. Die Zeit rhetorischer Figuration. In: Gottfried Böhm / Gabriele Brandstetter / Achatz von Müller (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München: Fink 2007, S. 163–182, hier S. 176; zu dem des *coup de tonnere* vgl. Nelle: Theaterdonner – Geräusch und Illusion um 1800, S. 494f. D’Aubignac besteht auf die Vorbereitung aller Geschehnisse (*La Pratique du théâtre*, Buch II, Kap. vii, S. 189f., Kap. xiii, S. 193–196) und verwirft den Einsatz der *machine*, die nicht aus innerer Notwendigkeit sich ableiten lasse, als unwahrscheinlich und ‚artifiziell‘ (Ebd., S. 487ff.). Die Nicht-Notwendigkeit verhandelt Phinée, nachdem das Los auf

Wendung ein Kontinuum der lösenden Handlung einzuleiten eine ‚Reihe von Peripetien‘ beginnt, zu denen die bestürzende Entführung Andromèdes gehört: *coups de théâtre machiné*, die das Geschehen punktieren.³²

Die von Theatermaschinen ermöglichten Spektakel geben Auftritte besonderer Art, Erstaunen machende Triumphalerscheinungen. Die *machine* als Vorrichtung dieses Erscheinens exteriorisiert die Techniken von Glanzauftritten, die „die Gebrechlichkeit des natürlichen Körpers im Éclat – im Glanz einer Triumphalinszenierung überblenden“ sollen,³³ wie *als triumphale Götter-Erscheinung* im fünften Akt von *Andromède*: „Iupiter descend du Ciel dans un Trône tout éclatant d’or et de lumières“.³⁴



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Abb. 3: *Andromède*, Décoration de cinquième acte

Das Erscheinen „dans la machiné“ stellt einen *anderen* artifiziellen Körper her und aus, indem ihre Kunst jene anderen ausführt und supplementiert, die zur Steigerung des ‚Bildes des Auftretenden‘ „ins Jubilatorische“ und „zu einem stellaren oder kosmischen Bild“, um im *éclat*, den sie machen, die Risiken des Auftritts, das fragile Konstrukt, das dieser ist, in der „triumphale[n] Überwältigung aller Anwesenden“

Andromède fiel (*jet le sort*), als „sort“ „hazard/er“ (*Andr.*, S. 50–54, S. 62, S. 78f., S. 82f., S. 87 u. ö.).

³² Delmas: Introduction, S. LXXXVIII; ders.: Corneille et la tragédie à machines, S. 401, S. 398–401. Die Maschine ist daher nicht (so sehr) „support“ „de l'intrigue“ (im frz. Sinne) (ebd., S. 397f.), sondern die Interventionen der Götter widerstreiten als *coups* (aus) der *machine* dem Konzept der von innen getragene Handlung. Die „*machine étrangère*“ weist der Art. *Machine* (gez. G.) ab. In: Denis Diderot / Jean Le Rond d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann 1988, Bd. 9 (1765), S. 794–800, hier S. 798f.

³³ Juliane Vogel: „Who's there?“ Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater. In: dies. / Christopher Wild (Hg.): *Aufstreten. Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 22–37, hier S. 33.

³⁴ *Andr.*, V.7, S. 127; vgl. auch Pierre Corneille: *La Conquête de la Toison d'or*, kritische Edition, hg. von Marie-France Wagner, Paris: H. Champion 1998, V., S. 188, nach dieser Ausgabe im Folgenden zit. als *Toison d'or*.

zu ‚überblenden‘.³⁵ Die Maschinen haben aber nicht nur Teil an den Mechanismen und Techniken der Steigerungen der Erscheinungen, die sie exteriorisieren, sondern umgekehrt erscheinen Götter vor allem um des „Maschinenzaubers“ willen.³⁶ Der *éclat* einer sich selbst überblendenden Rhetorik und Maschinen-Kunst, der als „festliche Theophanie“ „den von dem Ausdruck ‚Wunder‘ resümierten Überwältigungseffekt nach sich zieht“,³⁷ ist aufs Konstrukt zurückbezogen, das diesen macht *und* das dieser *überblendet*. Dieser Effekt ist im Modus der Bewunderung auf die verhehlten Vorrichtungen bezogen, deren (verborgenes) Operieren die „eklatante[n] Sichtbarkeit ihres Ergebnisses“, das Hervorbrechen „in mannigfachen Bildern“ ermöglicht.³⁸ Und mit den Vorrichtungen sind doch allen Vorstellungen die Risiken der Physis, deren Kontingenzen je schon („wieder“) eingelassen. – *Éclat* ist, das akzentuiert das *éclater* und *éclatant*, (auch) ein funkelnches ‚Verdunkeln‘ (eines vermeintlich Dargestellten),³⁹ ein nicht (mehr) in einer Gestalt fassbarer, in seinen Konturen vielfältig überschießender ‚zersplitternder‘ Effekt.

Wenn Theatermaschinen erscheinen lassen, so modellieren sie als Medien das, was in ihnen erscheint, wie den Zeit-Raum, den sie speisen, und geben einen anderen Raum und eine andere Zeit.⁴⁰ *Ex-machina*-Effekte bilden artifizielle Zwischenwelten aus, die an ein *Anderswo* der Vorrichtungen rückgebunden sind. Die Bühne *dieses* Theaters ist nicht der geschlossene ‚Container‘ des klassischen, sondern „perforiert, voller Schlitze“.⁴¹ Corneille gibt zu beachten, dass Szenen, in die mit der Entführung der *Andromède* wunderbare Wind- und Wetterphänomene intervenieren, (im Sinne der Wahrscheinlichkeit des Dargestellten) keine geschlossenen Innen-Räume vorstellen (dürfen).⁴² Das Sichtbare ist aufs der Sicht Entzogene rückbezogen: in sich entzweit, dessen Off-Räume um der Maschinen-Operationen willen außerordentlich geweitet wurden.⁴³ *Mise-en-abyme* dessen sind die Gespenster.⁴⁴ D’Aubignac will daher vor allem maschinell ausgeführte, und derart von außen bestimmte, und daher ‚magische‘ Ereignisse von Göttern und Dämonen vom Theater verbannt wissen; „[n]iemals“ dürften d’Aubignac zufolge Dämonen die Hauptprotagonisten sein, die den ‚äußeren‘ ‚Zauber‘ der Maschinen erfordern;⁴⁵ die *pièces à machines* aber machen eben dies: „die Maschine zum zentralen Akteur“.⁴⁶

Die Theater-Maschinen macht eine unentscheidbare Zweiheit aus: Zum einen ermöglichen sie die Illusion der fliegenden Erscheinung einer Göttin oder Zauberin, und bleiben daher als täuschende, als *Machine* aus dem Off so ‚unsichtbar‘ wie nur möglich. Zum andern werden sie als eine technische Glanzleistung *reklamiert*, die sich ‚selbst‘ als *ingeniöse* Erfindung in ihren *Effekten* der Verblüffung und des Er-

³⁵ Das geschieht mit „verbalen, visuellen und vielfach auch akustischen Mitteln“ (Vogel: Who’s there?, S. 33).

³⁶ Tkaczyk: *Himmels-Falten*, S. 164.

³⁷ Marin: Der König als Zauberer, S. 318. Das „Hier und Jetzt [erfahre] einen Zuwachs an Macht und Wert“ (ebd., S. 322).

³⁸ So Marin zum königlichen Fest: „[D]ie Intention, die am Anfang des Vorhabens stand, [ist] *geheim* geblieben [...]: nur der König weiß“, „bis der verwirklichte Wille des Königs in mannigfachen Bildern hervorbricht“; derart werde „im Wunder des Fests“ „der Coup d’État des Fürsten [...] repräsentiert“ (ebd., S. 318f.).

³⁹ Der *Ornatus* wird „[z]ulasten der Deutlichkeitsforderung“ übersteigert (Vogel: Who’s there?, S. 33; vgl. für die glänzende ingeniöse Rede Klaus Peter Lange: *Theoretiker des literarischen Manierismus*, Paderborn: Fink 1968, S. 63ff., S. 56–59).

⁴⁰ Vgl. Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 168.

⁴¹ Ulrike Haß: Vom Wahnsinn des Sehens in geschlossenen Räumen. Raumdebatten und Szenografie im 17. Jahrhundert. In: Nicola Gess / Tina Hartmann / Dominika Hens (Hg.): *Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*, München: Fink 2015, S. 139–161, hier S. 144, vgl. S. 158; Haß: *Drama des Sehens*, S. 321.

⁴² Vgl. Corneille im nachgereichten „Examen“ (1660). In: Pierre Corneille: *Andromède*, hg. von Christian Delmas, Paris: Marcel Didier 1974, S. 142–155, hier S. 150f.

⁴³ Zu den notwendigen Umbauten vgl. Powell: *Music and Theatre in France 1600–1680*, S. 22f. (am Palais Royal theatre); Howarth (Hg.): *French Theatre in the Neo-classical Era*, S. 140 (am Marais-Theater).

⁴⁴ Solche suchen gerade auch den Schauplatz der so viel weniger kunstfertigen deutschen barocken Trauerspiele heim (und kennzeichnen diesen damit). Andreas Gryphius erklärt dies explizit als „Übertragung des [antiken] deus ex machina“, in der Vorrede zu *Cardenio und Celinde, oder unglücklich Verliebte* (1657); vgl. Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, hg. von Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 203–430, hier S. 313; vgl. Tkaczyk: *Himmels-Falten*, S. 146, S. 151f.); auch der *Machine*-Art. der *Encyclopédie* vermerkt diese ‚Übersetzung‘ bei Shakespeare und den ‚modernen Franzosen‘, vgl. Diderot / d’Alembert (Hg.): *Encyclopédie*, Bd. 9, S. 798f.

⁴⁵ D’Aubignac: *La Pratique du Théâtre*, S. 486–489; Repr. 1715/1971, S. 322ff.

⁴⁶ Roßbach: *Poiesis der Maschine*, S. 30.

staunens bezeugt, die sich als Bewunderung auf die ‚Verfasstheit‘ selbst wendet:⁴⁷ „feinte“, „fingiert“ und „gemacht“ heißt im Paratext das Schauspiel von Donner und Blitz, das den *raptus* Andromèdes einleitet.⁴⁸ Das „spielerische Spektakel“ der Winde ist nicht auf Naturähnlichkeit angelegt, sondern auf die wunderbare Überbietung der Natur, die (zugleich) die Repräsentation und ihre Medien selbst thematisiert.⁴⁹ Die *Machinationen* sind der eigentliche Gegenstand des Vergnügens. Paratexte preisen die alles bisher auf dem Theater Gesehene in Terms von *nouauté* überbietenden Künste der Maschinen mit den kunstvollen Flugmanövern, neuartige komplexe Flugchoreographien, und einer Vielzahl fliegend Bewegter in einander überkreuzenden Bahnen,⁵⁰ wie die komplexen Luftspiele des Æolus mit acht Winden.⁵¹ Das, was Zuschauer sehen mögen, wird explizit an die Maschinen verwiesen, deren zu bewundernde „Kunst“ sich *als sich selbst verbergende* in ihren Effekten bezeugt.⁵²

Der allegorische Prolog von *Andromède* macht das unterbrechende Einhalten, das einen *anderen* Zeitraum eröffnet, explizit, wenn Melpomène für die große Huldigungsszene den Flug von le Soleil aufhält: „Arrête un peu ta course impétueuse, / Mon Théâtre, Soleil, mérite bien tes yeux, / Tu n’en vis jamais en ces lieux / La pompe plus majestueuse“.⁵³ Le Soleil widmet sein Innehalten explizit dem Betrachten: „Pour contempler ce Prince, / Je me suis arrêté.“⁵⁴ und weist damit auch die festliche Exposition als solche aus. Wenn le Soleil am Ende des Prologs rasch aufbrechen, mit „ma rapidité“ den Verzug eingenommen und seinen Lauf fortsetzen muss, führt er Melpomène in seinem Wagen mit, „pour aller publier ensemble la même chose au reste de l’Univers“.⁵⁵ Das Geschehen der *Andromède* im Folgenden ist bestimmt durch mit den maschinell veranstalteten Flugmanövern immer wieder unterbrechend eingelassene Zeit-Räume, die den arrestierten Sehen der ausgedehnten Flugchoreographien gewidmet sind.

Das Maschinentheater Torellis richtet nicht nur raumgreifende, den Schauraum umfassende Ober- und Untermaschinen ein,⁵⁶ die von oben Flugbewegungen immer komplexerer Art ermöglichen und von unten Dämonen oder auch Gespenster erscheinen oder verschwinden lassen können. Vielmehr zeichnet sich ein viel weiterer Begriff der Theatermaschine ab: *Machines* sind auch die Szenerien,⁵⁷ als *Machinationen* nicht so sehr bloß im Sinne der ‚Mittel der Illusion‘, wofür Torelli abgründige Perspektiv-Szenen mit ihren „gewaltigen streng axial angelegten Tiefenräume[n]“, „in die Ferne fliehende Alleen, die jede beliebige, illusionäre Wirkung und Tiefe artifiziell erzeugen und fingieren können“, stehen,⁵⁸ sondern vor allem insofern sie auf jederzeitige *Verwandlung* angelegt sind: *Machines* bestimmen (bei und nach Torelli)

⁴⁷ „Dessinateur und Machiniste“ setzten „weniger auf die sinnliche Überwältigung der Täuschung, sondern auf das intellektuelle Vergnügen an der ingeniosen Kunstleistung“ (Quaeitzsch: *Une société de plaisirs*, S. 175; vgl. S. 169f.; Tkaczyk: *Himmels-Falten*, S. 164; Nelle: *Künstliche Paradiese*, S. 21, S. 34f., S. 65; ders.: Bernini und das Experiment der Katastrophe. In: Schramm / Schwarte / Lazardzig (Hg.): *Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin/New York: de Gruyter 2006, S. 114–130, S. 121ff.)

⁴⁸ *Andr.*, II.4, S. 64.

⁴⁹ Vgl. Tkaczyk: *Cumulus ex machina*, S. 61f.

⁵⁰ *Andr.*, III.3, S. 78–83; IV.4, S. 102; Marquis de Sourdeac: *Dessins des grandes et Superbes Machines de la Toison d’or, Tragédie. Inventée par Monsieur le Marquis de Sourdeac. Et représentée par les Comédiens Francoise de son Altesse Royale Madame la duchesse d’York*, a Londres au Cock-pit en Drury-lane, London: Pierre Lillierap 1652, zu Acte 5, S. 10; dass. 1661, S. 28, vgl. *Toison d’or*, V., S. 185f., Prol., S. 121f.; IV.5, S. 174.

⁵¹ *Andr.*, II.5, S. 66f.

⁵² Marin: Der König als Zauberer, S. 318f. Der Ovidische *topos* ist deutlich, vgl. *Andr.*, S. 56.

⁵³ *Andr.*, Prol., S. 16.

⁵⁴ *Andr.*, Prol., S. 22.

⁵⁵ *Andr.*, Prol., S. 22 (mit *Choeur Musique*). Das verhält sich quer zum klassischen regulierenden Bezug auf den Tag der Sonne, auch wenn in *Toison d’or* zum Abschluss der Triumphalerscheinungen (in V.) le Soleil seine zwischenzeitliche Abgelenktheit und die nun notwendige Fortsetzung seiner „tour“ bezeichnet (*Toison d’or*, S. 191). Zur zweifachen Zeitlichkeit der Sonne: als Festzeit und Zeit des „tragischen Sonnenlaufs“, und der daher heiklen Vereinigung von le Soleil und Melpomène im Sonnengefährt, vgl. Juliane Vogel: Solare Orientierung, Heliotropismus in Tragödie und Tragédie en musique. In: Nicola Gess / Tina Hartmann / Dominika Hens (Hg.): *Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*, München: Fink 2015, S. 71–87, hier S. 79ff.

⁵⁶ Vgl. Haß: *Drama des Sehens*, S. 321, vgl. S. 351 (zu Torelli), S. 325–328 (zu Sabbatini).

⁵⁷ Es galt, „die in *machine* und *scène* geteilte Bühne in einer einheitlichen Konzeption zu erfassen“, „das Raumbild [zu] aktivieren und den Bühnenraum als Ganzes [zu] dynamisieren“ (Haß: Von der Schaubühne zur Architektur, S. 350); zum Maschinen-Begriff vgl. Wagner: Introduction, S. 60; Quaeitzsch: *Une société de plaisirs*, S. 177f.; Jan Lazardzig: *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag 2007 u. a.

⁵⁸ Haß: *Drama des Sehens*, S. 351.

das zu Sehende als Szene zu potentiellen Verwandlungen und derart zur Dynamik. Denn Torellis technische Optimierungen der Operationen des Maschinentheaters⁵⁹ ermöglichen den „Dekorationswechsel auf offener Bühne“.⁶⁰ Von diesem sprach Benjamin, um mit diesen die dem Intriganten gewidmeten, „in grelles Licht gerückten Sonderszenen“ zu vergleichen:⁶¹ als theatrale Exposition dessen, was vermeintlich „hinter den Kulissen“ die Vorgänge bestimme.

Und das Sich-Verwandeln der Szene unter den Augen der Zuschauer lässt *jede* wahrgenommene Szene als potentiell *andere* sehen: Alles ist verwandelbar, ein potentiell Anderes. Jederzeit kann an den Strippen gezogen, das theatrale Geschehen durch einen „immediaten“ Szenenwechsel bestimmt werden. Corneilles Beschreibungen der *Décorations* der *Andromède* machen die sich vollziehende Verwandlung, die diese jeweils erst hervorgehen lassen wird,⁶² zum Thema, und zwar jeweils vollständig „tout d'un coup“, „en un moment par un merveilleux artifice“, „s'évanouit en un instant“, und „Voici une étrange Métamorphose“ in eine wilde Naturlandschaft (in die Szene des dritten Aktes) wie durch „die Kaprice der Natur“,⁶³ was als dargestelltes Geschehen eine „Katastrophe“ wäre, wie im umgekehrten eindrucks-vollen Verschwinden in der wandelnden Herstellung der Szene des vierten Aktes: „Les vagues fondent sous le Théâtre, et ces hideuses masses de pierre dont elles battaient le pied, font place à la magnificence d'un Palais Royal“.⁶⁴



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Abb. 4/5: *Andromède*, Décoration du troisième acte, Décoration du quatrième acte

Verwandlungen der (dargestellten) „Welt“, die „uns plötzlich von der Erde zum Himmel, vom Meer in die Hölle, vom Himmel zur Erde versetzen“,⁶⁵ die zugleich diese als durch die sich scheinbar selbst-tätig bewegende Ausstattung wunderbar wandelbare vorstellt: „[c]omme, par un Enchantement“,⁶⁶

⁵⁹ Ebd., S. 350; zu den technischen Optimierungen, Synchronisierungen der Verwandlung in allen Elementen, vgl. Lazardig: *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 39f.

⁶⁰ Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 254.

⁶¹ Ebd. S. 254f. Wenn gilt, „la machine est intrigue“ (Delmas: Corneille et la tragédie à machines, S. 397), dann nicht nur im Sinne von „ruse“ oder „tromperie“ (der Götter) (vgl. ebd., S. 397–401), sondern die „intrigue“: die Fabel ist damit damit auf den *coup de théâtre* angelegt, inkompatibel mit der von innen getragenen Handlung, die vielmehr zerlegt, aus Ausstellungen gefügt ist.

⁶² Damit widerstreitet das *pièce à machines* präzise d'Aubignac, der eventuelle Verwandlungen allenfalls in den „intervalle d'un Acte“ verlegt sehen will. D'Aubignac: *La Pratique du Théâtre*, S. 491; Repr. 1715/1971, S. 326.

⁶³ *Andr.*, Décoration du premier acte, S. 23; ebd., Décoration du second acte, S. 45; ebd., Décoration du troisième acte, S. 69.

⁶⁴ Ebd., Décoration du quatrième acte, S. 87.

⁶⁵ So Ménestrier (*Des représentations en musique*, 1681), zit. n. Nelle: *Künstliche Paradiese*, S. 21.

⁶⁶ Ein Aufführungsbericht preist (1645) die „changements“ „incessamment / Comme, par un Enchantement, / En différans Objets, [...], pour une surprise étrange, On y void, tantôt, des Palais [...] Des Mers, des Jardins, des Déserts“ (*Gazette de France* 123, S. 1180, zit. n. Quaetzsch: *Une société de plaisir*, S. 167f.).

faltet Corneille auch ins ‚Innere‘ der ‚Handlung‘ ein: So etwa in den allegorischen Prolog von *La Conquête de la Toison d’or* (1660), wenn Hymenée auf Aufforderung von La Paix, das ‚Gesicht dieses Ortes‘ zu wandeln („Chassez de ces débris les funestes images, / Et formez des jardins“), dies vollzieht „tels qu’avec quatre mots / Le grand Art de Medée en fit naître à Colchos“: „Tout le Theatre se change en un jardin magnifique“.⁶⁷ Durch die Zauberkunst wie die der Medée wird das ‚Geheimnis‘ und die ‚Macht‘ der Maschinenkunst modelliert, werden die Operationen der nicht-sichtbaren, auch zeitlich vorausgehenden Vorrichtungen im Off in der Handlung thematisiert. So repräsentierten die höfischen Feste ihren Ausrichter Louis XIV, der über die Vorrichtungen und deren Geheimnis: als die *arcana* der Macht, verfügte, als Zauberer.⁶⁸ Im dritten Akt von Corneilles *Toison d’or* erhält das theatermaschinelle Changement der Szene mit dem den ausführlich ekphrastisch in seiner Pracht exponierten „Palais du Roy Aœte“⁶⁹ völlig verwandelnden, in ein Schreckensbild umstürzenden Zauberakt von Medée: „Ce Palais doré se change en un Palais d’horreur, sitôt que Medée a dit“,⁷⁰ eine eindrucksvolle theatrale *mise en abyme*,⁷¹ und dies gerade dadurch, dass es sich um einen als List exponierten Kunstgriff handelt, mit dem Medée ihrem Bruder die Gelegenheit zur vermeintlichen spektakulären Rettung der entsetzten Hypsipyles gibt.⁷² „[T]out d’un coup“ sind die Dekorationsverwandlungen⁷³ in ihren Effekten *theaterhaft*, modellieren sie die Umschläge im dramatischen Vollzug unterbrechend wie und als Einbruch von außen, als *coups de théâtre*, in denen sich das Theater ‚selbst‘ zeigt.

Durch die „maschinelle [...] Durchdringung des Theaterraumes“ besorgte Torelli eine „hemmungslose Entfesselung von Dynamik“.⁷⁴ „Die Aufführung mit Maschinen wird zur Vorführung von Maschinen“,⁷⁵ die sich in den anscheinend ‚selbstständigen Bewegungen‘ manifestieren,⁷⁶ die als Ballett der Dinge und Figuren die Bühne als ‚System kinetischer Objekte‘ vorstellt.⁷⁷ Das Agieren der *machines*, zum einen manifest im Verwandlungs-Effekt „tout d’un coup“, der den Raum *verzeitlicht*, jeden jeweiligen Raum auf den „virtuellen Raum“ als auf das „Kinematische der Maschinen“ entgrenzt,⁷⁸ schafft zum andern mit den ausgedehnten Luft-Balletten, die die Maschinen in überbietender Komplexität darbieten, die Erstaunen und Bewunderung für die nicht-sichtbaren Erfindungen wecken sollten, eine *andere*, der Handlung widerstreitende Zeit. Die Dauer, mit der die im Detail choreographierten Flug-Ballette sich in die Handlung unterbrechend einlassen und diese zerteilen, bestimmt Corneille mit der gelegentlichen Musik. Diese habe, wie er argumentiert, ‚die Ohren der Zu-

⁶⁷ *Toison d’or*, S. 124.

⁶⁸ Der Zauberer gebe die „Figur der unendlichen Gewalt des Königs“ oder figuriert „vielmehr unendliches Begehr nach absoluter Gewalt“ (Marin: Der König als Zauberer, S. 328; vgl. Wygant: Pierre Corneille’s Medea-Machine, S. 539ff., S. 545, S. 550); zum Zusammenhang von königlichem Wunsch und Magie, die sich durch das Geheimnis des Befehls (zur Vorbereitung) als *coup* darstelle, vgl. Marin: Der König als Zauberer, S. 317–320; zur (metaleptischen) Struktur des „Coup d’État des Fürsten“, der „im Wunder des Fests repräsentiert“ werde, vgl. ebd., S. 319f. Der ‚Zauberer‘ ist aber, so Marin, selber in das „Gewebe der Phantasmagorien“ verwoben, da er in diesen sich allererst dar- und herstellt (ebd., S. 330f). Seine *Wirklichkeit* sind die „glaubenmachenden Effekte[j] in der Einbildungskraft“ der Zuschauer (ebd., S. 332).

⁶⁹ *Toison d’or*, Décoration du troisième acte, S. 151.

⁷⁰ *Toison d’or*, S. 161.

⁷¹ „Medea interprets the long-established part of the stage magician whose power is displayed, as [...] the self-reflexive power of staging the play-within-a-play“; „[the] stage-specific power of the magician“ „is redoubled and conflated with the power of the machinist“. Wygant: Pierre Corneille’s Medea-Machine, S. 541f.

⁷² Was derart sich zeigt, tut dies als *mise en abyme* der Illusion als Theater, des Theaters als *Maschine* (des Erscheinens). Zu Magie, „enchantements“, „charmes“, den ‚Illusionisten‘ im *théâtre machine*, vgl. Christian Delmas: Mythologie et magie dans la tragédie à machines (1660–1671): des dieux illusionnistes. In: Claude Faisant / Louise Godard de Donville (Hg.): *La Mythologie au XVIIe siècle (Actes du 11e colloque du C.M.R. 17, Janvier 1981)*, Marseille: C.M.R. 17 1982, S. 197–208, hier S. 199–202.

⁷³ *Toison d’or*, Décoration du second acte, S. 138.

⁷⁴ Lazardzig: *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 36; Haß: Von der Schaubühne zur Architektur, S. 350.

⁷⁵ Roßbach: *Poiesis der Maschine*, S. 33; vgl. Lazardzig: *Theatermaschine und Festungsbau*, S. 19ff., S. 30–34, S. 61–86, S. 233–237.

⁷⁶ Die Verschiebung wird auch aufgefasst als die von den Göttern auf den Maschinen zu denen „im Innern der Theatermaschinen“ (Tkaczky: *Himmels-Falten*, S. 164), wird auf die Maschine als Königs-Körper bezogen, vgl. Vogel: Solare Orientierung, S. 79; Wygant: Corneille’s Medea-Machine, S. 539–542, S. 545, S. 550; auf die in der Maschinerie sich darstellende (ordnende) Macht (des Fürsten) und die durch die Maschine bewerkstelligte „beliebige Wandelbarkeit der Wirklichkeit“, Nelle: *Künstliche Paradiese*, S. 38, S. 36–41; Quaeitzsch: *Une société de plaisir*, S. 181ff.

⁷⁷ Vgl. Haß: Von der Schaubühne zur Architektur, S. 359; Quaeitzsch: *Une société de plaisir*, S. 177–181.

⁷⁸ Haß, *Drama des Sehens*, S. 345–349, S. 356; dies.: Von der Schaubühne zur Architektur, S. 359; zur gegenseitigen Perspektive aufeinander von ‚relativem‘ und ‚maschinellem‘ als „ozeanischem“ „virtuellem Raum“, purer Dynamik vgl. ebd.

schauer zu erfreuen‘, „tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine, ou s’attachent à quelque chose qui leur empêche de prêter attention à ce que pourraient dire les Acteurs, comme fait le combat de Persée contre le Monstre“.⁷⁹ Dass die Dauer der Flug-Ausführung der Musik ‚Raum‘ gibt,⁸⁰ die dort nichts zu suchen habe, wo es auf das Verstehen der Worte ankomme,⁸¹ das ist – zum einen gegen die italienische Oper gerichtet – das Argument für die Trennung und disjunktive Koppelung der Medien, wie sie zum andern das *Melodrame* vollzieht.⁸² Die Dauer der Flug-Ausführungen gibt der Musik ‚Raum‘; umgekehrt untermauert die Musik nicht nur, sondern vollzieht mit ihrer Zeit-Extension die sich dehnende Unterbrechung der Handlung und eine der Handlung fremde Dehnung der Zeit des Sehens und Hörens. Als Abfolge solcher (episodischer) „spectacular tableaux“ werden diese *pièce à grand spectacle*, die Maschinen-Spiele auffassbar.⁸³ Dem entsprechen die *Tableaux* der Melodramen (zu denen oft Musik- und Ballett-Einlagen gehörten).⁸⁴ Für die musikalische Begleitung der Flugmanöver wird als andere Funktion genannt, dass sie die von den Vorrichtungen der vermeintlich grandiosen Effekte untrennbar Störungen der unterstellten Illusionsbildung zu ‚überdecken‘ hatte.⁸⁵ Bei ihren Operationen kamen die Vor- und Einrichtungen der Flug-*Maschinen* sowohl visuell als auch akustisch störend zur Geltung, so dass etwa ihre Seile und Gestänge sowie der mit dem Maschineneinsatz verbundene Lärm zu kaschieren versucht wurde.⁸⁶ Wenn die die Flugmanöver begleitende Musik, Gesang, Chöre „das Geräusch der Bühnenmaschinen über-tönt[en]“,⁸⁷ so um die im Lärm der Flugbewegungen manifeste Bindung ans Off zu ‚überdecken‘. Auch die Störungen der perspektivischen Raumschaffung sind dieser inhärent, da letztere nicht als illusionäre in der Fläche des Bildes erfolgte, sondern durch die Zusammenfügung von Räumen (der Vorderbühne, den Hinterbühnen, dem Abschlussprospekt),⁸⁸ die sich kaum je einem Betrachter zu *einem* illusionären Raum schließen (den aber die Stiche Chauveaus imaginieren). Bewegungen, die die Raumbilder kreuzen, weisen deren Zusammengesetztheit auf; Flugbewegungen, gerade die hochgepriesen aus der Bühnentiefe kommenden,⁸⁹ werden „als störendes Moment [...] die Raumillusion“ durchkreuzen, so Tkaczyk, und dies, das „Spiel zwischen perspektivischer Illusion und deren Auflö-

⁷⁹ *Andr.*, Arg., S. 11; die gelegentliche Musik stammte von Charles Coypeau, genannt Dassoucy (vgl. Margaret M. McGowan: Art. Dassoucy. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie / John Tyrrell, Bd. 7, London: Macmillan u. a. 2001, S. 32; Powell: *Music and Theatre in France 1600–1680*, S. 190–195, S. 244–248, S. 382); sie ist bis auf zwei Auszüge aus Chören verloren (vgl. ebd., S. 245–248), zur Musik in *Andromède* vgl. Delmas: Introduction, S. XXVI–XXXII, S. LIX; Powell: *Music and Theatre in France 1600–1680*, S. 228f., S. 244, S. 260–263; ders.: *Music and Corneille’s Andromède*, S. 196–207; ders.: *Music and the Scenic Portrayal of Gods, Men, and Monsters in Corneille’s Andromède*. http://www.personal.utulsa.edu/~john-powell/Andromede/HTM_files/Introduction.htm (zuletzt gesehen 12.10.2016); die für die Wiederaufnahme 1682 geschriebene Musik von Marc Antoine Charpentier ist auf CD erhältlich.

⁸⁰ Etwa zum Götter-Abstieg (vgl. *Andr.*, V.7, S. 127f.) und -Aufstieg in *Andromède*, V., der auch die Sterblichen, König und Königin, Persé und Andromède, in den Himmel enthebt, „cependant que le Peuple pour acclamation publique chante“, vgl. *Andr.*, V.8, S. 130.

⁸¹ Ebd., Arg., S. 11.

⁸² Vgl. Armin Schäfer / Bettine Menke / Daniel Eschkötter: Das Melodram. Ein Medienbastard (Einleitung). In: dies. (Hg.): *Das Melodram: ein Medienbastard*, Berlin: Theater der Zeit 2013, S. 7–17.

⁸³ Der Charakter von „spectacular musical episodes“ mit „machine effects“ (aus der „tradition of the *intermedio*“) wird etwa für das durch Neptun besorgte, musikalisch organisierte Erscheinen der Hypsipyle, dessen Spektakularität Absyrt den Augen des Publikum nahelegt (*Toison d’or*, II.3), bemerkt, Powell: *Music and Theatre in France 1600–1680*, S. 256; die „multigenic plays“ sind eine zusammengesetzte „succession of spectacular tableaux“ (ebd., S. 243, S. 237).

⁸⁴ Den abschließenden *tableaux general* des Melodramas entsprechen „operatic tableaux featuring chorusses and dancing“ der „pièce à grand spectacle“ wie der „Mythological Machine Plays“ (Powell: *Music and Theatre in France 1600–1680*, S. 251). Das Melodram um 1800 führt das *tableau* als ostentative Stillstellung auf, die der Dauer des Affekts, der Gegenwärtigkeit von *opsis* und *melos* gewidmet ist, vgl. Schäfer / Menke / Eschkötter: Das Melodram (Einleitung), S. 12ff.

⁸⁵ So der gegenwärtige Gemeinplatz: „its chief function was to cover up the sounds of the machinery“ (Isherwood: *Music in the Service of the King*, S. 126; vgl. Wagner: Introduction, S. 59; auch „to disguise“, „to mask“, so Powell: *Music and Theatre in France 1600–1680*, S. 230, S. 244, S. 258; ders.: *Music and the Scenic Portrayal*, S. 9f., aber S. 10f.

⁸⁶ Vgl. Quaetzsch: *Une société de plaisirs*, S. 166f.

⁸⁷ So (zum Gesang Orphées in *Toison d’or*, I.4, S. 136, V.4, S. 185) Dietrich: Der barocke Corneille, S. 321, vgl. auch S. 326, S. 211. Auch für die Schluss-Szenen der *Andromède* (V.7, S. 127, V.8, S. 130) gilt: „Many of the choruses associated with divine epiphany serve a double purpose: to justify dramatically the god’s miraculous appearance due to choral invocation; and to provide a sonic curtain of sufficient intensity and duration throughout the god’s descent.“ (Powell: *Music and Theatre in France 1600–1680*, S. 262.)

⁸⁸ Vgl. Haß: *Drama des Sehens*, S. 351.

⁸⁹ Z. B. in Corneilles *Toison d’or*: „L’Amour [...] traverse le Theatre en volant, [...] d’un bout à l’autre, en tirant vers les Spectateurs, ce qui n’a point encor été pratiqué en France de cette manière.“ (IV.5, S. 174).

sung durch Störeffekte“, machte „die Flugwerke im Laufe des 17. Jahrhunderts zum Theatereffekt par excellence“.⁹⁰

Theatermaschinen, die das Spektakel spektakulär ermöglichen, artikulieren des Theaters Verhältnis zum Nicht-Sichtbaren, zum Off. Diese Maschinen sind, die Szene umfassend und sie durchdringend: dynamisierend, selbst raumgreifend; um ihrer willen wird das Off in alle Richtungen um die Bühne ungemein ausgeweitet.⁹¹ Gerade das Spektakel ist demnach an seine, sich in Störungen manifestierenden Medien, an das, was es nicht ist, gebunden. Seine Effekte sind selbstreferentielle des Theaters. Soll es Ereignis werden, muss es die Spektakularität, die noch bildlich darstellend aufzufassen wäre, aufkündigen: im *éclat*, in dem die Konstruktion sich überblendet, in Effekten vielfacher ‚Bilder‘ zersplitternd überschießt – wie im Feuerwerk zum Abschluss des *Toison d’or*⁹² oder auch des Festes *Les Plaisirs de l’île enchantée* (1664), eine *mise en abyme* der festlichen Verwandlungen.⁹³

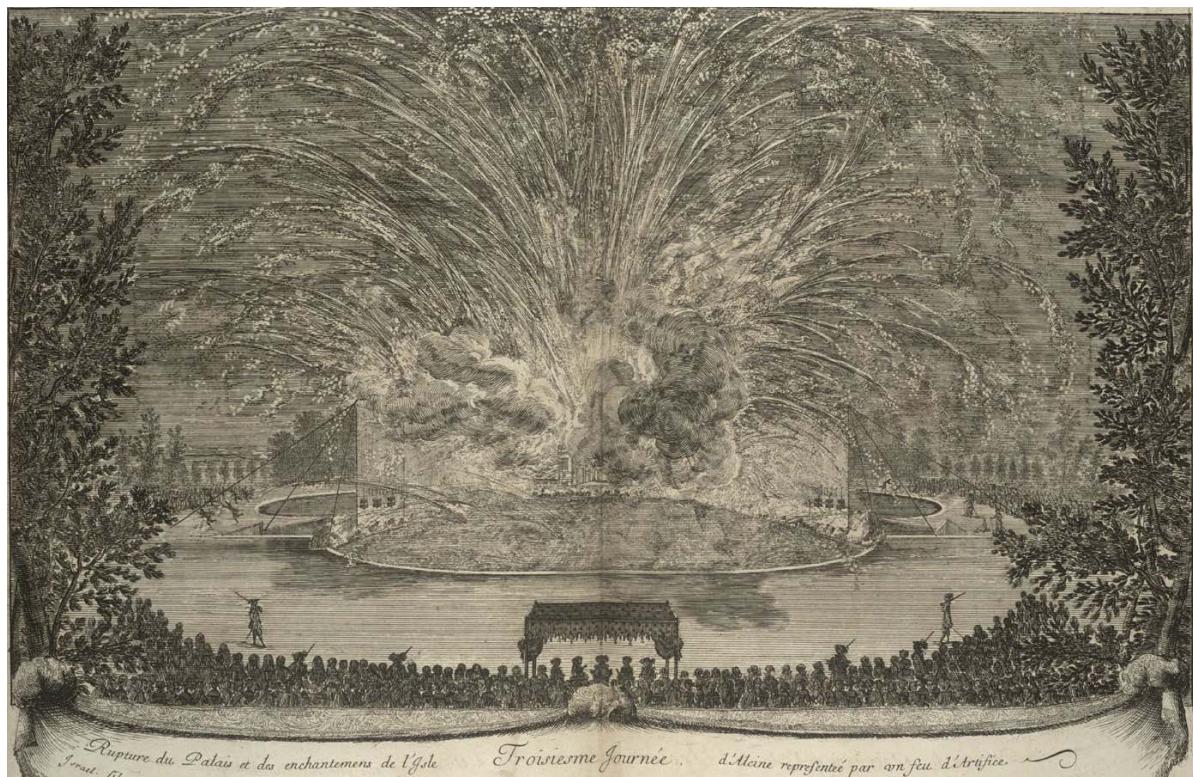


Abb. 6: Israël Sylvestre, *Les Plaisirs de l’île enchantée* (Dritter Festtag: Abschließendes Feuerwerk)

Aber erst in der Durchkreuzung der Simulakren, die als Destruktion ins Reale der Vorrichtungen, die diese ermöglichen, durchschlägt, löste sich das Spektakel von diesen Vorrichtungen, wie es sich Félibiens Festbeschreibung zufolge für *Les Plaisirs de l’île enchantée* ereignet haben soll: „Als man auch die große

⁹⁰ Tkaczyk: *Himmels-Falten*, S. 164.

⁹¹ Vgl. Haß: *Drama des Sehens*, S. 351, S. 321, S. 325. Das lässt sich an der *Salle des Machines* der *Tuileries* (ab 1660) absehen, vgl. Barbara Coeyman: Theatres for opera and ballet during the reigns of Louis XIV and Louis XV. In: *Early Music* 18,16.1 (1990), S. 22–37, hier S. 22–27; wie auch den späteren Abbildungen zum Eintrag „Machine“ (1765) der *Encyclopédie* von Diderot und d’Alembert, vgl. Jacques Proust (Hg.): *L’Encyclopédie Diderot et d’Alembert: Planches et commentaires* (1772), Paris: Hachette 1985, zu „Salles des Spectacles“, S. 92–99, zu „Machines de Théâtre“, S. 100–122.

⁹² Vgl. den Stich von Jean Le Pautre zum *Toison d’or*. In: Wagner: Introduction, S. 17f., Abb. 1.

⁹³ „Alcine the magician [...] indeed ends the festival with her own immolation, her palace „réduit en cendres par un feu d’artifice, qui met fin à cette aventure, et aux divertissements de l’île enchantée“ (Wygant: Pierre Corneille’s Medea-Machine, S. 551; vgl. Quaeitzsch: *Une société de plaisir*, S. 183f.; vgl. Tkaczyk: *Himmels-Falten*, S. 138; Roßbach: *Poiesis der Maschine*, S. 42 u. a.); die Abb. Israël Sylvestre, *Les Plaisirs de l’île enchantée*. Dritter Festtag: Feu artificielle, 1673, Kupferstich und Radierung (n. Roßbach, Abb. 4, S. 42 oder Quaeitzsch, Abb. 14, S. 448). Der König (re)präsentiert sich in der „grundlose[n], luxuriöse[n], Verausgabung“ des Festes, die die „permanente[n], „unsterbliche[n]“ Ökonomie der Orte des Königs“, im „spektakuläre[n] Dispositiv aus Luft, Wasser und Feuer“ „mit seiner spezifischen Zeit“ des Ephemeren „verdoppelt und transformiert“ (Marin: Der König als Zauberer, S. 315).

Maschine, die mit ihren sieben sie tragenden Kähnen auf dem Kanal war, abbrennen ließ, war diese Verbrennung ein erneutes Spektakel, das die, die es nicht erwartet hatten, überraschte und die Größe und die Pracht des Divertissements noch mehr zur Geltung brachte.“⁹⁴ Dadurch wurde, so akzentuiert Martin, „das Simulakrum in einem Augenblick umgekehrt und in eben das Reale übertragen, dessen Zerstörung sich in einem letzten Spektakel darstellt“.⁹⁵ Das wäre die spektakuläre *Katastrophe*, die mit dem ‚katastrophischen Imaginären‘ bricht, das E. Horn visiert,⁹⁶ in dem der Um-Sturz der Katastrophe durch deren spektakuläre Darstellung imaginär gebunden und derart verstellt wäre. Offenbar zielt die Katastrophe des Spektakels (im gen. subj.),⁹⁷ des *Spektakels* des Theaters, das nicht (wie der *Katastrophen*-Begriff der klassischen Doktrin) durch die vermeintlich von innen getragene und sich schließende Darstellung beschränkt und gefasst ist,⁹⁸ sondern diese zu ‚überschwemmen‘, zu überschließen drohe, auf die Katastrophe des Spektakels (im gen. obj.). Das wäre die Katastrophe, die diesseits und jenseits der Imaginationen, zwischen den als Darstellung aufzufassenden Bildern liegt, als deren Rückstellung ans Loch des Mediums, die klaffend-leere Bühne. Aber die Spannung zwischen Ereignis und Darstellung löst sich doch auch nicht in der sich verwirklichenden Destruktion der Vorrichtungen. Denn in diesem Umsturz des Spektakels war, so Marin, der „Akt der grundlosen Verausgabung [zu erkennen], der versuchen wird, aus der sich inszenierenden Repräsentation eine *unendliche Präsenz* [...] zu machen“.⁹⁹ Umgekehrt handelt es sich bei der „Geste, die ‚aller Welt‘ zeigt, daß es sich nur um eine Illusion handelt“, indem in der Zerstörung „die Illusionen produzierende Dispositiv aufgedeckt wird“, doch auch um ein wiederholendes „Spiel“ und keine Katastrophe.¹⁰⁰ Keineswegs ist ausgemacht, ob diese spektakuläre Zerstörung der Maschine selbst, die vermeintlich große überbietende Geste des Überflusses nicht vielmehr bloßer Zufall, ein Unfall, schlicht ein Debakel gewesen ist,¹⁰¹ das das Spektakel an die Physis seiner Vorrichtungen zurückverwiesen hat. Beim Aussetzen der Rahmen der (dramatischen) Darstellung gelingt nicht notwendig Überwältigendes, vielmehr mag es sich um Kontingenzen des Theaters – bis zur banalen Peinlichkeit – handeln.

⁹⁴ Zit. n. Marin: Der König als Zauberer, S. 330; auch das Feuerwerk beim *Fête de Versailles* (1668) soll (Félibien zufolge) eine solche paradoxe Verwirklichung des Spektakels geworden sein, indem es als Brand ‚des Theaters‘ auf die Zuschauer als Bedrohung durchschlug – oder den täuschenden Effekt dessen erzeugte (vgl. Nelle: *Künstliche Paradiese*, S. 22; ders.: Bernini und das Experiment der Katastrophe, S. 114–120), die Illusion des unabsichtlich entstandenen Theaterbrandes hebe, wie durch Berninis „Steigerung des Überraschungsmoments zum [fast] direkten Angriff auf die Zuschauer“ – in der „Katastrophe“ – „die Distanz zwischen Dargestelltem und Publikum“ auf oder ziehe letzteres für „einen kurzen Moment [...] unmittelbar in die Wirklichkeit hinein“ oder ein „Einbruch des Wirklichen in die Welt der Repräsentation“ habe (fast) statt (Nelle: *Künstliche Paradiese*, S. 19–23), bezeichnete so oder so weniger den „Moment vollkommener Illusion“ (ebd., S. 20; vgl. ders.: Bernini und das Experiment der Katastrophe, S. 120) als vielmehr deren *Grenze*.

⁹⁵ Marin: Der König als Zauberer, S. 330.

⁹⁶ Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe. Fiktion und Prävention*, Frankfurt am Main: Fischer 2014, S. 20ff., S. 26–29.

⁹⁷ Den Zusammenhang des Spektakels und der Katastrophe akzentuiert auch Nelle: Bernini und das Experiment als Katastrophe, S. 114–125; ders.: *Künstliche Paradiese*, S. 19–23 u. ö.

⁹⁸ Vgl. Bettine Menke / Christoph Menke: Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Drei Weisen des Theatralen (Einleitung). In: dies. (Hg.): *Tragödie. Trauerspiel. Spektakel*, Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 6–15.

⁹⁹ Marin: Der König als Zauberer, S. 329. Im Fest, dem spektakulären Dispositiv als *ephemerer Transformation* riskiere der König „rituell und grundlos [...] seinen symbolischen Körper“, „als ob er durch das spektakuläre Dispositiv, das ihn ausmacht, und in ihm, der Macht seiner Repräsentation eine Übergewalt, seiner Repräsentation selbst eine Überpräsenz geben wollte. In diesem Sinne ist das Fest des Fürsten eine gründende Wiederholung der Repräsentation des Königs“ (ebd., S. 319–330, vgl. S. 323), und „the king’s body“ hat seine Figur in „the burning machine“: „The logic of ignition betrays the congruency of structure: [...] [the king] representing himself precisely as burning sacrifice [...] the perfect spectacle.“ (Wygant: *Corneille’s Medea-Machine*, S. 551f.).

¹⁰⁰ Marin: Der König als Zauberer, S. 329.

¹⁰¹ Man weiß von „repeated accidents during rehearsals for the opening of the Salle des Machines“ (Wygant: *Pierre Corneille’s Medea-Machine*, S. 550f.); die Verwechselbarkeit von Dargestelltem und in die Wirklichkeit der Zuschauer durchgreifendem Theaterbrand (für weitere Fälle vgl. Nelle: *Künstliche Paradiese*, S. 20, S. 22, S. 232) wurde auch auf der Bühne thematisiert, so etwa in Calderóns *El Gran teatro del mundo*, wo „die Apokalypse sich in ein Feuerwerk verwandelt, welches das höfische Fest zur Belustigung des obersten Potentaten beschließt und das Theater in Rauch aufgehen läßt“ (ebd., S. 31f.).

Abbildungen

Abb. 1: *Andromède*, Décoration du seconde acte, Stich von Fr. Chauveaus der Szenographie Torellis; nach der separaten Ed. der Stichserie. <https://en.wikipedia.org/wiki/Androm%C3%A8de>.

Abb. 2–5: Kupferstiche von Fr. Chauveau zu Torellis Szenographien nach der 2. Aufl. von *Andromède. Tragédie*, Rouen, 2. Aufl. 1651. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623307z/f7.item>.

Abb. 6: Israël Sylvestre, *Les Plaisirs de l'île enchantée*. Dritter Festtag: „Rupture du Palais et des enchantemens de l'île d'Alcine représenté par une feu d'Artifice“, 1673, Kupferstich und Radierung (nach Quaeitzsch, Abb. 14, S. 448). <http://special-1.bl.uk/treasures/festivalbooks/pagemax.aspx?strFest=0065&strPage=126>.