

Aranjuez und der harmonische Staat

Die Regierungszeit Fernandos VI., der seinem Vater am 9. Juli 1746 auf den Thron folgte, bedeutete für Spanien das Ende des seit dem Beginn des Jahrhunderts andauernden Kampfes um Italien, der 1741 im Gefolge des Österreichischen Erbfolgekrieges wieder aufgeflammt war.¹ Dabei gab Fernando keineswegs die von seinem Vater stets mit größter Priorität verfochtenen Ziele auf und hielt ebenso wie seine Stiefmutter Isabel Farnesio an der Sicherung des Königreichs Neapel für seinen Halbbruder Carlos und der Rückgewinnung des Herzogtums von Parma und Piacenza für den Infanten Felipe fest.² Er nutzte jedoch die Möglichkeit einer Neuorientierung der spanischen Politik, die sich mit dem Erreichen dieser Ziele im Frieden von Aachen (1748) und ihrer endgültigen Festschreibung im Vertrag von Aranjuez zwischen Spanien, Savoyen und Österreich (1752) bot. Diese Verträge revidierten erstmals auch *de jure* die im Frieden von Utrecht (1713) festgeschriebene Machtverteilung in Italien und machten so den Weg frei für eine Annäherung Spaniens an England und Österreich. Damit war der Grund gelegt für zwei Eckpfeiler der in ihrer Bedeutung oft unterschätzten Regierungszeit Fernandos VI.: eine Außenpolitik der ›aktiven Neutralität‹ und eine stärkere Konzentration der Politik auf die iberische Halbinsel und Hispanoamerika.³ Spanien hatte sich im Kampf um Italien wieder zu einer europäischen Macht entwickelt. Nun schien es an der Zeit, diesen Machtfaktor durch eine aktive Bündnispolitik diplomatisch zu nutzen und so aus dem Schatten Frankreichs zu treten, für das trotz aller Familienbande die spanischen Interessen immer von untergeordneter Bedeutung geblieben waren. Diese vorsichtige Außenpolitik, die jede militärische Konfrontation vermied, war nicht zuletzt die Grundlage für einen wirtschaftlichen Aufschwung, der die Ordnung der Staatsfinanzen und wichtige Reformen im Inneren ermöglichte.⁴

1 Vgl. Luis Miguel Enciso Recio u. a.: *Los Borbones en el siglo XVIII (1700–1808)* (= *Historia de España* 10), Madrid 1991, S. 551 ff.

2 Ebd., S. 572 ff.

3 »Si Felipe V había puesto énfasis en Italia, Fernando VI tendrá otros puntos de vista. A su juicio, había que ocuparse de Italia sólo para mantener el *statu quo* y asegurar a los dos Infantes el tranquilo disfrute de los Estados adquiridos a tan elevado precio. En cambio, la política de reconstitución nacional y las Indias pasarían a primer plano. La paz de Aquisgrán era, para el Rey, indispensable para emprender la reconstrucción interior. Condicionado por esa convicción, practicará una política de paz y neutralidad« (ebd., S. 586).

4 Der französische Botschafter Marquis d'Argenson notierte in seinen Aufzeichnungen: »Les intérêts d'Espagne sont aujourd'hui de s'occuper à améliorer le dedans, à réparer les brèches que lui a faites

Ein erkennbares Zeichen dieser Neuordnung und ›Selbstbesinnung‹ war die auch im europäischen Vergleich auffallende Blütezeit, die die italienische Oper unter demselben Monarchen erlebte. Bereits 1746 wurde Farinelli über seine bisherige Anstellung als »Criado familiar« des Königs hinaus zum Leiter der höfischen Feste und Divertissements ernannt.⁵ Für die Verwaltung der Finanzen, über die er frei verfügen konnte, wurden ihm drei hochrangige Beamte der Staatsverwaltung zur Seite gestellt. Minutiös legte Farinelli die Behandlung und Unterstützung fest, die jedem Sänger vom Tag seiner Ankunft an zuteil werden sollte.

Da die Königinwitwe seit Juli 1747 im Palast von La Granja (San Ildefonso) lebte, wohin Fernando VI. seine Stiefmutter nach andauernden Intrigen gegen ihn und seine Gemahlin verbannt hatte,⁶ wurde der jährliche Aufenthalt des Hofes in Aranjuez über das Frühjahr hinaus bis in den Sommer, in dem der Hof sonst in San Ildefonso residierte, verlängert. Während Felipe V. sich am liebsten in La Granja aufgehalten hatte, wurde nun Aranjuez zum bevorzugten Aufenthaltsort des Königspaares und erlebte eine weitgehende Umgestaltung und Erweiterung. Inmitten der monotonen und kargen Landschaft der neukastilischen Meseta wurden das Schloss und die schon von Felipe II. angelegten Parkanlagen mit Wäldern, Nutzgärten, Alleen, einer Porzellanmanufaktur und sogar einer planmäßig angelegten kleinen Stadt mit Kirche, Krankenhaus und Unterkünften für die ausländischen Botschafter erweitert. Schloss, Stadt und Natur sollten eine aufeinander bezogene und von den königlichen Gemächern überschaubare Einheit bilden.⁷

l'ambition vaine des conquêtes au dehors, de garder bien ses colonies, d'étendre son commerce« (René Louis de Voyer de Paulmy d'Argenson: *Journal et mémoires*, 9 Bde., hg. von E[dme] J[acquies] B[enoît] Rathery, Paris 1859–1867, Bd. 5, S. 21).

5 Vgl. *Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI. Manuscrito de Carlos Broschi Farinelli*, hg. von Consolación Morales Borrero, Madrid 1987, S. 12 ff.

6 D'Argenson berichtet: »Le nouveau roi commença par la conduite la plus courageuse et la plus évangélique en rendant le bien pour le mal à la reine douairière. Il est innombrable ce qu'il en a reçu de maux presque depuis sa naissance [...]. C'est elle qui a fait répandre que la reine aujourd'hui régnante aimait l'eunuque Farinelli et quelques privautés particulières ont donné cours à cette horrible calomnie« (*Journal et mémoires* [wie Anm. 4], Bd. 5, S. 18).

7 Vgl. A. Anguiano de Miguel: »Intervenciones y transformaciones urbanísticas en Aranjuez: Reinado de Fernando VI«, in: *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII. Comunicaciones, congreso Madrid-Aranjuez, 27-29 abril 1987*, hg. von der Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad Autónoma de Madrid, Madrid 1989, S. 43–50; R. M. Ariza Chicharro: »La transformación de Aranjuez, a mediados del siglo XVIII, de la mano de Santiago Bonavía«, in: ebd., S. 73–80; A. González Pérez: »Obras de ingeniería hidráulica en el Real Sitio de Aranjuez durante el siglo XVIII«, in: ebd., S. 307–314; G. M. Olivares u. J. L. Sancho: »Jaime Marquet y la configuración arquitectónica de Aranjuez como Sitio rural modelo de la Ilustración bajo Carlos III«, in: ebd., S. 433–442; J. L. Sancho: »Los jardines de Aranjuez bajo los primeros Borbones. Una nueva imagen: el Parterre«, in: ebd., S. 663–674.

Die Harmonie dieser kunstvoll bewässerten Oase, die neben den Parks auch Nutzgärten mit Obst- und Gemüseanbau mit einschloss, wäre jedoch unvollständig geblieben, wenn nicht auch die höfische Unterhaltung Berücksichtigung gefunden hätte. So wurde im Rahmen der Umgestaltung des Schlosses nicht nur ein neues Theater gebaut, das 1754 mit Pietro Metastasios *Azione per musica L'isola disabitata* eingeweiht wurde, sondern auch eine Flottille von fünf Schiffen – darunter eine 44 Fuß lange und mit 16 Kanonen bestückte Fregatte ›en miniature‹ –, mit denen das Königspaar in Begleitung des Hofes den am Schloss vorbeifließenden Tajo befuhr. Auf dem Flaggschiff, der *Real*, fuhren neben dem König, der Königin und Farinelli auch acht Musiker, die sich mit fünfzehn weiteren Instrumentalisten auf der Fregatte *San Fernando y Santa Bárbara* abwechselten. Gelegentlich sang sogar Farinelli selbst, wozu das Rudern ausdrücklich eingestellt werden musste.⁸ Wenn das Drama per musica in vieler Hinsicht ein Spiegelbild des absolutistischen Staates war, so wurde hier das Hofleben selbst zur Szene, zum ›Musiktheater‹. Die Wirklichkeit und ihre Idealisierung verschmolzen zu einem andauernden Fest, Oper und Hofleben gingen beinahe nahtlos ineinander über. Wie planmäßig all dieses inszeniert wurde, lässt eine Art Denkschrift erkennen, die Farinelli 1758 für das Königspaar verfasste und in der gleichberechtigt nebeneinander Rechenschaft abgelegt ist über die Aufführungen von Opern und Serenaden im Theater des Buen Retiro seit 1747 wie über die Vergnügungen des Hoflebens in Aranjuez.⁹ Als ob es sich um dasselbe handelte – und offensichtlich entsprach dies dem Selbstverständnis des Hofes –, war Farinelli mit allen Aspekten dieser »Fiestas Reales« gleichermaßen betraut und leitete alles mit gleicher Perfektion. In welchem Maße diese musikalische Verklärung des Hofes (im doppelten Sinne) virtuell den gesamten Staat umfasste, macht das Frontispiz des genannten Manuskripts deutlich. Der Titel umfasst ausdrücklich sowohl die im Theater des Buen Retiro zur Aufführung gebrachten »funciones« als auch die »diversiones« während des regelmäßigen Aufenthaltes des Hofes in Aranjuez: *Descripcion del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en el desde el año de 1747 hasta el presente: de sus yndividuos, sueldos, y encargos, segun se expresa en este Primer Libro. En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los Reyes Nrs. Sers. en el Real sitio de Aranjuez. Dispuesto por D.^o Carlos Broschi Farinelo, Criado familiar de S.^o M.^o Año de 1758.* Dieses Manuskript, das also scheinbar nur von ›ephemeren‹ Vergnügungen berichtete, ist nun nicht nur eine prachtvoll ausgestattete Handschrift, sondern der Titel selbst erscheint auf dem

8 Vgl. Carlo Broschi (Farinelli): *Fiestas Reales* [*Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro* (...). *Año de 1758*], mit Vorworten von Antonio Bonet Correa u. Antonio Gallego, Madrid 1991, S. 261.

9 *Descripcion del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro* [...]. *Año de 1758*, Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Ein Faksimile dieses Manuskripts erschien unter dem Titel: *Carlos Broschi Farinelli. Fiestas reales*, mit Vorworten von Antonio Bonet Correa u. Antonio Gallego, Madrid 1991.

Frontispiz als eingemeißelte Inschrift einer Stele, die vor einem Landschaftshintergrund am Rande einer Straße zu stehen scheint und von allegorischen Figuren umgeben ist. Diese Stele wird überragt von einer Krone, die zwei leere Medaillons überspannt, auf denen offensichtlich die Miniaturen des Königspaares aufgemalt werden sollten.¹⁰ Während die Monarchen zur Linken von einem eher missmutig blickenden geflügelten Knaben, der einen Schild in der Hand hält und von Waffen umgeben ist, flankiert sind, erhebt sich zur Rechten über Musikinstrumenten (erkennbar sind zwei Violinen und eine Trompete) und einem Notenheft die geflügelte Gestalt der *Fama*, die auf die Krone (Spaniens) zeigt und den Ruhm mit ihrer Trompete verkündet. Zu Füßen der Stele sitzt die Allegorie Spaniens, auf zwei Weltkugeln – Sinnbild der Alten und der Neuen Welt – gelehnt, daneben die heraldischen Zeichen Kastiliens (Turm) und Leóns (Löwe), ihr zu Füßen das ausgeschüttete Füllhorn, Sinnbild der Freigebigkeit (*Liberalitas*). Auf der linken Seite deutet eine Balustrade eine hinabführende Treppe an, womit die Verbindung zum Bildhintergrund hergestellt ist, der zur Linken einen Seehafen mit Schiffen, darunter am deutlichsten erkennbar ein Kriegsschiff, erkennen lässt und zur Rechten eine von Bäumen umgebene Burg, was sich im Zusammenhang mit den übrigen allegorischen Darstellungen als Sinnbild der Herrschaft über Meer und Land interpretieren lässt. Man könnte diese programmatische Umrahmung der Überschrift für eine übliche graphische Gestaltung halten, die sich möglicherweise auch in anderen, ähnlichen Manuskripten findet, wenn die Zuordnung und unmittelbare Verbindung Famas zur mit Instrumenten und Noten dargestellten Musik – was sich als Aufführung und Werk interpretieren lässt – sich nicht offensichtlich gezielt auf Titel und Inhalt des Manuskripts bezieht.¹¹ Die sinnbildliche, apotheotische Umrahmung der Opernaufführungen im Buen Retiro und des inszenierten Hofes in Aranjuez lässt diese wiederum als Ausdruck des Ruhms der spanischen Krone begreifen.

10 Die Ausschmückung dieses aus dem Todesjahr der Königin datierenden Manuskripts blieb unvollendet. Der luxuriöse Einband trägt bereits das Wappen Carlos' III.

11 Die besondere Beziehung Farinellis zur allegorischen Gestalt der Fama wird auf Bildern seines Freundes Jacopo Amigoni [Amiconi] deutlich, der ebenfalls am Madrider Hof tätig war: Auf dem einen wird Farinelli von der Allegorie der Musik mit einem Lorbeerkranz gekrönt, während die über ihm schwebende Fama nachdenklich eine der beiden Trompeten betrachtet, die sie in den Händen hält, ohne sie zu spielen. Offensichtlich verstummt sie vor seiner Stimme (abgebildet in: Ralph Kirkpatrick: *Domenico Scarlatti*, Madrid 1985, S. 291). Dieses Motiv greift auch das Bild *Ferdinand VI. und Barbara de Braganza mit ihrem Hof* auf, das heute nur noch durch einen Kupferstich von Flipart aus dem Jahr 1752 bekannt ist. Auf der Musikerempore sind durch Stellung und Licht Farinelli und Scarlatti hervorgehoben, mit Noten in der Hand, während über dem König Fama wiederum zwei Trompeten in den Händen hält, ohne sie zu spielen. Offensichtlich soll auch hier wieder zum Ausdruck kommen, dass es Farinelli ist, der – hier gemeinsam mit Scarlatti – den Ruhm der spanischen Monarchie verkündet (ebd., S. 297). Wenn auf dem Frontispiz des Manuskripts Fama sich aus ›der Musik‹ erhebt, so ist damit offensichtlich zugleich auch konkret auf den Verfasser des Manuskripts angespielt.

Bedenkt man, dass in Madrid und in Aranjuez stets auch Domenico Scarlatti als Musiklehrer der Königin anwesend war und dass auch diese eine hervorragende Cembalospielderin war, so müssen insbesondere die Aufenthalte in Aranjuez fast ununterbrochen von Musik erfüllt gewesen sein. Warum Scarlatti in dem erwähnten Manuskript nicht ein einziges Mal genannt ist, obwohl er mit Farinelli offensichtlich befreundet war,¹² erklärt sich aus der strikten, auch etatmäßigen Trennung zwischen ›öffentlichen‹ Vergnügungen wie Opern, Serenaden und Kreuzfahrten auf dem Tajo und der ›privaten‹ Sphäre der Kammermusik, an der Scarlatti zweifellos wesentlich beteiligt war. Hierzu gehörten auch die kostbaren Cembali, die María Bárbara besaß und auf denen sie oft Farinelli begleitete. Von all dem ist in Farinellis Manuskript – selbstverständlich – keine Rede, sondern nur von jenen »funciones«, die zum öffentlichen Hofleben gehörten.

Diese bestanden vor allem in Opernaufführungen, allen voran der Werke Metastasios. Da der durchgehaltene erhabene Stil dieser Werke und insbesondere die langen Rezitative offensichtlich auch das höfische Publikum überforderten, Farinelli in die Werke seines Freundes jedoch nicht eigenmächtig eingreifen wollte – ein literatur- und musikgeschichtlich höchst bemerkenswerter Sachverhalt –, bat er Metastasio immer wieder um gekürzte Fassungen seiner Werke, eine Bitte, der dieser, wenn auch widerstrebend, schließlich nachkam.¹³ Vier seiner Drammi per musica bearbeitete Metastasio auf diese Weise für den Madrider Hof: *Adriano in Siria*, *Didone abbandonata*, *Alessandro nell'Indie* und *Semiramide riconosciuta*. Diese vier Drammen nahm er dann mit dem Zusatz »corretto dall' autore« auch in die Pariser Ausgabe seiner *Poesie* von 1755 auf, deren sechster und siebter Band zudem noch die ursprünglichen Fassungen enthielten. Darüber hinaus verfasste Metastasio für den spanischen Hof auf Veranlassung Farinellis das Drama per musica *La Nitteti* (1756), die bereits erwähnte *Azione teatrale L'isola disabitata* (1753) und das »Componimento drammatico« *L'ape* (1756). Soweit bisher erkennbar ist, haben alle diese Werke und Bearbeitungen jedoch keinen inneren Bezug zu Spanien. Die Regierungszeit Fernandos VI. war eine Zeit der italienischen Oper, in der kaum noch Zarzuelas und spanische Opern aufgeführt wurden: Während 1747, nach Ablauf der Hoftrauer, noch zwei neue Zarzuelas und ein »Dramma harmonica« von González Martínez und Nebra zur Aufführung kamen,¹⁴ wurden von 1748 an fast nur noch ältere Werke wiederaufgenommen.

12 Vgl. Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, S. 100.

13 Vgl. Reinhard Wiesend: »Metastasios Revisionen eigener Dramen und die Situation der Opernmusik in den 1750er Jahren«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 40 (1983), S. 255–275.

14 Zunächst die im vorhergehenden Kapitel erwähnte Zarzuela *Para obsequio à la deidad nunca es culto la crueldad y Iphigenia en Tracia*, dann die Zarzuela *No hay perjuro sin castigo* und schließlich das »Dramma harmonica« *Antes que celos y amor la piedad llama al valor, y Achilles en Troya*.

Dabei ist es nur ein scheinbarer Widerspruch, dass sich dieser Triumph der italienischen Oper zu einem Zeitpunkt ereignete, als Spanien eine Phase politischer Selbstbesinnung erlebte. Fernando VI. war in Spanien geboren und dort aufgewachsen. Anders als sein Vater und seine Stiefmutter Isabel Farnesio brauchte er nicht gegen das Misstrauen insbesondere des spanischen Adels gegenüber dem ›Fremden‹ anzukämpfen. Als ›Spanier‹ und Widersacher seiner italienischen Stiefmutter Isabel Farnesio konnte er unbefangen eine dem spanischen Theater eigentlich wesensfremde Gattung zu einer auch im europäischen Vergleich herausragenden Blüte führen. Dabei entsprach das italienische Drama per musica keineswegs bloß der persönlichen Vorliebe des Königs, sondern erfüllte als Ausdruck höfischen Selbstbewusstseins eine wichtige, dem Frieden von Aachen (1748) verpflichtete außen- und innenpolitische Funktion: Wenn der »Poeta cesareo« des Wiener Kaiserhofes für Madrid und Aranjuez Werke schrieb und überarbeitete, die dort von den besten Sängern Europas in einer Ausstattung ausgeführt wurden, die keinen Vergleich zu scheuen brauchte, dann demonstrierte dies nicht zuletzt die Gleichwertigkeit des spanischen Hofes im europäischen ›Konzert der Mächte‹.¹⁵ Diese Funktion konnte eine ›nationale‹ Gattung wie die Zarzuela nicht oder höchstens partiell erfüllen, da hier die internationale Vergleichbarkeit fehlte. Ebenso wie beispielsweise Schloss Sanssouci in Potsdam ein Stück preußische Identität darstellt, auch wenn es sich keineswegs um ein im eigentlichen Sinne ›deutsches‹ Bauwerk handelt, so war das Drama per musica Spiegel des Selbstbewusstseins der Krone »de las Españas«. Dass das Drama per musica und die Namen Metastasio und Farinelli die Vorstellung von spanischem Musiktheater des 18. Jahrhunderts nachhaltig prägten, ist ein Ergebnis der Regierungszeit Fernandos VI. und Bárbara de Braganzas. Farinellis Manuskript von 1758 zeugt nicht zuletzt von dem Versuch, die Pracht und Bedeutung dieser Form höfischer Selbstdarstellung der Nachwelt zu überliefern.¹⁶

15 Wie stark das Bewusstsein der Rivalität gerade auch das Verhältnis zum Wiener Hof beherrschte, lässt die Tatsache erkennen, dass weder im Frieden von Aachen noch im Vertrag von Aranjuez eine Einigung darüber erzielt werden konnte, welchem von beiden Monarchen die seit dem Tod Carlos' II. geteilte Großmeisterwürde im Orden vom goldenen Vlies rechtmäßig zustehe. Diese Frage wurde ausdrücklich ausgeklammert und einer ›späteren Einigung‹ vorbehalten, so dass der Orden weiterhin zweigeteilt blieb.

16 Auch die gedruckten Libretti waren in diesem Zusammenhang von Bedeutung. So verzeichnen beispielsweise auch die Libretti von Metastasios *L'isola disabitata* für Aufführungen in Mailand, Rom und Venedig ausdrücklich den Ort und den Anlass der Uraufführung: »Azione per musica del sig. ab. Pietro Metastasio romano, poeta cesareo; rappresentata in Aranjuez l'anno 1753. Festeggiandosi il giorno del glorioso nome di sua maestà cattolica il re don Ferdinando VI per comando di S. M. C. la regina D. Maria Barbara« (Mailand 1753; vgl. Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 Bde., Cuneo 1990–1994, Nr. 13855–13858).