

GÖTTLICHE INSZENIERUNGEN – MYTHOLOGISCHE FESTSPIELE AM SPANISCHEN HOF IM GOLDENEN ZEITALTER

Carlos María Solare

Theater am Hof Philipps III.

Das Spanien des Siglo de Oro konnte sich vor allem während der Herrschaft Philipps IV. einer der europaweit reichsten Theatertraditionen erfreuen. Professionelle Schauspielertuppen bespielten die in jeder größeren Stadt vorhandenen öffentlichen Theater (die *corrales de comedias*) und wurden außerdem regelmäßig an den Hof bestellt, um Privat-aufführungen (sog. *particulares*) der erfolgreichsten Stücke für die Mitglieder der königlichen Familie zu geben. Am Hof selbst schufen die Hofdichter Lope de Vega und Pedro Calderón de la Barca, die Bühnenbildner des Hoftheaters und die Komponisten der *capilla real* neue theatralische Formen, die der Musik eine bedeutende, nach dramaturgischen Gesichtspunkten ausgearbeitete Rolle zuwies. Insbesondere bei den mythologischen Festspielen (*comedias* oder *fiestas mitológicas*) ist ein differenzierter Gebrauch unterschiedlicher musikalischer Gattungen festzustellen, der aus der engen Zusammenarbeit aller Beteiligten entstand.

Die Eltern Philipps IV. zeigten nur begrenzt Interesse am Theater; der streng religiösen Königin Margarita war es aus moralischen Gründen suspekt¹ (die Diskussion über die Zulässigkeit des Theaters überhaupt sollte die Spanier noch sehr lange beschäftigen), und Philipp III., der ein begnadeter Tänzer war, bevorzugte eher die Veranstaltung von Bällen.² Diese bildeten oft den krönenden Abschluss einer *máscara*, d. h. einer ›revueartigen‹ Bilderfolge, die von Mitgliedern des Hofes aufgeführt wurde. Es liegen u. a. ausführliche Beschreibungen eines solchen Spektakels vor, das sich am 16. Juni 1605 in Valladolid ereignete (wo der Hof damals residierte), als Abschluss der sich über Monate erstreckenden Feierlichkeiten zur Geburt des Thronfolgers, des späteren Philipp IV., der am 8. April zur Welt gekommen war.³

1 »A las comedias y fiestas públicas se hallaban más por fuerza que de grado, y más por cumplir con los pueblos y príncipes que las hacían que por gusto suyo.« Zit. nach STEIN 1993, S. 69, Anm. 9 (Diego de Guzmán: *Vida y muerte de doña Margarita de Austria*, Madrid 1617, fol. 70v.).

2 »El señor rey don Felipe Tercero las dio [a las comedias] poca entrada en Palacio por ser su majestad el más airoso danzarín de su tiempo y gustar mucho de mostrar esta galantería a los saraos que se hacían en fiestas de años«. Zit. nach STEIN 1993, S. 69, Anm. 7 (Francisco Bances Candamo: *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* (1689–90), hg. von Duncan W. Moir, London 1970, S. 29).

3 Vgl. STEIN 1993, S. 74–76. Die Feier wurde von verschiedenen Hofchronisten ausführlich beschrieben, siehe dazu etwa CORTÉS 1916.

Nach dem Tod von Königin Margarita 1611 fanden am Hof Aufführungen dramatischer Werke statt, die von Mitgliedern des Hofes und der königlichen Familie gespielt wurden. Die Organisation und Durchführung derselben oblag dem *valido* (Günstling) des Königs, Francisco de Sandoval, Herzog von Lerma. Einige Aufführungen, für die besonders ausführliche Beschreibungen erhalten sind, fanden während der Aufenthalte des Hofes im Schloss von Lerma statt. Am 3. November 1614 wurde dort die dreiaktige *comedia* von Lope de Vega *El premio de la hermosura* gegeben.

Das pastorale Ambiente des Werkes entsprach demjenigen des Aufführungsortes, der Parkanlage am Schloss von Lerma. Dort wurde eine Freilichtbühne gebaut, die mit einfacher Maschinerie und bemalten Dekorationen ausgestattet war. Drei Gruppen von Musikern – Bläser, Streicher und Sänger – waren in einer dreistöckigen Seitengalerie platziert. Der neunjährige Kronprinz übernahm die Rolle des Cupido, der den titelgebenden Schönheitspreis an die Nymphe Aurora verleiht. Er wurde auf einer Bühnenmaschine, die eine Wolke darstellte, herabgelassen, und anschließend wieder heraufgezogen. Beide Vorgänge wurden von einem musikalischen Zwischenspiel begleitet, denn schließlich war Bühnenmusik unter anderem dazu da, Maschinengeräusche zu überdecken!

Diese Aufführung markiert – wie es Sebastian Neumeister formulierte – »den Auftritt der antiken Götter auf der spanischen Hoftheaterbühne«⁴ sowie die Anfänge einer theatralischen Gattung, die sich als ideal für die Verherrlichung der königlichen Familie erweisen sollte: der *comedia mitológica*. Durch die in diesen Werken wiederholt enthaltenen Anspielungen auf antike Stoffe wurde die Aufmerksamkeit der höfischen Zuschauer gewonnen und deren Bildung geschmeichelt. Das Auftreten der Götter erlaubte einen Blick auf die metaphysischen Aspekte der menschlichen Existenz, jedoch anders als bei den *autos sacramentales* (Fronleichnamsspielen) geschah dies nicht mittels allegorischer Erscheinungen, sondern durch konkrete Personen, mit denen sich die Mitglieder der Königshäuser durchaus identifizieren konnten. Zu diesem Zweck wurden die tradierten, bekannten Handlungen entsprechend adaptiert. Alle europäischen Höfe benutzten neben den traditionellen feudalen Symbolen auch diese kodifizierte Sprache als Mittel der Selbstverherrlichung.

Philipp IV., ein theaterliebender König

Im Jahr 1621 bestieg der Kronprinz als Philipp IV. den Thron. Unter seiner Herrschaft sollte das spanische Theater seine höchste Blüte erreichen. Anders als seine Eltern war Philipp ein leidenschaftlicher Theatergänger: Er besuchte häufig die *corrales de comedias* und forderte außerdem viel mehr als sein Vater die Aufführungen von erfolgreichen Stücken am Hof. Die Liebe Philipps zum Theater wurde von seinem *valido* Gaspar

4 Vgl. NEUMEISTER 2001, S. 197.

de Guzmán y Pimentel, *conde-duque de Olivares* unterstützt und instrumentalisiert.⁵ Dieser schlaue Politiker wusste sehr gut die wechselseitige Beziehung von Herrscher, als Mäzen und Förderer, und Kunst, als Instrument der Verherrlichung, zu nutzen. Während seiner Amtszeit wurden das Madrider Schloss (*Alcázar*) und andere Residenzen umfassend renoviert sowie das Lustschloss Buen Retiro neu gebaut.

Im Folgenden werden einige *comedias mitológicas*, die am Hof Philipps IV. gespielt wurden, etwas näher betrachtet.

***La gloria de Niquea* (1622)**

Die erste höfische Theateraufführung aus der Regierungszeit Philipps IV. fand im April 1622 während der Feierlichkeiten zum 17. Geburtstag des neuen Königs statt. In den Gärten des Schlosses zu Aranjuez wurde *La gloria de Niquea* von Juan Tassis y Peralta, Graf von Villamediana, gegeben. Die Bühnenbilder und die Maschinen, die nötig waren, um die zahlreichen szenischen Effekte des Stückes zu realisieren, betreute Giulio Cesare Fontana, »ingeniero mayor, y superintendente de las fortificaciones del Reyno de Nápoles«⁶ und der erste von mehreren italienischen Fachleuten, die am spanischen Hof Theateraufführungen betreuten.

Die Schauspieler waren Mitglieder der königlichen Familie⁷ und des Hofes, und zwar nicht nur Adlige: Die Rolle der Nacht wurde von einer farbigen portugiesischen Zofe übernommen.⁸ Die erhaltene Beschreibung der Aufführung von Diego Hurtado de Mendoza lässt erkennen, dass die Bühnenmaschinerie durchaus in der Lage war, außergewöhnlich komplizierte szenische Abläufe zu realisieren. Das Bühnenbild stellte zunächst einen Berg dar, der sich später öffnete, um ein Schloss zu zeigen. Die Säulen der Schlossfassade verwandelten sich in Riesen, als sich der Held Amadís dem Eingang näherte, genauso wie im Prolog des Stückes, als Nymphen aus den Bäumen hervorgekommen waren. Aurora stieg nieder, versteckt in einer Maschine, die eine Wolke darstellte und aus der ein goldener Regen fiel. Eine Nymphe wurde von einem Adler getragen. Fontana beherrschte offenbar sein Handwerk; wenn man bedenkt, dass es sich um eine speziell für die Aufführung gebaute Freilichtbühne handelte, erscheint seine Leistung umso bemerkenswerter.

5 Dieser ungewöhnliche Titel – von seinem Träger erfunden – kam dadurch zustande, dass Don Gaspar, der den Titel eines Grafen (*conde*) von Olivares von seinem Vater geerbt hatte, zusätzlich zum Herzog (*duque*) von Sanlúcar la Mayor ernannt wurde.

6 HURTADO DE MENDOZA 1947, S. 8.

7 Die Titelrolle wurde von der Infantin Ana – der späteren Frau Ludwigs XIII. – gespielt; die Königin übernahm die stumme Rolle der »Göttin der Schönheit«.

8 »[...] una portuguesa negra, excelentísima cantora, criada de la Reina, vestida con saya entera de tafetán negro sembrada con estrellas de plata.« HURTADO DE MENDOZA 1947, S. 15.

Cosimo Lotti

La gloria de Niquea bildete den Anfang einer Reihe von *fiestas mitológicas*, die am Hof Philipps IV. aufgeführt wurden. Ihnen allen war der außerordentliche Aufwand an bühnentechnischen Effekten gemeinsam. International führend in diesem Feld waren die Italiener. Nach Fontana ließ der König 1626 den florentinischen Bühnenbildner und Theatermaschinenbauer Cosimo Lotti nach Madrid berufen, dem nach seinem Tod 1643 sein Landsmann Baccio del Bianco nachfolgte. Beide verstanden es, die spanische Vorliebe für immer neue Bühneneffekte und szenische Überraschungen zu befriedigen, auch wenn sie ihnen selbst übertrieben vorkam. Wie Baccio del Bianco an den Großherzog Ferdinando II. von Toscana schrieb, mochten die Spanier »voli d’ogni sorta, precipizzi [...] fracassi, rovine, tremuoti e spaventi«. ⁹ Lotti kam nach Madrid zunächst als *fontanero* – d.h. als Spezialist im Bau von Brunnen und Wasserspielen für die königlichen Gärten. Einige der von ihm gebauten Brunnen sind heute noch erhalten, beispielsweise in den Gärten des Schlosses zu Aranjuez, die Lotti in Anlehnung an die Boboli-Gärten einrichtete. Außerdem gestaltete er die Gartenanlagen von El Pardo nach dem Modell einiger Villen der Region Frascati. Sein Hauptwerk sollte die Gestaltung der Gärten des Lustschlosses Buen Retiro werden.

La selva sin amor (1627)

Zusätzlich zu diesen Aufgaben plante Lotti eine »commedietta in musica all’usanza di Firenze con machine«, ¹⁰ mit der er den König zu beeindrucken gedachte, um eine dauerhafte und besser honorierte Einstellung am Hof zu erhalten. ¹¹ Bei diesem Versuch, die in Florenz beliebte Gattung der *favola in musica* in Madrid einzuführen, wurde er von den Angehörigen der florentinischen Gesandtschaft nach Kräften unterstützt. Lottis »commedietta« *La selva sin amor* ist in die spanische Musikgeschichte als die erste spanische »Oper« eingegangen, denn sie war offenbar durchgehend vertont. Dieser Umstand war »cosa nueva en España«, wie der Librettist des Stückes berichtete, der kein Geringerer war als der Hofdichter Lope de Vega. Lope zeigte sich vom Erfolg des Experiments zufrieden; er fand, dass seine Verse durch die Musik an Ausdruck gewannen, ¹² und lobte die Darstellung der verschiedenen Affekte, die durch diese möglich war. ¹³

9 BACCI 1963, S. 71.

10 WHITAKER 1984, S. 65.

11 STEIN 1993, S. 191–192.

12 »[...] quando sente cantar i suoi versi con questa sorte di musica, se ne va in dolcezza.« WHITAKER 1984, S. 63.

13 »[...] haciendo en la misma composición de la música, las admiraciones, las quejas, los amores, las iras, y los demás afectos.« VEGA 1965, S. 187.

Den überlieferten Berichten nach wurde die Musik von *La selva sin amor* vom Bologneser Lautenisten Filippo Piccinini im damals noch neuen monodischen Stil, dem »stile recitativo«, komponiert. Wie bei den meisten Werken aus diesem Korpus ist sie nicht erhalten.

La selva sin amor wurde im *salón dorado* des *Alcázar* von Madrid zweimal aufgeführt. Von allen Beteiligten konnte Cosimo Lotti den größten Erfolg für sich verbuchen. Lope de Vega selbst musste zugeben, dass seine Verse den Bühneneffekten durchaus untergeordnet waren und nur eine kleine Rolle im Ganzen gespielt hatten.

»[...] lo menos que hubo en ella fueron mis versos [...] El bajar de los dioses y las demás transformaciones requería más discurso que la égloga, que, aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos.«¹⁴

Lope verdanken wir auch eine detaillierte Beschreibung von Lottis Bühnenbildern.

»La primera vista del teatro, en habiendo corrido la tienda que le cubría, fue un mar en perspectiva, que descubría a los ojos (tanto puede el arte) muchas leguas de mar hasta la ribera opuesta, en cuyo puerto se vían la ciudad y el faro con algunas naves que, haciendo salva, disparaban, a quien también de los castillos respondían. Víanse asimismo algunos peces que fluctuaban según el movimiento de las ondas, que, con la misma inconstancia que si fueran verdaderas, se inquietaban, todo con luz artificial, sin que se viese ninguna, y siendo las que formaban aquel fingido día más de trecientas. Aquí Venus, en un carro que tiraban dos cisnes, habló con Amor su hijo, que por lo alto de la máquina revolaba. [...] Para el discurso de los pastores se desapareció el teatro marítimo, sin que este movimiento, con ser tan grande, le pudiese penetrar la vista, transformándose el mar en una selva, que significaba el soto de Manzanares con la puente, por quien pasaban en perspectiva cuantas cosas pudieron ser imitadas de las que entran y salen en la corte; y así mismo se vían la Casa de Campo y el Palacio, con cuanto desde aquella parte podía determinar la vista.«¹⁵

In den Worten des Hofmalers Vicente Carducho war die Darstellung des Meeres so realistisch, dass sie Seekrankheit bei den Zuschauern hervorrief. »Vna comedia hizo [Lotti] en Palacio donde se veía vna mar con tal movimiento y propiedad, que los que la mirauan, salían mareados, como se vio en más de vna señora de las que se hallaron a aquella fiesta.«¹⁶

Erstaunlicherweise fand die Aufführung keinerlei Resonanz. Außer einer aus dem Florentiner Kreis stammenden Mitteilung, dass die zwei Aufführungen »mit großer

14 Ebd., S. 187–188.

15 Ebd.

16 SHERGOLD 1973, S. 595, Anm. 10.

Bewunderung und Beifall«¹⁷ aufgenommen worden seien, sind überhaupt keine Berichte überliefert – weder lobende noch kritische –, wie sie für andere vergleichbare höfische Aufführungen reichlich vorhanden sind. Offenbar wurde der herrschende Geschmack weit verfehlt. Das spanische Theater verfolgte ganz andere Wege als diejenigen, die in Italien zur Geburt der Oper als Wiederbelebung der antiken Tragödie geführt hatten. Diego Hurtado de Mendoza hatte *La gloria de Niquea* gerade deshalb gelobt, weil sie sich vom italienischen Geschmack distanzierte.¹⁸ Die damals typisch spanische Abneigung gegenüber jeglichen Neuerungen wurde mit Sicherheit dadurch verstärkt, dass diese Neuerung aus dem Ausland kam. Wie der Historiker John Elliott schreibt, war die spanische Gesellschaft »instinctively resistant to the very idea of ›innovation‹. When innovations were also foreign-inspired they became doubly detestable.«¹⁹ So wurde allem Anschein nach der musikalische Versuch der Florentiner gleichsam totgeschwiegen.

Calderón wird Hofdichter

Nach dem Tod von Lope de Vega im Jahr 1635 trat Pedro Calderón de la Barca dessen Nachfolge als Hofdichter Philipps IV. an. Zu seinen Aufgaben gehörte das Verfassen von *fiestas mitológicas* sowie die Mitwirkung an deren Inszenierung. Leider hat die sonst flächendeckend arbeitende Calderón-Forschung bis vor relativ kurzer Zeit gerade aufgrund des erwähnten Übermaßes an bühnentechnischen Effekten seine mythologischen Festspiele nicht ernstgenommen. Schon 1881 hatte Marcelino Menéndez Pelayo in *Calderón y su teatro* geschrieben: »En estas comedias mitológicas como en toda especie de dramas de espectáculo, el poeta queda siempre en grado y en categoría inferior al maquinista y al pintor escenógrafo. Eran obras que se destinaban a solaz de los Reyes y de la corte, ora en el Palacio, ora en el Buen Retiro, y en las cuales más se atendía al prestigio de los ojos que a la lucha de los afectos y los caracteres, ni a la verdad de la expresión.«²⁰

Nachfolgende Forschergenerationen machten sich diese Meinung ungeprüft zu eigen. Erst in den letzten Jahrzehnten ist die Tatsache zur Kenntnis genommen und gewürdigt worden, dass Calderón sich genauso viel Mühe bei der Gestaltung seiner höfischen Stücke gegeben hat wie bei den *autos sacramentales*, die er Jahr für Jahr ebenfalls aufführte.²¹ Die Beschäftigung mit dem musikalischen Aspekt der *fiestas mitológicas*,

17 WHITAKER 1984, S. 66.

18 »[...] desprecio más que imitación de los espectáculos antiguos, de que aun hoy Italia presume tanto de gentil.« Zit. nach STEIN 1993, S. 203, Anm. 43.

19 ELLIOTT 1986, S. 680.

20 MENÉNDEZ PELAYO 1910, S. 365–366.

21 CHAPMAN 1954 war die erste Untersuchung, die sich der *comedias mitológicas* im Detail annahm.

der für Calderón von wesentlicher Bedeutung war, ist noch neueren Datums.²² Sie wird durch die recht bruchstückhafte Überlieferung zusätzlich erschwert, denn der größte Teil der Aufführungsmaterialien ging beim Brand des Alcázar im Jahr 1731 und bei der Zerstörung des Schlosses Buen Retiro während der Napoleonischen Kriege verloren. Zwar wurden Calderóns Texte in verschiedenen zeitgenössischen Sammelbänden sowie in Einzelausgaben gedruckt und sind auch in modernen Ausgaben leicht zugänglich. Andererseits gibt es kaum Werke, die in allen ihren konstitutiven Elementen – Text, szenische Anweisungen, Bühnenbilder, Musik – vollständig dokumentiert sind.

***El mayor encanto Amor* (1635)**

Calderóns erste *fiesta mitológica* war *El mayor encanto Amor*. Dieses Stück, das die Geschichte von Odysseus und Circe behandelt, wurde im Juli 1635 in einer Freilichtaufführung am Teich im Park des neuen Schlosses Buen Retiro produziert.²³ Die ursprüngliche Idee für das Stück geht auf Cosimo Lotti zurück. In einem »memorandum« mit dem Titel *La Circe* beschreibt er die szenischen Effekte, die er sich für die Aufführung ausgedacht hatte, in der Erwartung, dass Calderón sich daran halten möge (möglicherweise war er 1627 im Fall von *La selva sin amor* auch so vorgegangen).²⁴ Calderón lehnte zwar Lottis Szenario zunächst mit der Begründung ab, dass »avunque está trazada con mucho ynjenio, la traza de ella no es representable por mirar mas a la ynbençion de las tramoyas que al gusto de la representacion«,²⁵ aber er benutzte es als Grundlage für seine eigene Konzeption. Ein Vergleich von Lottis Szenario mit dem Stück, das Calderón letztendlich schrieb, zeigt unter anderem ein feineres Gespür für die Möglichkeiten der Musik seitens des Dramatikers. Während Lotti die Musik einfach verwenden zu wollen schien, um eine banale Untermalung szenischer Effekte zu bewerkstelligen oder um das unvermeidliche Geräusch der Maschinen zu überdecken, stehen Calderóns Ideen in der Tradition der *comedia*, die den größten Wert auf *verosimilitud* (Wahrscheinlichkeit) legte. So wird zum Beispiel die Ankunft von Odysseus' Schiff von Trompeten begleitet, und eine Gruppe von Musikern tritt auf, um ihn und seine Gefährten mit einem Lied zu empfangen. Der Einsatz eines Schalmeien-Ensembles, der den Auftritt der Iris begleitet,

22 Das Standardwerk zur Musik im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts, das in dieser Arbeit schon mehrere Male erwähnt und zitiert wurde, ist STEIN 1993. Die Publikation von Primärtexten in kritischen Editionen durch den GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro) an der Universität von Navarra, das ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales) in Madrid sowie der Kassler Verlag Reichenberger seien an dieser Stelle erwähnt.

23 Dies war eines der Stücke, die August Wilhelm Schlegel 1803 in den ersten Band seiner Anthologie des spanischen Theaters aufnahm. Goethe war davon »entzückt« und hielt es für dasjenige unter ihnen, das am ehesten wiederaufgeführt werden könnte. Vgl. STEIGER 1986, S. 355.

24 Lottis Memorandum ist abgedruckt in: CALDERÓN DE LA BARCA 1944.

25 ROUANET 1899, S. 197–198.

entspricht dem emblematischen Gebrauch dieser Instrumente in Zusammenhang mit göttlichen Personen sowohl christlichen Ursprungs als auch – wie in diesem Fall – aus der antiken Mythologie in der *comedia* und in den *autos sacramentales*.

Mehrere andere *fiestas mitológicas* wurden in den folgenden Jahren am Hof aufgeführt, entweder im Freien oder auf provisorischen Bühnen, die in den Räumen des Alcázar oder des Buen Retiro jeweils gebaut wurden. Aus einer erhaltenen Rechnung geht etwa hervor, dass ein gewisser Juan Garnelo im April 1636 für den Bau einer tragbaren Bühne für den *saloncillo* des Buen Retiro entlohnt wurde.²⁶ Viele entsprechende Zahlungen gingen in dieser Zeit an Cosimo Lotti, wie zum Beispiel am 13. Juli 1635 für »una nuve de Venus que añadió para las apariencias de la comedia del *Amor enamorado*«. ²⁷ Calderóns nächster Beitrag zur Gattung war *Los tres mayores prodigios*, gegeben am Johannistag 1636. Die drei Akte, die auf drei verschiedenen Bühnen von drei Schauspieltruppen aufgeführt wurden, behandelten die Geschichten von Jason, Theseus und Herkules. *La fábula de Dafne* aus dem selben Jahr und *La fábula de Narciso* von 1639 sind nicht überliefert, obwohl sie möglicherweise Frühfassungen von *El laurel de Apolo* (1657–58) und *Eco y Narciso* (1661) darstellten.

Das Coliseo del Buen Retiro

Das neue Schlosstheater, genannt Coliseo del Buen Retiro, wurde zwischen 1638 und 1640 unter Mitarbeit von Cosimo Lotti gebaut und am 4. Februar 1640 eingeweiht. Es war ein *teatro all'italiana*, ausgestattet mit dem Modernsten, was die italienische Bühnentechnologie der Zeit aufzubieten hatte. Als direktes Modell dürfte das Teatro Farnese in Parma gedient haben.²⁸ Eine besondere Eigenschaft des Coliseo war, dass der Bühnenraum durch die Herausnahme einer Hinterwand bis in den Park hinein vertieft werden konnte.

Das Theater konnte nur wenige Monate benutzt werden, denn 1640 erreichten die schwelenden separatistischen Bestrebungen auf der iberischen Halbinsel einen gewalttätigen Höhepunkt: Im Juni brach die Revolte der Katalanen aus, gefolgt im Dezember von der Revolution in Portugal. Aus diesem Grund fanden Theateraufführungen nur in kleinem Maße und in halbprivatem Rahmen statt. Cosimo Lotti starb am 24. Dezember 1643 und Königin Isabel am 6. Oktober des Folgejahres. Die Trauerzeit für die Königin brachte eine Schließung der Theater mit sich, die verlängert wurde, als auch der Thronfolger Baltasar Carlos am 9. Oktober 1646 verstarb. Erst als die neue Hochzeit des Königs mit seiner Nichte Mariana, der Tochter Kaiser Ferdinands III., beschlossen

²⁶ SHERGOLD 1967, S. 285.

²⁷ Ebd. Das Stück stammt von Lope de Vega.

²⁸ Vgl. AMADEI-PULICE 1982, S. 215. Siehe dazu auch den Beitrag von Paolo Sanvito in diesem Band.

wurde, gab es wieder Theateraufführungen am Hof. Der Geburtstag der königlichen Braut wurde am 21. Dezember 1647 mit der Aufführung von *El nuevo Olimpo*, einer *máscara* von Gabriel Bocángel, im *salón dorado* des *Alcázar* gefeiert. Das Coliseo musste nach der langen Schließungszeit zunächst restauriert werden. Erst zum Karneval 1650 wurde dort wieder ein festliches Stück zu Ehren der neuen Königin inszeniert. Aus einer Rechnung geht hervor, dass es von den »criados de la Reyna nuestra señora« aufgeführt wurde.²⁹

La fiera, el rayo y la piedra (1652) und Fortunas de Andrómeda y Perseo (1653)

Im Januar 1651 wurde ein neuer *tramoyista* (Bühnenmaschinenbauer) aus Florenz nach Madrid berufen, der am 4. Oktober 1604 geborene Baccio del Bianco,³⁰ der bis zu seinem Tod im Juli 1657 im Dienste Philipps IV. blieb. Das hohe Ansehen, das er in Madrid genoss, wird nicht zuletzt daran ersichtlich, dass er Räume im Buen Retiro Schloss beziehen durfte.

Die erste gemeinsame Produktion von Calderón und Baccio del Bianco war *La fiera, el rayo y la piedra*, uraufgeführt im Mai 1652. Für beide war es die erste Arbeit, die sie für das Coliseo del Buen Retiro konzipierten. Vor allem der Bühnenbildner scheint entschlossen gewesen zu sein, alle ihm zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten auszunutzen, so sehr, dass Calderón – bei all seiner Achtung für das Können del Biancos – anfangs dessen *apariencias* und Verwandlungen kaum realisierbar vorkamen. Calderón riet dem König im Scherz, er solle sein Bett und Proviant für mindestens acht Tage ins Theater mitnehmen, um sich während der langen Umbaupausen erholen zu können.³¹ Philipp geriet in Besorgnis über den Erfolg der Aufführung und äußerte den Wunsch, eine Probe zu besuchen. Dabei gelang es Del Bianco, die königlichen Sorgen zu beseitigen: »Baccio fatta tirar la tenda, fece loro vedere la prima apparenza dell[a] scena, si bella, nuova e graziosa, che il Re fino a tre volte replicó muy lindo, muy lindo Ingegner Fiorentino.«³²

Ein Jahr nach *La fiera, el rayo y la piedra* schufen Calderón und Baccio del Bianco eine zweite *fiesta mitológica*: *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, aufgeführt am 18. Mai 1653 im Coliseo del Buen Retiro. Die Überlieferung dieses Stückes stellt einen einmaligen Glücksfall für die musikgeschichtliche Forschung dar, denn wir besitzen ein Pracht-

29 SHERGOLD 1967, S. 304, Anm. 6.

30 *The Grove Dictionary of Art* gibt – als einzige mir bekannte Quelle – »Luigi« als ersten Taufnamen del Biancos an. Vgl. RODRÍGUEZ CEBALLOS 1996.

31 »[...] gli saria stato di bisogno il far portare al Teatro letto e vivanda, almeno per otto giorni coninovi.« BALDINUCCI 1773, S. 174–175.

32 Ebd., S. 175.

exemplar (*suelta de lujo*), das Philipp IV. seinem Schwiegervater Kaiser Ferdinand III. schenkte. Darin enthalten sind Calderóns Text, die Partitur, zehn Zeichnungen der Bühnenbilder aus der Feder Baccio del Biancos und ein anonymer Text, der den Verlauf der Uraufführung beschreibt.³³ Zum ersten und einzigen Mal im Repertoire des spanischen Hoftheaters sind wir nicht auf Beschreibungen der Musik und der szenischen Abläufe angewiesen, sondern können die Partitur lesen und genau sehen, wie die Bühnenbilder aussahen.

Calderón durchdachte die Rolle der Musik in seinen Theaterstücken jedes Mal neu, insbesondere in seinen *fiestas mitológicas*. Mit *La fiero, el rayo y la piedra* tat er einen großen Vorwärtsschritt bezüglich der Integration der Musik in die Handlung. Bis dahin hatte es Musik vor allem in Form von eingeschobenen Liedern und Tanzstücken gegeben, die von der Handlung mehr oder weniger motiviert waren: Der Auftritt eines Königs wurde von Pauken und Trompeten angekündigt, ländliche Instrumente dienten zur Erschaffung einer bäuerlichen Atmosphäre. Das alles gibt es weiterhin, aber zusätzlich dazu benutzt Calderón in *La fiero, el rayo y la piedra* zum ersten Mal Musik als Handlungsträger in Dialogszenen. Dafür griffen er und sein musikalischer Mitarbeiter, der Komponist Juan Hidalgo, auf den im Zusammenhang mit *La selva sin amor* bereits angesprochenen *stile recitativo* italienischer Prägung zurück.

Calderón begnügte sich nicht damit, einfach das Rezitativ aus der italienischen Operntradition zu übernehmen, sondern dachte ihm eine bestimmte Rolle in der Dramaturgie seiner *fiestas mitológicas* zu: Er machte es zur Ausdrucksform der Gottheiten. Wenn sich Götter im Himmel miteinander unterhalten, tun sie dies in Form von gesungenem Rezitativ und in den dafür typischen Versmaßen: sieben- und elfsilbigen Versen in freiem Wechsel. In Calderóns musikalischer Weltordnung sind die Menschen jedoch nicht fähig, diese göttliche Sprache zu verstehen; deshalb müssen sie in einer ihnen verständlichen Sprache – die der volkstümlichen Musik – angesprochen werden. Dementsprechend greifen die Götter, um sich mit Sterblichen zu unterhalten, auf die traditionellen Verse und Formschemata der spanischen *comedia* zurück: Als etwa der Gott Anteros sich im zweiten Akt von *La fiero, el rayo y la piedra* an Anajarte wendet, tut er dies in Achtsilbern und in der typischen Form einer *tonada*, bestehend aus mehreren *coplas* mit *estribillo*.³⁴ Das überlieferte Textbuch einer Aufführung aus dem Jahr 1690 lässt zudem erkennen, dass Anajartes Einwüfe zwischen den von Anteros gesungenen Strophen gesprochen wurden. Bei der letzten Wiederholung des Refrains steht in den

33 Das Manuskript befindet sich heute in The Houghton Library, Harvard University. Der Text, die Zeichnungen und ein Faksimile der Partitur wurden 1994 vom Museo Nacional del Teatro von Almagro publiziert: CALDERÓN DE LA BARCA 1994. Obwohl die Quelle den Titel in der verkürzten Form angibt, wird hier die vollständige Fassung bevorzugt (*Fortunas de Andrómeda y Perseo*), um Verwechslungen mit dem *auto sacramental* zu vermeiden, das ebenfalls *Andrómada y Perseo* heißt.

34 In einer Quelle wird der Text dieses Monologs als »Tonada de Anteros en la Fiera el Rayo y la Piedra« bezeichnet. Vgl. STEIN 1993, S. 138.

Regieanweisungen explizit »Uno canta y el otro recita«. ³⁵ Eine vergleichbare Szene befindet sich in *Fortunas de Andrómeda y Perseo*; darin reden Mercurio und Palas auf Perseo ein und geben ihm die Waffen, mit dem er die ihm auferlegten Aufgaben vollbringen wird. Die Partitur zeigt, dass auch in diesem Fall die Götter zu singen haben; der letzte Refrain wird von beiden zweistimmig vorgetragen, während die Antworten von Perseo gesprochen werden.

Eine dritte Kategorie von Vokalmusik bilden die mehrstimmigen Lieder, die als Chorrefrains fungieren und die verschiedenen Szenen umrahmen. Sie sind der fantastischen oder übernatürlichen Welt zugeordnet. Im früheren Stück sind es die drei Parzen, im späteren die drei Furien; einmal sind es Sirenen und Tritonen, ein anderes Mal sind es Zyklopen, die in Vulkans Schmiede zur Begleitung ihrer eigenen Hammerschläge singen. ³⁶ Ein hinter der Bühne platzierter Chor verkündet göttliche Nachrichten und Warnungen, die als Stichworte für die Monologe der Protagonisten fungieren. ³⁷ Schließlich kommen ebenfalls Stellen vor, in denen Menschen singen. Dabei handelt es sich – gemäß der *comedia*-Tradition – um diegetische Musik, die von der Handlung motiviert wird. Dem Usus entsprechend, greift Calderón hierfür auf bereits vorhandene, dem Publikum bekannte Liedtexte zurück. ³⁸

Nach diesem Überblick über die Vielfalt der musikalischen Gestaltung der *comedias mitológicas*, folgen zum Abschluss einige Beispiele für das enorme Können, das Baccio del Bianco für deren Inszenierung eingesetzt hat. Die Schluss-Szene des ersten Aktes von *Andrúmeda y Perseo* endete mit dem Fall der Halbgöttin Discordia auf die Erde. Sie und Pallas hingen hoch in der Luft und kämpften miteinander zu den Streichertönen einer »batalla«. ³⁹ Zum Schluss musste die Darstellerin der Discordia hinunterspringen und durch eine Versenkung (*escotillón*) verschwinden. In einem seiner Briefe dankt Baccio Gott, »che ci ha posto le sue mani, a fare che quella povera muciacia [...] non abbia rotto il collo, perché cadeva da alto circa 18 braccia delle nostre con tutta velocità«. ⁴⁰

Die drei Schauspielerinnen, die die Musik, Poesie und Malerei allegorisch darstellten, erschienen am Anfang der Aufführung vor dem noch geschlossenen Vorhang auf Maschinen, die als Wolken dekoriert waren. Im Laufe der ersten Szene bewegten sich diese drei Maschinen auf einander zu, so dass sie am Ende zu einer einzigen Wolke verschmolzen, die zusammen mit dem sich hebenden Vorhang aus dem Blickfeld der

35 CALDERÓN DE LA BARCA o.J., S. 124–26.

36 »[...] los golpes de el martillo, a cuyo compás y sonido, sin más instrumento, cantavan repetidas vezes.« Ebd., S. 67.

37 Zum Beispiel ebd., S. 106 u. 168–169.

38 Vgl. STEIN 1993, S. 142–143.

39 »[...] se vieron en el ayre pendientes (de tan disimulado artificio que apenas la más perspicaz atención le percibía) Palas y la Discordia, luchando abraçadas; a son de vna batalla que tocauan los violones [...]« CALDERÓN DE LA BARCA 1994, S. 84.

40 BACCI 1963, S. 71.

Zuschauer verschwand. Auf der Bühne sah man dann einen unter dem Gewicht der himmlischen Sphären knieenden Atlas, dargestellt von einem riesigen Automaten, der sich später erhob. Gleichzeitig wurden zwölf Schauspielerinnen, die die Tierkreiszeichen symbolisierten, von zwölf Maschinen auf die Bühne niedergelassen und fingen den die Szene abschließenden Tanz an.

In seiner Beschreibung von dieser Tanzszene macht sich Baccio del Bianco darüber lustig, dass die Tänzer sogar in einer Szene, die im Himmel spielt, nicht auf die ihnen vertraute Gitarrenbegleitung verzichten wollten und darauf bestanden, dass die Gitarristen wie gewohnt mit auf der Bühne standen. »Non s'è potuto schifare che in una gloria di deità non vi fusse quattro guidoni vestiti di nero all' usanza con chitarre spagniole, cappa e spada, sì come al calar del cielo i dodici segni dello zodiaco che erano 12 donne, uscì dalla strada in confuso e i medesimi quattro a fare schiena al foro, uso di qua, che quando tratto di levare questa usanza poco meno che non mi crocifiggonno, dicendo che è impossibile che ballino senza quelle chitarre di dietro.«⁴¹ Für die Szene, die in der Hölle spielt, zog Baccio del Bianco alle Register seiner Kunst und nutzte die außergewöhnliche Bühnentiefe des Coliseo voll aus. Das Bühnenbild erinnert an Darstellungen von Jacques Callot und Hieronymus Bosch. Verteilt auf der Bühne standen Automaten, die Zerberus, Sisyphus, Tantalus, Tytius und die Hydra darstellten.

Der Schluss der *fiesta mitológica* war gleichsam ein Spiegelbild der Monarchie, wobei der Göttervater auf der Bühne das bewusste Pendant zum König in seiner Loge bildete. In der letzten Szene von *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, die mit einem vierstimmigen Chor zum Lob Jupiters beginnt, wurde ein Tempel auf die Bühne niedergelassen, auf dessen Kuppel ein Orchester saß, das den Chor der Götter begleitete. Dazu kam ein zweites Ensemble von Stimmen und Instrumenten – die neun Musen – und, als drittes Element auf der Erde, ländliche Gottheiten mit Flöten und Dudelsäcken.

Während des ganzen Stückes sind die Zuschauer Zeugen der Aktionen allmächtiger Götter gewesen, durch deren Eingreifen ein glückliches Ende der Geschichte herbeigeführt wurde. Diese sorgten auf der Bühne für Sicherheit und Gerechtigkeit für die Menschen, genauso wie es von den Königen im wirklichen Leben *idealiter* erwartet wurde. Die *fiesta mitológica* hatte nicht zuletzt auch die Aufgabe, die Herrscher zu erziehen. Wie Perseo im Stück, sollten sie ihre Pflichten wahrnehmen, ohne dass diese ausgesprochen werden. Calderóns Schüler Francisco Bances Candamo definierte 1694 in seinem *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos* die Essenz des höfischen Theaterstückes folgendermaßen: »Son las Commedias de los Reies vnas historias viuas que, sin hablar con ellos, les han de instruir con tal respecto que sea su misma razón quien de lo que ve tome las aduertencias, y no el Ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir, ¿quién dudará sea menester gran arte?«⁴²

41 Ebd., S. 71–72.

42 Zit. nach NEUMEISTER 2001, S. 205.

Während des ganzen Stückes hat die Musik sowohl die Trennung als auch die Interaktion zwischen der göttlichen und der menschlichen Ebenen versinnbildlicht. Abstrakte Konzepte wie Macht, Einfluss, göttliche Offenbarung und gesellschaftliche Strukturen sind durch die Musik verdeutlicht worden. Diese Deutung der Gesellschaft einer absoluten Monarchie durch die Musik wird in der letzten Szene weitergeführt: Zur abschließenden Apotheose tanzen die Menschen auf der Bühne zu einer Musik, die vom Himmel kommt und sowohl die Mächtigen als auch die Untertanen Teil der universellen Harmonie werden lässt.

Literatur

- ALONSO CORTÉS 1916: Alonso Cortés, Narciso (Hg.): Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid, desde el felicísimo nacimiento del Príncipe [...] E-Mn, VE 56/94, Nachdruck, Valladolid 1916.
- AMADEI-PULICE 1982: Amadei-Pulice, Alicia: El »stile rappresentativo« en la comedia de teatro de Calderón, in: McGaha, Michael D. (Hg.): Approaches to the theatre of Calderón, Washington, D.C. 1982, S. 215–229.
- BACCI 1963: Bacci, Minna: Lettere inedite di Baccio del Bianco, in: Paragone 14/1963, S. 68–77.
- BALDINUCCI 1773: Baldinucci, Filippo: Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, 16, Firenze 1773.
- CALDERÓN DE LA BARCA 1944: Calderón de la Barca, Pedro: Obras de don Pedro Calderón de la Barca, Bd. 1 (= Biblioteca de Autores Españoles, Bd. 7), Madrid 1944.
- CALDERÓN DE LA BARCA 1994: Calderón de la Barca, Pedro: Andrómeda y Perseo, hg. von Rafael Maestre, Almagro 1994.
- CALDERÓN DE LA BARCA o.J.: Calderón de la Barca, Pedro: La fiera, el rayo y la piedra. Introducción [de] Manuel Sánchez Mariana. Transcripción del manuscrito [de] Javier Portús, Madrid o.J.
- CHAPMAN 1954: Chapman, W. G.: Las comedias mitológicas de Calderón, in: Revista de Literatura 5/1954, S. 35–67.
- ELLIOTT 1986: Elliott, John Huxtable: The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline, New Haven u. a. 1986.
- HURTADO DE MENDOZA 1623: Hurtado de Mendoza, Antonio: Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey Nuestro Señor D. Felipe III, [Madrid 1623], in: Benítez Claros, Rafael (Hg.): Obras poéticas de don Antonio Hurtado de Mendoza, Bd. 1, Madrid 1947, S. 1–41.
- MENÉNDEZ PELAYO 1910: Menéndez Pelayo, Marcelino: Calderón y su teatro, 2. Auflage Madrid 1910.

- NEUMEISTER 2001: Neumeister, Sebastian: Los reyes en su cielo. Los dramas mitológicos de Calderón, in: Alcalá-Zamora, José; Pérez Sánchez, Alfonso E. (Hg.): Velázquez y Calderón: Dos genios de Europa, Madrid 2001, S. 197–220.
- RODRÍGUEZ CEBALLOS 1996: Rodríguez Ceballos, Alfonso: Del Bianco, (Luigi) Baccio, in: Turner, Jane (Hg.), The Dictionary of Art, Bd. 3, London 1996, S. 17.
- ROUANET 1899: Rouanet, Léo: Un autographe inédit de Calderón, in: Revue Hispanique 6/1899, S. 197–198.
- SHERGOLD 1967: Shergold, Norman David: A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century, Oxford 1967.
- SHERGOLD 1973: Shergold, Norman David: Documentos sobre Cosme Lotti, escenógrafo de Felipe IV, in: Körner, Karl; Ruhl, Klaus (Hg.): Studia iberica: Festschrift für Hans Flasche, Bern u. a. 1973, S. 589–602.
- STEIGER 1986: Steiger, Robert: Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik, Bd. 3, Zürich u. a. 1986.
- STEIN 1993: Stein, Louise Kathrin: Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain, Oxford 1993.
- VEGA 1965. Obras de Lope de Vega, Bd. 13 (= Biblioteca de Autores Españoles, Bd. 188), Madrid 1965.
- WHITAKER 1984. Whitaker, Shirley B.: Florentine Opera comes to Spain: Lope de Vega's »La Selva sin Amor«, in: Journal of Hispanic Philology 9/1984, S. 43–66.